

DE GRUYTER

Susanne Hartwig

ERZÄHLUNGEN – ERWARTUNGEN – ERFAHRUNGEN

DER EINFLUSS VON DARSTELLER:INNEN MIT
„GEISTIGER“ BEHINDERUNG AUF DIE REZEPTION
VON THEATERAUFFÜHRUNGEN UND SPIELFILMEN

IMAGES OF DISABILITY

DE
G



Susanne Hartwig

Erzählungen – Erwartungen – Erfahrungen

Images of Disability

Imágenes de la diversidad funcional



Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts
Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by
Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

Advisory Board

Susan Antebi (University of Toronto)
Klaus Birnstiel (Universität Greifswald)
Patricia Brogna (Universidad Nacional Autónoma de México)
Berit Callsen (Universität Osnabrück)
Matei Chihaiia (Universität Wuppertal)
Benjamin Fraser (University of Arizona)
Alejandro Gasel (Universidad Nacional de la Patagonia Austral)
Antonio Gómez Ramos (Universidad Carlos III de Madrid)
Johannes Görbert (Université de Fribourg)
Helena Houvenaghel (Universiteit Utrecht)
Katarzyna Nowak-McNeice (Uniwersytet Wrocławski)
Soledad Pereyra (Universität Passau)
Ryan Prout (University of Cardiff)
Christian von Tschilschke (Universität Münster)

Volume 9 / Volumen 9

Susanne Hartwig

Erzählungen – Erwartungen – Erfahrungen

Der Einfluss von Darsteller:innen mit „geistiger“
Behinderung auf die Rezeption von
Theateraufführungen und Spielfilmen

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
DFG Projektnummer 429281822

Gefördert durch



ISBN 978-3-11-156106-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-156134-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-156186-8
ISSN 2569-586X
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111561349>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024940622

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Vasco dell'Oro
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Vorbemerkung — VII

- 1 Einführung: Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung in Theater und Film — 1**
 - 1.1 Vorstellungsbilder und Möglichkeitswelten — 1
 - 1.2 Besonderheiten eines theater- und filmwissenschaftlichen Blicks auf „geistige“ Behinderung — 9
 - 1.3 Erzählung, Erwartung, Erfahrung — 22

- 2 „Geistige“ Behinderung als Unterschied, der einen Unterschied macht — 27**
 - 2.1 Definitionen — 27
 - 2.2 Alltägliche Vorstellungsbilder von Menschen mit „geistiger“ Behinderung — 34
 - 2.2.1 Voraussetzungen — 34
 - 2.2.2 Sozialer Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung — 37
 - 2.2.3 Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung — 46
 - 2.2.4 Affektive Reaktionen auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung — 50
 - 2.3 Die theatrale und die filmische Situation — 56

- 3 Erzählungen, Erwartungen, Erfahrungen — 61**
 - 3.1 Erzählungen — 61
 - 3.1.1 Allgemeine Überlegungen — 61
 - 3.1.2 Erzählungen und Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung — 69
 - 3.1.3 Komplexe Erzählungen: Inkongruenz — 80
 - 3.2 Erwartungen — 85
 - 3.2.1 Allgemeine Überlegungen — 85
 - 3.2.2 Erwartungen und Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung — 92
 - 3.2.3 Komplexe Erwartungen: Kontingenz — 95
 - 3.3 Erfahrungen — 100
 - 3.3.1 Allgemeine Überlegungen — 100
 - 3.3.2 Erfahrungen und Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung — 109
 - 3.3.3 Komplexe Erfahrungen: Ambivalenz — 117

4 Erzählungen, Erwartungen, Erfahrungen: Beispielanalysen — 122

- 4.1 Verbindungen zwischen Erzählung, Erwartung, Erfahrung und Auswahl der Beispiele — **122**
- 4.2 Substitution: *La perspectiva del suricato* (Cía Deconné, Spanien 2020) — **123**
- 4.3 Paradoxe Erzählungen: *Un Peepshow per Cenerentola* (Teatro La Ribalta, Italien 2020) — **135**
- 4.4 Wandlungen der Erwartung: *Théo et les métamorphoses* (Damien Odoul, Frankreich 2021) — **154**
- 4.5 Ambivalente Lösungen: *Olvido y León* (Xavier Bermúdez, Spanien 2021) — **172**

5 „Geistige“ Behinderung im ästhetischen Kontext — 189

- 5.1 Das Panorama zu Beginn des 21. Jahrhunderts — **189**
- 5.2 Die Möglichkeiten des Theaters und des Films: Gemeinsamkeiten und Unterschiede — **196**
- 5.3 Herausforderungen — **207**
- 5.4 Aufgaben der Theater- und Filmanalyse — **219**

Zusammenfassung vom Projekt in Leichter Sprache — 229

Abbildungsverzeichnis — 249

Abkürzungsverzeichnis — 249

Literaturverzeichnis mit Übersicht über Theateraufführungen und Filme — 251

Vorbemerkung

Es sind nicht die Dinge selbst, die uns beunruhigen, sondern die Vorstellungen und Meinungen von den Dingen. (Epiktet)

Stellen Sie sich eine klassische Theateraufführung oder einen Genre-Film mit einer Figur mit „geistiger“ Behinderung vor. Vergewährtigen Sie sich die Aufführung oder den Film in möglichst vielen Details. Vergessen Sie nicht, an Ihre Emotionen zu denken. Ändert sich etwas, egal ob zum Positiven oder zum Negativen, wenn Sie wissen, dass der Darsteller oder die Darstellerin mit „geistiger“ Behinderung auch im echten Leben als „geistig“ behindert gilt?

Wenn Darsteller:innen im Theater oder im Film eine kognitive Beeinträchtigung, also eine sogenannte „geistige“ Behinderung, haben,¹ beeinflusst dies nachhaltig die Rezeption, und das heißt auch: welche Emotionen hervorgerufen werden und welche individuelle Bedeutung das Wahrgenommene schließlich erhält. Dies ist die Grundannahme der vorliegenden Studie. Sie ist aus dem dreijährigen Projekt „Erzählung, Erwartung, Erfahrung. Behinderung im zeitgenössischen europäischen Theater und Film“ (DFG-Projektnummer 429281822; Laufzeit 2020–2023) hervorgegangen. Alle französischen, spanischen und italienischen Zitate im Text wurden von mir ins Deutsche übersetzt und stehen in eckigen Klammern. Die Primär- und Sekundärliteratur wurde bis März 2023 gesichtet.

1 Zur Definition von Behinderung als negativ bewertete Abweichungen eines Individuums von körperlichen oder sozialen Normalitätsvorstellungen in bestimmten Kontexten vgl. ausführlich Kap. 2.1 dieser Studie.

1 Einführung: Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung in Theater und Film

[...] one of the factors that people with cognitive disabilities face is the prejudicial, even hostile, attitudes of others. Attempting to change this, through education and collective reflection, should be an urgent priority of social policy. Yet such a change is, in my terms, a status enhancement, as would be changes to the law to strengthen the rights of people with cognitive disabilities and to remove forms of discrimination. (Wolff 2010: 158)

A sense of human history as the history of successive metaphors would let us see the poet, in the generic sense of the maker of new words, the shaper of new languages, as the vanguard of the species. (Rorty 1989: 20)

1.1 Vorstellungsbilder und Möglichkeitswelten

Menschen mit einer sogenannten „geistigen“ Behinderung¹ sind seit Ende des 20. Jahrhunderts vermehrt auf der Bühne und im Film zu sehen. Der 2019 mit dem höchsten spanischen Filmpreis, dem Goya,² prämierte Kassenschlager *Campeones* (Spanien 2018; Regie: Javier Fesser) oder die international erfolgreiche Theateraufführung *Disabled Theatre* (Uraufführung in Zürich 2013; Regie: Jérôme Bel) sind symptomatisch für ein zunehmendes gesellschaftliches Interesse an ihnen.³ Die kontroversen Diskussionen, die *Campeones* und *Disabled Theatre* national und international ausgelöst haben, zeigen dabei deutlich, dass die Wahrnehmung von „geistiger“ Behinderung fest mit bestimmten Erwartungen an Verhalten, Aussehen, Kommunikationsweisen und vieles mehr verbunden ist, deren Durchbrechung vielerorts als irritierend oder gar verletzend empfunden wird, manchmal allerdings auch eine überraschende Erfahrung ist. Unübersehbar werden Darsteller:innen

1 Im Folgenden wird von „geistiger“ Behinderung und Menschen mit „geistiger“ Behinderung gesprochen im Bewusstsein der Tatsache, dass die Begriffe umstritten sind (vgl. Feuser 2000; Rödler 2000; Ackermann/Musenberg/Riegert 2013; Theunissen 2016: 33 und allgemein Felkendorf 2003; vgl. zu Begriff und Konzept auch Fornefeld 2009: 58–71 und Meyer 2003). Denn diese Begriffe gehören zu den Kategorien der Zuschauer:innen einer Theateraufführung bzw. eines Films. Dass es sich nicht um die Eigenschaft von Personen, sondern um ein Etikett handelt, wird in der vorliegenden Studie durch die Anführungszeichen angezeigt, in denen das Wort *geistig* steht. Zu alternativen Bezeichnungen vgl. Theunissen (2016: 43–46), zur Geschichte der Bezeichnungen McDonagh (2008: 12–13), zur Kritik an Umetikettierungen Feuser (2000: 149) und Wenger (2008).

2 Vgl. die Webseite <https://www.premiosgoya.com/> [02.05.2023].

3 Dem Literaturverzeichnis vorangestellt ist eine Übersicht über alle Theateraufführungen und Filme, die in dieser Studie angesprochen werden.

mit „geistiger“ Behinderung von den Zuschauer:innen anders beurteilt als Darsteller:innen ohne Behinderung.

Die wachsende Präsenz von Menschen mit „geistiger“ Behinderung im öffentlichen Raum⁴ entspricht den Forderungen der 2006 verabschiedeten UN *Convention on the Rights of Persons with Disabilities* (CRPD) nach mehr gesellschaftlicher Partizipation von Menschen mit Behinderung und nach Maßnahmen „to promote positive perceptions and greater social awareness towards persons with disabilities“ (Art. 8; UN 2006a).⁵ Ob damit auch ein tatsächlicher Wandel der Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung⁶ einhergeht, wird erst die Praxis der kommenden Jahrzehnte zeigen. Zu erwarten ist, dass sich neben positiven Veränderungen vor allen Dingen ernüchternde Konstanten zeigen werden. Denn Vorstellungsbilder haben ein erstaunliches Beharrungsvermögen, das sich oft unter oberflächlichen Veränderungen verbirgt. So waren im 19. Jahrhundert, wie McDonagh schreibt, der „innocent Christian idiot“ oder der „moral and, later, racial degenerate“ (2008: 18) bekannte prototypische Vorstellungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung, die im 21. Jahrhundert verschwunden zu sein scheinen. Doch tauchen sie lediglich in anderer Gestalt wieder auf: im Vorstellungsbild des „drolligen Kindes“ in den Medien oder in der Stilisierung eines Kindes mit Chromosomen-Anomalie zur Gefahr für das lebenswerte Leben der Eltern, wie sich in Diskussionen um den Pränataltest (NIPT) zeigt.⁷

4 Couder spricht in Bezug auf Theater von einem deutlichen Umbruch im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts: „Avant 2000, c'est la période des pionniers, faite d'aventures individuelles, où chacun travaille dans la confidentialité, bénéficiant de très peu d'intérêt médiatique ou institutionnel“ [Übersetzung: Vor 2000 war die Zeit der Pioniere, voll individueller Abenteuer, wo jeder im vertrauten Kreis mit geringem medialen oder institutionellen Interesse arbeitet] (2020: 183).

5 Die *Convention* spricht in ihrer Definition von Behinderung davon, dass „attitudinal [...] barriers“ beseitigt werden müssen (UN 2006).

6 Unter *Vorstellungsbild* sollen hier relativ feste kognitive und emotional gefärbte Annahmen verstanden werden, die eine Person bezüglich eines Sachverhalts hat, in unserem Zusammenhang also Annahmen darüber, wie Menschen mit „geistiger“ Behinderung aussehen, wie sie sich verhalten und kommunizieren und wie der Umgang mit ihnen ist. Unter *Vorstellungsbild* versteht z. B. Damasio „geistige Reaktionen“, die u. a. äußere Bedingungen einschätzen und „die Vorhersage künftiger Konsequenzen durch die Vorstellung von Szenarien und das Planen von Handlungen“ vornehmen (2006: 305). Laut Damasio wird unser Denken von Bildern beherrscht (2006: 153). Hirschauer spricht davon, dass Kategorien (wie „geistige“ Behinderung) Grenzen mit einer symbolischen Dimension ziehen, die wiederum bestimmte „Wahrnehmungsschemata und Repräsentationen“ impliziert (2014: 174).

7 Vgl. die Aussagen in einer angesehenen Wochenzeitschrift wie der *Zeit*, die Hartwig (2020 f: vii) diskutiert. McDonagh (2008: 19) fordert intensivere Forschungen zu Vorstellungsbildern und deren Wandel.

Die theater- und filmwissenschaftlich orientierten Kulturwissenschaften können herausarbeiten, welche bestehenden Vorstellungsbilder Aufführungen und Filme festigen und welche alternativen Vorstellungsbilder sie anbahnen. Insbesondere die Möglichkeit zu überraschenden und verstörenden Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung durch Theater und Film könnten dabei helfen, unterschwellige Vorannahmen und Erwartungen bewusst und damit einer Kritik zugänglich zu machen. So kann z. B. deutlich werden, wie diese die Wahrnehmung begrenzen. Der Anthropologe Robert Murphy drückt diesen Gedanken folgendermaßen aus: „The greatest impediment to a person’s taking full part in his society are not his physical flaws, but rather the tissue of myths, fears, and misunderstandings that society attaches to them“ (2001: 113).

Vorstellungsbilder, die über die Medien vermittelt werden, wiegen umso schwerer, als viele Menschen im Laufe ihres Lebens kaum eigene tiefere persönliche Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung erwerben und damit umso mehr auf Einschätzungen Anderer angewiesen sind. Ihre Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung beruhen dann im Wesentlichen auf medial vermittelten (fiktionalen oder faktualen) Geschichten und Bildern und allenfalls noch auf oberflächlichen eigenen Erfahrungen, die aufgrund mangelnder Komplexität stark von erlernten Vorurteilen beeinflusst sind.⁸ Spezifisch zu Film und Fernsehen schreiben Hoeksema/Smit:

If disability is not present in one’s family situation, it is possible that one’s only extended exposure to disabled individuals occurs through film and television. Knowing this, the able-bodied perceptions of such exposure is vital to understanding the cultural power of these films. (Hoeksema/Smit 2001: 42)⁹

Auch Einstellungen gegenüber Menschen mit Behinderung basieren auf Bildern und Vorstellungen, die wesentlich in Geschichten geformt und tradiert werden, und zwar unabhängig davon, ob diese aus faktualen oder fiktionalen Kontexten stammen.¹⁰ Die „Bilder in den Köpfen“ mit all ihren kognitiven und emotionalen Komponenten strukturieren dann beispielsweise vor, wie ein konkreter Mensch mit „geistiger“ Behinderung wahrgenommen wird, und entscheiden darüber, wel-

8 Auch im eigenen Verhalten, also im Erwerb von Erfahrungen, sind diese Menschen dann stark von Stereotypen geleitet. Denn offenbar, so Felser in anderem Zusammenhang, „stimuliert der gedankliche Kontext von sozialen Stereotypen ein Verhalten, das mit diesen Stereotypen in Einklang steht“ (Felser 2015: 118). Vgl. auch das Kapitel „Wie die automatische Aktivierung von Stereotypen das Verhalten beeinflusst“ (Mast/Krings 2020: 35–36).

9 Vgl. ähnlich Baker (2008: 229). Ross präzisiert: „Media frames are particularly powerful when they relate to people, places, or issues about which we have no direct information“ (2003: 32).

10 Vgl. Kahneman (2011: 60–61) bzw. das Konzept von „experientiality“ bei Fludernik (1996).

che Kompetenzen ihm zugetraut bzw. welche Spielräume des Handelns ihm zugebilligt werden. Felser erläutert:

Geschichten unterstützen die Entstehung von Vorstellungsbildern unabhängig davon, ob diese Vorstellungen den Tatsachen entsprechen oder nicht. In der Folge können solche durch Geschichten erzeugten Vorstellungen – ebenfalls unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – Verhalten beeinflussen. (Felser 2015: 290)

Vorstellungsbilder haben auf diese Weise praktische Konsequenzen für die Interaktion von Menschen mit und ohne Behinderung, und Erzählungen verfügen über ein großes Potenzial, Einstellungen kurz- oder langfristig zu verändern (Ritterfeld/Hastall/Röhm 2015).

Ästhetische Texte wie Theateraufführungen und Filme (im Folgenden wird auf diese auch mit dem Begriff *Texte* Bezug genommen)¹¹ haben in der Regel kein direktes pragmatisches Ziel und unterstehen vielen Zwängen nicht, denen z. B. Aktivist:innen für Belange von Menschen mit Behinderung oder Wissenschaftler:innen unterstehen, weil sie überzeugen wollen oder argumentieren müssen. Ästhetische Texte müssen weder realistisch noch logisch sein und sind nicht an Fakten gebunden. Sie können den Ausdruck (der Darsteller:innen), die Erfahrung (der Zuschauer:innen) oder aber die Materialität (des Mediums) in den Vordergrund stellen. Auch haben sie große Freiheiten im Umgang mit Denk- und Wahrnehmungsmustern, weshalb sie neue Formen des gesellschaftlichen Umgangs mit Behinderung erproben können. Für Winko ist Literatur

eine Kunstform, in der Gefühle handlungsentlastet thematisiert und erprobt werden können und die es möglich macht, kulturell zulässige Darstellungs- oder Ausdruckspraktiken für Emotionen an ihre sozial ausgehandelten Grenzen und darüber hinauszutreiben. (Winko 2019: 397)¹²

Die Anpassung der Verhaltens- und Kommunikationsweisen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung an einen äußeren Kontext (und umgekehrt) hat im ästhetisch-fiktionalen Bereich ungleich mehr Spielraum als die alltägliche soziale Praxis. Veränderungen von Kommunikationsregeln sind leichter, weil die (Kommunikations-)Situation

¹¹ Unter *Text* verstehen wir in dieser Studie stets Texte im weiten Sinne, d. h. auch Theateraufführungen und Filme, denn auch bei ihnen liegen die für Texte charakteristischen Eigenschaften wie Abgeschlossenheit und Strukturiertheit bzw. die wirkungsvolle Selektion und Kombination von Elementen vor. Vgl. zum Film als Text Decker/Krah (2008: 226).

¹² Hirschauer verweist unter Rückgriff auf Goffman auf sekundäre Rahmen für das Ziehen von kulturellen Grenzen, „etwa in Theater und Literatur, wo regelmäßig Transgressionen und Brüche primärer Rahmungen entfaltet werden“ (2014: 187). Im fiktionalen Kontext ist es möglich, dass Humandifferenzen anders gerahmt werden als im Alltag (Hirschauer 2014: 188).

nicht so vorstrukturiert ist wie in der Alltagswelt,¹³ weshalb in ästhetischen Texten Alternativen zu dieser Alltagswelt erforscht werden können. Snyder/Mitchell urteilen:

Efforts to reimagine disabled people’s critical relationship to a variety of social contexts often take place in representational domains – those imaginative landscapes that can provide meaningful blueprints for worlds where disability is treated as integral to human endeavor that have not yet been realized. (Snyder/Mitchell 2006a: 1393–1394)

Da Theater und Film in der Regel kein pragmatisches Ziel haben, müssen sie Mehrdeutigkeiten, Widersprüche, Ambivalenzen und Brüche in ihrer Präsentation von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung nicht auflösen, sondern können diese im Gegenteil sogar geradezu provozieren und damit kreative Interpretationen der Zuschauer:innen anregen. Sie können also *Sinnmöglichkeiten* präsentieren (zu denen sich die Zuschauer:innen dann positiv, negativ oder neutral verhalten können), ohne diese zu werten oder zu hierarchisieren. Daher kann die „Mehrdeutigkeit der Literatur [...] der Welt etwas von jener Komplexität zurückgeben, die sie, eingeschnürt in das Regel- und Normensystem der Begriffssprache, zunehmend einbüßte“ (Corbinau-Hoffmann 2017: 247). Aus einem abstrakten Vorstellungsbild von „geistiger“ Behinderung kann so z. B. das Bild eines konkreten Menschen in einer konkreten Situation werden.

Die meisten Menschen im Publikum und nahezu alle Regisseur:innen haben keine „geistige“ Behinderung.¹⁴ Im Produktions- und im Rezeptionsprozess von Aufführungen und Filmen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung arbeiten damit in der Regel Menschen mit und ohne Behinderung zusammen, so dass die Möglichkeit entsteht, Erfahrungen miteinander zu machen, die im Alltag aufgrund mangelnder Möglichkeiten zur Begegnung nicht stattfinden. Viele alltägliche Interaktionen missglücken, weil (mit Thimm 2006: 109 gesprochen) entweder die Menschen ohne Behinderung oder die Menschen mit Behinderung auf ihre eigenen Gefühle bzw. spontanen Reaktionen verzichten, um eine (in Wirklichkeit nur scheinbar existierende) solidarische Beziehung nicht zu gefährden, die aber gerade aufgrund der unterdrückten Gefühle und Reaktionen gekünstelt bleiben muss. Thimm vertritt den

¹³ Eine kommunikative Besonderheit ästhetischer Texte ist ihre Situationsabstraktheit: Sie schaffen eine Sprechsituation, die ohne sie nicht existierte und die aus dem Text selbst erschlossen werden muss. Außerdem wechselt das kommunikativ relevante Umfeld eines Textes ständig, weil jeder Rezeptionsakt eigene Charakteristika hat (zum Kontext vgl. Glück 2016; Corbinau-Hoffmann 2017; Köppe/Winko 2013: 13).

¹⁴ Das Schweizer Theater Hora ließ unter dem Titel „Freie Republik Hora“ von 2013 bis 2019 Menschen mit „geistiger“ Behinderung selbst Regie führen und Aufführungen produzieren; vgl. https://hora.ch/wp-content/uploads/2023/04/HORA-Magazin_FRH_Retrospektive.pdf [02.05.2023]. Dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung Regie führen, bleibt dennoch die große Ausnahme.

Standpunkt, der Mensch ohne Behinderung habe ein Recht darauf, Mitleid, Schuldgefühle, Unsicherheit, Angst und ähnliche Gefühle bewusst zu erleben, da er nur so seine Gefühle auf „ihren Wert oder Unwert, ihr Angemessensein oder Unangemessensein in einem Prozess des Aushandelns“ überprüfen könne (2006: 109). Darf er nichts dergleichen fühlen, führt dies langfristig dazu, dass er den Kontakt mit Menschen mit Behinderung vermeidet.

Darf der Mensch ohne Behinderung hingegen seine spontanen Gefühle erleben, geschieht, laut Thimm, im Idealfall Folgendes: Der Mensch ohne Behinderung beharrt nicht mehr auf seinen (nunmehr bewusst erlebten) Gefühlen, sondern überschreitet sie (und damit auch seine stereotypen Vorstellungen von Behinderung). Er gibt seinerseits dem Menschen mit Behinderung eine „Chance zur Selbstdarstellung“ (Thimm 2006: 109). Auch dieser darf seine eigenen Gefühle und Reaktionen wahrnehmen und in der gemeinsamen Begegnung zeigen.¹⁵ Behinderung und alle von ihr ausgelösten Gefühle dürfen also für die Kommunikation relevant werden. Thimm erläutert:

Alle Stigma-Managementtechniken, die darauf abgestellt sind, Behinderung pauschal als irrelevant darzustellen, führen langfristig zu Scheinakzeptierungen. Entstigmatisierung kann nur dann erfolgen, wenn die Irrelevanzregel durchbrochen wird, wenn den Nichtbehinderten wie den Behinderten erfahrbar gemacht wird, dass für beide Interaktionspartner die Behinderung des einen in den allermeisten sozialen Situationen sehr wohl relevant ist, und dass über Irrelevanz erst nach einem Prozess der Übernahme der gegenseitigen Perspektive entschieden werden kann. Ein Durchbruch dazu gelingt, wenn Behinderte den nichtbehinderten Interaktionspartnern Teilidentifikationen anbieten, indem sie sich als Träger von Rollen darstellen, die nicht mit der Behinderung unmittelbar assoziiert werden. Eine Erweiterung der Beziehung auch auf andere Rollen wird vorstellbar. (Thimm 2006: 107)

Je mehr Gefühle und Reaktionen zugelassen und je weniger diese als „gut/normal“ oder „schlecht/unnormal“ bewertet werden, desto größer ist die Chance auf einen lebendigen Austausch und auf eine neue Definition der Interaktion. Während im sozialen Leben unmittelbare (durchaus negative und schambesetzte) Reaktionen auf „geistige“ Behinderung oft blitzschnell von sozial erwünschten Reaktionen kontrolliert werden, können sie im ästhetischen Kontext wieder sichtbar werden, z. B. wenn das Tabu des Starrens mitsamt seinen Erwartungshaltungen und Reaktionsbereitschaften aufgehoben ist (vgl. dazu Kastl 2015: 266). Auf Theateraufführungen und Filme übertragen bedeutet dies: Wenn Darsteller:

¹⁵ Bei gestörter Interaktion hingegen, so Thimm (2006: 109), pendeln sich die Taktiken der Menschen mit und ohne Behinderung lediglich auf einen Minimalkonsens ein, wobei jeder Interaktionspartner auf eine eigene Situationsdefinition verzichtet, entweder weil niemand sich selbst darstellen kann oder weil einer der Akteure sich expansiv darstellt und damit die Selbstdarstellung der anderen Akteure unterdrückt.

innen in ihrem Spiel eingefahrene Denk- und Fühlmuster aktivieren, können diese erfahren werden und jenseits von ihnen neue Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung entstehen. Theater- und Filmzuschauer:innen müssen dann ihre spontanen Reaktionen nicht (oder nicht so drastisch wie in der Lebenswelt) verdrängen oder kontrollieren und sich nicht (oder nicht so drastisch) „moralisch erpresst“ fühlen; die Darsteller:innen mit Behinderung wiederum haben die Chance, auch ihre spontanen Reaktionen in der Inszenierung oder im Film wiederzufinden. In Theater und Films können dann Erfahrungen der Zuschauer:innen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung möglich werden, die von denen der alltäglichen Lebenswelt abweichen. Dabei haben Theater und Film ihre je eigenen Möglichkeiten und Grenzen, Begegnungsräume für Menschen mit und ohne „geistige“ Behinderung zu schaffen, die die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung verändern. Sie sind ein Ort, an dem im Sinne Thimm's „Identitäten ausgehandelt werden können“ (2006: 111), weil Geschichten unterschiedlicher Art erzählt werden und die Zuschauer:innen offen für neue Erfahrungen sind.

Gegenstand der vorliegenden Studie sind Theateraufführungen und Filme mit Darsteller:innen, die in der Lebenswelt mit dem Etikett „geistige Behinderung“ belegt werden. Diese Aufführungen und Filme verfolgen künstlerische und nicht pädagogische oder therapeutische Ziele und arbeiten unter professionellen Bedingungen.¹⁶ Oft ist von „inkluisivem Theater“ die Rede (oder auch von „disability performance“, vgl. Simpson 2022: 2), seltener von „inkluisivem Film“.¹⁷ In den Texten muss dabei die „geistige“ Behinderung keineswegs explizit thematisiert oder repräsentiert sein. Es können auch völlig andere thematische Schwerpunkte gesetzt werden.

Dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung überhaupt als Darsteller:innen in professionellen, künstlerisch anspruchsvollen Theateraufführungen und Filmen auftreten und dies sogar mitunter als fest engagierte Schauspieler:innen, ist ein jüngeres Phänomen.¹⁸ Seit den 1980er Jahren entstehen vielerorts in Europa

16 Längst ist eine „Akzentverschiebung vom pädagogischen Zielgruppentheater zum künstlerisch ambitionierten Theater- und Tanzschaffen“ (Schmidt 2020: 102) erfolgt. Dennoch werden inklusive Theater oft noch fälschlicherweise als Rehabilitationsmaßnahme oder als Laientheater wahrgenommen, was sich auch im Zögern der Theaterkritik zeigt, die Aufführungen üblichen Kriterien gemäß zu beurteilen. Professionell sind die Darsteller:innen, weil sie regelmäßig trainieren und an Aufführungen mitwirken (Schmidt 2020: 100).

17 Vgl. zum wenig gebräuchlichen Ausdruck „inkluisiver Film“ die jeweiligen Antworten der Regisseur:innen auf die Frage zu dieser Bezeichnung in Hartwig (2023c).

18 Die Entwicklung zeichnet Schmidt (2012: 361–365) nach. Zu den Anfängen des inklusiven Theaters im „charity model of theatre“ und als Therapieform vgl. McCaffrey (2019a: 189). Vgl. auch Palmer/Hayhow (2008: 11–31). Couder (2020) beschreibt die Pionierzeit, die Autodidakten der ers-

inklusive Theater, die sich stetig professionalisieren, institutionalisieren und miteinander vernetzen, sehr häufig über eigens auf Theaterensembles mit Darsteller:innen mit Behinderung spezialisierte Festivals.¹⁹ Die Schauspieler:innen werden nicht an Akademien und Schauspielschulen, sondern meist in den jeweiligen Theaterensembles ausgebildet.²⁰ Selten erscheinen sie auch im regulären Theaterbetrieb, dessen Rahmenbedingungen für sie oft unerfüllbar sind. Über das Theater kommen viele Darsteller:innen zum Film. Dort übernehmen sie seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt tragende Rollen; bis zu diesem Zeitpunkt wurden Figuren mit „geistiger“ Behinderung nahezu ausschließlich von Schauspieler:innen ohne Behinderung gespielt. Auch in Nebenrollen sind Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung seit der Jahrtausendwende immer häufiger zu sehen.²¹

Theateraufführungen und Filme kommunizieren nicht nur über Sprache, sondern auch über andere Sinneskanäle mit den Zuschauer:innen. Sie enthalten visuelle und auditive, im Theater bisweilen zusätzlich noch haptische, gustative und olfaktorische Komponenten, die zumindest z. T. unmittelbar, ohne Einsatz des Intellektes, wahrgenommen werden. Fraser verweist darauf, dass in audiovisuellen Medien nicht nur symbolische und metaphorische, sondern auch ikonische und indexikalische Zeichen Verwendung finden und spricht von „the importance of attending to iconic and indexical signification in visual media as a material connection between artistic representations and social representations of disability“ (2018: 47).²² Hier setzt auch die vorliegende Studie an: Ihre zentrale Frage ist, wie die Darsteller:innen die Rezeption beeinflussen und durch ihre Präsenz, die immer auch die Präsentation und Repräsentation von „geistiger“ Behinderung

ten Stunde und wie er sein Théâtre du Cristal aufbaute. Vgl. auch die Darstellungen der Regisseur:innen in Hartwig (2022 und 2023c).

19 Festivals sind z. B. in Deutschland No Limits (Berlin), Grenzgänger (München), Vom Rande (Reutlingen) oder Mittenmang (Bremen), in Österreich sicht:wechsel (Linz) und in der Schweiz: IntegrART.

20 Beispielsweise ist das Zürcher Theater HORA als Arbeits- und Ausbildungsstätte anerkannt (Schmidt 2020: 101). Viele Schauspieler:innen mit „geistiger“ Behinderung üben ansonsten ihren Beruf in Anbindung an eine Werkstatt bzw. in Teilzeit aus.

21 Als Nebenfiguren sind sie in Filmen allerdings meist sehr stereotyp angelegt, was darin begründet ist, dass Nebenfiguren in der Regel so konzipiert sind, dass sie keine Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren abziehen (vgl. dazu allgemein Mayer 2009: 121).

22 Fraser betont: „[...] the power of the everyday in cinema, the filmic image's potential for disruption, comes from the cinema's reliance on icon and index. Film's power comes from its unique mixture of the ontological and existential qualities of photography and how these qualities intertwine with the symbolic meaning woven into the cinema's artistic form“ (2018: 70).

einschließt, eine Auseinandersetzung der Zuschauer:innen mit Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung in Gang setzen.

1.2 Besonderheiten eines theater- und filmwissenschaftlichen Blicks auf „geistige“ Behinderung

Die literatur-, film- und theaterwissenschaftlich orientierte Hispanistik, Germanistik und Anglistik suchen seit den 1990er Jahren Anschluss an die Disability Studies.²³ Besonders bekannt werden drei Schlagworte: „narrative prosthesis“ (Mitchell/Snyder 2000) als die Ausnutzung von Behinderung zur Konkretisierung abstrakter Gedanken, was die Norm der Nichtbehinderung bestätigt; „normate subject position“ (Garland Thomson 1997) als die Perspektive einer (nur vermeintlich universell gültigen) Normalität, die den *normate* als das normative kulturelle Subjekt konstruiert; sowie „aesthetic nervousness“ (Quayson 2007) als die Möglichkeit, Dissonanzen in Texte und Werke zu bringen über Affekte, d. h. starke emotionale Reaktionen, die Behinderung sowohl in der realen Welt als auch in künstlerischen Texten und Werken auslöst.²⁴

Die Disability Studies wurden von der Soziologie und der Sonderpädagogik begründet,²⁵ wobei beide Disziplinen naturgemäß die Ziele, Theorien und Methoden

23 Einige Beispiele: Auf Literatur und Kultur bezogene Theorien mit dem Fokus auf „Normalität“ vs. „Abweichung“ beginnen mit Lennard J. Davis (*Enforcing Normalcy*, 1995). Davis bringt auch 1997 erstmalig den interdisziplinär angelegten *Disability Studies Reader* heraus (2023 in der 6. Auflage erschienen). Seit 2015 erscheint die erste Buchreihe zum Thema „Literary Disability Studies“ (herausgegeben von David Bolt, Elizabeth J. Donaldson und Julia Miele Rodas). Für die Hispanistik vgl. den Forschungsüberblick bei Juárez-Almendros (2013) sowie die grundlegenden Arbeiten der Forschungsgruppe um Julio E. Checa Puerta (Universidad Carlos III/Spanien). Zu Forschungen in Frankreich vgl. den Überblick bei Thompson (2017: 246). Zum deutschsprachigen Raum vgl. das seit 2023 existierende Netzwerk „Inklusive Philologie. Literary Disability Studies im deutschsprachigen Raum“ unter der Leitung von Klaus Birnstiel und Johannes Görbert.

24 Dabei wird „aesthetic nervousness“ definiert als „the collapse of the dominant protocols that govern the representation“ (Quayson 2007: 51).

25 Vgl. dazu Cloerkes (2007); Barnes/Mercer (2010); Dederich (2012); Davis (2013; 2017); Goodley (2017); Kastl (2017). Gute Überblicke über die Disability Studies geben Handbücher wie die von Albrecht/Seelman/Bury (2001); Albrecht (2005); Watson/Roulstone/Thomas (2012); Hartwig (2020); Waldschmidt (2022) und darin besonders Waldschmidt/Schillmeier (2022). Vgl. auch Waldschmidt/Schneider (2007), Schneider/Waldschmidt (2012) und den einführenden Überblick von Waldschmidt (2020), der allerdings im Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaften erhebliche Lücken aufweist.

aus ihrer Perspektive formulieren.²⁶ Ein zentrales Anliegen ist dabei die Erforschung der historischen, politischen und sozialen Bedeutungen, die Behinderung zugeschrieben werden.²⁷ Menschen mit „geistiger“ Behinderung stellen innerhalb der ohnehin schon marginalisierten Gruppe der Menschen mit Behinderung wieder nur eine Randgruppe dar.²⁸ Die Vorstellung von einem Defizit, die der Kategorie „Behinderung“ allgemein anhaftet, wiegt in Bezug auf die Kognition besonders schwer. Cloerkes schreibt:

Die Art der Behinderung, insbesondere aber das Ausmaß ihrer Sichtbarkeit sowie das Ausmaß, in dem sie gesellschaftlich hochbewertete Funktionsleistungen (Mobilität, Flexibilität, Intelligenz, Kontakt- und Kommunikationsfähigkeit) beeinträchtigt, ist von erheblicher Bedeutung für die Einstellung zum Behinderten [...], ebenso eine eventuell angenommene Bedrohlichkeit für andere. Die Schwere einer Behinderung ist hingegen kein wesentlicher Einstellungsfaktor. Abweichungen im geistigen oder psychischen Bereich werden deutlich ungünstiger bewertet als solche im körperlichen Bereich. (Cloerkes 2007: 105)²⁹

Die Disability Studies schenken „geistiger“ Behinderung insgesamt die geringste Beachtung. Vielfach wird mit Theorien und Modellen gearbeitet, die von einer physischen Behinderung her gedacht sind und nicht auf Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen zutreffen.³⁰ Wolff schreibt dazu:

[...] if disability presents a challenge to egalitarian theories of justice, then cognitive disability amplifies it. Although there are several important exceptions, a high proportion of philosophical writing on disability, as well as social policy, has concentrated on physical disability, and within physical disability on reduced mobility. It is not clear that attempts to show how justice can be achieved for people with problems of physical disability will have much relevance to cognitive disability. (Wolff 2010: 148)

26 Beide Perspektiven sind unterschiedlich. Weisser vertritt sogar den Standpunkt, dass „die sozialen Orte und die Prioritäten des Wissens von Disability Studies und Sonderpädagogik verschieden [sind]: Politik und Forschung auf der einen, Ethik und Praxis auf der anderen Seite“ (2004: 28).

27 Vgl. die Definition bei Mitchell/Snyder (1997: 24, Anm. 2).

28 Sehr deutlich zeigt sich die Marginalisierung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung z. B. darin, dass selbst andere diskriminierte Gruppen ableistisch argumentieren, wie Schalk (2013) an ableistischen Metaphern in feministischen Schriften zeigt.

29 Zur doppelten Marginalisierung von „geistiger“ Behinderung vgl. Barnes/Mercer (2001: 523); Chappell (2005); Goodley/Van Hove (2005a); Murray (2008: 8); Osteen (2008a: 3, 5); Kittay/Carlson (2010: 6); Stalker (2012); Straus (2013: 462); Shakespeare (2017: 199); Fraser (2018); Musenberg (2020: 202). Fraser spricht sogar von einem „cognitively abled gaze“ (Fraser 2018: 41). Zu einer Kulturgeschichte der „Idiocy“ vgl. McDonagh (2008).

30 Fuchs bemerkt treffend: „Ich denke, dies ist der Grund, warum der Rollstuhlfahrer zum Paradigma des Behinderten geworden ist. Er ist, von der Seite der Kommunikation her gesehen, harmlos, und Inklusion ein sozusagen rein technisches Problem“ (2002, Fußnote 14).

Beispielsweise sind die unterschiedlichen Modelle von Behinderung (das medizinische, soziale, kulturelle bzw. menschenrechtliche Modell) nicht aus der Perspektive von Menschen mit „geistiger“ Behinderung formuliert.³¹ Shakespeare (2017: 199) weist darauf hin, dass das soziale Modell von Behinderung anders ausgefallen wäre, hätte es Menschen mit „geistiger“ Behinderung oder mit psychischen Problemen stärker einbezogen, weil deren Beeinträchtigung in eine ganz andere Wechselwirkung mit den Barrieren der Umwelt tritt als z. B. eine Körperbehinderung.

„Geistige“ Behinderung trifft auf eine (fördernde oder behindernde) Umwelt nicht auf dieselbe Weise wie z. B. eine Beeinträchtigung des Bewegungsapparates oder der Sinne. Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind beispielsweise in sehr hohem Maße auf die Hilfe ihres sozialen Umfelds angewiesen, um überhaupt an der Gesellschaft teilhaben, wirksam eigene Wünsche formulieren bzw. verwirklichen oder für die eigenen Rechte eintreten zu können. Sie brauchen verlässliche Partner, die ihnen bei der Einschätzung von Risiken und Potentialen der Umwelt und allgemein bei der Selbstfürsorge zur Seite stehen. Zugleich ist die Grenze zwischen Unterstützung und Bevormundung durch das Umfeld oft verschwommen. Partizipation für Menschen mit „geistiger“ Behinderung muss auf eine andere Weise ermöglicht werden als für Menschen mit anderen Beeinträchtigungen. Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind stärker benachteiligt, wenn es darum geht, sich zu Interessensgemeinschaften zusammenzuschließen und ihre Ansprüche als *minority identity group* zu artikulieren, da gerade ihre Fähigkeiten zur Kommunikation eingeschränkt sind. Sie werden ungleich seltener gehört als Menschen mit anderen Beeinträchtigungen. Oft kann ihr Unterstützerkreis nur mit viel Empathie und hermeneutischen Fähigkeiten erschließen, was ihr Wille ist.³²

31 Zu den verschiedenen Modellen vgl. Rathgeb (2020). Das menschenrechtliche Modell vertritt Degener (2015). Ein kulturwissenschaftliches Modell stellt die Funktionen der Unterscheidung behindert/nicht-behindert (vgl. z. B. Waldschmidt 2020: 18), ein kultursoziologisches Modell die Beziehung zwischen Normalität/Abweichung ins Zentrum.

32 Diese schwierige Aufgabe eines unterstützenden Umfeldes zeigt sich im französischen Piktogramm S3A (die drei A stehen für „accueil, accompagnement, accessibilité“, d. h. Aufnahme, Begleitung und Barrierefreiheit; vgl. https://fr.wikipedia.org/wiki/Symbole_d%27accueil,_d%27accompagnement_et_d%27accessibilit%C3%A9 [13.09.2023]). Zu dem Piktogramm schreibt Astier: „La superposition d'un visage de face et d'un visage de profil cherche à témoigner du fait que, pour des personnes en situation de handicap mental, l'accessibilité passe par la présence de quelqu'un qui sait leur proposer un accueil, un accompagnement et des prestations adaptés, face à qui elles se sentent rassurées et oseront s'exprimer“ [Übersetzung: Die Überblendung zweier Gesichter, eines in Vorderansicht und eines im Profil, versucht, die Tatsache wiederzugeben, dass Barrierefreiheit für Menschen mit „geistiger“ Behinderung über die Anwesenheit eines

Das starke Angewiesen-Sein auf die Hilfe anderer – das zudem asymmetrisch ist, weil Hilfe in gleichem Umfang in der Regel nicht zurückgegeben werden kann – erschwert dabei die Erlangung von sozialer Anerkennung und Respekt, insbesondere auch weil Menschen mit „geistiger“ Behinderung keine vollumfänglichen Rechtssubjekte sind (Jantzen 2000: 167). Andererseits können sie auch nicht in vollem Umfang für ihre Kommunikationen und Handlungen verantwortlich gemacht werden, was ihnen eine besondere Freiheit in der sozialen Gemeinschaft verleiht, die als Potential begriffen werden kann. Lewiecki-Wilson fasst zusammen: „The mentally disabled do not need to choose between a medical or social model of disability; they need both, and both have material and social dimensions and consequences“ (2003: 163).³³

Die Literary Disability Studies, die sich in den 1990er Jahren formieren,³⁴ lehnen sich stark an die soziologisch und bildungstheoretisch ausgerichteten Disability Studies an. Ihr Gegenstand sind zunächst der geschichtliche Wandel von Behinderung als literarisches Motiv, die metaphorische Funktion von Behinderung sowie die Beteiligung der Literatur an der Ausformung von „gesellschaftlich-kulturellen Normalitätsvorstellungen“ (Helduser 2022: 222).³⁵ Aus den Textwissenschaften (Literatur-/Film-/Theater-/Medienwissenschaften) heraus entwickelte Theorien zum Thema „Behinderung“ sind insgesamt rar, theoretische Übernahmen aus anderen Disziplinen die Regel. Bei Analysen von Theateraufführungen oder Filmen wird beispielsweise differenztheoretisch (in Anlehnung an Foucault und seine Diskurstheorie), interaktionistisch (in Anlehnung an Goffman und seine Analysen der Organisation alltäglicher

Menschen geht, der sie aufnehmen, begleiten und ihnen angepasste Dienstleistungen bieten kann, mit denen sie sich bestärkt fühlen und auszudrücken wagen] (2018: 146).

³³ Das soziale Modell erläutert Oliver zum ersten Mal im Jahr 1993 (abgedruckt in Oliver 1996: 41–57). Zur Kritik an einem einseitig medizinischen oder sozialen Modell vgl. Shakespeare (2006: 2). Viele Ansätze in den Disability Studies gehen davon aus, dass Behinderung eine Kombination aus körperlich verankerten Voraussetzungen des Individuums und Umweltbedingungen ist (vgl. z. B. Wansing 2014: 211).

³⁴ Vgl. zu dieser Forschungsrichtung Bolt (2009; 2017), die „Chronology of literary and cultural disability studies“ bei Barker/Murray (2018: xiii–xxi, xiii–xxi) sowie Hartwig (2020g).

³⁵ Vgl. den Überblick über historische Repräsentationsformen von Behinderung in Snyder/Mitchell (2006a) und Ville/Ravaud (2006). Zu Behinderung als ästhetischem Gestaltungsmittel, Metapher oder Symbol vgl. Longmore (2001); Mürner (1990); Garland Thomson (1997, 2009); Mitchell/Snyder (2000); Heiner/Gruber (2003); Häßler/Häßler (2005); Siebers (2012: 19; 2016: 144); Hall (2016); Snyder/Mitchell (2006); Ney (2007); Barker/Murray (2018; 2018a); Cheyne (2018); Wohlmann/Rana (2019); „ableist allegorical readings“ bespricht Prout (2008: 181); speziell zu „idiocy“ vgl. McDonagh (2008: 15–16). Zu Literary Disability Studies vgl. Luserke-Jaqui (2019) und darin insbesondere Nowicki (2019).

Interaktionen), systemtheoretisch oder gesellschaftstheoretisch argumentiert.³⁶ Undifferenziert bleiben dabei die je spezifischen Leistungen der soziologischen und bildungstheoretischen Ansätze auf der einen und der literatur-, theater- und filmwissenschaftlichen Ansätze auf der anderen Seite sowie die Klärung des Begriffs *Kulturwissenschaften* spezifisch für die Disability Studies. Denn die grundlegenden Ansätze der Soziologie, der Bildungswissenschaften und der Textwissenschaften (Literatur-, Theater- und Filmwissenschaften) unterscheiden sich in ihren Leitdiffenrenzen und in den Aspekten der Kultur, die für sie bedeutsam sind. Soziolog:innen interessieren in erster Linie die sozialen Folgen der Schädigung (vgl. Cloerkes 2007: 5) bzw. der Unterscheidung zwischen „behindert“ und „nicht-behindert“, deren praktische Konsequenzen die Bildungswissenschaften untersuchen, während die Literatur-, Theater- und Filmwissenschaftler:innen die ästhetischen Konstruktionen, Funktionen und Wirkungen dieser Unterscheidung in den Blick nehmen. Waldschmidt nennt die Kulturwissenschaften kurzerhand eine der drei Fächergruppen der Disability Studies neben Sozialwissenschaften und Disability History (2020: 12), was aber dem disziplinübergreifenden Charakter der Kulturwissenschaften widerspricht.³⁷

Dem Charakter ästhetischer Texte werden viele Studien nicht gerecht, wenn sie die Texte lediglich auf der Ebene des Dargestellten lesen. Denn ebenso wichtig sind die Form der Darstellung und die Wechselwirkung zwischen Text und Kontext. Reckwitz sieht die besondere Perspektive der literaturwissenschaftlich basierten Kulturwissenschaften entsprechend darin, dass sie die Unterscheidung zwischen Text und Kontext in Frage stellen (2004: 13). Die Bedeutung eines Textes hängt also nicht allein von den Zeichen des Textes ab, sondern auch von den

Bedeutungszuschreibungen, das heißt Interpretationen der Leser, Interpreten und Rezipienten, mithin von ihrem sozial-kulturellen Gebrauch in bestimmten historischen *Kontexten* sowie von den instabilen semiotischen Verweisen zwischen dem jeweiligen Text und anderen kulturell relevanten Texten und Diskursen. (Reckwitz 2004: 13)

Textuelle Zeichen beeinflussen dabei wiederum auch, welche Kontexte die Rezipient:innen aufrufen.³⁸ Anders gesagt: Text und Kontext(e) sind aus der Sicht der

³⁶ Hoppe (2012: 13) nennt dies die vier konkurrierenden Paradigmen.

³⁷ Vgl. die Unterscheidung kulturwissenschaftlicher Ansätze bei Reckwitz (2004), der u. a. darauf hinweist, dass die wissenschaftlichen Diskurse der „vier zentralen Disziplinen der Geistes- und Sozialwissenschaften“ spezifische theoretische und forschungspraktische Festlegungen haben (2004: 2).

³⁸ Welchen Kontext die Rezipient:innen wählen sollen, bestimmt der Text mit, denn er „enthält Merkmale, die seine Lektüre und sein Verständnis steuern“ (Corbineau-Hoffmann 2017: 34). Vgl. zur narrativen Kohärenz als „Wechselspiel von narrativen Strukturen, der in ihnen angeleg-

literaturwissenschaftlich orientierten Kulturwissenschaft bei der Bedeutungszuweisung gleichermaßen wichtig.

Vielfach werden Theateraufführungen oder Filme indes von Soziolog:innen oder Bildungswissenschaftler:innen wie Repräsentationen der Wirklichkeit gelesen und damit als eine direkte Auskunft über Vorstellungsbilder von Behinderung genommen.³⁹ Ästhetische Texte gehen aber über eine solche Abbildung des sozial Gegebenen weit hinaus. Zum einen entwerfen sie auch kontrafaktische Vorstellungsbilder, zum anderen perspektivieren (verzerrern, nuancieren etc.) sie bestehende Vorstellungsbilder und laden sie emotional auf. Die Aussagen, die sie tätigen, haben keinen Wahrheitsanspruch und behaupten für sich nicht, eine gesellschaftliche Realität korrekt abzubilden.⁴⁰ In Bezug auf Filme kritisiert Plantinga die Reduktion eines ästhetischen Werks auf den sachlichen Inhalt wie folgt:

[This way of thinking] diminishes the art form by reducing it to a bare bones propositional message. It ignores the spectator's experience in viewing the film, places ultimate value on the propositional content that is later distilled from that viewing, and misunderstands the function of the viewing experience in developing the film's themes and ideas. Such a mistake is commonly called the „heresy of paraphrase“. (Plantinga 2009: 3)

Mit Perkins verweist Plantinga darauf, dass die Bedeutung eines Film in dessen „embodiment of tensions, complexities and ambiguities“ liege (2009: 3) und Hoeksema/Smit schreiben: „Perhaps what a film says isn't as important as what it makes you think about“ (2001: 42).

Ästhetische Texte repräsentieren eine Vorstellung von „geistiger“ Behinderung nicht, sondern inszenieren sie,⁴¹ d. h. sie veranschaulichen eine abstrakte Kategorie in konkreten Kontexten und beobachten auf diese Weise soziale Strukturen und Kommunikationen.⁴² Von Matt umreißt die Funktion von Literatur wie folgt:

[Die Autonomie der Literatur] hat nicht die Aufgabe, die Erkenntnisse der Wissenschaften, der Ethikkommissionen, der politischen Theorien und der öffentlichen Moral zu illustrieren

ten (und nachweisbaren) Lektüremöglichkeiten und im Rezeptionsprozess aktualisiertem Rezipientenwissen“ (Abel/Blödorn/Scheffel 2009a: 5).

39 Diese Kritik macht Bérubé (2005: 570) auch der Erzählliteratur.

40 Vgl. Nünning/Nünning (2001: 15) zum Wirklichkeitsbezug von Literatur. Für literarische Texte gilt: Die Unterscheidung zwischen „wahr“ und „unwahr“ ist sinnlos.

41 Von Inszenierung anstelle von Repräsentation zu sprechen betont, dass durch einen Text Bedeutung hervorgebracht und nicht lediglich wiedergegeben wird (Müller 2018: 96).

42 Vgl. Hartwig (2008; 2009). In der Terminologie von Luhmann kann man sagen, dass sich Literatur als Teil der Kunst auf Latenz bezieht, Latenz verstanden als „Möglichkeit, zu beobachten und zu beschreiben, was andere *nicht* beobachten können“, für das die Kunst, laut Luhmann, eine Vorreiterfunktion hat (1990: 89–90).

ren. Sie ist vielmehr eine eigenständige Form der Welt- und Menschenerklärung, die nicht über logische Beweisführungen und die Beschwörung kollektiver Verhaltensregeln führt, sondern über den Schock, das Erschrecken, das Lächerliche und das Ergreifende, die Qual des Hässlichen und die Gewalt des Schönen. (von Matt 2020: 75)

Die Textanalyse befasst sich entsprechend mit dem Prozess der Bedeutungshervorbringung und mit der Wirkung von Texten. Dazu untersucht sie systematisch die Komponenten eines Textes und damit „Darstellungsverfahren, durch die Bedeutungen erzeugt werden“ (Nünning/Nünning 2001: 21). Ihr Ziel ist, „die Bedeutungsmechanik des Textes zu durchschauen“, die nicht unmittelbar sichtbar ist, weil der Autor seine Aussage nicht explizit ausgedrückt hat (Jahraus 2008: 50). Damit ist die Analyse eines Theaterstücks oder eines Films nicht die Analyse der (kulturellen) Lebenswelt, sondern die Analyse der (kulturellen) Formung — von (kultureller) Lebenswelt.

Auch die Rezeptionshaltung gegenüber einem ästhetischen Text ist eine andere als die gegenüber einem informativen Text. Eco (2003) unterscheidet einen semantischen, einen kritischen/ästhetischen und einen ironischen Leser, was auf Theater- bzw. Filmzuschauer:innen übertragbar ist. Für ironische Leser:innen bzw. ironische Zuschauer:innen ist beispielsweise das Vorstellungsbild von Behinderung, das eine Theateraufführung oder ein Film vermittelt, nicht auf die proportionalen Aussagen oder die unmittelbare Anschauung sozialer Interaktionen beschränkt; vielmehr beziehen sie in ihre Bedeutungsbildung auch die Gestaltung des Textes und dessen intertextuelle Verweise mit ein.⁴³ Dabei sind die Leser:innen/Zuschauer:innen von Handlungsdruck und normativen Erwartungen entlastet – sie befinden sich ja nicht in einer lebensweltlichen Situation, in der sie z. B. über den Wahrheitsgehalt der Textaussagen entscheiden müssen –, und können deshalb zu dem, was sie lesen bzw. wahrnehmen, auf Distanz gehen. Mit aufkommenden (positiven oder negativen) Emotionen können sie daher anders umgehen als in der Lebenswelt.

Eine Theoriebildung aus der Perspektive der Literatur-, Theater- und Filmwissenschaften wird dadurch erschwert, dass sich die Theorien, Modelle und Methoden der Disability Studies im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts im Gefolge des Disability Rights Movement entwickelt haben und immer noch einen starken

⁴³ Vgl. auch Ecos Unterscheidung zwischen Lesern ersten und zweiten Grades: „Schlicht gesagt, der Leser ersten Grades will wissen, was geschieht, der Leser zweiten Grades will wissen, wie das, was geschieht, erzählt worden ist. Um zu erfahren, wie die Geschichte ausgeht, genügt es in der Regel, sie einmal zu lesen. Um ein Leser zweiten Grades zu werden, muß man sie viele Male lesen, und manche Geschichten liest man nie aus“ (2003: 223).

Bezug zum Aktivismus und zu dessen emanzipatorischen Zielen aufweisen.⁴⁴ In ihrer politischen Stoßrichtung haben sich die Aktivist*innen-Bewegungen unbestreitbare Verdienste um eine höhere gesellschaftliche Akzeptanz und Partizipation von Menschen mit Behinderung erworben. Allerdings haben sie einen starken Apellcharakter und einen moralisierenden Unterton in die Forschung getragen, in der nicht selten deskriptive und normative Ansätze ineinanderfließen. Was Hoeksema/Smit (2001) schreiben, gilt auch noch für die beginnenden 2020er Jahre:

The questions being asked, and theories being written, reflect a posture of disability activism. While this has helped Disability Studies gain status similar to that of Women's and African-American Studies in the humanities, it has not encouraged a stylistic, analytical or structural study of these films as cinematic expressions. [...] Much of the criticism available on disability films suffers from an incomplete practice of film criticism. (Hoeksema/Smit 2001: 34 und 36)

Shakespeare kritisiert auf ähnliche Weise Folgendes:

[...] the legitimate critique of what Norden has called ‚the cinema of isolation‘, and what Darke has labelled ‚normality drama‘, is in danger of being extended into simplistic and overcensorious reading of almost every film including impairment. In a parallel to some excesses associated with Political Correctness, a new Disability Correctness is undermining the possibility of film-makers dealing with impairment at all. (Shakespeare 1999a: 165)⁴⁵

So berechtigt der Aktivismus auch ist, so ersetzen Moralisationen keine Argumentation und wertende Feststellungen keine Analyse.⁴⁶ Gute Forschungsarbeit liegt vielmehr in der distanzierten Beschreibung und Analyse komplexer Bedingungsgefüge.

Wie alle Humandifferenzierungen ist auch die Unterscheidung „behindert“ vs. „nicht-behindert“ eine Konstruktion und damit kontingent. Dass es eine Kategorie

44 Zu Geschichte und Anliegen der Disability Studies vgl. Renggli (2004); Weisser/Renggli (2004); Waldschmidt (2020: 16–24; 40–55).

45 Vgl. Hoeksema/Smit: „[...] taking an activist, advocacy perspective when critiquing disability cinema risks missing insights that may be obtained by reviewing films using additional tools from the field of Film Studies“ (2001: 35). Vgl. auch die Kritik von Astier (2018: 295) bezüglich des Theaters.

46 Vgl. dazu auch Dörners (2004: 265) Ausführungen zu einem „schlechten Problemlöser“. Auf viele Arbeiten der durch die Disability Studies beeinflussten Literatur-, Theater- und Filmwissenschaft trifft eine Kritik zu, die Anglet gegenüber der ideologischen Aufladung der Literaturwissenschaft durch psychoanalytische Interpretation und Literatursoziologie im 20. Jahrhundert äußert: dass nämlich „das genuin ‚Ästhetische‘“ als eigentümlicher Diskursgehalt in der Literaturwissenschaft „ganz hinter dem autoritären Herrschaftsanspruch der jeweiligen Metanarration“ zurücktrete (1998: 262).

„geistige Behinderung“ gibt, ist an sich weder gut noch schlecht.⁴⁷ Kategorien sind kulturelle Konstrukte, mit denen Menschen ihr Zusammenleben organisieren. Sie erlauben es, Sachverhalte unter Vernachlässigung von Unterschieden zusammenzufassen (eben durch Generalisierung) und gegen andere Sachverhalte abzugrenzen, was für die Kommunikation und das Verhalten von Gruppen eine wichtige Orientierungsfunktion hat. „Wir könnten uns auf die Vielzahl der verschiedenen Sachverhalte unserer Umgebung überhaupt nicht einstellen, wenn wir sie nicht zu Äquivalenzklassen zusammenfassen würden“, schreibt Dörner (2004: 137).⁴⁸ Kategorien können dabei nützlich oder schädlich sein, weil sie immer mit Praxen und daraus entstehendem Wissen verbunden sind. So kann die Kategorie „geistige Behinderung“ z. B. Nachteilsausgleiche, Unterstützungsangebote oder Sozialleistungen ermöglichen und auch eine Schutzfunktion auf dem Arbeitsmarkt ausüben. Schädlich wird sie, wenn sie rigide mit Abwertung gekoppelt ist⁴⁹ oder wenn die Kategorisierung Individuen an einer Einflussnahme auf die sie umgebende Kultur massiv hindert. In Abwandlung von Epiktets berühmtem Diktum, welches dieser Studie vorangestellt ist, kann daher gesagt werden: Nicht die Kategorie „geistige Behinderung“ ist schlecht, sondern die schlechten Vorstellungen und Meinungen, die fest mit ihr verknüpft sind, sowie die daraus resultierenden sozialen Verhaltensweisen. Wollen die Disability Studies aber diese Bewertungen und Praktiken beschreiben und Alternativen dazu entwerfen, darf die Unterscheidung „(,geistig‘) behindert“ vs. „nicht (,geistig‘) behindert“ gerade nicht aufgelöst werden.⁵⁰ Weder die Herstellung der Kategorie „(,geistige‘) Behinderung“ noch die Tat-

47 Viele Vertreter:innen der Disability Studies betonen, dass die „Differenzkategorie ‚Behinderung‘ hergestellt wird“ (Dederich 2010: 175; ähnlich: Waldschmidt 2020: 101), was jedoch für jede kulturelle Kategorie gilt. Die Tatsache, dass die Kategorie hergestellt wird, bedeutet jedoch nicht automatisch, dass sie als Tatsache betrachtet wird. Sie kann z. B. auch lediglich als nützlich angesehen werden. Wenn Waldschmidt also die Unterstellung kritisiert, „dass es so etwas wie Behinderung als unumstößliche Tatsache tatsächlich gibt“ (2020: 24), bringt sie damit kein Argument gegen die Kategorie als solche vor. Keine Kategorie kann als „unumstößliche Tatsache“ gelten; viele können dennoch nützlich sein.

48 Zu sozialen Kategorien allgemein und deren Funktionen vgl. Klauer (2020: 23–24). Klauer nennt soziale Kategorien „hilfreiche oder als hilfreich wahrgenommene Ordnungsrahmen für das Strukturieren und Vereinfachen einer sozialen Situation“ (2020: 23). Auch Cloerkes (2007: 193) betont die Orientierungsfunktion sozialen Kategorisierens.

49 Selbstverständlich spielen Machtstrukturen und sozioökonomische Dominanzverhältnisse eine Rolle bei der Bewertung durch eine Kategorie.

50 Beispielsweise Oliver (1996: 35) und Waldschmidt (2011) vertreten die Auffassung, eine zentrale Aufgabe kulturwissenschaftlicher Analyse von Behinderungsbildern sei es, binäre Zuschreibungen wie „behindert vs. nicht-behindert“ durch Diskurskritik abzubauen. Waldschmidt (2020: 36) macht die Kritik der Unterscheidung „behindert/nicht-behindert“ gar zur Grundlage der Disability Studies.

sache, dass an Behinderungen Praxen „geheftet“ werden oder dass „Wissen durch gesellschaftliche Praxen des Redens und Handelns hervorgebracht und verfestigt wird“ (Dederich 2010: 173–174), sind für die vorliegende Untersuchung daher entscheidend, sondern der Umgang mit den *Bewertungen* der Kategorien (samt ihren ästhetischen Folgen) sowie die Qualität der Praxen in Theateraufführungen und Filmen.⁵¹

Obwohl mittlerweile zahlreiche Untersuchungen zu Theater/Tanz⁵² und zu Filmen⁵³ über, mit und von Menschen mit Behinderung vorliegen, ist dennoch kaum erforscht, welche Vorstellungsbilder von Menschen mit „geistiger“ Behinderung sie vermitteln.⁵⁴ Die Literatur-, Theater- und Filmwissenschaften greifen im Bereich „geistige“ Behinderung, wie die *Literary Disability Studies* insgesamt, bislang noch wenig systematisch auf ihre eigenen Theorien und Methoden zurück. Stattdessen benutzen sie die in der Soziologie oder in den Bildungswissenschaften für die *Disability Studies* entwickelten Analyseinstrumente, was aber auf Kosten der genuin ästhetischen Seite der Texte und ihres ästhetischen und fiktionalen Charakters geht.

51 Eine negative Bewertung liegt z. B. der Auffassung zugrunde, Behinderung sei generell ein Problem.

52 Das Thema „Theater und Behinderung“ behandeln z. B. Ruping (1999); Fahy/King (2002); Kuppers (2004, 2011, 2017); Schulz (2004); Sandahl/Auslander (2005); Sandahl (2008); Conroy (2009); Henderson/Ostrander (2010); Joshua/Schillmeier (2010); Schipper (2012); Schmidt (2012); Bugiel/Elber (2014); Arendell (2015); Nitschmann (2015); Johnston (2016); Astier (2019); McCaffrey (2019); vgl. auch dessen Forschungsüberblick 27–32); Hadley/McDonald (2019a mit Forschungsüberblick); Simpson (2022). Vgl. auch das Forschungsprojekt „Disability on stage“, <https://www.zhdk.ch/forschungsprojekt/disability-on-stage-429144> [05.06.2024].

53 Norden (1994) entwirft ein sehr negatives Bild der Repräsentation von Menschen mit Behinderung im Film, das in dieser Weise für das 21. Jahrhundert nicht mehr zutrifft. Ähnliches gilt für Darke (1998) und das Konzept eines „normality drama“. Vgl. zum Thema „Film und Behinderung“ außerdem Mitchell/Snyder (2001); Smit/Enns (2001); Heiner/Gruber (2003); Lester/Ross (2003); Longmore (2003); Halliwell (2004); Prout (2008); Chivers/Markotić (2010); Joshua/Schillmeier (2010); Müller (2012, 2018); Marr (2013); Fraser (2013, 2016, 2018); Berger (2013, Kapitel 7); Mogk (2013); Wijdicks (2015); Antebi/Jörgensen (2016); Tacke (2016); Checa/Hartwig (2018); Hartwig (2020c); Tschiltschke (2020); vgl. auch die Sonderausgabe der *Revue Canadienne d'Études cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies* 17 (2008).

54 Ausnahmen sind z. B. Hargrave (2015), Astier (2018), Fraser (2018), McCaffrey (2019) und Schmidt (2020). Reason (2019) stellt verschiedene Arten vor, auf die Theater mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung rezipiert werden kann. Zu Tanzperformances insbesondere mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung vgl. Hickey-Moody (2009). Der Praxis eines Theaters mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung widmen sich Palmer/Hayhow (2008). Einer einzelnen Aufführung (*Disabled Theater*) gilt der Sammelband Umatham/Wihstutz (2015). Filme mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung besprechen z. B. Osteen (2008); Hartwig (2016, 2018c).

Wenn die Textwissenschaften keine eigenen, speziell auf ihr Korpus zugeschnittenen Theorien entwickeln, die auf der Höhe der Selbstreflexion der Disziplin stehen, und in erster Linie Theorien aus anderen Wissenschaftszweigen importieren, berücksichtigen sie vor allem das, was für *andere* Disziplinen wichtig ist, nicht jedoch das spezifische Potential ästhetischer/fiktionaler Texte für die Erforschung der Vorstellungsbilder von Behinderung. Eine literaturwissenschaftlich ausgerichtete Kulturwissenschaft zum Thema „Behinderung“ muss auch die Funktion des Fiktionalen und der ästhetischen Gestaltung für gesellschaftliche Fragen ausleuchten.⁵⁵ Sie muss zeigen, dass die Rezeption z. B. von Theateraufführungen und Filmen lebensweltliche *und* ästhetische Muster verarbeitet und von lebensweltlicher *und* ästhetischer Erfahrung und Erwartung geprägt ist.⁵⁶

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass sich auf der Bühne und im Film Zeichen der Theater- bzw. Filmwelt mit Zeichen der Alltagswelt überlagern, weil die Darsteller:innen als Figuren (semiotisch) und als Personen (phänomenal) wahrgenommen werden. Wenn Darsteller:innen keine reale Behinderung haben, können die Zuschauer:innen beide Ebenen, die semiotische und die phänomenale, leichter trennen. Bei Darsteller:innen mit einer realen Behinderung gehen die Ebenen hingegen leicht ineinander über, so dass in das Werk Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung aus der Lebenswelt als Zusatzbedeutung gelangen.⁵⁷ Denn „das schauspielerische Material“ ist, mit Fischer-Lichte gesprochen, „nicht frei verfügbar“ und „lässt sich nicht beliebig bearbeiten und kontrollieren“ (2004: 129). Daher scheint hinter der Figurenidentität der theatralen bzw. filmischen Fiktion immer auch die Rollenidentität als Person mit „geistiger“ Behinderung durch.⁵⁸ Reason spricht von „the nature of the learning disabled actor, whose presence

55 Möglichkeiten ästhetischer Texte bei der Bewältigung von gesellschaftlichen Herausforderungen durch Behinderung erscheinen bislang meist im Zusammenhang mit dem Stichwort „Inklusion“ (von Seiten der Soziologie z. B. bei Kastl 2015, 2017; von Seiten der Textwissenschaften z. B. bei Hartwig 2020a; zu Tanz und Inklusion vgl. z. B. Quinten/Rosenberg 2018).

56 Ästhetische Wahrnehmung folgt allgemeinen Gestaltgesetzen (z. B. die Wahrnehmung unvollständiger Figuren als vollständig, die Gliederung des Wahrgenommenen nach Figur und Grund bzw. nach den Gesetzen der Nähe, der Ähnlichkeit oder der Kontinuität), wird aber auch durch Erfahrung und Erwartungen geprägt (vgl. dazu aus dem Kontext der Werbepsychologie Felser 2015: 28).

57 Siebers (2012: 22) vertritt die Auffassung, dass nur Menschen mit Behinderung gut Figuren mit Behinderung spielen können. Dieser Auffassung folgt die vorliegende Monographie nicht. Sie vertritt lediglich den Standpunkt, dass es für die Rezeption einen Unterschied macht, ob Menschen mit einer echten Behinderung Figuren spielen oder Menschen ohne Behinderung.

58 Die Darsteller:innen haben eine konkrete Ausprägung von „geistiger“ Behinderung und verweisen damit auch immer auf prototypische Vorstellungen „des“ Menschen mit Down-Syndrom, mit Autismus usw. Zum Verhältnis zwischen persönlicher Identität und Rollenidentität vgl. Goffman (1963: 55).

blurs the boundaries of acting and being, challenges the relationship between the real and the fictional, and disrupts our sense of intention and authorship“ (2019: 173). Konkret bedeutet dies beispielsweise für die Figur Ödipus in Tito González' gleichnamigem Film, dass der Darsteller Théo Kermel zugleich als Ödipus in der Interpretation von Tito González (des Regisseurs) und als Mensch mit Down-Syndrom wahrgenommen wird. Beide Wahrnehmungen können in den Vorder- oder Hintergrund rücken und der/die Regisseur:in kann dies für seine/ihre ästhetischen Zwecke nutzen. Die Frage danach, welche Wirkung das Zusammenspiel zwischen einer ästhetischen und einer sozialen Rolle konkret hat, soll die Grundlage der folgenden Untersuchungen sein.⁵⁹

Der vorliegenden Studie liegt ein bedeutungsorientierter, sozialkonstruktivistischer Kulturbegriff zugrunde, wie ihn Reckwitz formuliert: Kultur wird als eine Organisation der Wirklichkeit angesehen,⁶⁰ in der soziale Praktiken vor symbolischen Ordnungen erfolgen und sich verändern (2004: 7). Entsprechend dieser kulturwissenschaftlichen Sicht macht die vorliegende Studie Bedeutung und Wirkung von Theateraufführungen und Filmen von deren Struktur, aber auch von dem mutmaßlichen Vorwissen der Rezipient:innen abhängig.⁶¹ Behinderung erscheint vor dem Hintergrund eines Sinnsystems, das aus eingefahrenen Wahrnehmungsschemata und -mustern, eben Vorstellungsbildern, besteht. Nimmt man die Definition ästhetischer Texte ernst, dass sie „beobachtete Realität“ darstellen, wird im Rezeptionsprozess neben dem Textinhalt und dem Kontext auch das *Verhältnis zwischen* Wahrnehmung des Textes (als ästhetische Beobachtung der Lebenswelt) und Wahrnehmung der Lebenswelt (als Kontext) bedeutsam.⁶² In der Aufführung bzw. im Film treffen

59 Auch für Quayson überlagern sich im literarischen Text, der Behinderung einbezieht, eine ästhetische und eine ethische Ebene, zwischen denen die Rezeption oszilliert; die „Nervosität“, die der Text erzeugt, ähnele dabei der Nervosität, die Behinderung in der Lebenswelt erzeugt (2007: 19). Quayson unterscheidet darüber hinaus noch verschiedene Kategorien von Texten (vgl. den Überblick 2007: 52).

60 Kultur wird hier verstanden „als geteilte Sinn- und Bedeutungstiftung sowie korrespondierende Praktiken“ (Scheve 2019: 340).

61 Zur Verarbeitung eines Textes werden textexterne Informationen genutzt; bei der Rezeption treffen „Textwissen“ und „Weltwissen“ aufeinander (vgl. dazu Blume 2004: 50).

62 An dieser Stelle benutze ich nicht, wie Astier, den Begriff „Metatheatralität“, obwohl Astier und die vorliegende Studie von einer ähnlichen Grundfrage der Zuschauer:innen ausgehen, die Astier bezüglich einer Aufführung mit einem autistischen Schauspieler wie folgt formuliert: „Que sommes-nous venus voir au juste ce soir? Un comédien, ou un autiste – ou peut-être les deux à la fois?“ [Übersetzung: Als wir heute Abend hergekommen sind, was wollten wir dabei genau sehen: einen Schauspieler oder einen Autisten – oder vielleicht beide zugleich?] (2019: 214).

also ein kontingenzoffener (ästhetischer) und ein kontingenzaversiver (sozialer) Kontext (der wie ein Rahmen funktioniert) aufeinander (vgl. zu beiden Rahmen Hirschauer 2014: 186). Der kontingenzoffene Kontext ist die ästhetische Präsentation eines Menschen mit „geistiger“ Behinderung; er verweist darauf, dass mit dem Text lediglich *eine* Möglichkeit unter potentiell unendlich vielen anderen realisiert wird, „geistige“ Behinderung zu repräsentieren. Der kontingenzaversive Kontext wiederum verweist auf die sozial erworbenen Vorstellungsbilder der Zuschauer: innen, die auch mit Vorstellungen von einer richtigen bzw. falschen Präsentation von „geistiger“ Behinderung einhergehen.

Im Folgenden wird weder danach gefragt, wie Behinderung hergestellt wird (eine zentrale Frage der Disability Studies), noch danach, wie Behinderung repräsentiert wird (eine zentrale Frage der Literary Disability Studies), sondern vielmehr danach, wie die Wahrnehmung von Figur und Person einander beeinflussen. Wie „geistige“ Behinderung rezipiert wird, steht also im Mittelpunkt des Interesses und, wie die Texte „Anweisungen“ zur Aktivierung von Vorstellungsbildern über „geistige“ Behinderung geben.⁶³

Die vorliegende Studie steht des Weiteren einem interaktionistischen Ansatz nahe, weil sie Behinderung als eine „Zuschreibung von sozialen Erwartungshaltungen“ und im Wesentlichen als das „Resultat sozialer Reaktionen“ (Cloerkes 2007: 10–11) ansieht. Interaktionistisch ist die Vorstellung, dass soziale Rollen (wie die des „geistig Behinderten“) in einem Prozess der wechselseitigen Definition von Situations-elementen „ständig neu erschlossen“ werden (Cloerkes 2007: 163).⁶⁴ Wichtig sind dabei nicht die Begründungen für die Kategorisierung als „geistig behindert“, sondern die Konsequenzen der Kategorisierung für den ästhetischen Prozess.

Auf der Bühne und der Leinwand, so die Überlegung, werden lebensweltliche Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung aktiviert, die im Alltag oft diffus sind oder verdrängt werden. Sie können bewusst gemacht und im ästhetischen Kontext mit kritischer Distanz betrachtet werden. Theater und Film können ihnen neue Vorstellungsbilder zur Seite stellen.⁶⁵ Die Studie fragt danach, mit welchen Geschichten

63 Dieser Ansatz erinnert an Fischer-Lichtes (2004) „Ästhetik des Performativen“, die von einer „Spannung zwischen dem leiblichen In-der-Welt-Sein des Schauspielers und seiner Darstellung einer Figur“ ausgeht (2004: 130). Die vorliegende Studie betont aber nicht den phänomenalen Leib der Darsteller:innen, sondern die Vorstellungsbilder, die diese in der Lebenswelt aufrufen.

64 Zum symbolischen Interaktionismus von Berger/Luckmann vgl. Moebius (2020: 112).

65 Dies entspräche einer Forderung von Siebers: „The goal is to make disability a resource for expanding the emotions represented on stage, using the specific feelings created by disabled bodies and minds to found a new and modern disability theater“ (2016: 143). Vgl. auch Siebers' (2010) Konzept einer „Disability Aesthetics“; eine weitere Interpretation einer „Disability Aesthetics“ findet sich bei Wihstutz (2017). Zur ästhetischen Nutzung von Behinderung vgl. auch Quayson (2007) und Hargrave (2015: 47–78).

und Erwartungsstrukturen welche Erfahrungen mit „geistiger“ Behinderung möglich werden. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf Erfahrungen, die keine klaren Vorgaben bezüglich der Bewertung des Wahrgenommenen vorgeben, sondern vor allem gängige Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung verstören. Denn solche Erfahrungen sind die komplexesten.

1.3 Erzählung, Erwartung, Erfahrung

Die fundamentalen Auswahlkriterien für die Theateraufführungen und Filme der vorliegenden Studie sind, dass sie eine fiktionale Geschichte mit fiktionalen Figuren erzählen.⁶⁶ Damit werden sowohl ein „postdramatisches“ Performance-Theater, das nicht auf Dialogen und verkörperten Rollen basiert und keine durchgehende Handlung enthält,⁶⁷ als auch impressionistische, fragmentierte oder experimentelle Texte ausklammert. Zum einen soll nämlich gezeigt werden, dass Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung in der Lage sind, Figuren darzustellen, und dass sie mitnichten nur in expressiven („postdramatischen“) Performances oder Filmen auftreten können.⁶⁸ Denn das würde bedeuten, dass sie die Grenze zwischen Kunst und Leben (Repräsentation und Präsentation, Darstellung und Verkörperung, Symbol und Materialität) nicht kennen⁶⁹ und ihnen eine Unterscheidung zwischen Figur und Person nicht möglich ist. Dass sich die vorliegende Studie auf das drama-

66 Eine Ausnahme bildet die Theater-Performance *Disabled Theater*, die aufgrund ihrer außergewöhnlichen Bekanntheit in das Korpus aufgenommen wurde.

67 Schmidt spricht in ihrer Arbeit zu inklusiven Künsten von fließenden Übergängen zwischen Theater, Tanz und Performance; nicht der Text sei dann mehr das wichtigste Ausdrucksmittel, sondern der Körper (2020: 30).

68 Dieses Vorurteil findet sich z. B. bei Astier, wenn sie schreibt: „[...] les différences neurologiques d'une part et sensorielles de l'autre obligent le spectacle à s'éloigner de la forme dite dramatique, entendue comme la représentation par l'intermédiaire de personnages d'un conflit interpersonnel au présent, pour se rapprocher [...] d'une forme théâtrale qui met précisément à mal le principe de ‚représentation‘, notamment au profit de la ‚présence‘ de l'interprète, voire de sa ‚co-présence‘ avec les spectateurs“ [Übersetzung: Die neurologischen Unterschiede auf der einen und die sensorischen Unterschiede auf der anderen Seite zwingen die Aufführung, sich von der sogenannten dramatischen Form zu entfernen, verstanden als Darstellung eines präsentischen zwischenmenschlichen Konflikts mit Hilfe von Figuren, und sich [...] einer Theaterform anzunähern, die gerade das Prinzip der ‚Darstellung‘ außer Kraft setzt, insbesondere zugunsten der ‚Präsenz‘ des Darstellers oder gar der ‚Ko-Präsenz‘ mit den Zuschauern] (2019: 206). Auch Reason wirft die Frage auf, ob postdramatisches Theater Schauspieler:innen mit „geistiger“ Behinderung am besten entspricht (2019: 173).

69 Astier bringt Theateraufführungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung mit Happening, Action painting und Performance-Kunst der 1960er Jahre in Verbindung, die mit der Ununter-

tische Theater bzw. das Erzählkino konzentriert, zeigt das Gegenteil: dass sie nämlich im gewöhnlichen Erzähltheater oder -kino eingesetzt werden können.⁷⁰

Zum anderen sind Geschichten eine besondere Form der Vermittlung emotionaler Erfahrungen, die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung entscheidend mitprägen. Geschichten, schreibt Nünning (2014: 66), sind „tools for thinking“ und „tools for feeling“. Die Möglichkeit der emotionalen Anteilnahme und damit auch neuartiger Erfahrungen ist bei Geschichten größer als bei informativen Darstellungen oder Appellen. Denn Geschichten mit handelnden Personen erzeugen Affekte und werde als plausibler erlebt als Argumentationen (vgl. Felser 2015: 293). Felser schreibt aus der Sicht der Werbe- und Konsumentenpsychologie in diesem Zusammenhang:

Geschichten erhöhen die Verarbeitungsflüssigkeit nicht nur durch Wiederholung, sondern auch durch ihre Anschaulichkeit und durch die Motivation, sich mit ihnen zu beschäftigen. Eine zentrale Form der Beschäftigung besteht in der Identifikation mit den handelnden Charakteren. Die Identifikation geht mit einer erhöhten Bereitschaft zur Nachahmung einher [...]. (Felser 2015: 299)

Geschichten können wirksamer und genauer zum „affektiven Kern von Einstellungen“ (Cloerkes 2007: 154) durchdringen und sind gegen Widerspruch resistenter als Sachinformationen. Denn, so Felser, sie handeln von dem, was einzelnen Menschen geschieht und wie diese das Geschehene erfahren: „Man kann einem Argument widersprechen, nicht aber einer Erfahrung“ (2015: 302).⁷¹ Wenn die Haltung zu Menschen mit Behinderung nicht kognitiv, sondern affektiv bestimmt ist (Cloerkes 2007: 104), ist die emotionale Komponente des Kontextes, in dem Menschen mit „geistiger“ Behinderung wahrgenommen werden, von besonderem Gewicht.

In den folgenden Analysen der Theateraufführungen und Filme wird entsprechend nach (neuen) emotionalen Erfahrungen mit und Bewertungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung im Rahmen einer Erzählung gefragt. In Kapitel 2 werden gängige Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung aus der Alltagswelt

scheidbarkeit von Kunst und Leben arbeiten, und benutzt den Begriff „Metatheatralität“ (2019: 214–215).

⁷⁰ Die vorliegende Studie stellt also gerade nicht eine Ästhetik des Performativen (wie sie Fischer-Lichte 2004 konzipiert) in den Mittelpunkt, d. h. Theateraufführungen, in denen die Ablösung von der Rollenfigur gegeben ist (vgl. Fischer-Lichte 2004: 145), sondern im Gegenteil Erzählungen, die Rollenfiguren voraussetzen.

⁷¹ Felser schreibt weiter, Geschichten enthalten „Elemente, die nicht verneint werden können, etwa subjektive Erfahrungen und Bewertungen der handelnden Personen. Auch die Frage, ob etwas positiv oder negativ, angenehm oder unangenehm ist, ist keine Frage der Wahrheit“ (2015: 302).

beschrieben und die Besonderheit der Diversitätskategorie „geistige Behinderung“ im Gegensatz zu anderen Diversitätskategorien verdeutlicht.⁷²

Kapitel 3 konzentriert sich auf die drei zentralen Analyseperspektiven: Erzählungen, Erwartungen und Erfahrungen, die die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung bestätigen oder aufbrechen:

- **Erzählungen** bilden den Kontext, der die Wahrnehmung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung strukturiert. Bei der Analyse von Theateraufführungen und Filmen wird danach gefragt, wer was wie erzählt. Die Einschätzung etwa, ob ein ungeschickt wirkendes Auftreten einer Figur mit „geistiger“ Behinderung peinlich wirkt oder zu einer neuen positiven Erfahrung führt, hängt immer auch von der Erzählung ab, in die es eingebettet ist. Weicht die Erzählung von den mit „geistiger“ Behinderung verbundenen Vorstellungsbildern ab, können die Zuschauer:innen diese wahrnehmen und zu ihnen Distanz aufbauen, so dass eine kritische Betrachtung möglich wird.
- **Erwartungen** entstehen aus dem Vorwissen der Zuschauer:innen und aus der Struktur der Texte. Es handelt sich um Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung und Wissen über Alltagssituationen und -handlungen auf der einen und literarisches, theatrales bzw. filmisches Wissen (vor allem Gattungswissen) auf der anderen Seite. Gestützt auf ihr Vorwissen antizipieren die Zuschauer:innen Folgeereignisse, d. h. sie bauen Erwartungen auf, vor deren Hintergrund Überraschungen bzw. allgemein Irritationen möglich werden. So kann z. B. die grobe Unhöflichkeit einer Figur mit „geistiger“ Behinderung sowohl das Vorstellungsbild eines harmlosen Menschen mit Behinderung als auch die erwartete tragische Struktur einer Erzählung konterkarieren. Die größtmögliche Irritation entsteht durch Paradoxa, die die Zuschauer:innen zu einer gesteigerten Denktätigkeit anregen. Selbstverständlich können über Erwartungen stereotype Vorstellungsbilder auch bekräftigt werden.
- **Erfahrungen** entstehen durch die kognitive und emotionale Aneignung der Erzählung durch die Zuschauer:innen. Erzähl- und Erwartungsstrukturen der Theateraufführungen und Filme machen bestimmte Emotionen und Bewertungen wahrscheinlicher als andere, die dann wiederum mit den üblichen Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung übereinstimmen oder ihnen widersprechen.⁷³ Wenn Menschen mit „geistiger“ Behinderung bei-

⁷² Dass ein solcher signifikanter Unterschied etwa zu den Kategorien *gender* und *race* vorliegt, vertritt z. B. Gill, die ein Unterkapitel ihres Beitrags über Behinderungserfahrungen dem Thema „Differences from Other Minority Groups“ widmet (2001: 365–366).

⁷³ Die Wahrscheinlichkeit sagt dabei nichts über die tatsächlichen Erfahrungen der Zuschauer:innen aus, um die es in der vorliegenden Studie auch nicht geht. Aussagekräftige Zuschauerbe-

spielsweise zu Detektiven werden und einen rätselhaften Fall lösen, ist es wahrscheinlich, dass sie nicht als behindert wahrgenommen werden. Dieses Aussetzen der in der Alltagswelt wichtigen Unterscheidung zwischen „behindert“ und „nicht behindert“ ist eine ungewohnte Erfahrung für die Zuschauer:innen, die sie eine kritische Distanz zu gewohnten Emotionen und Bewertungen einnehmen lassen kann.

Die jeweiligen Analyseebenen werden mit kurzen Aufführungs- und Filmbeispielen illustriert.⁷⁴

Kapitel 4 analysiert exemplarisch zwei Theateraufführungen und zwei Filme mit unterschiedlich komplexen Erzählungen ausführlicher und zeigt, wie sie unterschiedliche Erwartungen und Erfahrungen hervorrufen. Dabei wird deutlich, wie die analytische Trennung der drei Ebenen zu differenzierten Beschreibungen der Texte führt. Das Kapitel soll auch verdeutlichen, dass das entstehende Vorstellungsbild von „geistiger“ Behinderung am komplexesten ist, wenn die Behinderung weder als unlösbares noch als bereits gelöstes (bzw. irrelevantes) Problem dargestellt wird.

Kapitel 5 charakterisiert in einem kurzen Überblick das Korpus an Theateraufführungen und Filmen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung allgemein und wirft auch die Frage nach möglichen Qualitätskriterien auf.⁷⁵ Anschließend werden unterschiedliche Möglichkeiten von Theateraufführungen und Filmen, auf der Produktions-, Werk- und Rezeptionsebene auf Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung einzuwirken, einander gegenübergestellt. Den Herausforderungen, denen sich Theater und Film dabei stellen müssen, ist ein weiteres Unterkapitel gewidmet: die Bedeutung des ästhetischen Anspruchs der Texte, die Sichtweisen der Darsteller:innen sowie das Wechselspiel zwischen allgemeinen Vorstellungen von

fragungen sind schwer durchführbar, vor allem was Repräsentativität und Ehrlichkeit der Antworten angeht. Es müsste z. B. genau analysiert werden, inwiefern das Publikum für das Thema „geistige Behinderung“ schon vorab sensibilisiert ist und wo Wahrnehmungsverzerrungen vorliegen könnten.

⁷⁴ Das gesamte Korpus, mit dem im Projekt „Erzählung, Erwartung, Erfahrung“ gearbeitet wurde, aus dem die vorliegende Monographie hervorgegangen ist, ist auf der Plattform DARIAH zugänglich (<https://repository.de.dariah.eu/1.0/dhcrud//21.11113/0000-0011-487B-3/landing> [11.6.2024]). Der Untersuchungszeitraum geht bis Mai 2023. Zu dem Projekt erscheinen außerdem eine Monographie, die sich auf Theateraufführungen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung konzentriert (Soledad Pereyra, Arbeitstitel: *El capacitismo en disputa: un recorrido por el teatro mixed-abled en España*), sowie ein Artikel über Filme mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung (Geldner 2024).

⁷⁵ Schmidt weist darauf hin, dass „Qualitätskriterien für die Arbeit von und mit behinderten Künstlerinnen fehlen“ (2020: 107). Schwierigkeiten der Kritik, inklusives Theater einzuordnen, zeigen sich z. B. in Rezensionen wie der von Muscionico (2014).

„geistiger“ Behinderung und der Wahrnehmung eines Individuums mit „geistiger“ Behinderung. Zum Abschluss des Kapitels werden die Aufgaben der Theater- und Film-analyse bei der Erweiterung der Analyseinstrumente bzw. bei der Vermittlung zwischen Werk und Zuschauer:innen durch das Angebot von „Lesarten“ der Texte beleuchtet; dabei werden auch die Partizipation der Menschen mit „geistiger“ Behinderung am Forschungsprozess sowie weiterführende Fragen diskutiert.

Eine Zusammenfassung des Aufbaus und der Ergebnisse der Studie in Leichter Sprache beschließen die Monographie.

2 „Geistige“ Behinderung als Unterschied, der einen Unterschied macht

Il n'y a pas d'histoire de la pensée en dehors de l'histoire des *systèmes* de pensée. [...] Il n'y a pas de „handicap“, de „handicapés“ en dehors de structurations sociales et culturelles précises; il n'y a pas d'attitude vis-à-vis du handicap en dehors d'une série de références et de structures sociétares. (Stiker 1982: 23)¹

Information. Any difference that makes a difference. (Bateson 1979: 228)

2.1 Definitionen

Manche Merkmale, die Personen zugeschrieben werden, d. h. Differenzkategorien im Sinne von Hirschauer (2014), haben kaum Konnotationen, einen geringen allgemeinen und oft keinen subjektiv bedeutsamen Informationswert in konkreten Kontexten. So ist etwa die Augenfarbe ein Merkmal, das im Reisepass Erwähnung findet, aber keine automatischen (negativen oder positiven) Bewertungen aufruft. Andere Merkmale haben hingegen einen hohen Informationswert und sind mit wirkmächtigen Vorstellungsbildern verbunden, die gravierende praktische Konsequenzen nach sich ziehen.² „Behindert“ vs. „nicht-behindert“ ist so ein „Unterschied, der einen Unterschied macht“ (vgl. das Motto, Bateson 1979: 228). Denn die Kategorie „Behinderung“ ruft kulturübergreifend dominant negative Vorstellungsbilder auf,³ die sich in sozialer Benachteiligung niederschlagen. „Geistige Behinderung“ ist dabei noch einmal negativer konnotiert als alle anderen Formen

1 [Übersetzung: Es gibt keine Ideengeschichte außerhalb einer Geschichte der Ideensysteme. [...] Es gibt keine ‚Behinderung‘, ‚Behinderte‘ außerhalb präziser sozialer und kultureller Strukturierungen; es gibt keine Haltung gegenüber Behinderung außerhalb einer Serie gesellschaftlicher Bezüge und Strukturen.]

2 Zur Stimulusqualität von Behinderung vgl. Cloerkes (2007, Kap. 5); Kastl (2017: 174; 182). In der vorliegenden Studie wird nicht darauf eingegangen, ob die Stimulusqualität biologisch oder kulturell bedingt ist, da strittig ist, wie diese voneinander zu trennen wären.

3 Neubert/Cloerkes sprechen „von universellen Tendenzen bei der Bestimmung von Behinderung“ (1987: 88); es gibt wohl einige kulturelle Universalien, die die Reaktion auf (Nicht-)Behinderung bedingen, wie etwa die Wertschätzung eines intakten Körpers (1987: 13). Cloerkes (2007: 157) spricht von einer interkulturell stabilen und nicht beeinflussbaren Kernhaltung gegenüber Behinderung.

von Behinderung.⁴ Das wiederum bedeutet: Was für Behinderung allgemein gilt, gilt für „geistige“ Behinderung in besonders hohem Maße.

Die Kategorie „Behinderung“ setzt an einer körperlichen Besonderheit an, auf die die soziale Umwelt mit Hilfe, aber auch mit Abwehr und Einschränkung reagiert, so dass sowohl die materiellen Voraussetzungen als auch die Diskurse und Praktiken das behinderte Subjekt hervorbringen,⁵ auf was beispielsweise Rösner verweist (2014: 140). So heißt es in der Präambel der *UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities* (CRPD): „[...] disability results from the interaction between persons with impairments and attitudinal and environmental barriers that hinders their full and effective participation in society on an equal basis with others [...]“ (UN 2006). Innerhalb der Disability Studies gibt es Kontroversen bezüglich der Frage, wie stark die materielle (*impairment*) bzw. die kulturelle Komponente (*disability*) zu gewichten sei. Extrempositionen sehen in „Behinderung“ ein rein kulturelles Konstrukt; gängiger sind Positionen, die lediglich von einem starken kulturellen Einfluss ausgehen, der aber stets mit der Materialität des Körpers in Wechselwirkung steht. So unterscheidet beispielsweise Felder eine „intrinsische Einschränkung“ und eine „von außen auferlegte soziale Diskriminierung“ (2022: 133). Das Verhalten der Umwelt verstärkt also eine biologische Abweichung durch Zuschreibungen von (Un-)Fähigkeit und durch isolierende Reaktionen (Musenberg 2020: 201). Wansing unterscheidet entsprechend zwischen einer Kategorie „Behinderung“, die sich diskurskritisch dekonstruieren lasse, und realen, materialen Ungleichheiten, die empirisch zu analysieren seien (2014: 226).⁶

Unbestritten ist in der wissenschaftlichen Forschung, dass das Konzept „Behinderung“ immer „an kulturell geprägte Wahrnehmungen, Erklärungsmuster und Umgangsformen gebunden“ (Dederich 2009: 31) und damit prinzipiell veränderbar ist. Behinderung entsteht vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Anforderungen (Kastl 2017: 105), die eine körpergebundene Abweichung von sozialen Normalitäts-Erwartungen überhaupt erst sichtbar machen (vgl. die Definition bei

4 Entsprechend listet Stalker „[e]xperiences people with learning difficulties share with other disabled people“ und „[e]xperiences which may be distinctive to people with learning difficulties“ getrennt auf (2012: 123–125).

5 Unter Praktiken verstehen wir mit Reckwitz die „körperlich verankerten und von einem kollektiven impliziten Wissen getragenen Verhaltensroutinen“ (2016: 163).

6 Zur Kritik am sozialen Modell, nach dem Menschen nicht behindert sind, sondern von der Gesellschaft behindert werden, vgl. Hughes/Paterson (1997); Corker/French (1999a); Shakespeare (2017). Kastl kritisiert am sozialen Modell von Behinderung, dass gesellschaftliche Praxis nicht auf Herrschaftsfragen bzw. auf einen Kampf um Wissen reduziert werden dürfe, weil dies der Komplexität des Verhältnisses von Wissensordnungen und gesellschaftlicher Praxis nicht gerecht werde (2014: 161–162).

Kastl 2017: 107).⁷ Cloerkes begründet z. B. die gestörte zwischenmenschliche Interaktion bei Vorliegen einer äußerlich wahrnehmbaren starken Abweichung damit, dass die Möglichkeit zur ideomotorischen Identifikation fehlt. Menschen können sich im Normalfall mit ihren Mitmenschen identifizieren, weil als normal empfundene Bewegungen und mimische Äußerungen bei ihnen die gleichen (Ausdrucks-)Bewegungen auslösen. Ist diese Identifikationsmöglichkeit hingegen erschwert oder nicht möglich, hat dies Verunsicherung zur Folge (Cloerkes 2007: 110).⁸ Allerdings kann die Identifikation durch Gewöhnung an die Abweichung, z. B. durch häufige Interaktion und große Sichtbarkeit der Menschen, die die Abweichungen zeigen, vermutlich in den meisten Fällen zumindest teilweise wiederhergestellt werden.

Kastl setzt bei seiner Definition von Behinderung an der „Faktizität“ des Körpers und einem „Verhältnis relativer Passung/Nicht-Passung zu bestimmten sozialen Praxen“ (2017: 80–81) an.⁹ Erwartungen an Aussehen, Kommunikation und Verhalten sowie generell die Anpassung an soziale Praxen bedingen die Vorstellungen von Normalität (d. h. eine Vorstellung von einem funktionierenden Körper und Geist)¹⁰ und eben auch Abweichung. Zudem muss ein Individuum zu der Gemeinschaft nicht nur passen, sondern auch mit deren spezifischen Werten und Rationalitäten übereinstimmen, d. h. auch „ästhetische und moralische Standards,

7 Cloerkes weist darauf hin, dass Widersprüche zu gattungsspezifischen Eigenschaften gängigen Normalitätserwartungen widersprechen; eine Normalitätserwartung sei wiederum eine „in der frühen Kindheit erlernte Vorstellung darüber, wie Menschen in körperlicher, geistiger und psychischer Hinsicht üblicherweise beschaffen sind. Die Variationsbreite dessen, was noch als normal gilt, ist interkulturell höchst unterschiedlich“; kulturspezifische Ideale seien dabei nicht immer funktional erklärbar (2007: 133–134).

8 Zu weiteren theoretischen Erklärungsansätzen für Interaktionsprobleme zwischen Menschen mit und ohne Behinderung vgl. Cloerkes (2007: 110–111). Zur Entstehung der sozialen Reaktion auf Menschen mit Behinderung vgl. Cloerkes (2007: 113–123).

9 Behinderung ist nach Kastl (2017: 53) das Ergebnis einer Schädigung des Körpers und damit nicht lediglich ein Ergebnis sozialer Konstruktion. In Bezug auf „geistige“ Behinderung ist der Begriff „Schädigung“ allerdings kritisch zu sehen: Ist beispielsweise eine Trisomie 21 eine Schädigung oder eine bloße Variante des menschlichen Chromosomensatzes? Theunissen will „Schädigung“ durch den neutraleren Begriff „biologisch[e] Gegebenheit“ in Bezug auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung ersetzen (2016: 23).

10 Es gibt „auf den Körper und das wahrnehmbare Verhalten bezogene Minimal-, Durchschnitts- und Idealvorstellungen, auf deren Grundlage die Gesellschaft zu einem Vergleichsfeld und Differenzierungsraum wird“ (Dederich 2010: 177). Vgl. dazu auch die verschiedenen Formen der „Heilung“ des Imperfekten in den Beschreibungen von Clare (2017). Der gemeinsame Nenner aller Formen abweichenden Verhaltens ist die Verletzung sozialer Normen als Regeln des Zusammenlebens; denn „Normen sind generalisierte Verhaltenserwartungen von unterschiedlicher Verbindlichkeit“ (Cloerkes 2007: 160), und der behinderte Mensch entspricht nicht den gesellschaftlichen Erwartungen.

magische Vorstellungen usw.“ teilen (Neubert/Cloerkes 1987: 15). Andernfalls kann es als „behindert“ kategorisiert werden.

Die Materialität von Behinderung zeigt sich in einer nicht reibungslosen Interaktion des Individuums mit einer konkreten menschlichen Gemeinschaft,¹¹ was jedoch nicht in der für nichtbehinderte Individuen üblichen Weise sanktioniert wird. Mit der Einordnung unter die Kategorie „Behinderung“ wird dem Individuum nämlich zugestanden, dass es ihm nicht möglich ist, in sozial erwarteter Weise zu funktionieren, und dass es daher für seine Abweichung nicht verantwortlich ist. Ihm werden aus diesem Grund Sonderbedingungen eingeräumt und Hilfe und Schutz angeboten. Es muss bestimmte soziale Pflichten nicht übernehmen, allerdings um den Preis, dass es stigmatisiert und marginalisiert wird und insgesamt niedriges soziales Prestige genießt. Auf offizieller Ebene ist die soziale Situation von Menschen mit Behinderung „durch einen elementaren Widerspruch zwischen offizieller Entlastung für ihre Abweichung von der Norm einerseits und tatsächlicher Diskriminierung mit Zuweisung einer besonderen, abweichenden Rolle andererseits“ gekennzeichnet (Cloerkes 2007: 166). So schreibt Cloerkes über das gesellschaftliche Bild eines Menschen mit Behinderung in Deutschland nach 1945, sein Lebensrecht sei an Bedingungen geknüpft, „insbesondere die, er habe in Spezialeinrichtungen zu leben, nicht die Befindlichkeiten der Mehrheit zu stören und im übrigen dafür allen dankbar zu sein“ (2007: 359).

Im Folgenden soll „Behinderung“ die negativ bewertete Abweichung eines Individuums von körperlichen oder sozialen Normalitätsvorstellungen bezeichnen. Die Abweichung ist durch die biologische Ausstattung des Individuums bedingt und wird durch soziale Reaktionen negativ markiert und fast immer auch verstärkt.¹² Sie behindert ein reibungsloses Funktionieren des sozialen Systems,¹³ das das Individuum mit Behinderung nur mit erheblichen Modifikationen seiner Regeln integrieren kann.¹⁴ Mit dieser Definition hat der Begriff *Behinderung* einen sehr hohen Abstraktionsgrad und schließt so heterogene Phänomene wie das Feh-

11 Die Materialität zeigt sich in vielen Fällen von Behinderung z. B. in körperlichem Schmerz oder deutlich geringerer Leistungsfähigkeit des Körpers bzw. Intellekts. Die soziale Reaktion auf diese körperlichen Abweichungen verstärkt die Auswirkungen dieser Materialität auf das Leben der Betroffenen.

12 Vgl. die Theorien zu der Dreiteilung in *impairment*, *disability* und *handicap* (Unesco 1981; Brackhane 1985). Zu primärer, sekundärer und tertiärer Behinderung vgl. Brackhane (1982).

13 In Spanien wird entsprechend der Ausdruck „funktionale Diversität“ („diversidad funcional“; vgl. Romañach/Lobato 2005) als Synonym für „Behinderung“ gebraucht.

14 Die erforderlichen Veränderungen der bestehenden sozialen Organisation könnten u. U. so extrem sein, dass sie das Funktionieren des gesamten sozialen Systems gefährden, etwa wenn Kommunikation drastisch verändert werden müsste, damit ein System mit einem stark eingeschränkten Individuum weiterhin kommunizieren kann. Erforderliche Veränderungen können

len einer Körperfunktion, die Einschränkung der Wahrnehmung oder die Veränderung der kognitiven Verarbeitung von Reizen mit ein. Behinderung im Sinne der Definition kann von Geburt an bestehen oder Folge einer gewaltsamen Einwirkung von außen bzw. einer Krankheit sein, degenerativ, mit Schmerz verbunden und sichtbar oder eben stabil, im Wesentlichen schmerzfrei und unsichtbar sein.

Die behinderungsbedingten Abweichungen unterliegen keiner Willensentscheidung, sind nicht vorübergehend und nicht auf Spezialgebiete bezogen. Für eine Abgrenzung zum Aussteiger oder Kriminellen ist dieser Aspekt der Willensentscheidung wichtig, für eine Abgrenzung zum sozial Benachteiligten der Aspekt der biologischen Ausstattung, für eine Abgrenzung zum Kind oder Kranken der Aspekt des Dauerhaften, für eine Abgrenzung zu geringfügigen Abweichungen der Aspekt der Störung der Funktionalität des gesamten (sozialen) Systems. Viele Definitionen berücksichtigen diese Abgrenzungen nicht. Nach den Definitionen von Cloerkes bzw. Wansing würden z. B. auch Aussteiger, im Elend lebende Menschen, Menschen mit verstauchtem Fuß oder sehr hässliche Menschen in die Kategorie „behindert“ fallen.¹⁵

Die immens heterogene Gruppe von Menschen, die mit dem Wort *Behinderung* bezeichnet werden, enthält selbst wieder Binnendifferenzierungen mit deutlichen Bewertungen. Der Regisseur Jacob Höhne gibt beispielsweise folgende Beschreibung der „Hierarchisierung von Behinderungen“:

Es gibt die Menschen mit Sehbeeinträchtigung, dann die mit Mobilitätsbeeinträchtigung, dann die mit Hörbeeinträchtigung, irgendwo darüber, daneben, dazwischen sind die Menschen mit psychischer Beeinträchtigung, und zum Schluss kommen die Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung. (Hartwig 2022: 215)¹⁶

Motorische Beeinträchtigungen können etwa durch normale kognitive Fähigkeiten in einem gewissen Rahmen kompensiert werden, nicht jedoch umgekehrt (vgl. Astier 2018: 174). Benutzte man verschiedene Wörter für verschiedene Beeinträchtigungen, wäre es nicht möglich, „geistige“ Behinderung innerhalb einer diskriminierten Kategorie noch ein weiteres Mal zu diskriminieren. Auch eine sprachliche Differenzie-

aber auch verhältnismäßig undramatisch sein und z. B. in der Schaffung einer barrierefreien Umwelt liegen (etwa durch den Bau einer Rampe, die das Treppensteigen ersetzt).

¹⁵ Der Wortlaut der Definitionen ist: „Behinderung ist eine negativ bewertete Abweichung von gesellschaftlichen Standards oder Werten; in unserem Kulturkreis beispielsweise Leistungsfähigkeit, Gesundheit, Tüchtigkeit, Schönheit, Mobilität, Intelligenz usw.“ (Cloerkes 2014: 123; vgl. auch die Definition in Cloerkes 2007: 8) und: „[Behinderung ist die] soziale Konstruktion einer negativen Abweichung von Normalitätserwartungen“ (Wansing 2014: 212).

¹⁶ Vgl. die Verweise auf die Literatur, die Stalker (2012: 125) anführt.

rung zwischen angeborener und erworbener Beeinträchtigung würde helfen, eine Beeinträchtigung in einigen Fällen als anzuerkennende Identität, in anderen Fällen als Defizit (im Vergleich zu früheren Fähigkeiten) zu begreifen. Gerade „geistige“ Behinderung würde dann als Identität aufgewertet, weil sie meist angeboren ist.¹⁷

Das Wort *Behinderung* als Oberbegriff für sehr unterschiedliche Formen von Beeinträchtigung hat als kleinsten gemeinsamen Nenner das Stigma mit der Folge der sozialen Ausgrenzung.¹⁸ Mit Goffman verstehen wir unter *Stigma* in der alltäglichen sozialen Interaktion „an undesired differentness from what we had anticipated“ (1963: 5) bzw. „the situation of the individual who is disqualified from full social acceptance“ (1963: Preface). Stigmata sind dabei keine Eigenschaften des Individuums, sondern Produkte einer Beziehung zwischen Menschen in einem gegebenen Kontext. „The normal and the stigmatized are not persons but rather perspectives. These are generated in social situations during mixed contacts by virtue of the unrealized norms that are likely to play upon the encounter“, schreibt Goffman (1963: 138). Stigmata sind also relativ: „An attribute that stigmatizes one type of possessor can confirm the usualness of another, and therefore is neither creditable nor discreditable as a thing in itself“ (Goffman 1963: 3).

Ein Stigma hat Auswirkungen auf Emotionen, Denken und Verhalten aller Mitglieder einer Gruppe. Es hat eine affektive und eine kognitive Komponente und beeinflusst die Interaktion, wie Coleman-Brown schreibt (2017: 155).¹⁹ Zentral für ein Stigma ist, laut Nussbaum, „a dehumanization of the victim“ (2006: 220), was für „geistige“ Behinderung in besonderem Maße zu gelten scheint. Denn diese Form der Behinderung betrifft die Bereiche, die das Menschsein ausmachen: das soziale Anpassungsverhalten bzw. das kulturadaptive Lernen.²⁰

Der Begriff „geistige Behinderung“ ist zwar unscharf – da weder der Begriff *Geist* gut definiert ist noch die Abgrenzung von *Geist* und *Körper* (vgl. Feuser

17 Wenn eine kognitive Beeinträchtigung erst im Laufe des Lebens (z. B. infolge eines Unfalls, durch Krankheit oder degenerative Prozesse) erworben wurde oder gar Folge eines gewaltsamen Eingriffs ist (vgl. z. B. das Ende des Films *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, USA 1975; Regie: Miloš Forman), wird dies als extrem tragisch, geradezu als Verlust der Menschlichkeit wahrgenommen.

18 Mitchell/Snyder schreiben entsprechend: „Disability acts as a loose rubric and as an amalgam of dissimilar physical and cognitive traits that often have little in common other than the social stigma of limitation, deviance, and inability“ (1997: 7).

19 Zu Stigma und Stigmatisierung bzw. Funktionen von Stigmata vgl. Cloerkes (2007: 168–172), zu Stigmabewältigung Tröster/Pulz (2020).

20 Musenberg nennt „geistige“ Behinderung „eine Verbindung von kognitiver Beeinträchtigung (Intelligenzminderung) und einer Beeinträchtigung des adaptiven Verhaltens (konzeptuelle, soziale und praktische Fähigkeiten)“ (2020: 201). Definitionen geben auch Feuser (2000: 149), Speck (2007) und Theunissen (2007). Kriterien für das Vorliegen einer „geistigen“ Behinderung listet Lescow (2015: 54) auf. Zur geistigen oder mehrfachen Behinderung vgl. Dalferth (2010: 116).

2000: 148–149)²¹ –, ruft aber nahezu automatisch negative Assoziationen hervor. Denn der Begriff *Geist* gilt als Kerneigenschaft des Menschen und eine Behinderung in diesem Bereich macht ein Individuum zu einem „unvollständigen“ Menschen, dem dann folgerichtig weder Menschenrechte noch Würde vollumfänglich zugestanden werden.²² Feuser schreibt:

„Geistige Behinderung“ negiert als fachlich fundierte Diagnose wie umgangssprachlich an einem Menschen, der damit etikettiert wird, das, was der Mensch sich als Gattung im Unterschied zu allem anderen Leben in besonderer Weise zuspricht, nämlich ‚Geist‘ und [...] damit deutlich ‚Bewußtsein‘. *Damit grenzt die Begrifflichkeit der ‚Geistigen Behinderung‘ den mit ihr klassifizierten und kategorisierten Menschen nicht nur innerhalb der Gattung aus, sondern verweist ihn aus der Gattung.* (Feuser 2000: 147)

Das Etikett „geistige Behinderung“ verschleiert, dass „Geist“ und menschliches Bewusstsein insgesamt noch wenig erforscht sind und auch wenig über die Wahrnehmung und spezifische Weltkonstruktion von Individuen bekannt ist, auf die dieses Etikett angelegt wird. Die Bildungsfähigkeit von Menschen mit „geistiger“ Behinderung wird generell als mehr oder weniger stark eingeschränkt angesehen.²³ Aber Menschen mit „geistiger“ Behinderung passen sich an eine für sie oft unverständliche Welt an, d. h. sie lernen unter erheblich schwereren Bedingungen als Menschen mit normalen kognitiven Fähigkeiten und entwickeln sich im Austausch mit ihrer Umwelt weiter. Damit zeigen sie ihre Lernfähigkeit. Das Etikett „geistige Be-

21 Vgl. zum Begriff „Geist“ im Zusammenhang mit Behinderung Speck (2018: 44–46). Der Ausdruck „geistige Behinderung“ ist wohl eine Übersetzung des anglo-amerikanischen *mentally retarded* (Speck 2007: 136; Theunissen 2016: 11). Zum Begriff „geistige Behinderung“ vgl. die Zusammenfassung bei Wenger (2008); zur Problematik des Begriffs vgl. Speck (2018: 53–57) bzw. aus der Sicht der Heilpädagogik Theunissen (2007). Selbstvertretungsgruppen sprechen heute nicht von „geistiger Behinderung“, sondern von „Menschen mit Lernschwierigkeiten“ (Musenberg 2020: 201; vgl. zu diesem Begriff auch Lescow 2015: 51).

22 Kittay/Carlson schreiben: „Reason, in philosophical accounts, is generally taken to be the ground for human dignity, hence the special accord and moral status we attribute to humans“, und fragen: „In what way do they present challenges to some of philosophy’s most cherished conceptions of personhood, agency, responsibility, equality, citizenship, the scope of justice, and human connection?“ (2010: 1).

23 Ulrich Bleidicks *Pädagogik der Behinderten* (1972) konstruiert Behinderung als die anthropologische Determinante eines eingeschränkten Erziehungs- und Bildungsprozesses (Moser 2019: 80). Allgemein gelten Menschen mit „geistiger“ Behinderung auch im 20. Jahrhundert lange als bildungsunfähig (Hoppe 2012: 6; Lescow 2015: 52). Radikal ist Feusers Auffassung, dass das Konzept „Geistigbehinderte“ lediglich das Ergebnis einer Entwicklung innerhalb der Sonderpädagogik seit Ende der 1960er Jahre sei (2000: 149).

hinderung“ verdeckt dieses Zusammenspiel zwischen Individuum und sozialer Umwelt und lokalisiert die Anpassungsprobleme allein im Individuum.²⁴

Wie die Beziehung zwischen Menschen mit und ohne Behinderung auf der Bühne oder der Leinwand von den Zuschauer:innen einer Theateraufführung oder eines Films wahrgenommen wird, hängt, so die Ausgangsannahme dieser Studie, von deren Vorstellungsbild von („geistiger“) Behinderung ab: ihrem Vorwissen über und ihrer Vorerfahrung mit Menschen mit Behinderung. Bedeutungspotentiale und Wirkmöglichkeiten der Texte können also herausgearbeitet werden, wenn berücksichtigt wird, was („geistige“) Behinderung in der Lebenswelt bedeutet.²⁵ Mag diese Bedeutung auch noch so verzerrt sein, so ist sie doch wirksam bei der kognitiven und affektiven Rezeption der Texte.

2.2 Alltägliche Vorstellungsbilder von Menschen mit „geistiger“ Behinderung

2.2.1 Voraussetzungen

Da Behinderung in verschiedenen Kulturen und zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich wahrgenommen wird, sind die im Folgenden skizzierten Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung nicht universell. Sie gelten vielmehr nur für Mittel- und Westeuropa in den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts.²⁶ In der vorliegenden Studie beschränken wir uns auf sie, weil die analysierten Theateraufführungen und Filme fast ausschließlich aus den Ländern Spanien, Frankreich, Italien, Deutschland und Großbritannien und dem Zeitraum 1996 bis 2022 stammen. Zur Gebundenheit von Vorstellungsbildern von Behinderung an einen zeitlichen Kontext schreibt Harpin:

24 Vgl. zu Tendenzen eines Wandels in diesem Verständnis von „geistiger“ Behinderung Lescow (2015: 54–57).

25 Theateraufführungen und Filme rufen Kontexte auf, also spezifische Ergänzungen und Erweiterungen der Texte durch die Zuschauer:innen (Corbineau-Hoffmann 2017: 43). Wie bei jedem anderen Text auch entfaltet sich der Kontext „in unseren Köpfen“, denn er besteht aus „mentalene Bildern und Vorstellungen, die der Text hervorruft“ (Corbineau-Hoffmann 2017: 32).

26 So stellt beispielsweise Shakespeare die Frage: „Are concepts such as the social model of disability [...] or independent living applicable outside the developed countries in which they were first developed?“ (2012: 273). Insgesamt sind die Theorien, Modelle und Methoden der Disability Studies stark aus einem US-amerikanischen bzw. europäischen Blickwinkel formuliert und ihr bisweilen ahistorisch-ubiquitärer Gestus müsste dringend durch Forschungen zu Ländern des „Globalen Südens“ ergänzt werden.

While today there is an association between intellectual impairment and vulnerability, in the early part of the twentieth century the association was more keenly of the impaired figure as threat or perpetrator. In this sense, there is no stable, static cultural image of disability but rather shifting, ideologically driven, tales of difference. (Harpin 2020: 277)

In Mittel- und Westeuropa kann man im 21. Jahrhundert von einem Grundstock an ähnlichen Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung ausgehen, die die Zuschauer:innen mit großer Wahrscheinlichkeit von Kindheit an aufgenommen haben,²⁷ die in der konkreten Rezeption aber selbstverständlich noch gruppenspezifisch, individuell und nicht zuletzt auch im Zusammenspiel mit anderen Vorstellungsbildern modifiziert werden.²⁸ Beispielsweise sind die Erfahrungen von Zuschauer:innen mit Behinderung oder von Zuschauer:innen, die Menschen mit Behinderung in ihrem nahen Umfeld haben oder die über professionelles Spezialwissen über „geistige“ Behinderung verfügen, anders als die eines durchschnittlichen Menschen im Publikum. Das Vorstellungsbild ist umso differenzierter, je häufiger und intensiver die Interaktionserfahrungen des Zuschauers/der Zuschauerin mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung bereits waren. Es ist umgekehrt umso allgemeiner und stereotyper, je mehr es auf Hörensagen, Medieninhalten, allgemeinen Verhaltens- und Wahrnehmungserwartungen oder unterschwellig wirkenden eigenen existenziellen Erfahrungen mit kognitiven Abweichungen beruht. Im Folgenden werden *wahrscheinliche* allgemeine Vorstellungsbilder vorgestellt.

Für („geistige“) Behinderung gilt wie für alle anderen Humandifferenzierungen, dass sie in erster Linie eine „praktisch vollzogene, körperlich und situativ materialisierte sowie institutionell geronnene ‚Real-Essentialisierung[en]‘“ (Hirschauer 2014: 188), also nicht ein bloßer Diskurseffekt sind, sondern auch einer im Alltag eingeübten Praxis entsprechen. Die vorliegende Studie steht mit dieser grundlegenden Annahme den interpretativ-phänomenologischen Kulturtheorien nahe, welche die Überzeugung vertreten, „dass sozialer Sinn erst durch Interpretationsleistungen des Handelns anderer bzw. durch Bedeutungszuweisungen der Handelnden untereinander hergestellt werden muss“ (Moebius 2020: 110). Im Vordergrund stehen die subjektiven Verstehensleistungen und die Deutungsmuster der Akteure (vgl. Moebius 2020: 116). Man kann den Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung in diesem Sinne ansehen als ein „Set von Verhaltensroutinen, das von hochspezifischen kultu-

27 Neubert/Cloerkes sprechen von einem „kulturspezifische[n] Reaktionsspektrum“, von „Variabilität, aber nicht Beliebigkeit“ (1987: 93). Die weitgehend einheitliche Reaktion auf Menschen mit Behinderung innerhalb einer Kultur beruhe auf einer „Internalisierung bestimmter gleichartiger Werte“ (Neubert/Cloerkes 1987: 16).

28 Selbst *innerhalb* einer Gesellschaft gilt: Was Behinderung bedeutet, hängt von dem gesamten Netz von Ungleichheiten ab, in denen sich ein Mensch mit Behinderung befindet. „Disability is always a sexed, gendered, racialized, ethnicized, and classed experience [...]“ (Sherry 2008: 75).

rellen Schemata [...] abhängt und in das ein eigentümliches Set von Affekten eingesetzt ist“ (Reckwitz 2016: 170).²⁹

Das Etikett „geistige Behinderung“, so wird argumentiert, ruft soziale, perzeptive und affektive Assoziationen auf, eben „elementar[e] Formen sozialer Sinngebung für etwas in Kategorien Wahrgenommenes“ (Hirschauer 2014: 174). Auch den Zuschauer:innen einer Theateraufführung oder eines Films kommen mit hoher Wahrscheinlichkeit zunächst leicht abrufbare Vorstellungsbilder in den Sinn, was ein Effekt der sogenannten Verfügbarkeitsheuristik ist.³⁰ Oft handelt es sich dabei um Stereotype und Vorurteile, die als Wissen wahrgenommen werden,³¹ und die, wenn sie negativ sind – und das sind Bilder von „geistiger“ Behinderung zumindest im 20. Jahrhundert in der Regel – eine selbstverstärkende Tendenz haben. Die schiere Häufigkeit nämlich, mit der Personen mit „geistiger“ Behinderung in einer bestimmten Weise dargestellt werden, lässt diese Darstellungsweise schon wahrer erscheinen.³² Denn mit der Häufigkeit steigt die „Verarbeitungsflüssigkeit“ der Information, was sie leichter verfügbar macht.³³

Im Folgenden wird nach dem prototypischen sozialen Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung als Hintergrundwissen insbesondere für die anschließend zu analysierenden Erzählungen gefragt; nach den prototypischen Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung als Hintergrundwissen für die anschließend zu analysierenden Erwartungen an Theateraufführungen und Filme;

29 Reckwitz schreibt an dieser Stelle nicht über Behinderung, sondern über Liebe. Seine Ausführungen sind aber aufschlussreich auch für den Bereich „Behinderung“.

30 Vgl. dazu das Kapitel „The science of availability“ in Kahneman (2011: 129–136; auch 425–430) sowie Damasio (2006: 262) und Felser (2015: 176–178). Negative Bilder prägen sich besser ein als positive und die „fluency“ (Kahneman 2011: 132), also die „Abrufflüssigkeit“ eines Bildes, entscheidet darüber, wie schnell und häufig es zur Beurteilung einer neuen Wahrnehmung hinzugezogen wird.

31 Vorurteile sind leicht verfügbare Ideen (vgl. Kahneman 2011: 50–52; 425–430), die in Interaktionen mit großer Wahrscheinlichkeit abgerufen werden und sich, laut Cloerkes (2007: 104), extrem der Beeinflussung widersetzen. Zu Vorurteilen allgemein vgl. Petersen/Six (2020).

32 Vgl. zu diesem *mere exposure*-Effekt Felser (2015: 81–83; 135–136). Zajonc beschreibt den Effekt zum ersten Mal Ende der 1960er Jahre; er untersucht folgende Hypothese: „[...] mere repeated exposure of the individual to a stimulus is a sufficient condition for the enhancement of his attitude toward it“ (1968: 1). Auch rückwirkend werden individuelle Erfahrungen an gängige Vorstellungen angepasst (vgl. dazu aus der Sicht des Konsumverhaltens Felser 2015: 248). Im oben besprochenen Fall bewirkt der *mere exposure*-Effekt, dass die (oft negativen) Darstellungen, die über Medien rezipiert werden, allein durch ihre Fülle schon Überzeugungskraft gewinnen.

33 Verarbeitungsflüssigkeit kann auf wiederholter Reizdarbietung, Priming, besserem Kontrast oder der Leichtigkeit beim Sprechen beruhen (Felser 2015: 137; vgl. auch 297–299).

sowie nach prototypischen affektiven Reaktionen auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung als Hintergrund für die anschließend zu analysierenden Erfahrungen, die die Zuschauer:innen bei der Rezeption von Theateraufführungen und Filmen wahrscheinlich machen.³⁴ Am Ende jedes Kapitels wird skizziert, welche möglichen Umstände vorstellbar sind, durch die die negativen Umgangsformen, Erwartungen bzw. affektiven Reaktionen abgeschwächt oder irrelevant werden könnten.³⁵ Denn trotz negativer Vorstellungsbilder ist die konkrete Wahrnehmung immer *auch* offen für Alternativen.³⁶

2.2.2 Sozialer Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung

Die soziale Reaktion bestimmt, welchen Stellenwert eine Beeinträchtigung in einer Kultur hat.³⁷ Sie zeigt sich in Organisationsformen des sozialen Lebens und Rollenerwartungen an Menschen mit Behinderung, die deren Handlungsmöglichkeiten einschränken. Der „Modus des Umgangs“ (Fuchs 2002) mit „geistiger“ Behinderung als regelungsbedürftige Abweichung kann bis zu Rückzug und Ausschluss führen.³⁸

Menschen mit „geistiger“ Behinderung stören die alltägliche soziale Interaktion insofern, als sie aufgrund ihrer Funktionsbeeinträchtigung bei der Selbststeuerung, Eigeninitiative, Flexibilität, Leistungsfähigkeit und emotionalen Anpassungsfähigkeit stark vom gewohnten Durchschnitt abweichen. Die Interaktion mit ihnen ist weniger vorhersagbar, langsamer und fehleranfälliger als bei Menschen ohne „geistige“ Behinderung. In jedem Fall bindet sie mehr Zeit und Energie als der Routinefall. Menschen mit „geistiger“ Behinderung werden daher grundsätzlich als ein

34 Dabei sind Menschen mit Behinderung im Publikum genauso von den gesellschaftlichen Umgangsformen, Erwartungen und affektiven Reaktionen geprägt wie Menschen ohne Behinderung.

35 Laut Hirschauer (2014) sind Differenzkategorien nicht immer wirksam.

36 Neubert/Cloerkes weisen darauf hin, dass die Reaktion auf Menschen mit Behinderung von zahlreichen Einflussgrößen abhängt (1987: 92–93). Über die tatsächliche Reaktion auf Behinderung bestimmt, laut Cloerkes (2007: 134), u. a. die Situation der Gruppe, in der der Mensch mit Behinderung lebt.

37 Vgl. Kastl (2014: 141), der auf Cloerkes, die „Labeling-Theorie“ und allgemein auf den Symbolischen Interaktionismus (John Dewey, George Herbert Mead) verweist. Vgl. zum Stellenwert der Interaktion auch Cloerkes (2007: 162–164), Feuser (2000: 152), Rapley (2004). Vgl. auch Hirschauer (2014: 174) zur sozialen Dimension von Kategorien.

38 Neubert/Cloerkes nennen als idealtypische Reaktionsformen auf Behinderung u. a. Extremreaktionen (Tötung/Ausstoßung), Schutz- und Hilfe-Reaktionen (Isolation, eingeschränkte Partizipation), sowie Laissez-faire (1987: 53–55). Die Reaktionsmöglichkeiten variieren „in Abhängigkeit von dem Bedarf an Überlebenshilfe“ (Neubert/Cloerkes 1987: 52). Zu weiteren möglichen Typisierungen von Reaktion vgl. Neubert/Cloerkes (1987: 50–51). Zu verschiedenen Reaktionen vgl. auch Cloerkes (2007: 129).

nicht verlässlicher Teil der Gemeinschaft, als Problem, wahrgenommen. Wenn „Bedingungen der Möglichkeit von Kommunikation berührt werden“ (Fuchs 2002), destabilisiert Behinderung das soziale System, was bei „geistiger“ Behinderung der Fall ist.³⁹

Die Brauch- und Verwertbarkeit psychischer Differentialität für soziale Systeme ist gebunden an die (schließlich erwartbaren) Effekte von Sozialisation und Erziehung, man könnte auch sagen: an die Ent-arbitrarisierung oder Ent-idiosynktratisierung der Individuen. Der Strukturaufbau sozialer Systeme ist auf diese Begrenzung von Irritationsmöglichkeiten angewiesen. Strukturen brechen zusammen oder fangen zumindest an zu ‚schlingern‘, wenn die Irritationen ein bestimmtes Maß überschreiten, wenn alle plötzlich verschiedene Sprachen sprechen oder niemand über Gedächtnis verfügt oder niemand Sinnüberschüsse produziert, gegen die sich Selektivität gewinnen läßt. (Fuchs 2002)

Insgesamt ist der soziale Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung nicht durch Kooperation, Offenheit und weite Handlungsspielräume gekennzeichnet, sondern durch Vermeidung, Bevormundung und Steifheit von Seiten der nichtbehinderten Menschen. Pessimistisch hält Cloerkes fest, „daß echtes Engagement für behinderte Menschen ohne implizite Abwertung, Entlohnung oder Dankbarkeitserwartungen vergleichsweise selten vorkommt“ (2007: 107).

Das mit Behinderung verbundene Stigma schwächt den „Akteurstatus“ der Betroffenen, die dann „nicht als gleichwertiger, voll zurechnungsfähiger Interaktionspartner wahrgenommen“ werden (Kastl 2017: 190–191). Behinderung entspricht damit sozial einem eigentümlichen Zwischenstatus, in den Merkmale von Krankheit, Kindheit und Kriminalität einfließen.⁴⁰ Die Unklarheit des sozialen Status führt in der alltäglichen Interaktion zwischen Menschen mit und ohne Behinderung zu Verhaltensunsicherheit, so dass immer wieder nicht klar ist, „ob jemand und wer eigentlich eine Norm verletzt“ (Kastl 2017: 200). Menschen ohne Behinde-

³⁹ Denn das Gleichgewicht eines sozialen Systems (seine Autopoiesis) ist bedroht, wenn Anschlussfähigkeit von Kommunikation gefährdet ist, d. h. wenn das soziale System nicht mehr „versteht“ und keine Metakommunikation als Reparaturmaßnahme zur Verfügung steht (Fuchs 2002).

⁴⁰ Zu letzterer vgl. die Tabelle bei Cloerkes (2014: 134; vgl. auch Cloerkes 2007: 166). Kastl (2017: 22; 195–197) konzipiert den Status des Menschen mit Behinderung nach Robert Murphy (der seinerseits auf Victor Turner zurückgreift) als Schwellenstatus („liminalen Zustand“). Auch der französische Regisseur Olivier Couder verweist auf diesen „Zwischenstatus“ von Menschen mit „geistiger“ Behinderung: „Ni vraiment dedans, ni vraiment dehors, ni accepté ni rejeté, ni invité à entrer ni prié de déguerpir. On se refuse à un dénigrement systématique. On préfère une reconnaissance partielle et de faible portée.“ [Übersetzung: Weder ganz drinnen noch ganz draußen, weder akzeptiert noch zurückgewiesen, weder zum Eintritt aufgefordert noch zum Abhauen. Man verweigert eine systematische Abwertung. Man bevorzugt eine partielle Anerkennung von geringer Reichweite] (2020: 19).

rung haben oft keine klaren Vorstellungen davon, wie sie sich im Beisein von Menschen mit Behinderung angemessen benehmen sollen:

The interaction is usually strained because the nondisabled person may feel fear, pity, fascination, repulsion, or merely surprise, none of which is expressible according to social protocol. Besides the discomfiting dissonance between experienced and expressed reaction, a nondisabled person often does not know how to act toward a disabled person: how or whether to offer assistance; whether to acknowledge the disability; what words, gestures, or expectations to use or avoid. (Garland Thomson 1997: 12)

Das Nachdenken über die mögliche Interpretation des eigenen Verhaltens lässt dieses an Spontaneität verlieren. Fehlt eine klare Vorstellung von einem angemessenen Verhalten, greifen Interaktionspartner in der Regel auf früh erlernte Stereotype und Vorurteile zurück, und die („geistige“) Behinderung wird „zum einzigen und beherrschenden Anhaltspunkt“ (Cloerkes 2014: 132) für die soziale Einschätzung. Die viel komplexere Wirklichkeit und das konkrete Individuum werden dann gar nicht mehr wahrgenommen.

Der Verhaltensunsicherheit kann durch die Unterstellung einer stereotypen Rolle, im vorliegenden Fall eben der „Behindertenrolle“ (Cloerkes 2007: 167), entgegengewirkt werden, die diskriminierend und schützend zugleich ist.⁴¹ Sie ist funktional sowohl für Menschen mit als auch für Menschen ohne Behinderung, „weil sie Klarheit über die gegenseitigen Rollenerwartungen schafft“, vor Überforderung schützt und die Abweichung legalisiert (Cloerkes 2007: 167). Sie zeigt die „Anpassung des Betroffenen an Rollenerwartungen“ an, „die seinem Zustand ‚behindert‘ angemessen sind; die Rolle des Behinderten ist vordefiniert und legt seine Teilhabe am Leben der Gesellschaft fest“ (Cloerkes 2007: 167).

Einen der Interaktion zugrundeliegenden fundamentalen Normenkonflikt beschreibt Cloerkes (2007; 2014) wie folgt: Gesellschaftliche Normalitätserwartungen fordern Leistung und Anpassung, die der Mensch mit Behinderung nur bedingt erbringen kann; die daraus logisch sich ergebende spontane Reaktion – Ausschluss und Stigmatisierung – wird jedoch sozial ebenfalls nicht akzeptiert. Vielmehr existiert – in Europa in jüngster Zeit verstärkt⁴² – die normative Forderung nach voraussetzungsloser Teilhabe von Menschen mit Behinderung am sozialen Leben. „Originäre“ (d. h. spontan-affektive, tieferliegende, aber durchaus gesellschaftlich

41 Neubert/Cloerkes verweisen (in Anlehnung an Goffman) darauf, dass die Behindertenrolle häufig „eine deutliche Diskriminierung und Bedrohung der Identität“ nach sich zieht, zeigen aber auch „entlastende Aspekte“ dieser Rolle auf; denn Sonderrollen bieten „die Chance, dem Anpassungszwang der Normalität zu entgehen“, wenn etwa Menschen trotz ihrer Sonderrolle gesellschaftliche Anerkennung erfahren (1987: 108).

42 Die Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) im Jahr 2006 hat dazu maßgeblich beigetragen.

hervorgebrachte, weil auf die gewohnte Norm bezogene) Reaktionen⁴³ treten also mit „offiziell erwünschten Reaktionen“ (die gewissermaßen einer „Sondernorm für Behinderung“ folgen) in einen Widerspruch. Gleichgültig, welcher der beiden Normen – der gewohnten oder der besonderen – gefolgt wird, immer bleiben die Ansprüche der nichtgewählten Norm im Hintergrund bewusst. Dies wird bei ambivalentem Verhalten sichtbar, etwa wenn jemand über einen Menschen mit Behinderung freundlich redet, in seinem Verhalten jedoch Ablehnung ausdrückt (Cloerkes 2014: 129).

Der Mensch ohne Behinderung hat, laut Cloerkes, z. B. Schuldgefühle und Schuldangst, d. h. Angst davor, die gesetzten Wertnormen seiner Kultur zu verletzen, denn „[d]er Konflikt zwischen der einmal angelegten affektiven Ablehnung und dem gesellschaftlichen Verbot gerade dieser Reaktion auf Behinderte muß verarbeitet werden“ (Cloerkes 2007: 123). Dazu werden z. B. negative Gefühle gegenüber Behinderung weitgehend unterdrückt. „Die trockene, die klare Rede über Behinderung ist verpönt, wenn sie sich auf die Nachteile richtet, die im Kontext der Beziehung zwischen Behinderten, Nichtbehinderten und sozialen Systemen entstehen – auf allen Seiten,“ schreibt Fuchs (2002).

Eine Kompromisslösung ist die von Cloerkes so genannte „überformte“ soziale Reaktion (2014: 127), bei der „originäre“ und „sozial erwünschte“ Reaktion unverbunden (und widersprüchlich) nebeneinander bestehen bleiben können.⁴⁴ Überformte Reaktionen stellen allerdings nur eine Scheinakzeptierung von Menschen mit Behinderung dar (vgl. Cloerkes 2014: 127–130)⁴⁵ und erzeugen das, was Goffman (1963: 122) *phantom normalcy* nennt: Jede mit der Behinderung verbundene Irritation wird von allen Seiten peinlich vermieden, wobei jedoch die Stigmatisierung unterschwellig erhalten bleibt. Es entstehen Tabuzonen. Die Interaktion ist voll „Unbehagen, Spannung und Stress“, zeigt „Starrheit, Angst, Peinlichkeit, gekünstelte

⁴³ Coleman-Brown (2017: 14–15) weist darauf hin, dass kleine Kinder Angst vor Behinderung und Vermeidung des Umgangs mit Menschen mit Behinderung noch nicht in dem Umfang zeigen wie Erwachsene; Angst und Vermeidung lernen sie erst im Laufe der Sozialisation. Dennoch ist auch von teilweise angeborenen Reaktionen auszugehen, was Vergleiche zum Tierreich plausibel machen. Im Tierreich laufen beispielsweise Individuen, die kein gruppentypisches Verhalten zeigen oder keine Erkennungsmerkmale der Gruppengenossen aufweisen bzw. nicht die richtigen Signale anbieten, Gefahr, von Gruppenvorteilen ausgeschlossen und ausgestoßen zu werden (Schratter 1996: 36–37). Dabei ist, laut Schratter (1996: 42), das Verhalten entscheidend: Nur bei abnormem Verhalten komme es zu Ausstoßreaktionen, bei körperlichem Gebrechen oder abweichendem Aussehen indes nur dann, wenn diese zu abnormem Verhalten führen.

⁴⁴ Zu widersprüchlichen Normen vgl. Cloerkes (2007: 118–123).

⁴⁵ Mitleid sowie unpersönliche oder aufgedrängte Hilfe sind weitere Versuche, die Ambivalenz zu verarbeiten (Cloerkes 2014: 130). Als vorgeblich positive Reaktionen dienen sie eigentlich der Abgrenzung (Cloerkes 2007: 106–107).

krampfhaftes Heiterkeit“, d. h. „Anzeichen für eine ‚pathologische‘ soziale Situation“ (Cloerkes 2014: 131).⁴⁶ Hinzu kommt eine unausgesprochene „Irrelevanzregel“,⁴⁷ nach der die Behinderung höflich ignoriert wird, was eine künstliche Situation von „Verhaltensunsicherheit mit Vermeidungstendenzen“ erzeugt, die noch durch „mangelnde Interaktionserfahrung mit Behinderten“ verstärkt wird (Cloerkes 2014: 130–131). Außerdem kann die Irrelevanzannahme Stigmatisierungen nicht beseitigen, und diese werden „in die Unsichtbarkeit der nicht offen bekundeten Motive zur Ablehnung abgedrängt“ (Thimm 2006: 107).

Noch komplexer wird die soziale Praxis dadurch, dass die Menschen mit Behinderung ihrerseits auf ihre Mitmenschen reagieren und versuchen, die Peinlichkeit der Interaktion abzufangen.⁴⁸ Durch wechselseitige Rücksichtnahme und wechselseitige Fehlinterpretationen können dabei Spannungen entstehen: Der Mensch mit Behinderung erlebt dann sein Gegenüber z. B. als verkrampt, der Mensch ohne Behinderung sein Gegenüber z. B. als aggressiv.⁴⁹ Dies führt bei Menschen ohne Behinderung häufig zu Vermeidungsverhalten und komplementär dazu bei Menschen mit Behinderung zu Rückzug.⁵⁰ Auch im Falle einer „geistigen“ Behinderung bewirken solche Verhaltensweisen, dass sich Menschen ohne Behinderung von denen mit Behinderung abschotten und dadurch die von der kognitiven Beeinträchtigung bedingten Kommunikations- und Interaktionsschwierigkeiten vertiefen bzw. ein gegenseitiges Verstehen noch schwieriger machen.⁵¹

Zum Vermeidungsverhalten trägt noch bei, dass das Stigma tendenziell auf seine Umgebung „abfärbt“. Goffman schreibt: „In general, the tendency for a stigma to spread from the stigmatized individual to his close connections provides a reason why such relations tend either to be avoided or to be terminated, where exis-

46 Goffman spricht von einer „pathology of interaction“ (1963: 18); darunter fallen auch gekünstelte Leichtigkeit, ein gezwungenes Anderswohin-Starren, zwanghafte Geschwätzigkeit oder zwanghafter feierlicher Ernst (Goffman 1963: 19). Zu Formen von Triebabfuhr in Spott und Aggressivität vgl. Cloerkes (2007: 107).

47 Vgl. Goffmans (1961: 19–34) Ausführungen zum Spiel.

48 Vgl. die plastische Beschreibung des Regisseurs Niko von Glasow (2008: 4).

49 So schreibt Goffman: „We will feel that the stigmatized individual is either too aggressive or too shamefaced, and in either case too ready to read unintended meanings into our actions“ (1963: 18).

50 Vgl. zum Rückzug Murphy (2001: 91–92), allgemein zur Vermeidung Bolt/Penketh (2016). Vgl. auch die Darlegungen zur „critical avoidance“ bei Bolt (2012). Zu komplementärem Verhalten von Menschen mit und ohne Behinderung vgl. Goffman (1963: 133).

51 Vgl. Jantzens „Vernunftfallen“, die Verhaltensauffälligkeiten und -besonderheiten von Menschen mit „geistiger“ Behinderung bewirken (2000: 175).

ting“ (1963: 30).⁵² Personen aus der Umgebung eines stigmatisierten Menschen, also sehr häufig Familienmitglieder, müssen sich mit ähnlichen Problemen auseinandersetzen wie der stigmatisierte Mensch, je näher sie diesem stehen und je intensiver die Stigmatisierung in einer Kultur ausgeprägt ist. So können beispielsweise Isolation und Stigma auch die Menschen betreffen, die selbst keine kognitive Beeinträchtigung haben, aber mit einem Menschen mit „geistiger“ Behinderung zusammenleben. Daher kann eine solche Behinderung auch bei einer Unterstützerson, z. B. Familienangehörigen, zu einer erhöhten Denormalisierungsangst⁵³ führen. Unter Umständen leiden die dem stigmatisierten Menschen Nahestehenden, von Goffman „intimates“ genannt, sogar stärker unter dem Stigma als z. B. der Mensch mit „geistiger“ Behinderung, weil letzterer die subtileren Formen von Entwertung vielleicht gar nicht wahrnimmt.⁵⁴ Die Menschen aus dem unmittelbaren Umfeld der Person mit „geistiger“ Behinderung zeigen dann u. U. das Stigma-Management (Goffman),⁵⁵ das der beeinträchtigten Person nicht möglich ist aufgrund der hohen kognitiven Voraussetzungen, die ein solches Management erfordert. Das kann beispielsweise dazu führen, dass die „intimates“ aus Angst, selbst stigmatisiert zu werden, dem Menschen mit „geistiger“ Behinderung keine Hilfestellung bei seinen gesellschaftlichen Partizipationsversuchen leisten (können) oder ihn sogar von der Teilhabe abschirmen.

Die Tendenz zu einem Vermeidungsverhalten wird räumlich verstärkt z. B. durch die Absonderung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung in speziellen Förderschulen oder Werkstätten, die ein Paradoxon materialisieren, nämlich das der „Sonderinstitutionalisierung behinderter Menschen mit dem Ziel ihrer funktionalen Normalisierung“ (Zinsmeister 2017: 598). Die Separation festigt das Vorstellungsbildung von einer „typischen“ Lebensweise und Lebensrealität der Menschen mit „geistiger“ Behinderung in sozialen Sonderwelten (man denke nur an den Ausdruck „zweiter Arbeitsmarkt“).⁵⁶ Der Raum materialisiert buchstäblich ein separierendes Denken bzw. die Auffassung von „geistiger“ Behinderung als Problem und lässt die Einschränkungen (und auch Bevormundung) durch die Insti-

52 Goffman erläutert: „The problems faced by stigmatized persons spread out in waves, but of diminishing intensity“ (1963: 30).

53 Der Begriff stammt von Link (2006: 245–257; 1998 passim).

54 Vgl. dazu auch Goffmans (1963: 97) allgemeine Ausführungen.

55 Goffman (1963: 41–104) nennt als Formen des Stigma-Managements Täuschung und Informationskontrolle.

56 Rödler (2000: 180) sieht Behinderung entsprechend als Ergebnis und Ausdruck einer gesellschaftlich zugewiesenen Lebensrealität an.

tutionen als alternativlos (und eben nicht prinzipiell veränderbar) erscheinen.⁵⁷ Für die Menschen außerhalb der Sondereinrichtungen verfestigt sich die Überzeugung, dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung besonders geschont werden müssen. Menschen mit und ohne Behinderung können sich nicht durch einen alltäglichen Austausch miteinander weiterentwickeln bzw. in alltäglicher Auseinandersetzung mit ihrer Verschiedenheit gemeinsame Interaktionsregeln entwickeln. Sie lernen außerdem keinen ungezwungenen Umgang miteinander, und die Kluft zwischen ihnen verstärkt sich. Eine Folge davon ist, dass die spezifischen Bedürfnisse von Menschen mit „geistiger“ Behinderung von der Gesellschaft weitgehend ignoriert werden. Dies wird unmittelbar sinnfällig darin, dass es im öffentlichen Raum in keinem europäischen Land flächendeckend Texte in Einfacher bzw. Leichter Sprache gibt. Wenn man davon ausgeht, dass die soziale Stellung einer Person mit Behinderung im Wesentlichen „über die Partizipation am sozialen Leben und die jeweils zugeordnete Rolle“ erfasst wird (Neubert/Cloerkes 1987: 53), zeigt die räumliche Separierung unmittelbar den sozialen Status der Menschen mit „geistiger“ Behinderung an.

Die Hilfe, auf die Menschen mit „geistiger“ Behinderung zwingend angewiesen sind, um sich im sozialen Miteinander zurechtzufinden und eigene Entscheidungen zu treffen, lässt ihre nichtbehinderten Interaktionspartner:innen oft vergessen, dass auch sie ab einem gewissen Alter Erwachsene sind. Wie andere Stigmatisierte auch werden Menschen mit „geistiger“ Behinderung oft mit unangemessener (oder genauer: mit einer nur im Umgang mit Kindern angemessenen) Vertraulichkeit behandelt. Auch Anstarren, unverhohlene Neugier für die Behinderung oder unnötige Hilfsangebote zählen dazu, denn sie implizieren, „that the stigmatized individual is a person who can be approached by strangers at will, providing only that they are sympathetic to the plight of persons of his kind“ (Goffman 1963: 16). Mangelndes Wissen der Menschen ohne Behinderung über Denk-, Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung mündet oft in Bevormundung bzw. Paternalismus.⁵⁸ Paternalismus liegt vor, wenn Menschen mit „geistiger“ Behinderung dem Urteil und den Entscheidungen Anderer unterworfen werden und ihnen nicht respektvoll zugehört wird (Stalker 2012: 124). Denn so werden sie als kompetente und autonome Personen in Frage gestellt (Schaber 2019: 175, unter Verweis auf Scana Shiffrin). Eine paternalistische Haltung wertet

57 So macht eine Beschulung in der Sonderschule/Förderschule das Stigma auch für außerschulische Lernbereiche deutlich sichtbar (Thimm 2006: 83). Zu separierter Beschulung und Heimunterbringung sowie Fremdbestimmung im Alltag vgl. auch Zinsmeister (2017).

58 Paternalismus liegt vor, wenn Personen beanspruchen, die wohlverstandenen Interessen anderer Personen besser ausdrücken und wahrnehmen zu können als diese selbst (Jantzen 1999: 209). Vgl. zur Bedeutung von Paternalismus Schaber (2019: 173) und Jantzen (2000: 176, 178).

das Wissen der Menschen mit „geistiger“ Behinderung ab,⁵⁹ was oft zusätzlich unter dem Deckmantel der Fürsorge und dem Vorwand, einen Schonraum zu gewähren, verschleiert wird. Solche Verhaltensweisen festigen das Vorstellungsbild, Menschen mit „geistiger“ Behinderung besäßen keine Entscheidungskompetenz, blieben zeitlebens unmündige „ewige Kinder“ und seien durch Schwäche, Abhängigkeit, Unselbstständigkeit und Passivität gekennzeichnet.⁶⁰

Das paternalistische Verhalten der Außenwelt führt dazu, dass sich Menschen mit „geistiger“ Behinderung schlechter mit ihrem eigenen Handeln identifizieren und dass sie eher keine Verantwortung dafür übernehmen (vgl. Schaber 2019: 176 unter Verweis auf Schapiro). Dies und die negative Sicht von außen führen zu einem Verlust des Selbstvertrauens und der Identifikation mit der Peer-Gruppe.⁶¹ Die ohnehin großen Schwierigkeiten, die Menschen mit „geistiger“ Behinderung aufgrund ihrer Beeinträchtigung haben, ihr Leben selbstbestimmt gemäß den kulturellen Standards zu führen und Entscheidungskompetenz zu erlangen, verstärken sich. Menschen mit „geistiger“ Behinderung übernehmen also die negativen Vorstellungsbilder ihrer Umgebung in ihr Selbstbild und werden den Vorstellungsbildern ähnlicher.⁶² Die Fremdbestimmung (durch Fürsorge in Form von Behandlung, Betreuung oder Pflege) verstärkt sich dabei selbst: Wer sich als passiv erfährt, zeigt bald auch verstärkt Passivität.⁶³

Die Infantilisierung und Geringschätzung der Entscheidungskraft von Menschen mit „geistiger“ Behinderung kompensieren Menschen ohne Behinderung oft durch übermäßiges Lob für (selbst aus Sicht der Menschen mit „geistiger“ Behinderung) banale Handlungen, über pauschale gefühlige Zuschreibungen positiv konnotierter Eigenschaften wie „Fröhlichkeit“ bzw. in Form von überfreundlicher Nachsicht

⁵⁹ Mit Fricker (2007) kann hier von hermeneutischer bzw. epistemischer Ungerechtigkeit die Rede sein. Vgl. die Ausführungen zur „epistemischen Partizipation“ in Kap. 5.3 der vorliegenden Monographie. Zur „hermeneutischen Ungerechtigkeit“ gegenüber Menschen mit „geistiger“ Behinderung vgl. auch Hartwig (2022b).

⁶⁰ Vgl. Theunissen (2016: 14). Kittay (2019: 147) spricht davon, dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung oft als „cute“ eingestuft werden.

⁶¹ Vgl. allgemein zum Stigmatisierten Goffman (1963: 106). Goffman (1963: 108) spricht von dessen Selbstentfremdung. Zur Stigma-Identitätsthese, also zur Veränderung der Identität stigmatisierter Menschen, vgl. Cloerkes (2007: 173).

⁶² Tröster/Pulz erwähnen diese Internalisierung, also Übernahme der mit dem Stigma verbundenen negativen Bewertungen und Zuschreibungen in das eigene Selbstkonzept, die dazu führt, „dass die Betroffenen sich selbst für minderwertig halten, sich für ihr Stigma schämen oder sich selbst verabscheuen“ (2020: 175).

⁶³ Vgl. auch die Merkmale, die Goffman (1961a) für eine „totale Institution“ nennt, die Anpassung erzwingt und bei den Insassen Rückzug, Regression, Stumpfsinn und Verweigerung bewirkt (vgl. dazu Jantzen 2000: 175).

oder überbetonter Normalität, die paradoxerweise sehr unnormale wirkt. Eine derartige Überkompensation kann dazu führen, dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung möglichst wenig (auch zu wenig Kritik) zugemutet wird und sie somit vom Lernen der normalen sozialen Interaktionsregeln abgehalten werden. Überkompensation zeigt auch an, dass die Person mit „geistiger“ Behinderung nicht voll akzeptiert und als ebenbürtiges Mitglied der Gesellschaft anerkannt wird. Eine Sonderform der Kompensation ist dabei die Idealisierung: Als Ausgleich für das Stigma wird dem Menschen mit Behinderung eine besondere Begabung zugesprochen, beispielsweise eine „unverfälschte Authentizität“ oder „Heroismus im Kampf gegen die Beschränkungen“. So schreiben Ville/Ravaud:

[...] the psychology of the disabled person oscillates between two poles: one marked by dependence, passivity, and frustration (general characteristics of social maladjustment) and the other by its heroic antithesis, driven by will power, coping, and perseverance. (Ville/Ravaud 2006: 1397)

Menschen mit „geistiger“ Behinderung werden in jedem Fall nicht normal behandelt.

In Theater und Film können alternative soziale Interaktionen zwischen Menschen mit und ohne Behinderung vorgestellt und generell Normabweichungen positiv konnotiert werden, z. B. als Entlastung von sozialen Rollen oder als Mut zu unkonventionellen Verhaltensweisen. Wenn Menschen mit „geistiger“ Behinderung in anderen als ihren gewohnten sozialen Rollen erscheinen – Erwachsenenrollen und Rollen mit starken Entwicklungsmöglichkeiten – und in Kontexten, die im Alltag und unter normalen Umweltbedingungen als inkompatibel mit „geistiger“ Behinderung erscheinen, können sie jenseits einer „fürsorglichen Entmündigung“ (Zinsmeister 2017: 609) wahrgenommen werden. Bei einer Theateraufführung oder einem Film als (Haupt-)Darsteller:in mitzuwirken ist so eine Rollenveränderung, unabhängig davon, ob die Erzählung eine Komödie, eine Tragödie, ein Drama oder eine Performance ist. Menschen mit „geistiger“ Behinderung können sich als aktiv und wandlungsfähig zeigen und außerhalb der üblichen Kontexte, in denen sie erwartungsgemäß erscheinen. Figuren wie Detektiv, Arzt oder Lehrer und Positionen wie Chef oder Anstaltsleiter, aber auch gewöhnliche Alltagsrollen wie Staatsbürger, Wähler, Kunde, Nachbar, Liebhaber, Ehemann oder Vater/Mutter – gerade letztere sind im Alltag „unerhörte“ Rollen⁶⁴ – durchbrechen zudem stereotype Vorstellun-

⁶⁴ Vgl. Sanders (2007). Astier schreibt zu Frankreich: „La majorité des personnes interrogées pensent qu’une personne atteinte d’une déficience mentale ne peut pas ou ne devrait pas se marier ni avoir d’enfant alors qu’elles sont une minorité à le penser pour une personne atteinte de

gen vom Handlungsspielraum der Menschen mit „geistiger“ Behinderung. Letztere werden dann als Individuen mit allgemeinmenschlichen Bedürfnissen und eben nicht als Mitglieder einer imaginär homogenen Gruppe „Geistigbehinderte“ wahrgenommen. Die im Verborgenen wirkenden Stigmata und Tabus können dabei u. U. als Wurzel der sozialen Umgangsformen sichtbar und als veränderbar dargestellt werden.

2.2.3 Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung

Erziehung und Sozialisation machen Gesellschaftsmitglieder vorhersehbar. So können wiederkehrende, für das Zusammenleben immer wieder erforderliche Interaktionen reibungslos und zügig ablaufen. Diese Reibungslosigkeit stört „geistige“ Behinderung mit ihrer größeren Unberechenbarkeit, die der betroffene Mensch in der Regel, wie bereits erwähnt, durch kein geeignetes Stigma-Management kompensieren kann.⁶⁵ In die alltäglichen Interaktions- und Kommunikationsmuster können sich Menschen mit „geistiger“ Behinderung oft nicht oder nur mit Mühe einfügen, da diese für sie zu komplex sind. Die übrigen Gesellschaftsmitglieder rechnen schon damit, dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung ungewohnt handeln und kommunizieren, was in einer Art *default*-Einstellung als Problem eingestuft wird⁶⁶ und nicht etwa z. B. als besondere Lebensform mit eigenen Handlungsspielräumen. Des Weiteren wird erwartet, dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung die gesellschaftlichen Forderungen nach Selbstversorgung, Leistung und Anpassung nicht erfüllen können. Entsprechend werden mit „geistiger“ Behinderung Unproduktivität, Minderleistung und Langsamkeit sowie berufliche und private Erfolglosigkeit assoziiert. Für Wettbewerbe und andere Ausdrucksformen der Leistungsgesellschaft sind Menschen mit „geistiger“ Behinderung von vornherein disqualifiziert, gemäß der Aussage Goffmans: „We normals develop conceptions, whether objectively grounded or not, as to the sphere of lifeactivity for which an individual's particular stigma primarily *disqualifies* him“ (1963: 49–50; Hervorhebung S.H.). Die Vorstellung

déficience physique [...].“ [Übersetzung: Die meisten der befragten Personen glauben, dass eine Person mit „geistiger“ Behinderung weder heiraten noch Kinder bekommen sollte, während nur eine Minderheit dies auch bezüglich einer Person mit einer körperlichen Beeinträchtigung denkt] (2018: 147).

⁶⁵ Stigma-Management erfordert nämlich beachtliche kognitive Kompetenzen, da u. a. das Verhalten der Anderen einkalkuliert werden muss. Laut Goffman (1963: 51) geht es beim Umgang mit dem Stigma darum, wieder sozial vorhersehbar zu werden.

⁶⁶ Fuchs erklärt, dass Behinderung generell „ein Problem der Belastung sozialer Systeme“ darstellt (2002). Auch Cloerkes spricht davon, dass „Abweichung wesentliche Gleichgewichtszustände auf der individuellen wie auf der gesamtgesellschaftlichen Ebene stört“ (2007: 118).

gen davon, zu welchen Lebensaktivitäten ein als „geistig behindert“ eingestufter Mensch überhaupt fähig ist, sind begrenzt; er wird eher als (passiver) Empfänger von Pflege, Geld, Unterstützung etc. denn als aktiver Gestalter seines Lebens gesehen und scheint an allgemeinen menschlichen Erfahrungen im Lebenslauf wie Geburt, Hochzeit, erste Arbeitsstelle, Familiengründung etc. nicht oder nur am Rande teilzuhaben (vgl. Gill 2001: 365). Noch grundlegender sind stereotype Erwartungen wie die, dass sich Menschen mit „geistiger“ Behinderung insgesamt als dialog-, interaktions- und beziehungsunfähig herausstellen und nicht über die Fähigkeit verfügen, sich zu zentralen Fragen ihres Lebens und der Gesellschaft zu positionieren (vgl. Hoppe 2012: 41).

Die Kategorie „geistige Behinderung“ ist auch mit bestimmten Gefühlen assoziiert. Den Betroffenen wird eher Leid, Trauer und Depression zugetraut als Freude und Zufriedenheit mit dem eigenen Leben, eher ein Gefühl von Minderwertigkeit, Verlust, Scham oder gar Schuld als Gefühle von Stolz und Selbstbewusstsein. Dabei weichen Selbst- und Fremdwahrnehmung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung u. U. stark voneinander ab.⁶⁷ Menschen ohne Behinderung stellen sich darauf ein, in Gegenwart von Menschen mit „geistiger“ Behinderung eher Mitleid und Überlegenheit als Bewunderung oder gar Neid zu empfinden. In Bezug auf Handlungen ist der spontanere Gedanke bei „geistiger“ Behinderung das Scheitern und nicht der Erfolg, eher die Opfer- als die Siegerrolle.

Dabei stehen durchaus auch widersprüchliche Stereotype unverbunden nebeneinander, wie etwa im Bereich der Sexualität: Zum einen werden Menschen mit „geistiger“ Behinderung aufgrund der Gleichsetzung mit einem „ewigen Kind“ als asexuell eingestuft, zum anderen aufgrund ihrer fehlenden Selbstbeherrschung als sexuell unersättlich oder promiskuoös.⁶⁸ Dem (aufgrund der Unfähigkeit zur Verstellung) „engelsgleichen“ steht der (aufgrund größerer Triebhaftigkeit) „monströse“ Mensch mit „geistiger“ Behinderung gegenüber, der Segen oder Strafe ist,⁶⁹

67 Vgl. das „Behinderten-Paradox“: Menschen mit einer Behinderung fühlen sich subjektiv viel besser und schätzen ihre Lebensqualität und ihr Wohlbefinden viel höher ein als die Außenwelt es vermutet (vgl. z. B. Edwards 2013: 189). Dieses Paradox beruht auf einem *false consensus effect*: Wer seine eigenen kognitiven Fähigkeiten für sehr wichtig hält, muss geringere kognitive Fähigkeiten eines Anderen mit Leid assoziieren.

68 Vgl. Stalker (2012: 127); Longmore (2001: 11). Zu verzerrenden Vorstellungen über Menschen mit „geistiger“ Behinderung vgl. Korff-Sausse (1996: 119–139). Zu weiteren Stereotypen in den Medien vgl. Barnes/Mercer (2010, Kap. 8). Zu Behinderung und Männlichkeit vgl. Loeser/Crowley/Pini (2017).

69 Vgl. Stalker (2012: 127) und die dort angegebene Literatur. Zu den Stereotypen vgl. auch Kagelmann/Zimmermann (1982); Barnes (1992); Mitchell/Snyder (1997: 11); Nelson (2003: 175).

wie insgesamt Menschen mit Behinderung als „something more or less than human“ wahrgenommen werden, wie Fiedler (1982: 59) betont – immer „zu viel“ oder „zu wenig“, nie „angemessen“ in ihren Eigenschaften.

Weil Erwartungen Menschen dazu bringen, passende Reize aus der Umwelt wahrzunehmen und abweichende Reize auszufiltern oder zu assimilieren (vgl. Metz-Göckel 2014: 518), werden an Menschen mit „geistiger“ Behinderung in einer Art *self-fulfilling prophecy* bevorzugt die Eigenschaften wahrgenommen, die als typisch gelten. Stigmatisierte Personen werden insgesamt, laut Goffman, stark auf ihr Stigma festgeschrieben, so dass die Möglichkeiten, vom Stigma abweichende und unabhängige individuelle Eigenschaften wahrzunehmen, reduziert sind.⁷⁰ Hirschauer schreibt allgemein zu solch stark agglutinierenden Kategorien:

Ein Grenzfall der Kategorisierung ist, wenn gar keine Wahl und Eigenbeteiligung besteht, die *Agency* des Kategorisierten also gegen Null geht. Stigmatisierungen kann man als jenen Fall von Fremdkategorisierung fassen, der die multiplen Zugehörigkeiten einer Person auf eine reduziert und diese Person dann ganz in dieser Kategorie aufgehen lässt. Sie wird zu ihrem ‚Masterstatus‘. Stigmatisierungen sind hochselektive und totalisierende Kategorisierungen, die alles andere irrelevant machen, im Sinne einer die Differenziertheit einer Person vernichtenden Wahrnehmung. Auf der Seite der Kategorisierten schaffen sie oft verhärtete und thematisch verengte Selbstverständnisse von ‚Betroffenen‘, eben Identitäten. (Hirschauer 2017a: 47)

Die Kategorie „geistige Behinderung“ ist eine vereinnahmende Kategorie, die u. U. sämtliche weitere Eigenschaften eines Individuums vergessen machen kann. Rapley fasst es so zusammen: „[...] all that one needs to know is that someone is describable as ‚intellectually disabled‘ in order to know the person in their entirety, whether or not we deign to attribute such knowledge of themselves, to themselves“ (2004: 204). Man kann in diesem Zusammenhang zu Recht von einem Halo-Effekt der („geistigen“) Behinderung sprechen, der bewirkt, dass die negative Beurteilung der Behinderung auch auf Bereiche (oder sogar auf Mitmenschen) ausgedehnt wird, die gar nichts mit ihr zu tun haben.⁷¹ „Geistige“ Behinderung wird dann zur maßgeblichen Interpretationsschablone, zur bevorzugten Erklärung für alle Wahrnehmungen des so etikettierten Individuums. Vergisst ein Mensch ohne „geistige“

⁷⁰ Vgl. Goffman (1963: 3, 45) und dazu Kardorff (2009: 144).

⁷¹ Felser schreibt zum Halo-Effekt als „Wahrnehmungs- bzw. Beurteilungsfehler“: „[E]in Attribut strahlt in der Wahrnehmung auf die anderen wahrgenommenen Eigenschaften aus, so dass seine Positivität oder Negativität auf andere Bereiche übertragen wird“, d. h. das „Eigenschaftsprofil wird homogener, gleichförmiger wahrgenommen, als es in Wirklichkeit ist“ (2015: 143). Allgemein zum Stigma schreibt Goffman: „We tend to impute a wide range of imperfections on the basis of the original one [...]“ (1963: 5).

Behinderung beispielsweise etwas, kann er als zerstreut oder überarbeitet durchgehen; passiert das Gleiche einem Menschen mit „geistiger“ Behinderung, wird ihm das eher als Grenze seiner Fähigkeiten ausgelegt (obwohl es gar nicht um kognitives Verstehen und Beurteilen geht). Denn die stigmatisierende Kategorie führt zu einer drastischen Einengung der Erwartungen an einen Menschen auch weit über den Bereich hinaus, in dem das Nicht-Können in Erscheinung tritt. Der Halo-Effekt ist dabei den Wahrnehmenden nicht bewusst (vgl. Felser 2015: 143). Die Kategorie „geistige Behinderung“ kann so auch die Diversitätskategorien „Geschlecht“ bzw. „Alter“ neutralisieren, also buchstäblich überstrahlen.⁷²

Theateraufführungen und Filme können vermeiden, Schwächen in den Vordergrund zu stellen, die mit „geistiger“ Behinderung zentral identifiziert werden und z. B. Darsteller:innen nicht dazu zwingen, lange Texte auswendig zu lernen und artikuliert vorzutragen oder Bewegungen einzustudieren, die ein hohes Maß an Körperbeherrschung einfordern. Stattdessen kann z. B. intensive Bühnenpräsenz im Vordergrund stehen (vgl. zu dieser Stärke Bugiel 2014: 13). Die Schwierigkeit, dass gegen tief verwurzelte negative Erwartungen sehr starke positive Bilder mobilisiert werden müssen,⁷³ wird dadurch kompensiert, dass es bei besonders starren Erwartungen leichtfällt, Überraschungen zu erzeugen und damit die im Verborgenen wirkenden Erwartungen sichtbar zu machen. Immerhin fußt Diskriminierung auf „verfestigte[n] Erwartungen und Routinen, organisatorische[n] Strukturen und Praktiken“ (Scherr/El-Mafaalani/Gökçen 2017a: vi).⁷⁴ Allein die Sichtbarmachung solcher Routinen, Strukturen und Praktiken kann ein wirksamer Schritt zu der Abschwächung ihrer Wirkung sein. Einen Halo-Effekt verringert man z. B. nachweislich dadurch, dass man ihn bewusst macht (vgl. Felser 2015: 149).

Um starre Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung aufzubrechen, kann man ausnutzen, dass jeder Mensch Mehrfachzugehörigkeiten zu sozialen Gruppen hat und damit immer auch verschiedenen Kategorien angehört. Hirschauer spricht von der variablen Salienz von Humandifferenzierungen und verweist darauf, dass sie immer in Relation zu anderen Unterscheidungen stehen (2014: 175). Betont ein Text also andere Gruppenzugehörigkeiten eines Menschen – z. B. zu einer Gruppe von Jugendlichen oder zu Arbeitskolleg:innen –, kann die Zugehörigkeit zur

72 Wie sich die Diversitätskategorie „Behinderung“ signifikant von der Diversitätskategorie „Alter“ unterscheidet, untersucht Hartwig (2024a).

73 Zur schwierigen „Umkehrung der vorgeprägten Bewertung in ihr Gegenteil“ vgl. Felser (2015: 303) im Zusammenhang mit dem Image von Politikern.

74 Diskriminierung wird hier verstanden „als Verwendung von Gruppen- und Personenkategorien zur Herstellung, Begründung und Rechtfertigung von Ungleichheiten“ (Scherr/El-Mafaalani/Gökçen 2017a: v). Allgemein zur sozialen Diskriminierung vgl. Petersen/Six (2020: 199–200).

Gruppe der „Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung“ an Salienz verlieren und in den Hintergrund treten.⁷⁵ Je individueller und konkreter Menschen mit „geistiger“ Behinderung erscheinen, desto größer wird die Offenheit für Unerwartetes, denn stereotypisierende Reaktionen verschwinden, je mehr persönliche Qualitäten des Stigmatisierten erscheinen (Goffman 1963: 51).

2.2.4 Affektive Reaktionen auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung

Soziale Interaktionen bringen nicht nur Routinen für Handlungen und Erwartungen hervor, sondern auch für Gefühle: Emotionale Praktiken werden sozial eingeübt (vgl. Scheve 2019: 341–343). Es gibt Vorstellungen davon, welche Auslöser welchen Gefühlen zugeordnet sind, wie Emotionen auszudrücken sind und sogar, wie lange sie andauern sollen.⁷⁶ Von den möglichen affektiven Reaktionen auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind entsprechend einige wahrscheinlicher als andere.⁷⁷ Die tatsächliche affektive Reaktion auf der Ebene des Individuums hängt dann selbstverständlich von der konkreten Situation und den individuellen Vorerfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung ab.⁷⁸

Affektive Reaktionen sind mit Bewertungen der Behinderung verbunden. Allgemein zeichnet sich der Status „mit Behinderung“ dadurch aus, dass er kultur- und schichtenübergreifend negativ konnotiert ist, selbst bei geglückter Inklusion, geglückter Partizipation und geglücktem Empowerment (vgl. nur im Deutschen den negativen Begriff „Nachteilsausgleich“, der ja durchaus auch „Differenzaus-

75 Zur Relativierung und Temporalisierung von Differenzen vgl. Hirschauer (2014: 181).

76 So ist beispielsweise sozial reguliert, „wie lange man sich über den Sieg über einen schwachen Gegner freuen oder über den Kaffeefleck auf der Tischdecke ärgern sollte. Solche Normen regulieren auch das Zusammenleben, verhindern etwa, dass ein anderer gekränkt oder verstört wird“ (Felser 2015: 247).

77 Hier werden Affekte im Sinne von Reckwitz als kulturell aufgefasst, da „geistige“ Behinderung auch „erst im Rahmen eines bestimmten Interpretationssystems“ zu einem abstoßenden Element wird (wie Reckwitz 2016: 170 allgemein über Affekte schreibt). „Materiell ist die Praktik wiederum, indem die Affekte innerhalb der Praktik, sobald sie hervorgebracht werden, eine Realität als Erregungszustand in den Körpern haben [...]“ (Reckwitz 2016: 171). In Reckwitz' (2016: 172) Terminologie ausgedrückt lassen sich Menschen von Behinderung negativ „affizieren“.

78 So wird auch bei Neubert/Cloerkes (1987: 97) die Bewertung von Behinderung von der tatsächlichen Reaktion auf Behinderung unterschieden. Neubert/Cloerkes differenzieren bei individuellen Erfahrungen zwischen objektiven und subjektiven Belastungen; erstere ergeben sich aus der „Notwendigkeit von Hilfe und Pflege für einen Großteil der Behinderten“, letztere aus „irrationalen Momente[n]“ wie „Unsicherheit, Angst und Abscheu vor Behinderten“ (1987: 101).

gleich“ heißen könnte). Cloerkes (2007: 289) ist der Auffassung, Behinderung müsse immer verhindert werden,⁷⁹ wo es möglich ist, und behauptet, dass sie in der Regel nicht erstrebenswert ist und zwar kulturübergreifend: „Behinderung ist überall unerwünscht“ (2007: 136).

Ungünstig für Menschen mit („geistiger“) Behinderung wirkt sich aus, dass im Alltag nicht genau zwischen den von *Behinderung* hervorgerufenen negativen Affekten und den von Menschen mit Behinderung hervorgerufenen Affekten unterschieden wird, was deutlich machen würde, dass die Behinderung von der Person losgelöst wahrgenommen werden kann und wird.⁸⁰ Aber wie soll man sich einen Affekt, den ein Autist oder ein Mensch mit Down-Syndrom auslöst, getrennt von dem Affekt, den allein der Autismus oder das Down-Syndrom auslöst, vorstellen? Wie soll der eine Affekt dabei positiv sein, der andere aber negativ bleiben dürfen? Die Schwierigkeiten, sich eine vom Individuum isolierbare „geistige Beeinträchtigung“ vorzustellen, zeigt sich eindrucksvoll in den Debatten um die fast zeitgleiche Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention im Jahr 2006 und die Einführung nichtinvasiver Pränataltests in den Handel (NIPT) seit 2011. Durch die Konvention wird die Identität von Menschen mit einer („geistigen“) Behinderung aufgewertet; durch das gezielte Suchen nach Chromosomenanomalien, die in einer überwältigenden Zahl der Fälle zu einer vorzeitigen Beendigung der Schwangerschaft führen, wird „geistige“ Behinderung hingegen extrem abgewertet.⁸¹

Konkret sind als emotionale „psycho-physische“ Reaktionen auf auffällige Behinderung „Angstgefühle, affektive Erregtheit und Unbehagen“ (Cloerkes 2007: 107) ebenso wie Mitleid und Furcht bzw. Angst wahrscheinlich (vgl. den kanonischen Aufsatz von Fiedler 1982). Das Mitleid gilt der (körperlichen) Abweichung, aber auch deren wahrscheinlichen sozialen Folgen wie Vereinsamung und Stigmatisierung, wobei das Mitleid selbst ein Teil der Abwertung von Menschen mit („geistiger“) Behinderung ist. Hughes erläutert dazu: „Pity is a hierarchizing emotion in which superiority is at work in those who feel it and inferiority the projected status of those who are its target“ (2012: 71). Cloerkes nennt Mitleid einen „gesellschaftlich hochbewertete[n] und geförderte[n] Ausweg aus Schuldgefühlen und Ängsten“, der Distanz zum bemitleideten Menschen schaffe und letztlich eine „sozial akzeptable Form“ von Hass und Aggression sei (2007: 121). Der Mensch, der das Objekt des Mitleids ist, kann im Falle von „geistiger“ Behinderung (im Ge-

⁷⁹ Vgl. z. B. in Deutschland SGB IX § 2 Absatz 1, wo die Formulierung „von Behinderung bedroht“ steht – Behinderung erscheint als Gefahr.

⁸⁰ Nur so lässt sich im Übrigen ein Streben nach Abmilderung von Behinderung begründen, etwa durch die Entwicklung von Prothesen, ohne zugleich Menschen mit Behinderung zu diskriminieren.

⁸¹ Schmitz (2016: 446) spricht davon, dass der NIPT ein „normatives Vakuum“ geschaffen habe.

gensatz z. B. zu körperlicher Behinderung) dieser Abwertung nur sehr schwer offensiv begegnen (Cloerkes 2007: 191) – etwa durch Hervorhebung eines „disability pride“ –, weil das Fehlen kognitiver Fähigkeiten gesellschaftlich, wie bereits beschrieben, extrem negativ bewertet wird und weil Menschen mit „geistiger“ Behinderung verbal nur schwer argumentieren können. Somit fehlt ihnen das Instrument mit der größten Schlagkraft zur Durchsetzung ihrer Interessen. Menschen mit „geistiger“ Behinderung müssen vielmehr andere Artikulationsformen zur Verfügung gestellt werden als verbale und darüber hinaus auch unterstützende Personen als „Anwälte/Anwältinnen“, die ihre Interessen vertreten.

Angst erzeugt Stress, der wiederum rationales Bewerten einschränkt und zu einer undifferenzierteren Wahrnehmung führt. Der „Auflösungsgrad“ der Beurteilungen von Interaktionen reduziert sich,⁸² wodurch der Wahrnehmende anfälliger für leicht verfügbare Stereotypen wird. Angst – die sich auch in Hilflosigkeit, Verlegenheit, Anspannung, Unbehagen oder Erschüttert-Sein äußern kann⁸³ – ist u. a. eine Abwehrhaltung. Behinderung erinnert nämlich immer auch an die Verletzlichkeit und Endlichkeit des Körpers und wird daher leicht mit Schwäche, Verfall und Sterblichkeit assoziiert, was in der Regel erst einmal abgelehnt wird (Nussbaum 2018: 188).⁸⁴ Die Reaktionen der Menschen ohne Behinderung auf Menschen mit Behinderung ist also oft durch die Angst vor dem Verlust der eigenen körperlichen oder kognitiven Integrität bedingt. „We represent a fearsome possibility“, schreibt Robert Murphy (2001: 117). Ein Abgrenzungsversuch kann auch in dem Bestreben liegen, Behinderung als Mittel der Erbauung einzusetzen,⁸⁵ also z. B. Menschen mit „geistiger“ Behinderung als die natürlicheren und authentischeren Menschen hinzustellen, was ihr Defizit zumindest ein wenig kompensiert – mit denen ein Mensch ohne Behinderung selbstverständlich trotzdem nicht tauschen möchte.

82 Unter Auflösungsgrad wird hier „das Ausmaß der Ausarbeitung der kognitiven Prozesse, die Genauigkeit der Wahrnehmung, die Tiefe und Breite der Erinnerung, die Konkretheit der Erinnerung“ verstanden (Dörner 2008: 288).

83 Diese Gefühle nennt Cloerkes (2007: 108) als typische Gefühle, die Menschen ohne Behinderung im Beisein von Menschen mit Behinderung empfinden.

84 Der französische Regisseur Couder schreibt: „[...] le handicap et ceux qui en sont atteints représentent tout ce que l'on craint pour soi et qu'on ne voudrait surtout pas connaître.“ [Behinderung und die davon Betroffenen stellen als das dar, was man für sich fürchtet und was man vor allem gar nicht kennenlernen will] (2020: 16–17). Vgl. auch Cloerkes (2007: 109) sowie die Argumentation von Kittay (2019: 147).

85 Vgl. hier die krude Kritik an einem „inspiration porn“, ein Begriff, den die Journalistin und Comedian Stella Young 2014 erstmals benutzt (https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much; [13.09.2023]).

Von anderen Humandifferenzierungen unterscheidet sich Behinderung durch ihre hohe Kontingenz:⁸⁶ Sie kann potentiell jederzeit jeden treffen, übergangslos und plötzlich. Der Zustand „Nicht-Behinderung“ ist also immer prekär; Hall spricht von „Demokratisierung“: „[...] being disabled, or having the potential to become disabled, is an aspect of identity and embodiment that all human beings share“ (2016: 6).⁸⁷ Die Möglichkeit, selbst eine Behinderung zu haben, wenn man noch keine hat, und die Einsicht in die eigene Verwundbarkeit führen zu einer besonderen Betroffenheit bei der Begegnung mit Behinderung. So können sich Zuschauer:innen mit Menschen mit („geistiger“) Behinderung durchaus (wenn auch peinvoll; vgl. Siebers 2012: 24–25) identifizieren, jedoch ist diese Identifizierung dann vermutlich nahezu immer mit Abgrenzungswünschen verbunden.⁸⁸

Die Identifikation mit dem Menschen mit Behinderung kann neben Angst auch Scham- und Schuldgefühle erzeugen. Scham als „painful emotion responding to a sense of failure to attain some ideal state“ (Nussbaum 2006: 184) tritt auf, wenn Menschen sich bewusst werden, dass sie schwach sind und weder alles kontrollieren können noch über Allmacht verfügen (Nussbaum 2006: 182–183). Behinderung erinnert an die Hilflosigkeit des Kindes, die jeden Menschen, laut Nussbaum (2006: 177), nachhaltig prägt. Reflexhafte Antworten sind dann z. B. Verdrängung und Verachtung. Dem drohenden Kontrollverlust angesichts von Behinderung kann auch mit Schuldzuweisungen begegnet werden,⁸⁹ auch an die Angehörigen, wie sie sich z. B. lange Zeit in Begriffen wie der *refrigerator mother* (Leo Kanner; vgl. Parker 2014) für Mütter autistischer Kinder oder der *schizophrenic mother* (Fromm-Reichmann; vgl. Seeman 2016) widerspiegeln.⁹⁰

⁸⁶ Kontingent ist das, was weder notwendig noch unmöglich ist (zur Definition vgl. Luhmann 1992: 96; zur Begriffsgeschichte Graevenitz/Marquard 1998a); als Zufall bezeichnet man realisierte Kontingenz, also eine eingetretene Möglichkeit; vgl. zu Kontingenz und Behinderung Hartwig (2020d).

⁸⁷ Der Begriff *temporarily abled* ist im Kontext der US-amerikanischen Behindertenbewegung bekannt geworden und greift das „Kontinuum zwischen Behinderung, Krankheit, Alter und einem Leben ohne Behinderung provokativ auf“ (Tervooren 2003: 46).

⁸⁸ Schock und Abwehr werden beispielsweise in vielen Diskussionen um Pränataldiagnostik fest mit Behinderung verbunden. Achtelik spricht von der „Gleichsetzung von Behinderung mit Risiko und Gefahr“ (2019: 4).

⁸⁹ Murphy beschreibt die Verkehrung der „causal chain“ zwischen Vergehen, Schuld, Schande und Bestrafung wie folgt: „A fascinating aspect of disability is that it diametrically and completely reverses this progression, while preserving every step. The sequence of the person damaged in body goes from punishment (the impairment) to shame to guilt and, finally, to the crime. This is not a real crime but a self-delusion that lurks in our fears and fantasies, in the haunting, never-articulated question: What did I do to deserve this?“ (2001: 93).

⁹⁰ Zu Erklärungsmustern für Behinderung als Strafe im Wertesystem einer Gesellschaft vgl. auch Neubert/Cloerkes (1987: 82).

Auch der immer wieder mit Behinderung in Zusammenhang gebrachte Affekt Ekel hat mit Angst zu tun. Nussbaum verweist auf die mit Ekel verbundene „Angst, so zu sein oder zu werden“ wie der Mensch mit Behinderung (Nussbaum 2018: 191). Ekel lässt sich darüber hinaus mit der irrationalen Angst vor Ansteckung erklären (Cloerkes 2007: 109), die Behinderung als Gefahr erscheinen lässt (vgl. Fiedler 1982: 64) und den Drang erzeugt, sich abzugrenzen. Entsprechend finden es manche Menschen schon „verstörend“, Menschen mit Behinderungen auch nur zu betrachten (Nussbaum 2018: 192). Darüber hinaus erregt es Ekel, dass Behinderung den materiellen Körper oder ungezügelter Emotionen penetrant sichtbar macht, etwa bei schamloser Entblößung des Körpers oder entlarvender Direktheit in der Kommunikation. Der Ekel gilt dann der Ähnlichkeit, die ein „unzivilisierter“ Mensch mit dem Tier hat.⁹¹ Nussbaum spricht von „projektivem Ekel“ angesichts angeblicher Verunreinigungen einer Person: „Es sind Erinnerungen an eine animalische Natur, die nicht akzeptiert wurde“ (2018: 193).

Universelle Reaktionstendenzen auf Menschen mit Behinderung, darauf weisen Neubert/Cloerkes hin, sind eher von Ambivalenz als von direkter Ablehnung (und noch weniger von direkter Akzeptanz) gekennzeichnet, weil Menschen „zwischen Ablehnung und Hilfe, Ausstoßung und Attraktion“ schwanken (1987: 13).⁹² Ambivalenz ist eine logische Reaktion, wenn man bedenkt, dass z. B. Menschen mit „geistiger“ Behinderung ungewöhnliche Kommunikations- und Verhaltensweisen zeigen, die eine gewisse Vorsicht geboten machen wie bei jeder Interaktion, deren Bezugssysteme nicht eindeutig sind. Ambivalenz bezeichnet ein Schwanken zwischen gegensätzlichem Fühlen, Wünschen, Denken, Beurteilen oder Wollen, das sich in Kommunikationen, Handlungen und allgemein in sozialer Interaktion manifestiert. Korczak spricht von einer „Einheit von Gegensätzen ohne Synthese“ (2012: 7).⁹³ Als innerer Konflikt erzeugt Ambivalenz Angst und das Gefühl von Unordnung und Kontrollverlust (Bauman 1992: 13–14) und damit Spannungszustände.

Behinderung und insbesondere „geistige“ Behinderung sind gleich aus mehreren Gründen eine Quelle von Ambivalenz. Zunächst einmal sind die allgemeinen Vorstellungen von Behinderung ambivalent (vgl. Hartwig 2020d) sowie die Sozialisierung in Bezug auf den Umgang mit Menschen mit Behinderung: Nega-

⁹¹ Zum Ekel-Stigma aufgrund übermäßiger Animalität vgl. Nussbaum (2018), die Ekelgefühle gegenüber Behinderten und gegenüber alten Menschen bespricht.

⁹² Vgl. auch Cloerkes (2007: 125) und Katz (1981: 9, 11). Die Lösung des Ambivalenz-Konflikts ist kulturspezifisch, laut Neubert/Cloerkes (1987: 13–14), und es gibt eine ausgeprägte interkulturelle Variabilität der Reaktionsformen.

⁹³ Im Zusammenhang mit Schizophrenie unterscheidet erstmals Eugen Bleuler (1914) eine affektive (Fühlen), eine voluntäre (Wollen) und eine intellektuelle Ambivalenz (Deuten). Zur theoretischen Konzeptionalisierung von Ambivalenz vgl. Berndt/Kammer (2009).

tive Einstellungen werden anerzogen, dürfen aber nicht ausgelebt werden, was „Verhaltensunsicherheit und Schuldangst“ erzeugt (Cloerkes 2014: 127). Die oben erwähnte Diskrepanz zwischen „originären“ und „sozial erwünschten“ Reaktionen lässt das Individuum hin- und herschwanken, was es als Ambivalenz empfinden oder in ambivalenten Reaktionen ausdrücken kann. Darüber hinaus ist Behinderung mit vielen Tabus belegt (z. B. dem Verbot, einen Behinderten anzustarren, über die Behinderung zu reden oder die Behinderung zu sanktionieren), und Tabus rufen allgemein ambivalentes Verhalten hervor (Peuckert 2003: 257).

Ambivalenzen werden oft nicht direkt wahrgenommen (Katz 1981: 7) und oft wird eine der beiden miteinander im Konflikt liegenden Emotionen unterdrückt (Katz 1981: 10), z. B. in Form von Überkompensation („ambivalence-induced behavioral amplification“ nennt es Katz 1981: 25).⁹⁴ Unterdrückte Gefühle des Unbehagens äußern sich dann in Gegenwart von Menschen mit Behinderung z. B. als „fidgeting, lack of eye contact, physical distancing, staring, expressions of sympathy, avoidance, or acting as though the disability does not exist“ (Gill 2001: 361). Durch die Gefühlsunterdrückung wird ein wesentlicher Aspekt der Interaktion unsichtbar,⁹⁵ ohne dass die Ambivalenz verschwindet oder der daraus resultierende Konflikt gelöst würde, was langfristig zu Vermeidungsverhalten führen kann.

Wenn ambivalente sowie negative, peinvolle und u. U. verletzende Gefühle zugelassen werden, besteht die Möglichkeit, ihnen gegenüber eine kritische Distanz einzunehmen. Da „geistige Behinderung“ als Humandifferenzierung immer auch in einem komplexen Geflecht mit konkurrierenden Humandifferenzierungen steht,⁹⁶ kann sie gewissermaßen neutralisiert werden, wenn die Aufmerksamkeit auf andere Aspekte der Personen gerichtet wird. So können beispielsweise Ressourcen,

94 Vgl. die Dissonanztheorie, nach der eine Person zwei gleichzeitige widersprüchliche Kognitionen als unangenehm empfindet; sie reagiert darauf, indem sie „ihr Wissen in Bezug auf die Kognitionen um einige konsonante Elemente erweitert oder indem sie eine oder beide dissonante Kognitionen ändert, so dass sie wieder zueinander passen“ (Felsler 2015: 225 unter Verweis auf Aronson).

95 Eine ähnliche Befangenheit gilt für den Menschen mit Behinderung, der seine eigenen Gefühle nicht zeigen darf, um den Menschen ohne Behinderung nicht zu verstören (Murphy 2001: 107). Dies dürfte aber für Menschen mit „geistiger“ Behinderung seltener zutreffen, weil diese ihre Gefühle in der Regel direkter und stärker ausleben als Menschen ohne „geistige“ Behinderung.

96 Hirschauer nennt das Zusammenspiel von Humandifferenzierungen komplex, „eine stetige Bewegung multipler Kategorisierungen zwischen Verstärkung und Überlagerung, Stabilisierung und Vergessen, Thematisierung und Dethematisierung“, eingebettet in „Prozesse der Differenzierung und Entdifferenzierung, Konstellationen der Aktualisierung oder Neutralisierung, Praktiken der Grenzziehung und Distinktion, aber auch der Nivellierung und Differenznegation“ (2014: 181).

über die Menschen mit „geistiger“ Behinderung verfügen (Zeit, Geld, sozialer Status) den Informationswert des Merkmals „geistige Behinderung“ verändern. Es kann dann u. U. neutral erscheinen oder sogar mit positiven affektiven Assoziationen aufgeladen werden. Positive Erfahrungskontexte bringen nämlich neue „somatische Marker“ im Sinne von Damasio (2006) hervor.⁹⁷

2.3 Die theatrale und die filmische Situation

Eine Theateraufführung oder einen Film anzuschauen heißt, mit Handlungen oder Situationen konfrontiert zu werden, die weniger komplex und kontingent sind als die reale Welt. Über Verdichtung, Strukturierung, Akzentuierung und Perspektivierung reduziert ein Text die Komplexität und Kontingenz lebensweltlicher Ereignisse, selbst wenn er mit dem Anspruch auftritt, Komplexität und Kontingenz der Welt nachzubilden.⁹⁸ Theateraufführungen und Filme sind dabei zwar in eine pragmatische Situation eingebettet – die reale Rezeptionssituation –, doch ist die Situation innerhalb der Texte von dieser Rezeptionssituation abgekoppelt.⁹⁹ Die Bezüge des Textinhalts auf die Lebenswelt haben daher einen weiten Spielraum.

Theateraufführungen (und einige Filmgattungen wie die Dokufiktion) ermöglichen zudem ein Spiel mit Präsentation und Repräsentation. Im Theater überlagern sich zwei *hic et nunc* (vgl. Hartwig 2014), die auch im Film z. T. noch erkennbar sind:¹⁰⁰ ein physischer und ein symbolisch repräsentierter Raum bzw. eine physische und eine symbolisch repräsentierte Zeit. Im Falle von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung nehmen die Zuschauer:innen nicht nur die Figur, sondern immer auch den phänomenologischen Körper des Darstellers/der Darstellerin (Alter, Größe, Geschlecht, auffällige Bewegungs- bzw. Kommunikationsmuster etc.)

97 Vgl. Damasio's Aussage: „Auf neuronaler Ebene hängen somatische Marker vom Lernen in einem System ab, das bestimmte Kategorien von Objekten oder Ereignissen mit der Entfaltung eines angenehmen oder unangenehmen Körperzustands verknüpft“ (2006: 246).

98 Vgl. zu der „anderen Kontingenz“ in fiktionalen Texten Ricœur (1986) und daran anschließend Hartwig (2022c).

99 Von einem situativen Kontext „im Sinne einer für Sprecher und Hörer gleichermaßen und gleichzeitig gegebenen Redesituation“ kann man für die fiktionale Literatur, Theater und Film nicht ausgehen (Corbineau-Hoffmann 2017: 39).

100 Im Film wird diese Überlagerung besonders deutlich in sogenannten Dokufiktionen wie *Freakstars 3000* von Christoph Schlingensief (Deutschland 2004) oder *Alles wird gut* von Niko von Glasow (Deutschland 2012).

wahr.¹⁰¹ Darsteller:innen werden als Menschen mit „geistiger“ Behinderung anhand von körperlichen Merkmalen (beispielsweise der schräggestellten Lidfalte bei Menschen mit Down-Syndrom) oder von Auffälligkeiten in Motorik oder Diktion identifiziert, aber auch über direkte paratextuelle Informationen im Programmheft, in Rezensionen oder über die Bezeichnung des Ensembles als „inklusive Theater“ bzw. des Kontextes als „inklusive Festival“. Einige Theater versuchen, jeden expliziten Hinweis zu vermeiden, wie das Theater La Ribalta aus Bozen, das sich „Kunst der Vielfalt“ nennt. Viele *mixed-abled*-Ensembles lassen die Zuschauer:innen darüber im Unklaren, welche Darsteller:innen eine Behinderung haben und welche nicht. Sobald sich die Zuschauer:innen fragen, welcher Darsteller/welche Darstellerin auf der Bühne eine echte Behinderung hat und welcher/welche nicht (so beschrieben z. B. bei Couder 2020: 112), werden sie sich der Unterscheidung und ggf. auch der dieser zugrunde liegenden Kriterien sowie der Professionalität der Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung bewusst, deren Beeinträchtigung nicht ohne Weiteres identifizierbar ist. Das Schwanken zwischen Wirklichkeits- und Fiktionsebene kann schließlich auch zu einer besonderen ästhetischen Erfahrung führen.¹⁰²

Theater und Film haben sich im Laufe ihrer Geschichte zu einem kodifizierten System entwickelt, das als normal empfunden wird und bestimmte körperliche und sprachliche Ausdrucksweisen nichtbehinderter Menschen als Norm ausgebildet hat.¹⁰³ Menschen mit „geistiger“ Behinderung passen sich an die kodifizierten

101 Weicht der Leib stark ab von der Norm, kann der Zuschauer zwischen symbolischem und physischem Wahrnehmungsobjekt schwer trennen; vgl. Fischer-Lichte (2004: 130–160, vor allem 146–147). Siebers vertritt die Ansicht, dass Körper, die eine Behinderung aufweisen, „nicht mit der gleichen Leichtigkeit als Figur durchgehen wie nicht-behinderte“ (2012: 19), und für Hardt entzieht sich Körperlichkeit generell „einer rein zeichenhaften Lektüre“ (2017: 192). Der Theaterregisseur Michael Elber formuliert dies aus der Sicht des Praktikers so: Er suche danach, was man nur mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung inszenieren könne, da diese „auf einer Metaebene noch eine andere Bedeutung hinzufügen“ (Elber/Bugiel 2014: 126).

102 Die „perzeptive Multistabilität“ bei der Wahrnehmung des Körpers der Darsteller:innen kann auch als rein ästhetische Erfahrung eines „Zwischen“ gestaltet sein, wie Fischer-Lichte (2004: 151) über die zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper oszillierende Wahrnehmung schreibt.

103 Bugiel schreibt zur Theaterwelt, sie sei „ein weitgehend geschlossenes, von Codes und Konventionen, strengen Aufnahmebedingungen und gnadenlosen Ausschlussmechanismen geprägtes System“, ein Spiegel gesellschaftlicher Normalität (2014a: 8). Scheer gibt folgende Beschreibung: „Das Tanzen, Singen, Musizieren, Sporttreiben, Schauspielen, Bildschaffen etc. entwickeln sich aus körperlichen Fähigkeiten, die im Zusammenspiel mit Ideen, anderen Menschen und viel Übung gezielt in einer bestimmten Weise ausgeführt werden“ (2019: 352).

Abläufe und schauspielerischen Standards aber nicht einfach an,¹⁰⁴ und ihre Kompetenzen entsprechen oft nicht den konventionellen Schauspieltechniken (Schmidt 2020: 183), die die Zuschauer:innen gewohnt sind. Oft kennen sie die Regeln des Theaters nicht einmal (vgl. Beeler/Bugiel/Elber/Marinucci 2014: 356) oder können sie nicht befolgen. Manche Schauspieler:innen mit „geistiger“ Behinderung haben kein Timing, kein Gefühl für Raum, Distanzen, Partner oder für die eigene Wirkung (Schmidt 2020: 178). Sie haben, laut dem Dramaturgen Bugiel, „die maßgeblichen Techniken und Konventionen des zeitgenössischen Theaters, wenn überhaupt, nur in rudimentärer Form verinnerlicht“ (2014: 13).

Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein existierten Menschen mit „geistiger“ Behinderung auf Bühne und Leinwand praktisch nicht; wo Figuren mit „geistiger“ Behinderung auftraten, wurden diese von Menschen ohne Behinderung gespielt. Die Zuschauer:innen sind auch in den 2020er Jahren noch in der Regel nicht an Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung gewöhnt und wissen oft nicht, wie sie sie wahrnehmen sollen. Gängige Fragen, die sich bei ihnen ergeben, beschreiben Thikwa/Lohrenscheit wie folgt:

Sind geistig behinderte Menschen überhaupt kunstfähig? Werden sie nicht auf der Bühne „ausgestellt“ und damit womöglich „missbraucht“? Sind behinderte Darsteller:innen auf der Bühne den Sehgewohnheiten eines nicht behinderten Publikums zuzutrauen? (Theater Thikwa/Lohrenscheit 2018: 27)

Zur Grundhaltung der Zuschauer:innen gehört mit hoher Wahrscheinlichkeit, dass sie Menschen mit „geistiger“ Behinderung wenig künstlerische Ausdrucksfähigkeit zutrauen und sie auch nicht als Identifikationsfiguren akzeptieren. Sie müssen ihre alltagsweltlichen Umgangsformen, Erwartungen und affektiven Reaktionen bezüglich Menschen mit „geistiger“ Behinderung erst modifizieren, um die Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung z. B. ausgiebig mustern oder auch über sie lachen zu können. Thikwa/Lohrenscheit geben zu bedenken:

Für ein Publikum, das weder den Umgang mit Behinderung gewohnt ist noch die Selbstverständlichkeit behinderter Profis auf der Bühne, kann die Hypersichtbarkeit eine Herausforderung, wenn nicht sogar eine Hürde sein. Sie müssen ihre normierten Sehgewohnheiten erst befriedigen und sie dann überwinden, d. h. sie müssen der Tatsache, dass sie Behinderte sehen und anschauen dürfen, was ja den meisten als Tabu eingetrichtert worden ist, zunächst nachkommen. (Thikwa/Lohrenscheit 2018: 44)

104 Zum standardisierten Körpergebrauch auf der Bühne und zum neutralen, beherrschbaren Körper als Voraussetzung für traditionelles Schauspiel vgl. Schmidt (2020: 163–168).

Viele Regisseur:innen berichten, dass die Zuschauer:innen sich zu Beginn der Aufführungen nicht zu lachen trauen.¹⁰⁵ Wenn die Hemmung und deren Überwindung aber bewusst werden, können sie als Ausdruck eines tief verwurzelten Vorurteils aus kritischer Distanz betrachtet werden.¹⁰⁶ So schreibt Bugiel, „geistig“ behinderte Schauspieler:innen erscheinen „auf den regulären Theaterbetrieb wie eine Art V-Effekt, der uns scheinbar Selbstverständliches auf einmal wie von außen betrachten lässt“ (2014: 13). Traditionelle Regeln und Bewertungsmaßstäbe (des Schauspiels, des Textes oder der Rezeption) werden sichtbar und damit einer Kritik zugänglich. Die Distanzierung kann dann auch zu einer positiven Bewertung der Normabweichung führen, wenn diese als Widerstand gegen Vereinnahmung, als Eigensinn oder als Rebellion gegen Normalitätsvorstellungen gelesen wird und damit letztlich die Instrumentalisierung des Körpers und die Normierung der Kunst hinterfragt.¹⁰⁷

Eines bleibt die „geistige“ Behinderung nahezu sicher nicht: unentdeckt. Daher muss sie zu einem Teil des Spiels werden oder sie wird als Scheitern interpretiert. Die Regisseurin Gisela Höhne schreibt, das Entscheidende ihrer Arbeit sei gewesen, „daß nicht versucht wurde, unsere Spieler heraufzuheben auf das Niveau des normalen Schauspielers [...] – dann hätten sie nur ihre Defizite bewiesen“ (1999: 93).¹⁰⁸ Damit eine neue Erfahrung mit „geistiger“ Behinderung und nicht die alte Erfahrung von „Nichtkönnen“ wahrscheinlich wird, müssen Theater und Film mit „geistig“ behinderten Darsteller:innen die Zuschauer:innen also künstlerisch überzeugen, so dass die in der Sozialisation erworbenen automatisierten stereotypen Wahrnehmungen, Erwartungen und affektiven Reaktionen außer Kraft gesetzt werden. Das impliziert aber, dass sie künstlerisch auch scheitern können und dass die Kritiker:innen

105 Vgl. Thikwa/Lohrenscheit (2018: 64); Couder (2020: 102) sowie verschiedene Aussagen von Regisseur:innen in Hartwig (2022).

106 Lohrenscheit erzählt von der Gefühlsreaktion eines Kollegen beim ersten Anschauen einer Aufführung des inklusiven Theaters Thikwa: „Er hat sich sogar geschämt, weil er gemerkt hat, dass er das Stück total gelungen findet, seine Erwartungshaltung aber weit darunter lag, und er eher eine Art Schülertheater erwartet hatte. Die Scham entstand also aus dem Bewusstsein der eigenen Vorurteile“ (Thikwa/Lohrenscheit 2018: 61).

107 Vgl. Thiemes (2013) Laudatio auf die Schauspielerin Julia Häusermann.

108 So fragt beispielsweise Bugiel: „Die Gefahr, dass sich die Schauspieler nicht an Verabredungen halten, integriert man die in die Aufführung? Macht man die zum Teil der Aufführung? Oder macht man Aufführungen, bei denen das nicht passieren darf?“ (Beeler/Bugiel/Elber/Marinucci 2014: 359).

dies wahrnehmen dürfen. Zu Recht schreibt Raddatz: „Wenn ich mich [...] gegenüber dem ästhetischen Objekt nicht frei verhalten darf, [...] ist genau die Freiheit, die das Spiel ausmacht, vom sogenannten Authentischen einkassiert“ (2012: 38). Theateraufführungen und Filme mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung sind also immer eine Gratwanderung.

3 Erzählungen, Erwartungen, Erfahrungen

3.1 Erzählungen

Le choix de l'intrigue est en même temps le choix de ce qui vaut comme événement. En ce sens, on ne peut pas dire, en toute rigueur, que deux intrigues différentes se rapportent aux mêmes événements; si la matérialité des faits peut être la même, la différence de sens qui résulte de l'appartenance à deux intrigues différentes fait qu'il s'agit chaque fois d'événements différents. (Ricoeur 1986: 13)¹

3.1.1 Allgemeine Überlegungen

Erzählungen zeigen die abstrakte „geistige Behinderung“ an einem konkreten Individuum in einem konkreten Kontext. Sie implizieren ein Produkt (die Geschichte), einen Prozess (das Erzählen) und eine hinter dem Prozess stehenden Akteur (den Erzähler/die Erzählerin bzw. die Erzählinstanz). Daher kann bei der Analyse von Erzählungen nach dem Was (1), dem Wer (2) und dem Wie (3) gefragt werden.²

(1) Was? Geschichten sind ein strukturiertes abgeschlossenes Ganzes mit einer Zeitdimension, was sie von Beschreibungen oder Argumentationen abgrenzt.³ Sie haben einen Anfang und ein Ende, in Theateraufführungen und im Film auch einen festen Zeitrahmen und Ablauf, wobei es möglich ist, dass der Anfang und das Ende vieles offen lassen oder Elemente der Geschichte schuldig bleiben.⁴ Ge-

1 [Übersetzung: Die Wahl der Intrigue ist zugleich die Wahl dessen, was als Ereignis gilt. In diesem Sinne kann man strenggenommen nicht sagen, dass sich zwei verschiedene Intrigen auf dieselben Ereignisse beziehen; wenn auch die Materialität der Tatsachen dieselbe sein kann, bewirkt doch der Sinnunterschied, der von der Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Intrigen herrührt, dass es sich jedes Mal um unterschiedliche Ereignisse handelt.]

2 Vgl. Lahn/Meister (2016: 71; 261). In der Erzähltheorie wird zwischen Dargestelltem und Darstellungsweise unterschieden: *Fabel* und *Sujet* in der Terminologie der russischen Formalisten, *histoire* und *récit* in der Terminologie Gérard Genettes (1972), *story* und *discourse* in der Terminologie Seymour Chatmans (1978). In Filmtheorien ist die Unterscheidung zwischen *story* und *plot* geläufig.

3 Vgl. zum paradigmatischen Modus (der über begriffliche Kategorien funktioniert) bzw. zum narrativen Modus des Denkens (der über Elemente einer Entwicklung funktioniert) Meuter (2011: 141). Saupe/Wiedemann erläutern, dass der argumentative und der deskriptive Modus grundsätzlich statisch sind, denn Argumentationen gehen deduktiv bzw. induktiv vor und Deskriptionen entfalten eine synchrone, räumliche Ordnung (2015: 6).

4 Ein offenes Ende kann Zuschauer:innen dazu anregen, sich noch länger mit der Erzählung zu beschäftigen und deren Möglichkeiten durchzuspielen. Der so genannte „Generierungseffekt“ be-

schichten thematisieren Veränderungen von Situationen und spezifische Verknüpfungen der Situationen über Zwecke, Ursachen und Zufälle (vgl. Ricœur 1986: 14).⁵ All dies bildet den Kontext, den „Frame“, für die Erfahrung, die die Zuschauer:innen mit „geistiger“ Behinderung machen, und gibt Hinweise auf mögliche Konflikte, deren Ursachen und deren mögliche Lösungen. Zum Framing schreibt Entman allgemein:

Framing essentially involves *selection and salience*. To frame is to *select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation* for the item described. (Entman 1993: 52)

Je nach Frame kann „geistige“ Behinderung völlig Verschiedenes bedeuten, woraus folgt, dass Figurenkonstellation und Entwicklung der Geschichte Behinderung in einem spezifischen Licht erscheinen lassen.⁶

Erzählenswert sind Geschichten, wenn sie in irgendeiner Weise vom Normalen und Alltäglichen abweichen (Burke 2011: 8 unter Verweis auf Schank 1999):

Geschichten bestehen eben nicht aus der Aneinanderreihung oder bloßen Aufzählung des immer Gleichen und Erwarteten. Vielmehr thematisieren sie Abweichungen und Wandlungen, also das Unerwartete und dessen Konsequenzen. Von diesem Bruch mit dem Routinemäßigen hängt es ab, ob ein Geschehen überhaupt als *erzählenswert* gilt. (Saupé/Wiedemann 2015: 4)

Oft handeln Geschichten daher auch von Figuren, die gesellschaftliche Normen nicht erfüllen, wobei ein *happy ending* dann entsprechend durch die soziale Integration der Außenseiter erfolgt bzw. ein tragisches Ende durch die endgültige Ausstoßung desselben aus der Gemeinschaft markiert ist.⁷ Als Normabweichung ist z. B. Behinderung in der Regel demnach erzählenswert. Insgesamt sind Geschichten häufig um den Versuch einer Problemlösung konstruiert (vgl. Felser 2015: 291), behandeln also das Verhältnis zwischen einem bestehenden und einem gewollten Zustand. Die Spannung zwischen Sein und Sollen ist dabei der Motor der Geschichte. Denn Narrativität kann nicht, wie Wägenbaur schreibt, ein statisches

sagt, dass „alle Informationen, die man selbst ‚erfunden‘ hat, leichter zu merken sind als Informationen aus anderen Quellen“ (Felser 2015: 285). Das bedeutet auch, dass ein offenes Ende, das die Zuschauer:innen zum aktiven Füllen der Informationslücken anregt, das Wahrgenommene tiefer im Gedächtnis verankert.

5 Zu dieser „Minimaldefinition“ vgl. Saupé/Wiedemann (2015).

6 Aus der Werbeforschung ist bekannt, dass ein Verschieben des Vergleichsfokus unterschiedliche Ergebnisse in der Beurteilung eines Gegenstandes erzeugen kann (Felser 2015: 176). Framing bestimmt z. B. auch mit, was als Gewinn und was als Verlust angesehen wird (Felser 2015: 189–190).

7 Vgl. zur Funktion des Endes einer Geschichte für den Sinn derselben Kermode (1967).

„Sein“ repräsentieren, da dieses, mit Gérard Genette gesprochen, die Funktion der Beschreibung ist, und ebenso wenig ein „Sollen“, da dies „Sache der Predigten“ sei (1998: 251).

Jede Erzählung hat ihre implizite oder explizite „Linienführung“ (Daniel 2001: 440), die bestimmte Denk- und Handlungsmöglichkeiten impliziert und sich auch durch die Denk- und Handlungsmöglichkeiten auszeichnet, die ungesagt bleiben (Daniel 2001: 441). Stabile Erzählmuster geben grundlegende Sinnzusammenhänge vor, etwa über Gattungen wie Komödie, Tragödie, Märchen, Krimi, Horrorfilm oder Drama, allgemeiner über Muster wie Aufstiegs- bzw. Verfalls-, Befreiungs-, Emanzipations- oder Bekehrungsgeschichten oder noch allgemeiner über komplementäre Handlungen wie Suchen und Finden, Verlieren und Zurückgewinnen, Abreisen und Zurückkehren, Zerstören und Aufbauen, Untergehen und Entstehen o. Ä.⁸ Erzählmuster können „auf eine prinzipiell unendliche Fülle von Ereignissen und Handlungen bezogen werden“ und sind daher „zugleich stabil und flexibel“ (Saupe/Wiedemann 2015).⁹ Erkennen die Zuschauer:innen erst einmal ein bekanntes Muster, erscheint die Geschichte zwangsläufig in gewissen Bahnen zu verlaufen. Die Erzählmuster können dann den Eindruck von Alternativlosigkeit erzeugen¹⁰ und andere real vorhandene Möglichkeiten unsichtbar machen. Wenn Menschen gewöhnlich auf neue Situationen alte Geschichten „anwenden“ (wie Schank/Abelson 1995: 4–5 schreiben), beschneiden die Muster, in die diese Geschichten die Figuren pressen, deren Handlungsspielraum. Ein erkennbares Erzählmuster hat damit bereits einen großen Einfluss darauf, wie wahrscheinlich z. B. eine neue Erfahrung mit „geistiger“ Behinderung ist: wahrscheinlicher bei Kriminal- oder Emanzipationsgeschichte, eher unwahrscheinlich bei einer Tragödie.

Über das Figurenarsenal und die Beziehungen der Figuren untereinander werden Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten zwischen Menschen mit und ohne „geistige“ Behinderung suggeriert, die sich zwischen den Extremen des Menschen mit „geistiger“ Behinderung als „der Andersartige“ auf der einen und als „der inkludierte Gleichgemachte“ (der letzte Ausdruck stammt von Bergermann 2013: 304) auf der anderen Seite bewegen. Komplementäre Rollen wie „Retter“ und „Geretteter“, „Helfer“ und „Hilfsbedürftiger“, „Pfleger“ und „Gepflegter“ etc. deuten Abhängigkeiten und Spielräumen an. Alltägliche soziale Rollen wie Ehemann/Ehefrau,

⁸ Zu „story „skeletons“, die Auswahl, Anordnung und Bewertung von Ereignissen vorzeichnen, vgl. Nünning (2014: 61–62).

⁹ Erzählmuster werden von der Narratologie nicht als universal und ahistorisch, sondern als historisch wandelbar angesehen (Saupe/Wiedemann 2015: 7).

¹⁰ So schreiben Mitchell/Snyder von einem „narrative determinism“ (2000: 169).

Vater/Mutter, Liebhaber/Liebhaberin etc. verweisen auf Normalität, so dass Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung in diesen Rollen eher neue Erfahrungen mit Behinderung hervorrufen können als z. B. Rollen wie Schwester/Bruder oder Kind.¹¹ Jede Figur impliziert eine soziale Positionierung mit entsprechenden Ressourcen und die Position bestimmt darüber mit, wie wahrscheinlich es ist, dass die Figur zu einer Identifikationsfigur wird.

(2) Wer? Erzähler:in bzw. Erzählinstanz liefern Hinweise auf die Einschätzung und (moralische) Bewertung der Geschichte, da sie mit ihren Normen und Werten die Geschichte formen. Sie können beispielsweise bestimmte Figuren oder Figurengruppen privilegieren, über welche die Zuschauer:innen mehr erfahren als über andere. Die Erzählinstanz muss selbst keine Figur sein. Auch das „übergeordnete Präsentationssystem“, das sich in der Auswahl und Anordnung der Elemente der Geschichte, im Präsentationsmodus oder in Wertungen zeigt (Lahn/Meister 2016: 261), gilt als Erzählinstanz. Lahn/Meister schreiben dazu: „Erzählen und Repräsentieren sind [...] beides Modi der Narration, weshalb sie in der Alltagssprachlichen Verwendung zumeist undifferenziert unter den Begriff ‚Erzählen‘ gefasst werden“ (2016: 261).¹² Die Erzählinstanz kann dabei prinzipiell über alle Sinne (im Theater) bzw. über sprachlich-akustische und visuelle Reize (im Film) erfahren werden. Manchmal ist sie durch eine Stimme aus dem Off oder Texteinblendungen repräsentiert.¹³ Die filmische Erzählinstanz kann dabei den Blick der Zuschauer:innen über Kameraperspektive, Montage und ggf. eine digitale Bearbeitung weitaus präziser lenken als das Theater, was besonders deutlich beim Einsatz der „subjektiven

¹¹ Die Komplementärrollen Politiker/Bürger, Produzent/Konsument, Experte/Laie erwähnt Hirschauer (2017a: 34) in anderem Zusammenhang.

¹² Zur Vermittlungsinstanz des abstrakten/impliziten Autors vgl. Lahn/Meister (2016: 261–262). Entsprechend hat die Erzähltheorie transmediale Methoden entwickelt, die auf Erzählungen in Kino und Theater anwendbar sind. Zur transmedialen Narratologie vgl. Kuhn (2011). Im *Handbuch Erzählliteratur* (Martínez 2011) sind u. a. auch dem Erzählen mit dem Körper bzw. dem Erzählen mit Musik eigene Kapitel gewidmet. Zur Erzählinstanz im Film vgl. ausführlich Bordwell (1985); zum filmischen Begriff *Diegese*, der auf Etienne Souriau zurückgeht, vgl. Bordwell (1985: 16), zum „diegetic effect“ Tan (1996: 237, Anm. 131). Bordwell spricht davon, dass alle Elemente des Kinos narrativ funktionieren, „not only the camera but speech, gesture, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound“ (1985: 20), was auch für das Theater gilt.

¹³ Kuhn nennt als Erzählinstanzen im Film u. a. *voice-over*, *voice-off*, im Dialog erzählende Figuren, Zwischentitel/Schrifttafeln, über das Filmbild geblendete Textinserts sowie abgefilmte Buchseiten, Zeitschriftenartikel bzw. Dokumente (2011: 45). Ähnliche Mittel stehen dem Theater zur Verfügung, das immer auch mit Filmprojektionen auf der Bühne arbeiten kann.

Kamera“ wird.¹⁴ Auch können eine Theateraufführung oder ein Film mehrere Erzähler:innen aufweisen, etwa wenn Figuren als Binnenerzähler:innen auftreten. Lahn/Meister sprechen von einer Hierarchie möglicher Narrationsebenen; das folgende Zitat zum Film ist auf das Theater übertragbar:

Im komplexesten Fall können Filme auf Erzählinstanzen verweisen, die auf vier Ebenen liegen: auf die realen Filmemacher, außerfiktionale Erzähler, extradiegetische sowie intradiegetische Erzähler, die das Handeln der Figuren vermitteln und das Geschehen über sie fokalisieren. Filme können beliebig viele dieser Erzählebenen mehr oder weniger genau bestimmen. (Lahn/Meister 2016: 276)¹⁵

Schließlich kann auch der Erzähler/die Erzählerin zum Gegenstand der Erzählung werden, ebenso wie die Beziehung zwischen Erzähler/Erzählerin und der erzählten Geschichte, was für komplexe Selbstreflexionen oder Reflexionen über das Medium genutzt werden kann. Theater und Film können somit über Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung auf ganz unterschiedliche verbale und nonverbale Arten erzählen.

(3) Wie? Die Erzählung kann Perspektivwechsel, Lücken und Sprünge enthalten, achronologisch sein (z. B. mittels *flashbacks* oder *flashforwards*) oder die Zeit dehnen bzw. komprimieren. Die Selektion der Erzählelemente und deren Kombination, also die Reihenfolge der Vermittlung, bestimmen die spezifische Perspektive der Geschichte und damit auch beispielsweise die Wahrnehmung von „geistiger“ Behinderung. Denn Theateraufführung und Film präsentieren „a powerful suggestion of a particular reality by presenting the essentials of that reality“, wie Tan (1996: 70) über den Film ausführt. Die Selektion und Kombination von Erzählelementen schafft Sinnzusammenhänge und präfiguriert damit implizit oder explizit Erklärungen für das Erzählte (vgl. Ricœur 1986: 29) und eine Moral: „Die Moral klebt gewissermaßen an der jeweiligen emotional-narrativen Form und lässt sich ohne Deformation nicht von ihr ablösen“ (Meuter 2007: 58). Die Zuschauer:innen können die Reihenfolge und den Rhythmus der Erzählung im Theater und im Kino nicht ändern. „They are at the mercy of the narrative and must undergo each and every event that occurs, pleasant or otherwise, expected or unexpected“, schreibt Tan (1996: 241).

¹⁴ Vgl. zu den spezifisch filmischen Mitteln Kuhn (2011: 44–46). Decker/Krah nennen die Vermittlung des Erzählten „ein jeweils filmspezifisches System [...], das sich aus der Summe, der Abfolge und der Relationen [sic] einzelner Point-of-View-Strukturen abstrahieren lässt“ (2008: 228).

¹⁵ Zur Schwierigkeit, die Erzählinstanzen im Film zu erfassen und voneinander abzugrenzen, vgl. den Verweis in Lahn/Meister (2016: 276).

Die Beziehung zwischen dem Anfang, der Mitte und dem Ende verleiht der Erzählung ihre Spezifik und ihre Wirkung.¹⁶ Der Anfang der Erzählung (der oft nicht der Anfang der erzählten Geschichte ist) stellt ein Priming dar,¹⁷ gewissermaßen einen Filter, durch den das Folgende wahrgenommen wird und der die „Tonart“ der Erzählung angibt: durch Elemente wie Ort, Zeitpunkt des Geschehens und des Einsetzens der Handlung, Figurenkonstellation, Figurenqualitäten bzw. angedeutete Handlungsmöglichkeiten. Schon in den ersten Momenten einer Theateraufführung oder eines Films wird immer auch eine bestimmte Wahrnehmungsperspektive auf „geistige“ Behinderung festgelegt (selbst wenn die Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung noch gar nicht anwesend sind).

Das Ende der Erzählung wiederum – das ebenfalls nicht notwendig, aber doch in der Regel auch das Ende der Geschichte ist – macht das Erzählte zu einer zusammenhängenden Einheit und prägt sich dem Gedächtnis der Zuschauer:innen am stärksten ein. Ricœur (1986: 15) vergleicht den Anfang und das Ende einer Geschichte mit dem Rahmen eines Bildes.¹⁸ Die Mitte einer Geschichte enthält schließlich Wendepunkte, die eine vormals stabile Situation aus dem Gleichgewicht bringen oder umgekehrt die alte Ordnung wiederherstellen oder eine neue Ordnung schaffen.¹⁹ Diese Wendepunkte machen die Abfolge von Handlungen bzw. Ereignissen erst zu einer erzählenswerten Geschichte.²⁰ Der dramatischste Wendepunkt²¹ prägt sich als Höhepunkt der Erzählung dem Gedächtnis der Zuschauer:innen besonders stark ein. Zusammen mit dem Ende entscheidet

16 Ricœur spricht von „un aspect de configuration issu du rapport entre commencement, milieu et fin“ [ein Aspekt der Konfiguration, die von der Beziehung zwischen Anfang, Mitte und Ende herrührt] (1986: 15). Zu den Aufbauelementen Anfang, Mitte und Ende vgl. auch Meuter (2011: 140–142).

17 Ein Priming ist eine Bahnung von Reizen; vgl. dazu Kahneman (2011: 52–58). Vgl. auch Damasio (2006: 152) und Matthes (2014: 30–31).

18 Vgl. den sogenannten Primacy-Recency-Effekt und dazu Felser (2015: 79–80). Felser weist darauf hin, dass die erst- und letztgenannten Informationen in einer Reihe in der Regel überzeugender sind als die Informationen in der Mitte (2015: 276).

19 Dazu schreibt Ricœur: „L'intrigue est en effet une opération plus qu'une structure, ou, pour employer encore une expression d'Aristote dans la *Poétique*, un agencement des faits, tel qu'un état de choses initial est transformé dans un état de choses terminal.“ [Die Intrige ist in der Tat eher eine Funktion als eine Struktur, oder, um noch einmal einen Ausdruck aus Aristoteles' *Poetik* zu gebrauchen, eine Anordnung von Fakten, wie eine anfängliche Lage in eine finale Lage verwandelt wird] (1986: 12).

20 Laut Lahn/Meister ist ein gängiger Spielfilm von 90–150 Minuten relativ gleichmäßig in drei bis fünf, meist aber vier Akte eingeteilt, in denen etwa alle 20–30 Minuten ein Ereignis auftritt, das den Verlauf der Erzählung deutlich verändert (2016: 273).

21 Plantinga spricht bezüglich des Films von „a major turning point or reversal that changes the direction of the narrative, or in other words, significantly alters the protagonist's goals“ (2009: 93).

er darüber, wie eine Erzählung bewertet wird, z. B. als tragisch, komisch oder auch ambivalent („peak-end-rule“).²² Höhepunkt und Ende einer Erzählung sind also bei der Analyse der Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung, die ein Text vermittelt, besonders wichtig.

Jede Situation innerhalb einer Geschichte steht in einer spezifischen Beziehung zum Anfang, zum Ende und zu den Wendepunkten der Erzählung. Diese spezifische Beziehung macht die Struktur der Geschichte aus, wie Meuter schreibt:

Ein Ereignis innerhalb einer Geschichte – also ein *narratives* Ereignis – lässt sich nicht allein durch seine Position in einer irreversiblen Zeitpunktkette bestimmen, sondern dadurch, welche Sinnbezüge es zu ganz verschiedenen Ereignissen des sich jeweils zu einer Geschichte schließenden Zusammenhanges aufnimmt. (Meuter 2011: 149)

Dabei wird im Verlaufe einer Geschichte immer deutlicher, worum es geht, was also der Kern der Handlungen und Intentionen der Figuren ist.²³ Die Ereignisse einer Geschichte können dann in die Kategorien „gewollt“ und „nicht gewollt“ bzw. „erwünscht“ und „nicht erwünscht“ eingeteilt werden. Diese Einteilung lässt Figuren als aktiv Handelnde (z. B. als handlungsmächtige Helden bzw. gefürchtete Gegenspieler im Dienste eines Individuums oder Kollektivs) oder im Gegenteil als passiv Erleidende erscheinen (z. B. als Opfer anderer Figuren, der Gesellschaft oder des Zufalls). Ihre Intentionen können glücken oder misslingen.²⁴ Auch die Raum- und Zeitgestaltung der Erzählung charakterisiert die Figuren, denn sie zeigt deren Möglichkeiten, buchstäblich deren Spielraum, an. Alle diese Elemente tragen selbstverständlich auch zur Charakterisierung einer Figur mit „geistiger“ Behinderung bei.

22 Zur Bedeutung des Höhepunktes bzw. der Höhepunkte und des Endes einer Geschichte für die Wahrnehmung ihrer Bedeutung („peak-end rule“) vgl. Kahneman (2011: 380–388); vgl. auch Felsler (2015: 252–253).

23 Meuter spricht davon, „dass mit dem Aufbau von Strukturen die Abhängigkeit von der eigenen Geschichte zunimmt und das System sich sozusagen in seiner eigenen Geschichte festwächst“ (2011: 149).

24 Ricœur erläutert: „Il appartient en effet à l'intrigue d'organiser ensemble des composantes aussi hétérogènes que des circonstances trouvées et non voulues, des agents et des patients, des rencontres fortuites ou prévues, des interactions qui placent les protagonistes dans des relations allant du conflit à la collaboration, des moyens plus ou moins bien accordés aux fins, enfin des résultats non voulus“ [Es ist in der Tat an der Geschichte, die Gesamtheit der derartig heterogenen Komponenten zu organisieren: vorgefundene unerwünschte Zustände, Handelnde und Leidende, zufällige oder geplante Treffen, Interaktionen, die die Protagonisten in ein Verhältnis zueinander setzen, das vom Konflikt bis zur Zusammenarbeit reicht, Mittel, die mehr oder weniger gut an ihre Ziele angepasst sind, schließlich unerwünschte Ergebnisse] (1986: 13).

Im Gegensatz zur Argumentation behauptet eine Geschichte (insbesondere eine fiktionale) nichts. Vielmehr erzählt sie individuelle Handlungen von Figuren und deren Erfahrung. Im Gegensatz zu einer Beschreibung bezieht die Geschichte eine wertende Position, denn sie favorisiert, wie bereits erwähnt, immer eine Perspektive. Sie kann ihre zugrundeliegende Moral dabei wirkungsvoller vermitteln als argumentative oder beschreibende Darstellungen, denn:

Geschichten fördern die Verarbeitungsflüssigkeit der präsentierten Inhalte. Sie ermöglichen die Identifikation mit den Protagonisten und können auf diese Weise auch ins episodische bzw. autobiographische Gedächtnis gelangen. Geschichten lassen Verhaltensweisen plastisch vor das Auge treten und erleichtern auf diese Weise die Umsetzung von Absichten in Verhalten. (Felser 2015: 290)²⁵

Im Laufe der Theater- und Filmgeschichte haben sich Gattungskonventionen und wiederkehrende Erzählmuster herausgebildet. Auf diese greifen insbesondere Mainstream-Theater und Mainstream-Filme (vgl. zu letzteren Lahn/Meister 2016: 280) häufig zurück, während im Off-Theater bzw. in Arthouse- oder Autorenfilmen ungewöhnliche Erzählstrukturen dominieren. Auch gibt es verschiedene Stoffe (z. B. aus Märchen und Sagen), die immer wieder erzählt werden. Zum traditionellen Erzählkino schreiben Bordwell/Thompson/Smith: „Popular, mass-market cinema rests on genre filmmaking. Most countries have versions of romance stories, action sagas, supernatural tales, and comedies“ (2020: 330). Bekannte Erzählmuster und Stoffe können für Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung ein Hindernis oder eine Chance sein. Zum Hindernis werden sie, wenn sie die kreativen Möglichkeiten der Mitarbeit einschränken, wie Braun am Beispiel einer Märchengeschichte zu bedenken gibt. Diese hält sich „an eine vorgegebene symbolische Form und engt den kreativen Entscheidungsspielraum“ ein, während eine selbständig gemeinsam aus Alltagserfahrungen erarbeitete Geschichte mehr Freiheiten lasse (2011: 98). Zur Chance werden Erzählmuster und Stoffe, wenn Menschen mit „geistiger“ Behinderung sie ungewöhnlich variieren und trotzdem verständlich erzählen können, weil ein Grundverständnis vorausgesetzt werden kann.

Dass jede Gattung und jedes Genre eigenen Konventionen folgt, ist bei der Kritik an Repräsentationen von Behinderung zu berücksichtigen. So weisen z. B. Hoeksema/Smit berechtigterweise darauf hin, dass eine sentimentale Darstellung von Menschen mit Behinderung in einem filmischen Melodrama den Vorgaben

²⁵ Burke (2011: 14) verweist darauf, dass das menschliche Gehirn Gedächtnisinhalte in Geschichten aufbewahrt. Rein kognitiv vermittelte Informationen werden also schlechter behalten als solche, die in Geschichten eingebunden sind.

des Genres folgt und daher nicht mit dem Argument kritisiert werden kann, eine solche Darstellung verfälsche die Realität:

[Criticism] would argue that the sentimentality in the film is an element of *all* melodramas. Sentimentality in melodrama fosters a real feeling of loss to the viewer, disability-related or not; if we understand the film as a genre (i. e., melodrama), sentimentality has an expected role to play. (Hoeksema/Smit 2001: 39)²⁶

Als Herabsetzung von Menschen mit Behinderung kann eine gattungs- bzw. genrekonforme Darstellung strenggenommen erst dann kritisiert werden, wenn sie negativ von ihren eigenen Konventionen abweicht. Tritt beispielsweise eine Hauptfigur mit „geistiger“ Behinderung im klassischen Actionfilm besonders passiv auf, ist dies als Negativdarstellung zu werten, weil dieses Genre normalerweise aktiv handelnde, entscheidungsfreudige Protagonisten aufweist (vgl. dazu Bordwell/Thompson/Smith 2020: 99). Ist hingegen einer Figur mit „geistiger“ Behinderung in einer Farce typenhaft-eindimensional gezeichnet, kann diese Eindimensionalität allein nicht als Herabsetzung gewertet werden, denn Farcefiguren sind nun einmal Typen.

Die kausale Verkettung von Elementen zu Geschichten beseitigt Kontingenz, da sie den Elementen Bedeutung verleiht und „kontingentes Geschehen in Geschichte“ verwandelt (Saupe/Wiedemann 2015: 4).²⁷ Ricœur (1986: 13) beschreibt die Umwandlung eines Vorkommnisses in das Ereignis einer Geschichte als Transformation einer irrationalen Kontingenz („contingence irrationnelle“) in eine geregelte, bedeutsame und verständliche Kontingenz („contingence réglée, signifiante, intelligible“). Je mehr lose oder unzusammenhängende Einzelelemente, Fragmente oder bloße Spielsequenzen eine Erzählung hingegen aufweist, desto kontingenter erscheint sie.

3.1.2 Erzählungen und Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung

Die Erzählung entscheidet darüber, welche Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung aktiviert werden. Dafür ist u. a. ausschlaggebend, ob „geistige“ Behin-

²⁶ Mit unterschiedlichen Genres sind bestimmte Arten der Behinderung z. T. fest assoziiert, wie z. B. der Antikriegsfilm mit motorischer Behinderung oder die romantische Komödie mit Blindheit.

²⁷ Kontingenz ist das, was weder notwendig noch unmöglich ist; als *Zufall* bezeichnet man demgegenüber realisierte Kontingenz, also eine eingetretene Möglichkeit. Hauptaufgabe der Erzählung ist, laut Ricœur, Kontingenz in Sinn zu integrieren (1986: 29). In einer Verkettung durch eine Geschichte werden Erzählelemente *notwendig*.

derung als ein alles vereinnahmendes Merkmal oder als nebensächlich hingestellt wird und welche Rolle bzw. welchen Status die Figur mit „geistiger“ Behinderung innerhalb der Figurenkonstellation erhält. Ein Mensch mit Down-Syndrom bekommt beispielsweise in einem Gangster-Film (*Familiye*; Deutschland 2017; Regie: Sedat Kirtan/Kubilay Sarikaya) eine andere Bedeutung als in einer Initiationsgeschichte (*Théo et les métamorphoses*; Frankreich 2021; Regie: Damien Odoul) oder in einer Sozialstudie (*Yo, también*; Spanien 2009; Regie: Antonio Naharro und Álvaro Pastor). „Geistige“ Behinderung kann je nach Fokus und Erzählweise als Bedrohung oder Erlösung, Tragik oder Kreativität, Normbruch oder Entlastung erscheinen, wobei sie leicht in ein Symbol für ein Defizit verwandelt und dann stereotyp interpretiert werden kann.²⁸

Bereits der Titel eines Theaterstückes oder eines Films kann dabei Assoziationen von Anomalität wecken wie den Gedanken an ein Stigma im Fall von *Nadie* [Niemand] (Paladio Arte/Spanien; UA: 2015; Regie: Manu Medina), das Exklusion und Kampf um Selbstbehauptung ins Zentrum stellt, oder *Disabled Theatre* (Theater Hora/Schweiz; UA: 2012; Regie: Jérôme Bel), das Selbst- und Fremdbilder von „geistiger“ Behinderung thematisiert. Der Titel kann auch an eine Idealisierung denken lassen wie im Fall von *Le Huitième Jour* [Am achten Tag] (Belgien/Frankreich 1996; Regie: Jaco Van Dormael), das die biblischen sieben Tage und mit dem „achten Tag“ eine Erweiterung der Schöpfung konnotiert. Die Titel sind ein Priming, das gängige Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung aufrufen kann oder nicht.

Die Raunkonzeption einer Theateraufführung oder eines Films deutet die Möglichkeiten der Figuren an. Institutionen speziell für Menschen mit Behinderung wie in *Le Huitième Jour* oder *Sanctuary* (Irland 2016; Regie: Len Collin) drücken beispielsweise eingeschränkte Handlungsfreiheit aus und können als eine Art Gefängnis erscheinen. Brechen die Protagonist:innen mit „geistiger“ Behinderung aus ihnen aus, erscheinen sie als Held:innen, müssen sie wieder dorthin zurück, als Opfer. Die Institutionen können aber auch im Gegenteil als Schutzraum interpretiert werden wie in *Ho amici in paradiso* (Italien 2016; Regie: Fabrizio Maria Cortese), der aber zugleich die Bewohner:innen als hilflos ausweist. Als unnötige Einschränkung erscheint das Behindertenwohnheim in *My feral heart* (Großbritannien 2016; Regie: Jane Gull), weil der Protagonist Luke (mit Down-Syndrom) zu Beginn des Films seine an Demenz erkrankte Mutter ohne fremde Hilfe im eigenen Zuhause pflegt, so dass seine Verlegung in ein Heim nach deren Tod absurd wirkt. Denn das Heim zwingt Luke ungerechtfertigt zu Passivität. Wo die Figuren nicht in Heimen leben, sondern selbst-

²⁸ Dies gilt für das Theater ebenso wie für den Film. So kritisiert Prout (2008) die symbolische Interpretation von Behinderung in zwei spanischen Filmen und fordert „a reading which uncovers the ableist kernel of existing interpretations of these two films“ (2008: 168).

ständig und unabhängig wie die Hauptdarstellerin mit Down-Syndrom in *Dafne* (Italien 2019; Regie: Federico Bondi) oder Giulia in *Detective per caso* (Italien 2019; Regie: Giorgio Romano), wirken sie wie Menschen ohne Behinderung und bilden einen Kontrast zu dem stereotypen Vorstellungsbild von Menschen mit „geistiger“ Behinderung als „besonders“. Figuren außerhalb typischer „Behindertenrollen“²⁹ durchbrechen stereotype Vorstellungsbilder schon dadurch, dass sie für ihre Umgebung kein Problem darstellen.

Vollumfänglich entsprechen Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung den gängigen Vorstellungsbildern, wenn sie als hilfsbedürftige Erwachsene, Opfer oder (drollige) schützenswerte Kinder erscheinen. Positiv aufgewertet wird das Stereotyp, wenn sie zu Helfer:innen für die Menschen ohne Behinderung werden und ihnen z. B. bei der Lebensbewältigung oder einer Liebesbeziehung helfen (wie in *Campeones*; Spanien 2018; Regie: Javier Fesser). Dabei kann die Herausforderung, vor der Menschen ohne Behinderung stehen, gerade darin liegen, dass sie für die Menschen mit „geistiger“ Behinderung sorgen müssen wie in *After Life* (Großbritannien 2003; Regie: Alison Peebles). In diesem Film will ein junger Mann der Verantwortung für seine Schwester mit Behinderung entkommen. In *Mio fratello rincorre i dinosauri* (Italien 2019; Regie: Stefano Cipani) hilft ein Kind mit Down-Syndrom seinem Teenager-Bruder dabei, die Behinderung zu akzeptieren und daran zu reifen.³⁰

Der Platz der Figur mit „geistiger“ Behinderung innerhalb der Figurenkonstellation bestimmt die Wahrnehmung der Behinderung. In der Nähe von bekannten und beliebten Schauspieler:innen (ohne Behinderung) in den Hauptrollen können Figuren mit „geistiger“ Behinderung in untergeordneten Rollen über den Irradiationseffekt profitieren: Die positiv besetzte Haupthandlung versieht dann auch Nebenhandlungen und Nebenrollen mit positiven Affekten.³¹ Die kognitiven Einschränkungen einer Figur können auch dadurch an Brisanz verlieren, dass ihr noch eingeschränktere oder in anderer Weise behinderte Figuren zur Seite gestellt werden, wie im Film *Die Goldfische* (Deutschland 2019; Regie: Alireza Golafshan), in dem die Protagonistin mit Down-Syndrom, Franzi, gegenüber

²⁹ Vgl. zur „Behindertenrolle“ Cloerkes (2007: 165–168).

³⁰ Die Familienmitglieder erscheinen oft als leidend und aufopferungsvoll (vgl. Pointon 1997: 88; Hughes 2012: 72; Murray 2018: 100).

³¹ Der Irradiationseffekt ist vor allem aus der Werbungsforschung gut bekannt (vgl. Felser 2015: 275). Positive Qualitäten „strahlen“ auf ihr Umfeld aus und versehen es ebenfalls mit positiven Qualitäten.

dem Autisten Rainman (gespielt von einem Menschen ohne Behinderung) selbstbestimmt, selbstbewusst und handlungsfähig wirkt.³²

Auch wie eine Figur sich entwickelt, trägt zu dem Vorstellungsbild von „geistiger“ Behinderung bei. Eine statisch angelegte Figur lässt den Menschen mit „geistiger“ Behinderung als unfähig zu Wandel und Wachstum – dem Stereotyp der Bildungsunfähigkeit entsprechend – erscheinen.³³ Denn er wirkt nicht wie ein Subjekt mit differenzierten Intentionen und Wirkmöglichkeiten, sondern reagiert höchstens auf sein Umfeld (wie viele autistische Figuren in *Hors normes*; Frankreich 2019; Regie: Éric Toledano und Olivier Nakache). So schreibt Baker über die Darstellung von Autisten in einigen von ihm analysierten Filmen:

The autism portrayed in these films is monolithic, unchanging, reified. We viewers see no indication that these individuals used to be any different or are about to change in any way. Such a simplistic conception of autism offers viewers the idea that individuals with autism do not grow, do not learn, do not change over time, do not develop. (Baker 2008: 237)

Extreme individuelle Entwicklungen durchläuft keine Figur des dieser Studie zugrundeliegenden Korpus.

Erzählungen können die „geistige“ Behinderung in ein Symbol für etwas anderes verwandeln, z. B. in ein Symbol für menschliche Vulnerabilität oder Außenseitertum bzw. noch konkreter für Unschuld, Sanftheit, Narrenfreiheit oder Unberechenbarkeit. Als „narrative prothesis“ (Mitchell/Snyder 2000: 47) ist Behinderung dann ein Mittel der Erzählökonomie. Dies hat zwei Nachteile: Zum einen vermitteln Symbole keine tatsächlichen Erfahrungen von Menschen mit Behinderung; zum anderen lassen sie „geistige“ Behinderung ihre Komplexität verlieren. Doch hat die Verwandlung in ein Symbol auch eine grundlegende positive Seite. Denn sie macht die fremd anmutende „geistige“ Behinderung auch für Menschen ohne Erfahrung mit ihr vertrauter, weil ihnen das *tertium comparationis*, die Vulnerabilität, das Außenseitertum etc., bekannt ist.³⁴ Wird der Mensch mit „geistiger“ Behinderung z. B. zum Symbol für Diskriminierung, können sich mit ihm auch jene identifizieren, die mit anderen, nicht behinderungsbedingten Formen von Diskriminierung vertraut sind. Diskriminierung ist dann der gemeinsame Be-

³² Aus der Werbeforschung ist die Wirkung einer „Attrappe“ bekannt, d. h. einer Option, die eine andere Option durch Kontrast aufwertet (Felser 2015: 187–188).

³³ Shakespeare nennt drei Hauptstereotype: „the tragic but brave invalid“, „the sinister cripple“ und „the ‚supercrip‘“ (1999a: 164) sowie den „[s]weet innocent“ (1999a: 168). Zu Menschen mit Behinderung als *stock figure* vgl. auch Garland Thomson (1997: 15)

³⁴ Daniel weist darauf hin, dass Symbole und Metaphern Fremdes vertraut oder neue Zusammenhänge zwischen zwei vormals isolierten Sachverhalten sichtbar machen (2001: 440).

zugspunkt. Positiv kann sich auf die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung auswirken, dass Zuschauer:innen erkennen, dass es der Person mit Behinderung genauso wie ihnen geht.

In Hauptrollen erhält eine „Normalisierung“ von Menschen mit „geistiger“ Behinderung besondere Aufmerksamkeit: Die Figuren kommunizieren und handeln in diesem Fall so, als gäbe es keinerlei Beeinträchtigung (*Yo, también*) und zusätzlich keine Diskriminierung (*Dafne; Detective per caso*). In *Yo, también* verhält sich der Protagonist mit Down-Syndrom, Daniel, beispielsweise so unauffällig, dass die Legitimität seines Anspruchs auf vollständige soziale Teilhabe unmittelbar logisch erscheint. Was seinen Anspruch auf ein erfüllendes Sexualleben angeht, wird er jedoch nicht einmal von seiner (ansonsten toleranten) Familie verstanden (mit Ausnahme seines Vaters, der aber eine Randfigur bleibt). Die Diskriminierung liegt also auf der Hand und bleibt als ungelöstes Problem bestehen.³⁵ In *Dafne* und *Detective per caso* handeln die Protagonistinnen mit Down-Syndrom wie Menschen ohne Beeinträchtigung, führen ein eigenständiges Leben und lösen Rätsel bzw. zwischenmenschliche Probleme mit ihren überlegenen (emotionalen und kognitiven) Fähigkeiten. Diese Geschichten setzen „geistige“ Behinderung nicht in einen „Problem-Frame“ und sind insofern überraschend, als sie gängigen Vorstellungsbildern zuwiderlaufen. Sie nähern sich allerdings stark einer utopischen Sonderwelt an, die zwar Ähnlichkeit mit der Alltagswelt hat, deren reale Herausforderungen aber ignoriert.

Eine abgeschwächte Form der Normalisierung sind Geschichten um Figuren mit „geistiger“ Behinderung in Hauptrollen, deren Behinderung zwar kenntlich wird, jedoch keine Rolle für die Geschichte spielt. Diese Menschen werden z. B. im Alltag gezeigt oder in Auseinandersetzungen mit Problemen, die nichts mit Behinderung zu tun haben.³⁶ Auch wird der Fokus auf andere Eigenschaften als die Behinderung gelenkt, etwa durch Betonung anderer Statusmerkmale oder weil andere Diversitätskategorien in den Vordergrund rücken. Eine derartige Normalisierung impliziert allerdings nicht automatisch Engagement für den Menschen mit Behinderung,³⁷ sondern kann auch Gleichgültigkeit seinen Besonderheiten gegenüber aus-

35 Daniels Werben um die Kollegin Laura, die keine Behinderung hat, führt zu einer Liebesnacht, die aus ungeklärten Gründen die einzige bleiben soll. Nur zwei (Neben-)Figuren mit „geistiger“ Behinderung können sich in diesem Film erfolgreich ineinander verlieben und am Ende ein Paar werden, als ihre Umgebung von ihrer Bevormundung etwas abrückt und die erwachsenen Bedürfnisse der beiden zumindest teilweise anerkennt (vgl. eine detaillierte Analyse in Hartwig 2016).

36 So schreiben Ville/Ravaud weiter: „[...] to be carefree, spontaneous, and ‚comfortable in one’s skin‘ are characteristics foreign to the dominant representations of disabled people“ (2006: 1397). Vgl. auch Stauber (2007: 100). Osteen fordert beispielsweise Geschichten über Autismus „without sensationalizing, romanticizing, or demonizing“ (2008a: 34).

37 So argumentiert Murray (2008: 6a) bezüglich Erzählungen über Autismus.

drücken. Treten Figuren mit „geistiger“ Behinderung als sehr selbständig und unabhängig auf, besteht außerdem die Gefahr, die realen Mängel in den sozialen und politischen Strukturen herunterzuspielen und die Meisterung der Beeinträchtigung in die Hände des Individuums zu legen.

Auch Figuren mit „geistiger“ Behinderung in Nebenrollen können so gestaltet sein, als hätten sie keine Beeinträchtigung wie z. B. in *Héroes* (Spanien 2010; Regie: Pau Freixas). Das Down-Syndrom erscheint in diesem Film wie ein „incidental fact“, genauso wie Nelson (2003: 181) es in Texten über Menschen mit Behinderung ansonsten vermisst. Allerdings können Figuren mit „geistiger“ Behinderung hinter den nichtbehinderten Hauptfiguren derart verblassen, dass das negative Vorurteil, Menschen mit Behinderung führten ein Schattendasein, bestätigt würde. Im ungünstigsten Fall wären Figuren mit „geistiger“ Behinderung in Nebenrollen vor allem dazu da, die Normalität der Hauptfiguren zur Geltung zu bringen und als eigentlich erstrebenswert auszuweisen. Shakespeare kritisiert entsprechend, Nebenfiguren mit Behinderung könnten lediglich dazu dienen, eine exotische Atmosphäre zu schaffen (1999a: 164), ohne dass an den negativen Vorstellungsbildern gerüttelt würde.

Der Normalisierung entgegengesetzt ist eine Darstellung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung als „fremde Andere“, was einem *Othering*, der *Veränderung* (in der Übersetzung von Reuter 2011: 19–25), entspricht: Sie werden als Gruppe den nichtbehinderten „Normalen“ gegenübergestellt und von diesen abgegrenzt. Dabei muss diese Abgrenzung allerdings nicht zwangsläufig eine abwertende Exotisierung³⁸ der Menschen mit „geistiger“ Behinderung zur Folge haben, sondern kann auch im Gewand der Idealisierung (z. B. über die Zuschreibung von „Authentizität“ oder „natürlicher Urteilskraft“) auftreten; beides entspricht jedoch stereotypen Vorstellungsbildern. Idealisierende Geschichten erzählen dann z. B. von einer außergewöhnlichen Begabung der Menschen mit „geistiger“ Behinderung bei der Einschätzung der Mitmenschen (*La perspectiva del suricato*; Compañía Deconné/Spanien; UA: 2020; Regie: Pepe Galera und Rocío Bernal), von besonderer Lebensfreude (*Le Huitième Jour*), besonderer Freiheit von sozialen Normen (*Campeones*) oder einem besonderen Blick für das Wesentliche (*Yo, también*).³⁹ Doch ein allzu positives Bild „runs the risk of replacing one scheme of misrepresentation with another“, wie Murray schreibt (2008: 12), und folgt wieder dem Muster „either geniuses or freaks; what they are *not* is regular people“ (Os-

³⁸ Zu dieser vgl. Hirschauer (2017a: 40).

³⁹ Stauber spricht von der Weisheit und Simplität, die Menschen mit Lernbehinderung in Spielfilmen bisweilen zugesprochen wird, so dass sie „nahezu instinkthaf in der Lage [zu sein scheinen], Gutes vom Bösen zu unterscheiden“ (2007: 89).

teen 2008a: 33).⁴⁰ In jedem Fall wird die Unterscheidung zwischen den Gruppen (der Menschen mit und ohne Behinderung) verfestigt.

Beispielsweise rettet der Protagonist Georges in *Le Huitième Jour* (also dem ersten Spielfilm überhaupt mit einem Menschen mit Down-Syndrom in einer Hauptrolle) den Protagonisten ohne Behinderung, Harry, aus seinem in der Routine erstarrten, gefühlsarmen Leben (vgl. die detaillierte Analyse in Hartwig 2016). Georges ist die Freude selbst, findet nach dem Tod seiner Mutter in der Welt jedoch nicht seinen Platz und stürzt sich schließlich von einem Hochhaus in die Tiefe, um über den Wolken als lächelnder Engel aufzuerstehen. Das unterkomplexe „Klischee der Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung als fröhliche ikonoklastische Kinder“ (Hartwig 2016: 230) dominiert den Film und verhindert durch Idealisierung des Außenseiters die Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten einer realen Inklusion. Statt Ambivalenz-Probleme, die im Gefolge von Normbrüchen entstehen, präsentiert der Film ein allgemeines Sinn-Problem und löst es in Wohlgefallen auf. Zuschauer:innen nehmen aus solchen Erzählungen möglicherweise keine positiveren Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung mit, sondern eher den Eindruck, dass solche Vorstellungsbilder eine Utopie sind. Denn Georges' Tod festigt die Vorstellung, dass „geistige“ Behinderung nun einmal tragisch ist. Traurige Geschichten können zwar auch – durch sublimierendes Akzeptieren der Tragik – das „social bonding“ verstärken (vgl. Grodal 2009: 20 und Kapitel 6), allerdings auch die tragische Situation als unveränderbar festschreiben.

Sehr ungewöhnlich sind Menschen mit „geistiger“ Behinderung als direkte positive Identifikationsfiguren, wobei die Identifikationsmöglichkeit nicht unbedingt durch eine Normalisierung der Figur mit Behinderung erfolgen muss, sondern auch über die Hervorhebung ihrer besonders positiven Eigenschaften als Mensch mit „geistiger“ Behinderung möglich ist. So zeichnet sich der Protagonist der belgischen Mini-Serie *Tytgat Chocolat* (Belgien 2017; Regie: Marc Bryssinck und Filip Lenaerts), Jasper, durch seine hartnäckige Liebe zu seiner Kollegin Tina aus, die in den Kosovo abgeschoben wird (und ebenfalls eine „geistige“ Behinderung hat). In einer Art Road Movie begibt sich der junge Mann mit Down-Syndrom furchtlos auf die Suche nach der Geliebten, wobei seine körperlichen und sozialen Einschränkungen erkennbar sind, die Jasper aber mit Einfallsreichtum auszugleichen weiß. Dass er eine Identifikationsfigur werden kann, liegt u. a. daran, dass er einem

⁴⁰ So bemängeln Mitchell/Snyder an Geschichten über Behinderung Folgendes: „In order to be disabled, one must narrate one's disability for others in sweeping strokes or hushed private tones. And this narration must inevitably show how we conquer our disabilities or how they eventually conquer us. The lack of other options refuses us the pursuit of anonymity in ordinary involvements. These were the increasingly personal and political stakes of disability representation“ (2000: xii).

(nachvollziehbaren allgemeinmenschlichen) Gefühl, der Sehnsucht nach dem geliebten Menschen, unerschütterlich folgt und hartnäckig auf seinem Traum vom Glück besteht, in dieser Hinsicht also „völlig normal“ ist. Zuschauer:innen faszinieren generell Themen mit einer hohen existentiellen Relevanz, wie Grodal schreibt, und zwar unabhängig davon, ob die Themen traurig oder fröhlich sind (2009: 20). Dabei gilt die Sympathie oft den „Helden des Alltags“:

Viele Geschichten handeln von Personen oder Charakteren, die eigentlich keine herausragenden Eigenschaften, vor allem aber keine blendenden Startbedingungen haben, die es dann aber trotzdem irgendwie „schaffen“. Geschichten von strahlenden Helden, die so gut wie nie Probleme haben und deren Fuß an keinen Stein stößt, mag es geben, aber die interessanteren Geschichten handeln von den „Underdogs“, den Antihelden, den normalen Menschen, denen ihre Erfolge nicht schon an der Wiege gesungen wurden. (Felser 2015: 291)⁴¹

Themen wie Sexualität, gar in Form von Homo- und Transsexualität, oder Elternschaft gelten in Zusammenhang mit „geistiger“ Behinderung als großes Tabu, u. a. weil sie nicht mit der Vorstellung vereinbar sind, dass sich Menschen mit „geistiger“ Behinderung auch als Erwachsene wie Kinder verhalten. Ähnlich tabubehaftet wären aus ähnlichem Grund die Rollen eines Gewalttäters oder eines menschlichen Monsters. Vermutlich sollen über diese Tabus Menschen mit „geistiger“ Behinderung vor noch mehr Diskriminierung geschützt werden. Die Filme *Be my baby* (Deutschland 2014; Regie: Christina Schiewe) – eine Frau mit Down-Syndrom erwartet ein Baby von einem Mann ohne Behinderung – oder *The Room* (Belgien 2006; Regie: Giles Daoust) – ein Mann mit Down-Syndrom sitzt infolge eines Unfalls, der seinerseits eine Folge inzestuöser Annäherungen an seine Schwester ist, im Rollstuhl und macht das Familienhaus zu einer tödlichen Falle – schneiden diese Tabus zwar an, scheinen aber Angst vor ihrer eigenen Courage zu haben. Denn beide Geschichten werden in ihrem Verlauf immer unwahrscheinlicher und unglaubwürdiger, so dass die Rollen der Menschen mit „geistiger“ Behinderung kaum ernstgenommen werden können. In *Be my baby* ist die Frau mit Down-Syndrom, Nicole, dermaßen in den Nachbarsungen Nick verliebt, dass sie ihn geradezu vergewaltigt, um ihre sexuelle Sehnsucht zu stillen, eine Übergriffigkeit – noch dazu ganz unüblich mit der Frau als Täterin! –, die der Film geflissentlich überspielt, so als könnten Menschen mit „geistiger“ Behinderung dazu

⁴¹ Leidenschaft und Hartnäckigkeit geben dabei für sich genommen noch nicht den Ausschlag; Felser präzisiert: „Ein privilegierter ‚Top Dog‘ wird durch seine Leidenschaft nicht sympathischer. Offenbar bedient nur ein eigentlich unterprivilegierter Protagonist, der aber an seinen Zielen und Träumen leidenschaftlich und zielstrebig festhält, ein passendes Schemabild und liefert so den Stoff für eine Geschichte“ (2015: 292).

gar nicht fähig sein.⁴² Immerhin denken beide Filme aber überhaupt einmal an andere mögliche Rollen für Menschen mit „geistiger“ Behinderung als an die, die üblichen Vorstellungsbildern mehr entsprechen.⁴³ Als nah an den Grenzen des guten Geschmacks angesiedelt wird es schließlich empfunden, wenn Menschen mit „geistiger“ Behinderung nackt – noch schlimmer: *live* nackt – zu sehen sind oder zu Gewalttätern werden (beides in der Theateraufführung *Die Räuber*; Theater RambaZamba/Deutschland; Regie: Jacob Höhne). Tabuverletzungen sind stark affektiv besetzt und können dadurch nachhaltig stereotype Vorstellungsbilder verstören.

Den Fokus der Geschichte auf die negativen und traurigen Aspekte von Behinderung (was z. B. Barnes/Mercer 2010: 193 kritisieren) bzw. auf Probleme wie Marginalisierung und Diskriminierung zu legen, geht mit den gängigen Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung als Problem konform und riskiert deren Verstärkung. Diesen aber einfach Vorstellungsbilder von reibungsloser Inklusion entgegenzustellen, läuft Gefahr, als unrealistisch und irrelevant abgetan zu werden. Die Gratwanderung zwischen entmutigender Problematisierung und unrealistischer Beschönigung gelingt beispielsweise dem Film *Familiye* (Deutschland 2017; Regie: Sedat Kirtan/Kubilay Sarikaya), der in einem Berliner Problem-Kiez spielt und von Kriminalität und Sucht handelt. Dort schwebt über dem Protagonisten mit Down-Syndrom, Momo, die Drohung, von seinen Brüdern getrennt und in ein Heim zur Betreuung eingewiesen zu werden. Momo lebt aber in einer anarchischen Freiheit, unbekümmert und unerschrocken, und selbst wenn er mit einer scharfen Pistole schießt, verletzt er doch niemanden. Das Gangster-Milieu steht in krassem Gegensatz zu Momos märchenhaft anmutender Persönlichkeit, die deshalb zum Gravitationszentrum des Films wird, weil sich die Brüder liebevoll um ihn kümmern.

Die Erzählmuster von Leidens-, Bewältigungs- oder Kompensationsgeschichten haben gemeinsam, dass „geistige“ Behinderung als Problem hingestellt wird; selbst wenn dieses am Ende gelöst wird, ist zumindest das Stereotyp „Behinderung als Problem“ angeklungen und dominiert u. U. die Erinnerung der Zuschauer:innen an die Geschichte, weil es eben zu gängigen Vorurteilen passt.

42 Ich verdanke den Hinweis darauf, dass die Sexszene zwischen Nicole und Nick durchaus aus diesem Grund Unbehagen in den Zuschauer:innen erwecken kann, der Projektmitarbeiterin Viktoria Geldner.

43 So bemängelt Nelson, dass Menschen mit Behinderung, was Paarbildung und Sexualität betrifft, allgemein im Fernsehen des ausgehenden 20. Jahrhunderts selten das gesamte Rollenspektrum ausfüllen und oft als Singles dargestellt werden (2003: 180).

Beispiele dafür liefern regelrechte Standarderzählungen über Autisten.⁴⁴ Ein weiteres Muster bieten Erlösungsgeschichten, die davon erzählen, dass eine Figur mit „geistiger“ Behinderung ihr Anderssein erfolgreich als akzeptable Identität einfordert (*Nadie*) oder dass gleich die ganze Gesellschaft das Anderssein als neue Normalität akzeptiert (*La perspectiva del suricato*).⁴⁵ Beide Lösungen laufen Gefahr, allzu unrealistisch und daher bestenfalls moralisierend zu wirken. Auch scheinen sie aufgrund der Abstraktheit ihrer Konzepte in erster Linie die Wünsche der Menschen ohne „geistige“ Behinderung abzubilden. Um den Blickwinkel der Menschen mit „geistiger“ Behinderung ebenfalls zu erfassen,⁴⁶ müsste dieser schon in die Konzeption der Geschichte einbezogen werden.⁴⁷

Eine Erzählung kann sich auch effektiv von einem bekannten Erzählmuster absetzen, indem sie dieses noch anklingen lässt, aber an entscheidenden Stellen verändert. Sie aktiviert dann gezielt Vorwissen in den Zuschauer:innen, von dem sie dann aber überraschend abweicht, wodurch dem Muster eine neue Bedeutung verliehen wird. Das Durchbrechen der Gattungserwartungen kann auf diese Weise eine neue Perspektive auf ein bekanntes Erzählmuster eröffnen.

Der Film *Campeones* verweist auf Erzählmuster des Genres „Sportfilm“.⁴⁸ Ein Basketballtrainer (ohne Behinderung), Marco, muss nämlich wider Willen, als Strafe für Trunkenheit am Steuer, aus einer zusammengewürfelten Gruppe von Menschen mit „geistiger“ Behinderung eine Basketball-Mannschaft formen. Die Spieler:innen verstehen nicht einmal das grundlegende Vokabular des Sports, wollen aber an einer Meisterschaft (im Bereich Behindertensport) teilnehmen. Ein bekanntes Sportfilm-Muster klingt an, das Bordwell/Thompson/Smith als „the Cinderella story“ beschreiben, „showing how an underdog overcomes long odds to make it in the big leagues or to compete for a championship“ (2020: 348). Dieses Muster impliziert typische Bilder, Themen und Konflikte sowie die Aufteilung der Figuren in Sieger und Verlierer; am Ende eines Sportfilms steht

⁴⁴ So schreibt Baker (2008) ironisch einen Standardplot für Geschichten über Menschen mit Autismus („The autistic formula“; Baker 2008: 231). Zu Erzählmustern über Autismus vgl. auch Murray (2008), Osteen (2008) und Straus (2013: 470). Zu typischen *storylines* über Behinderung allgemein vgl. Mitchell/Snyder (2000: 25); Gill (2001: 357); Lindmeier (2007: 166–167); Barnes/Mercer (2010: 189); Hartwig (2018a). Gängige Erzählmuster über Behinderung finden sich z. B. im Dokumentarfilm; vgl. dazu Pointon (1997) und Hartwig (2020e).

⁴⁵ *Nadie* ist die Geschichte der Identitätsfindung eines Menschen mit „geistiger“ Behinderung; vgl. die Analyse in Hartwig (2019a).

⁴⁶ Lewiecki-Wilson spricht von zwei Gefahren, „the danger of colonizing disabled others or doing them violence by speaking for them, or the danger of appropriating the narrative of the disabled other for one’s own purpose“ (2003: 162). Diese Gefahren werden häufig verschwiegen.

⁴⁷ Vgl. dazu die Interviews in Hartwig (2022; 2023c) und Kap. 5.3 dieser Studie.

⁴⁸ Um die Popularität des Erzählmusters „Sportfilm“ zu ermessen, genügt ein Blick auf die Liste „Sports Films“ bei Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Sports_films [17.05.2023]). Selbst die Unterkategorie „Basketballfilm“ hat auf der deutschsprachigen Webseite noch eine beachtliche Anzahl an Einträgen (<https://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Basketballfilm>; [17.05.2023]).

in der Regel das bedeutende Finale eines Wettkampfes (vgl. Bordwell/Thompson/Smith 2020: 348). In *Campeones* findet der Trainer Gefallen an seiner Aufgabe und reift an dieser als Mensch.⁴⁹ Die überraschende Wendung des Films liegt aber darin, dass die zu einer Basketballmannschaft aufgebaute Gruppe im entscheidenden Spiel doch nur den zweiten Platz erreicht, deshalb aber keineswegs enttäuscht ist, sondern jubelt und feiert. Nicht ein Sieg nach einer Reihe von Hindernissen bildet also, wie in Filmen über Mannschaftssport üblich, den krönenden Abschluss der Geschichte, sondern die Tatsache, dass der zweite Platz wie ein erster Platz gefeiert werden kann. Dies ist die Lektion, die Marco und mit ihm die Zuschauer:innen von den Menschen mit „geistiger“ Behinderung erteilt bekommen. Die Menschen mit Behinderung werden damit zu Lehrmeistern einer neuen Sicht auf (sportliche) Wettkämpfe. Das Ende des Films fällt allerdings in stereotype Vorstellungsbilder zurück. Zwar sind die Menschen mit „geistiger“ Behinderung „lovable losers“ (Bordwell/Thompson/Smith 2020: 349) – ein weiteres bekanntes Element von Sportfilmen –, doch ist der Mensch ohne Behinderung der eigentliche Gewinner, denn am Ende ist es Marco, der sein Comeback in der Welt des „echten“ Sports der Nichtbehinderten feiern⁵⁰ und die Sonderwelt des Behindertensports wieder verlassen kann. Für soziale Mobilität wird also in diesem Film ausdrücklich nicht plädiert.⁵¹

Viele Regisseur:innen inszenieren berühmte klassische Texte mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung (besonders beliebt sind die Shakespeares), indem sie sie kürzen, auf prägnante Elemente hin verdichten und dabei auf einen allgemeinschlichen Grundkonflikt hin zuspitzen.⁵² Aufführungen dieser Theatertexte transportieren dabei stets eine positive Meta-Aussage: Menschen mit „geistiger“ Behinderung können auch die großen Rollen der Theatergeschichte spielen. *Molinos ja mí!* (Laura En Órbita/Spanien; UA: 2020; Regie: Laura Suárez) etwa bringt Elemente aus Cervantes' *Don Quijote* auf die Bühne und arbeitet nicht nur mit Texten, sondern auch mit Live-Musik, Tanz und Filmen, die auf die hintere Bühnenwand projiziert werden. Starke Abweichungen vom Originaltext sind in Klassikeradaptionen die Regel und dies vermutlich schon aus dem Grund, dass eine zu wortge-

⁴⁹ Auch die übrigen typischen Figuren eines Sportfilms finden sich, z. T. nur angedeutet, wieder, die Bordwell/Thompson/Smith als „character conventions“ nennen: „the tough coach, the dedicated but flawed athlete, the unscrupulous adversary, and the mate – male or female – who resents the partner's obsession with winning at all costs“ (2020: 349).

⁵⁰ Das Comeback ist ein bekanntes Element des Sportfilms: „Comeback stories present the sport as a meritocracy: You can overcome almost any mistake if you have powerful skills and enduring passion“ (Bordwell/Thompson/Smith 2020: 348).

⁵¹ In anderen Sportfilmen ist dies hingegen der Fall. So schreiben Bordwell/Thompson/Smith: „[...] films about sports can raise larger ideological issues. Succeeding in amateur sports can emphasize either individual achievement or group accomplishment. Professional sports give athletes access to money and power, and so the genre can develop themes of social mobility. And to a surprising extent, sports films explore themes of racial and gender roles“ (2020: 348).

⁵² Zu universellen Plots und den kulturellen Variationen davon (z. B. die Handlungen der Odyssee) vgl. Grodal (2009: 17–18).

treue Aufnahme eines bekannten Textes die Aufmerksamkeit auf die Abweichungen der Darsteller:innen lenken könnte. Sobald nämlich berühmte Textteile anders als gewohnt interpretiert würden, könnte der Eindruck entstehen, dies sei nicht künstlerischer Ausdruck, sondern die mangelnde Fähigkeit des Darstellers/der Darstellerin, so dass das Vorstellungsbild des Menschen mit „geistiger“ Behinderung als defizitär anklänge und verstärkt würde.

3.1.3 Komplexe Erzählungen: Inkongruenz

Wenn bekannte Erzählmuster überraschend verändert werden oder sich mehrere u. U. inkompatible Erzählmuster überlagern, wenn verschiedene Interpretationen von Erzählelementen möglich sind oder wenn Widersprüche zwischen Elementen der Erzählung – z. B. zwischen Visuellem und Verbalem in der sogenannten Text-Bild-Schere⁵³ – erkennbar werden, wird die Erzählung mehrdeutig. Dies ist z. B. der Fall in einer Szene des Films *Théo et les métamorphoses*, in der ein pathetischer Kampf beschrieben, aber ein missglückter Luftsprung gezeigt wird. In diesem Film führt auch die schiere Fülle von Assoziationsmöglichkeiten vieler Bilder zu der Erfahrung einer nicht eindeutigen Geschichte. Abel/Blödorn/Scheffel (2009a: 5, 8–9) nennen als Quelle von Ambivalenz Vagheit, Mehrdeutigkeit oder miteinander konkurrierende Erklärungsmuster, Widersprüche und Brüche in der Erzählung, Unklarheit der Fiktionsebenen sowie Ironie, im Film außerdem noch die Unklarheit der Perspektive. Während Ambivalenzen im traditionellen Theater oder im klassischen Erzählkino in der Regel vorübergehend sind,⁵⁴ sind sie im experimentellen Theater oder im Arthouse-Film häufig von Bestand. Ambivalenzen verunsichern die Zuschauer:innen, die nicht wissen, ob sie die Geschichte richtig verstehen, und da die Figuren mit „geistiger“ Behinderung ein Bestandteil der Geschichte sind, werden damit auch vermeintlich klare Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung aufgebrochen. Beispielsweise können intertextuelle Verweise konkurrierende Erzählmuster zusammenbringen.

Shakespeares *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* wird vom Teatro La Ribalta auf Eifersucht und Manipulation hin zugespitzt und in das Ambiente eines Zirkus verlegt: *Otello Circus*. Die Aufführung besteht aus Passagen aus Shakespeares Text und Arien aus Verdis Vertonung der Tragö-

⁵³ Zu unterschiedlichen Wort-Bild-Verbindungen vgl. Hickethier (2012: 104–106) und Straßner (2002: 68–72).

⁵⁴ Für das klassische Erzählkino gilt, laut Tan: „Uncertainties or gaps in the information that the viewer is given concerning the action are always temporary. In the end, the action invariably proves to be a complete series of causally related events“ (1996: 8).

die, die von einem inklusiven Orchester (l'Orchestra AllegroModerato di Milano) begleitet wird. Im Mittelpunkt der Handlung stehen der Messerwerfer Jago, gespielt von einem Darsteller ohne Behinderung, der Zirkusdirektor Otello, gespielt von einem Darsteller mit dunkler Hautfarbe und erkennbaren Schwierigkeiten bei der Artikulation des Textes, sowie die Seiltänzerin Desdemona, gespielt von einer Frau mit sichtbarer Beeinträchtigung. Auch weitere Figuren der Shakespeare-Tragödie haben präzise Aufgaben im Zirkus, z. B. Cassio, der ein Clown ist.

Die Inszenierung fügt dem Shakespeare-Text nicht nur durch die Verlegung der Handlung in die Zirkuswelt eine neue Bedeutungsschicht hinzu, sondern modifiziert das Eifersuchtsdrama dadurch, dass es als Wiederholung der immer gleichen Handlung ausgewiesen wird: Am Anfang und am Ende sitzt der Protagonist vor einem auf dem Boden liegenden Kronleuchter und wartet auf seinen Auftritt in der Aufführung des Eifersuchtsdramas. *Otello Circus* ist also Theater im Theater. Auch klingt nicht nur die in der Shakespeare-Tragödie zentrale ethnische Diskriminierung an; mit den Schauspieler:innen mit sichtbarer Behinderung wird eine Parallele zu einer weiteren Form der Diskriminierung, eben gegenüber Menschen mit Behinderung, gezogen.⁵⁵ Otello und Desdemona stehen sinnbildlich für Menschen, die als Außenseiter (aufgrund von Hautfarbe, Behinderung, Geschlecht oder, so können die Zuschauer:innen folgern, anderen Abweichungen) von den mächtigen und normkonformen Menschen nahezu mühelos manipuliert und zermalmt werden können. Die eine Geschichte um den Moor von Venedig wird in der Inszenierung des Teatro La Ribalta zur Parabel über die Ohnmacht der Außenseiter.

Der Zirkus erscheint dabei als eine aktualisierte Version des Welttheaters.⁵⁶ Nur stirbt Otello am Ende nicht, sondern muss sein Drama (potentiell unendlich oft) erneut durchspielen. Dass sich die Tragödie Otellos *ad infinitum* wiederholt, verwandelt die Geschichte, so scheint es, in einen zur bloßen Mechanik geronnenen Ritus, von dem sich die Figuren nicht befreien können. Sie ähneln daher Marionetten (vgl. Porcheddu 2019) und werden so zum Sinnbild für die Versklavung durch Leidenschaften und durch übermächtige Strukturen, denen einzelne Menschen nicht enttrinnen können. Das Publikum wird in die Geschichte hineingezogen, denn auf ihren Sitzen, die kreisförmig um die als Manege gestaltete Bühne herum angeordnet sind, werden sie zu einem Bestandteil der ewigen Wiederholung; ob als Zeuge, als Voyeur oder eigentlicher Motor des Gezeigten, bleibt offen.⁵⁷

⁵⁵ Vgl. die detaillierte Studie von Hartwig (2023b).

⁵⁶ Im Programm heißt es: „In un vecchio circo, dove tutto sembra appassito, Otello è costretto a rappresentare la sua personale tragedia. E' la sua condanna, la pena che deve scontare per il suo gesto efferato ed omicida. [...] Ogni giorno, da anni, più volte al giorno, quella tragedia della gelosia si ripete e gli interpreti, oramai diventati personaggi consumati, deboli e fragili, sono incapaci di fermare quel circo dei sentimenti umani che porta alla tragedia.“ [In einem alten Zirkus, wo alles verwelkt scheint, ist Otello dazu gezwungen, seine persönliche Tragödie aufzuführen. Zu dieser Strafe ist er verurteilt, die er für seine grausame Mordtat absitzen muss. Diese Eifersuchtstragödie wiederholt sich seit Jahren jeden Tag mehrfach und die Schauspieler sind nunmehr zu verschlissenen, schwachen und zerbrechlichen Figuren geworden, unfähig, diesen Zirkus menschlicher Gefühle zu stoppen, der zur Tragödie führt] (Teatro La Ribalta 2018).

⁵⁷ Hargrave verweist auf die Funktion der Metafiktion/Selbstreflexivität, dass sich der Zuschauer seiner Komplizenschaft bewusst wird (2020: 310).

In *Il ballo* [Der Tanz] (Teatro La Ribalta/Italien; UA: 2017; Regie: Antonio Viganò) werden verschiedene intertextuelle und interpiktorale Bezüge⁵⁸ ineinander geschachtelt, die u. a. auf Jean-Paul Sartres *Huis clos*, das Video „Il tango“ von Zbigniew Rybszynski,⁵⁹ Auszüge aus Luigi Pirandellos *Enrico IV* sowie Bruno Schulz' *Sklepy Cynamonowe/Le botteghe color cannella* verweisen. Die verschiedenen Texte kommentieren sich gegenseitig, und die Beeinträchtigungen der Darsteller:innen fügen ihnen eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzu, die für das Verständnis der Handlung aber nicht notwendig ist.⁶⁰ Die Inszenierung zeigt, wie elf Figuren in einer Art Gefängniszelle zu Maurice Ravels *Boléro* je eigene Bewegungsabfolgen durchführen. Diese erinnern an kurze, jedoch nicht miteinander verbundene Geschichten, die mechanisch nebeneinander ablaufen und sich immer von Neuem wiederholen. Eine Art Spielleiter nennt diese nutzlose Wiederholung einen Höllentanz. In *Il ballo* werden mehrere Geschichten zugleich erzählt und der Bezug der „geistigen“ Behinderung auf sie ist nicht eindeutig. Sehr unterschiedliche Deutungen der Inszenierung sind daher möglich. Gemeinsame Bezugspunkte sind nur auf einer abstrakten Ebene zu erkennen: der determinierende Blick der Anderen, die Mechanisierung sozialer Handlungen oder die erzwungene Unterwerfung von Abweichlern.

Ein gängiges Mittel, die Komplexität einer Geschichte zu erhöhen, besteht darin, den Modus einzelner Teile, also ihren Realitätsbezug, unbestimmt zu lassen. So können z. B. einzelne Sequenzen des Films *Théo et les métamorphoses* als (realistische) Selbstdarstellung, andere hingegen als Traum, Wunschdenken, Angstvorstellung oder bloße Spekulation interpretiert werden. Der Film macht keine klaren Angaben dazu. So erwürgt Théo seinen Vater in einer Szene, sitzt mit ihm aber in einer späteren Szene wieder entspannt am Arbeitstisch. Im Theater kann mit der Unsicherheit gespielt werden, ob eine Handlung der Figur der Fiktions-ebene oder dem realen Darsteller/der realen Darstellerin zuzuordnen ist. *Disabled Theater* (Theater Hora/Schweiz; UA: 2012; Regie: Jérôme Bel) stellt beispielsweise den Verlauf einer Probe dar. Unklar bleibt, wann die Darsteller:innen Rollen verkörpern und wann sie sich als reale Personen präsentieren, wo z. B. ein von ihnen gezeigter Tanz inszeniert wurde und wo er ihrem echten Tanzstil entspricht bzw.

58 Vgl. zur Interpiktorialität Isekenmeier (2013).

59 Das Video findet sich auf der Plattform Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6fWQ9E2X-EY> [17.05.2023].

60 Die Aufführung kann mit oder ohne Referenz auf Behinderung interpretiert werden, was Hartwig (2021) in ihrer detaillierten Analyse als Form eines „undoing disability“ interpretiert.

welche Aussagen tatsächlich aus den Proben stammen und welche erfunden sind.⁶¹

Theateraufführungen und Filme können die Zuschauer:innen verunsichern, wenn nicht deutlich wird, ob die Darsteller:innen schlecht spielen oder dies nur vortäuschen, auf welcher Realitäts- oder Fiktionsebene sie sich also befinden. Allerdings besteht immer die Gefahr, dass die Zuschauer:innen diese Verunsicherung nicht als Kritik an ihren eigenen Vorstellungsbildern auffassen, sondern dass sie diese im Gegenteil kurzerhand als bestätigt empfinden.⁶² So kann vor allem Ironie leicht übersehen werden. Zu der Theateraufführung *Dschingis Khan* (Deutschland 2012)⁶³ schreibt beispielsweise Krumbholz (2012) in einer Rezension, dass die Darsteller:innen passiv seien und keine Rollen spielen könnten.⁶⁴ Lernunfähigkeit von Menschen mit „geistiger“ Behinderung scheint für den Kritiker eine näherliegende Erklärung zu sein als Ironie; so interpretiert er die Szenen weder als (gezielte) Enttäuschung von Zuschauererwartungen noch als Schwäche der Inszenierung, sondern als Schwäche der Darsteller:innen. Auch eine verfremdende, ins Grotteske spielende Erzählweise wie in den Filmen *León y Olvido* (Spanien 2004; Regie: Xavier Bermúdez) und *Olvido y León* (Spanien 2020; Regie: Xavier Bermúdez) kann schnell missverstanden werden, wenn die Signale für eine groteske Lesart nicht deutlich genug sind. Darüber hinaus erzeugen groteske Darstellungen ein Wechselbad der Gefühle, weil sie zugleich komisch und tragisch sind. Dies gilt z. B. für die Parodien in Christoph Schlingensiefels *Freakstars 3000* (Deutschland 2003).

61 Mit Goffman (1986) kann in diesen Fällen von der Vermischung verschiedener möglicher Organisationsprinzipien der Erfahrung bzw. Rahmungen gesprochen werden. Dem Schwanken zwischen einer Interpretation der Bühnenhandlung als Repräsentation (Figur) oder Präsentation (Person) entspricht im Film das Schwanken zwischen filmischer Illusion und bewusster Wahrnehmung der formalen Gestaltung (*medium awareness*; vgl. Tan 1996: 238).

62 Denn Menschen neigen dazu, in unbekanntem Situationen Bekanntes wiederzuerkennen, und orientieren sich daran, wie repräsentativ ein Sachverhalt für eine bestimmte Kategorie erscheint (Felser 2015: 176). Für Texte mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung bedeutet das, dass Mehrdeutigkeit dazu verleitet, die Darsteller:innen als repräsentativ für die Kategorie „geistige Behinderung“ aufzufassen und dann die mit dieser Kategorie verknüpften Vorstellungsbilder bei der Interpretation der Texte hinzuzuziehen.

63 *Monster Truck* in Kooperation mit Theater Thikwa/Deutschland; Regie: Sabrina Braemer, Jonny Chambilla, Manuel Gerst, Sahar Rahimi, Oliver Rincke, Mark Schröppel, Ina Vera.

64 Krumbholz schreibt beispielsweise: „Da nun die drei Performer keine längeren Abläufe selbstständig reproduzieren können, wird ihr Spiel vom Bühnenrand aus durch eine Monster-Truck-Performerin kontrolliert und angeleitet“ (2012). Auf die Idee, dass die vermeintliche Unfähigkeit der Darsteller:innen, eigenständig ihre Rolle zu spielen, ein Teil der Inszenierung sein könnte, kommt der Rezensent nicht – es entspricht ja auch nicht den gängigen Vorstellungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung.

Kohärenz entsteht durch Widerspruchsfreiheit, Kausalität, Temporalität und Finalität der Elemente einer Erzählung (Abel/Blödorn/Scheffel 2009a: 8). Werden die einzelnen Erzählelemente nicht eindeutig miteinander verkettet, müssen die Zuschauer:innen ihre eigenen Verknüpfungen herstellen. In *Disabled Theater* gibt es beispielsweise keine Erzählung, sondern nur eine Aneinanderreihung von „Spielblöcken“, die sich nicht einer aus dem anderen heraus entwickeln, sondern nur durch die Präsenz der Darsteller:innen zusammengehalten werden und dadurch, dass eine Lautsprecherstimme sie als aufeinanderfolgende Etappen der Proben kennzeichnet.⁶⁵ Keine bestimmte Interpretation wird suggeriert, nicht einmal eine grundlegende (traurige, komische etc.) Stimmung. Die Interpretation des Gezeigten wird komplett den Zuschauer:innen überlassen. Auf ähnliche Weise funktioniert *Cabaret des frissons garantis* (Théâtre du Cristal/Frankreich; UA: 2015; Regie: Olivier Couder), eine Nummernrevue mit dem zentralen Thema „Nahrung, Kochen und Essen“, auf das mit Tanz-, Akrobatik-, Lied- und Gedichteinlagen,⁶⁶ Zauberkünste sowie einem als Speisekarte angelegten Programmheft auf heterogene Weise Bezug genommen wird. Das Publikum wird immer wieder direkt angesprochen, zum Mitsingen aufgefordert und am Ende sogar zu einem Essen eingeladen, das auf der Bühne live zubereitet wurde, so dass die theatrale Illusion immer wieder aufgehoben ist. Das Potpourri scheint allein der Unterhaltung zu dienen, deutet aber mit der Präsenz von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung eine mögliche zweite Interpretationsebene an: die Ähnlichkeit aller Menschen, ob mit oder ohne Behinderung, angesichts grundlegender menschlicher Bedürfnisse wie das nach Nahrungsaufnahme.

⁶⁵ Die Aufführung basiert also auf der einfachsten Form einer Erzählung: einer Aneinanderreihung von Handlungen, die nur chronologisch miteinander verknüpft sind (die Lautsprecherstimme leitet fast alle ihre Interventionen mit den Worten „and then“ ein). Zum Entstehungsprozess und zur Rezeption von *Disabled Theater* vgl. Marinucci (2021).

⁶⁶ Die Lieder stammen z. B. von Henri Salvador und Nino Ferrer. Zu hören sind u. a. Kajunmusik und Auszüge aus Offenbachs Opern sowie Texte von Novarina, Eugène Ionesco und Pierre Dac. Eine detailliertere Analyse der Aufführung findet sich in Hartwig (2019a).

3.2 Erwartungen

Suivre une histoire est une opération très complexe, exercée par l'auditeur ou le lecteur, et guidée par les attentes suscitées par le développement de l'histoire. Ces attentes, l'auditeur ou le lecteur ne cesse de les corriger, en comprenant, au fur et à mesure du déroulement de l'histoire, *pourquoi* telles et telles péripéties *devaient* conduire à tel ou tel résultat [...] (Ricoeur 1986: 20)⁶⁷

3.2.1 Allgemeine Überlegungen

Man kann nicht nichts erwarten. Denn ohne Erwartungen, d. h. ohne die imaginäre Vorwegnahme wahrscheinlich eintretender Ereignisse (Schmidbauer 1991: 68), können keine Informationen erzeugt werden. „Nur was an Erwartungen Anschluss findet, findet auch Beachtung, ganz gleich, ob es sich um Wahrnehmung oder Kommunikation handelt“, schreibt Venn-Hein (2014: 28) und erläutert:

Es existiert kein Zustand der Erwartungslosigkeit. [...] Die gängige Floskel, man hätte keine Erwartungen, kann sich bestenfalls auf die Ambiguität und Wahrscheinlichkeit der eigenen Erwartungen beziehen, in keinem Fall jedoch absolut gemeint sein: Jeder Rezipient einer Geschichte steckt bis zum Haaransatz voller Erwartungen. (Venn-Hein 2014: 27)

Mellmann verweist z. B. auf allgemeine Vorstellungen von Gerechtigkeit und sozialer Bindung, die zu grundlegenden Erwartungen an Geschichten gehören:

Dass die Gerechtigkeit siegt, der sympathische Held überlebt und in die Gemeinschaft der ‚Guten‘ aufgenommen wird, am besten noch in ehrenvoller Position und im Verein mit einer Verhehlichung, sind sowohl kognitive *Erwartungen* als auch emotional untermauerte *Wünsche* des Rezipienten in Bezug auf die Handlungsentwicklung, mit denen eine Narration umzugehen hat, sei es in affirmativer, provozierender oder auch frustrativer Weise. (Mellmann 2011: 71)

Bei einer zufälligen Aneinanderreihung von Erzählelementen können keine Erwartungsstrukturen aufgebaut werden, weil es „keine Möglichkeit gibt, das nächste Ereignis einer gegebenen Art aufgrund des Ereignisses oder der Ereignisse, die vorausgingen, vorauszusagen“ (Bateson 1993: 276). Die Kohärenzbildung kann dann höchstens auf einer Meta-Ebene erfolgen, z. B. in der Erwartung des Unerwarteten.

Menschen organisieren ihre Wahrnehmungen, indem sie sie in einem kohärenten Gesamtmuster anordnen, das von Erwartungen an die Regelmäßigkeit be-

67 [Übersetzung: Einer Geschichte zu folgen ist eine sehr komplexe Operation des Hörers oder Lesers, die von den Erwartungen gelenkt wird, welche von der Entwicklung der Geschichte afgeworfen werden. Ununterbrochen korrigiert der Hörer oder Leser diese Erwartungen, indem er im Verlauf der Geschichte nach und nach begreift, *warum* diese oder jene Peripetie zu diesem oder jenem Ergebnis führen *musste*.]

stimmter Zusammenhänge und Abläufe im sozialen Alltag geprägt ist. Diese Regelmäßigkeiten gewinnt der Mensch durch Abstraktion, d. h. die Konzentration auf einige wenige Merkmale unter Vernachlässigung vieler anderer. Bezüglich des Aufbaus von Geschichten schreibt Lübbe in seinem kanonischen Aufsatz von 1978:

Auf allen Ebenen des sozial vermittelten Handelns gibt es, sozusagen als Normalzustand, Regelmäßigkeit und Wiederholbarkeit, Verlässlichkeit der Handlungssituationen sowie Konstanz der Realitätsbedingungen, auf die man sich eingestellt hatte. (Lübbe 1978: 239–240)

Bedingt werden Erwartungen außerdem durch die psychische Disposition des Individuums, d. h. dessen Einstellungen, Überzeugungen, Wünsche, Befürchtungen u. Ä., und durch das Wirklichkeitsmodell der sozialen Gruppe, der es angehört, das auch Bewertungen enthält.⁶⁸ Goffman schreibt zu sozialen Erwartungen: „[...] a necessary condition for social life is the sharing of a single set of normative expectations by all participants, the norms being sustained in part because of being incorporated“ (1963: 127–128). Auch das Stigma entsteht nach Goffman aus sozialen Erwartungen, denn es wird Individuen aufgedrückt, die „an undesired differentness from what we had anticipated“ (1963: 5) zeigen.⁶⁹ Auch „geistige“ Behinderung ist mit recht präzisen Erwartungen verknüpft.

Nur über Erwartungen sind Überraschungen möglich, denn Erwartungen können erfüllt werden oder nicht.⁷⁰ Werden sie nicht erfüllt bzw. enttäuscht, entsteht Information, die nur deshalb eine solche ist, weil sie die Erwartungsstruktur verändert.⁷¹ Die Nichterfüllung von Erwartungen ist daher nicht nur der Normal-

⁶⁸ Vgl. Nünning (1995: 179); Schmidt (2000: 32). Vgl. auch *belief systems*, die Konzepte netzwerkartig organisieren, nicht an einen logischen Wahrheitsbegriff gebunden und damit „einerseits für persönliche, andererseits für Irrtümer der gesamten Gemeinschaft anfällig“ sind (Blume 2004: 61). *Belief systems* umfassen auch falsche Annahmen, Überzeugungen, Meinungen, Werte u. Ä. (Blume 2004: 140–141).

⁶⁹ Goffman fährt fort: „[The issue of stigma arises] where there is some expectation on all sides that those in a given category should not only support a particular norm but also realize it“ (1963: 6). Dederich definiert Behinderung in diesem Sinne als „das Ergebnis eines Wahrnehmungs- und Deutungsprozesses angesichts von erwartungswidrigen Merkmalen oder Eigenschaften eines Individuums“ (2009: 37); vgl. auch Murphy (2001: 118).

⁷⁰ Denn es gilt: „Nur indem der Leser rekurrente Strukturen wahrnimmt und daraus ein ‚pattern‘ bildet, kann er überhaupt erkennen, dass ein Textelement von diesem Muster abweicht“ (Corbineau-Hoffmann 2017: 35). Meuter drückt das folgendermaßen aus: „Jedes Prozessereignis ‚vererbt‘ seine Selektivität an das jeweils folgende, und dadurch reichert sich im Verlauf des Prozesses rekursiv immer größere Unwahrscheinlichkeit an“ (2011: 148). Zu Enttäuschung vs. Bestätigung, d. h. zur Differenz zwischen dem, was man erwartete, und dem, was man bekommen hat, vgl. auch Baecker (2004: 16)

⁷¹ Darüber, „was eine Information ist und wie sie verwendet wird, entscheidet [...] das System selbst anhand seiner Erwartungsstruktur“ (Venn-Hein 2014: 26).

fall von Erzählungen, sondern geradezu ihre Essenz: „Wenn einer tut, was er will, indem er kann, was er will, so ergibt das keine Geschichte, die wir als passierte Geschichte erzählen würden“, schreibt Lübbe (1978: 237). Denn eine Geschichte erzählt nicht gewöhnliche Handlungen, „sondern das Sichdurchkreuzen, das Sich-Überlagern von Handlungen [...]. Geschichten sind Vorgänge, die zu etwas führen, was als solches keiner, der handelnd beteiligt war, gewollt hat [...]“ (Lübbe 1978: 238). In ähnlicher Weise urteilt Blume:

Erzählen, im Alltag und erst recht in der Literatur, wird erst durch seine spezifischen Abweichungen von vorgegebenen Erfahrungsmustern überhaupt als Akt der Kommunikation akzeptabel, ohne diese Abweichungen ist der Informationswert einer Erzählung gleich Null. Natürlich kann Literatur auch diese Gegebenheiten wiederum für sich vereinnahmen und mit dem vollkommen Uninformativen spielen, um bewusst Leseerwartungen zu enttäuschen und so indirekt gerade diese Erwartungen ins Bewußtsein des Lesers zu rücken. (Blume 2004: 55)

Ein Wendepunkt (Peripetie) liegt vor, wenn Erwartungen in eine komplett andere Richtung gelenkt werden:

La péripétie es un renversement inattendu de fortune ou d'infortune qui produit dans l'histoire une inflexion décisive. [...] les *attentes* créées chez l'auditeur ou le lecteur, par le cours précédent des événements, sont soudainement déçues et soumises à une réorganisation totale. (Ricœur 1986: 16)⁷²

Die Erwartungsstruktur der Texte steht aufgrund der vorgenannten Überlegungen in einem besonderen Zusammenhang mit „geistiger“ Behinderung. Sie knüpft an Bekanntes (und damit an die gängigen Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung) an, muss diesem aber Überraschendes entgegensetzen, wenn die Figuren mit Behinderung nicht langweilig oder ohne Informationswert bleiben sollen.

Nicht jedes in der Zukunft mögliche Ereignis schafft dabei Spannung, denn diese entsteht erst im Management von Wahrscheinlichkeiten. Spannung ist der Aufbau spezifischer (und der Abbau allgemeiner) Erwartungen, die im Zusammenhang stehen mit Handlungsausgängen, die gewünscht oder befürchtet werden (vgl. Schulze 2006: 73), d. h. sie beruht weitgehend auf Hoffnung und Angst (vgl. Schulze 2006: 24): „As the term implies, suspense leaves something suspended – not only the next element in a pattern but also our urge for completion“, schreiben Bordwell/Thompson/Smith (2020: 55). Hastall verweist auf die Unterschiede zwischen Wie-Spannung, Ob-Spannung und Warum-Spannung (2014: 259), die sich auf jeweils verschiedene As-

72 [Übersetzung: Die Peripetie ist ein unerwarteter Umschwung des Glücks oder Unglücks, der in der Geschichte eine entscheidende Wende bewirkt. Die beim Hörer oder Leser durch den vorausgehenden Verlauf der Ereignisse erzeugten Erwartungen werden plötzlich enttäuscht und einer kompletten Neuorganisation unterworfen.]

pekte des Handlungsausgangs beziehen. Im traditionellen Theater bzw. im konventionellen Film ergibt sich Spannung aus Konflikten zwischen Figuren bzw. Figuren und ihrer Umwelt sowie aus der Identifikation der Zuschauer:innen mit dem Erleben einer Figur.⁷³ Denn diese hängt eng mit der Präferenz für einen bestimmten Ausgang der Geschichte zusammen, also mit Empathie und Counter-Empathie für Figuren (Wünsch 2014: 230).⁷⁴ Spannung kann aber auch von der originellen Gestaltung eines bekannten Erzählmusters (z. B. einer Gattung/eines Genres, eines bekannten Stoffs o. Ä.) herrühren oder von Inkongruenzen zwischen Textelementen, etwa zwischen Visuellem und Auditivem.

Erwartungen wandeln sich im Verlauf einer Erzählung. Werden sie permanent erfüllt oder permanent enttäuscht, führt das zu Monotonie und Aufmerksamkeitsabfall. Das Außergewöhnliche wird gewöhnlich, oder anders gesagt: Struktur wird aufgebaut.⁷⁵ Erwartetes und Unerwartetes müssen in einer Erzählung daher ausbalanciert sein, damit die Aufmerksamkeit nicht erlischt und die Rezeption nicht abgebrochen wird. Wenn Erwartung Kontingenz abbaut, weil sie bestimmte Folgeereignisse wahrscheinlicher macht als andere, lässt Erwartungsenttäuschung diese wieder zu, und die entstehende Kontingenz verschwindet wieder, wenn erneut Struktur aufgebaut wird. Am Höhepunkt der Geschichte sind nur noch wenige Handlungsoptionen offen (vgl. Bordwell/Thompson/Smith 2020: 87 zum Film).

Bei der Rezeption einer Theateraufführung oder eines Films können außertextliche Erwartungen, die sich auf Alltagswissen stützen (z. B. gängige Vorstellungsbilder von Menschen mit „geistiger“ Behinderung), und innertextliche Erwartungen unterschieden werden, die durch die Erzählung erzeugt werden oder durch einen Bezug auf bekannte Strukturen z. B. von Gattungen. Während außertextliche Erwartungen schon vor der Rezeption gegeben sind, müssen die innertextlichen durch Textelemente (z. B. gleich schon im Titel) aufgebaut werden. Der bisherige Verlauf der Erzählung wirkt dann als Hintergrund,⁷⁶ vor dem ein Folgeelement als

73 Tan schreibt zum Film: „The fact that most, if not all, traditional feature films create tension by introducing a sympathetic protagonist faced with one or more problems suggests that this concern is in some way realized by the act of watching films“ (1996: 48).

74 (Zuschauer-)Empathie bezieht sich auf Intentionen hinter den Handlungen (der Figuren), die in eine Geschichte eingebettet sind (vgl. Nünning 2014: 97). So enthalten Erzählungen insbesondere Hinweise auf Handlungsmöglichkeiten für die Figuren, die wiederum das emotionale Involviert-Sein der Zuschauer:innen beeinflussen: „[...] an impending negative event that is unavoidable does not produce the same emotion as one that is only a possibility or that can be actively prevented“ (Tan 1996: 45).

75 Venn-Heinen schreibt dazu: „Die Wahrscheinlichkeit, dass Irritationen einen Struktureffekt hinterlassen, steigt, je häufiger sie sich wiederholen und je weniger alternative kontingente Irritationen registrierbar sind“ (2014: 32).

76 Ein grundlegender Mechanismus, um zukünftige Ereignisse vorzustrukturieren, ist die Strukturextrapolation, d. h. die Abschätzung zukünftiger Strukturen anhand von gegebenen. Dör-

passend oder nicht-passend eingestuft und so in den Hintergrund integriert wird oder diesen modifiziert. Je weiter die Aufführung bzw. der Film fortschreitet, desto präziser werden die Erwartungen.

Innertextlich werden Erwartungen durch eine dosierte Informationsvergabe gelenkt, die zur Bildung bestimmter Hypothesen anregt.⁷⁷ Die Wahl der Gattung lässt wiederum ein bestimmtes Erzählschema bzw. einen prototypischen Ablauf der Handlungen (vgl. Merkt 2014: 521) erwarten, aber auch bestimmte Themen (z. B. keine Dilemmata in *feel good movies*), affektive Erfahrungen und Wirkungen (z. B. Unterhaltung bei einer Komödie, Gruseln bei einem Horrorfilm) und stilistische Gestaltungen (Schick 2018: 104).⁷⁸ Eine Gattung gibt somit eine zentrale Idee vor, die bestimmte Hypothesen bezüglich des Verlaufs der Geschichte und der Konzeption der Figuren wahrscheinlicher macht als andere. Für die Erzeugung von Überraschungen ist wichtig, dass das, was für eine Gattung ästhetisch als angemessen empfunden wird, von dem abweichen kann, was in der Lebenswelt als ethisch angemessen gilt (vgl. Wirth 2017a: 124). So können beispielsweise Verhaltensweisen von Figuren mit „geistiger“ Behinderung in einer Komödie als lustig empfunden werden, die in der Lebenswelt als taktlos bezeichnet würden. Die Figur Collantes in *Campeones* tritt z. B. einen Busfahrer in die Genitalien, weil dieser sie duzt, was für einen auf Slapstick basierenden Film passend ist und dennoch als eine indiskutable Verhaltensweise in der Lebenswelt betrachtet würde. Zu komischen Kontexten schreibt Warning: „Die überraschende Erwartungsverletzung ist hier immer und grundsätzlich ihrerseits erwartet, und diese Erwartung des Publikums liegt bereits als Erwartungserwartung der nunmehr selbstbestimmten komischen Handlung zugrunde“ (1976: 378).⁷⁹

ner beschreibt die Strukturextrapolation wie folgt: „Die aktuelle Wahrnehmung liefert ein Bild der augenblicklichen Situation. Dieses Bild wird mit den Informationen des Gedächtnisses angereichert und extrapoliert. Auf diese Weise entsteht der Erwartungshorizont als Antizipation der näheren und fernerer Zukunft“ (2004: 195)

77 Tan schreibt dazu: „The prospective orientation directly addresses a concern, namely, the viewer's need for complete knowledge. It produces an immediate response, the emotional urge to create anticipations concerning coming developments, the intentions of individual characters, and the relations between them. This urge is triggered by the simple action of following the film, and it is difficult to suppress until the entire emotional episode of the film has been concluded“ (1996: 246).

78 Gattungen können explizit genannt werden z. B. in der Werbung für die Theateraufführung bzw. den Film, werden aber auch über stilistische Besonderheiten erkannt. Der Stil zeigt beispielsweise an, in welcher „Tonart“ (Komödie, Melodram, Grotteske etc.) das Werk zu lesen ist.

79 Denn werden Erwartungen aufeinander bezogen, dann entstehen Erwartungserwartungen, die zur Verstärkung der Wahrscheinlichkeit bestimmter Handlungen führen: Die Regisseur:innen erwarten dann, dass die Zuschauer:innen erwarten, dass sie als Regisseur:innen bestimmte Elemente in ihre Texte aufnehmen.

Damit die Zuschauer:innen Zukünftiges antizipieren können, bietet ihnen der Text in der Regel Hinweisreize an, die auf Schemata, Frames und Scripts verweisen, die aus dem Alltag bekannt sind.⁸⁰ Schemata sind grundlegende Verarbeitungsprinzipien von sprachlichen, visuellen und akustischen Reizen, die die Umwelt kognitiv und affektiv vorstrukturieren und auch bewerten. Sie umfassen Standardwissen über Ereignisse, Situationen und Objekte (Matthes 2014: 28–29) und rufen Erwartungen bezüglich adäquater Folgeereignisse hervor. Wichtig sind auch die mitaktivierten wertenden Assoziationen. Auf der Ebene des Inhalts werden Personen-, Selbst-, Rollen- und Ereignisschemata unterschieden (Scheufele 2003: 15). Fehlende Elemente eines Schemas werden dabei ergänzt durch Standardwerte (*default options/default values*, d. h. inferierte übliche Werte),⁸¹ so dass auch einzelne Elemente das gesamte Schema aktivieren können und als Schlüsselreize fungieren, z. B. Gattungsbezeichnungen, Räume, historische Zeitpunkte, soziale Standardsituationen oder soziale Rollen. Ein Behindertenwohnheim legt z. B. eine Fülle erwartbarer Handlungen nahe, die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland einen bestimmten Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung etc. Ein Frame wiederum, also ein „Deutungsrahmen“, besteht aus „mehreren, konsistent miteinander verbundenen Schemata“ (Matthes 2014: 29).⁸² Scripts sind schließlich standardisierte Minimalgeschichten (Blume 2004: 54–55), die typische und häufige Abläufe eines sozialen Geschehens (wie z. B. eines Restaurantbesuchs oder einer Hochzeitsfeier) zusammenfassen (Blume 2004: 55). Sie müssen „vor allem zum Schließen von Kausalitätslücken herangezogen werden“ (Blume 2004: 55).⁸³ Insgesamt gilt für Schemata, Frames und Scripts in Bezug auf die Antizipation zukünftiger Ereignisse, dass sie bestimmte Erwartungen bezüglich der Adäquatheit eines Folgeereignisses implizieren.⁸⁴

80 Zu den unterschiedlichen Begriffen vgl. Blume (2004: 48–58). Blume (2004: 54) fasst *Schema* als Oberbegriff für *Frame* und *Script*. Zu Schemata vgl. auch Scheufele (2003: 13–18).

81 Vgl. Matthes (2014: 28); Blume (2004: 49). Die bahnbrechenden Konzepte zur Schema-Theorie stammen von Minsky (1979, unter Rückgriff auf Minsky 1975). Schemata mit ihren Voreinstellungen sind, laut Blume, „nichts anderes als *Stereotypen*“ (2004: 49). Vgl. ausführlicher zu den drei Funktionen von Schemata (Entlastung, Strukturierung und Ergänzung) Matthes (2014: 28).

82 Vgl. dazu Müskes (1992) bahnbrechende Studie.

83 Zu Inferenzen auf der Grundlage von Wissensstrukturen vgl. Blume (2004: 50), speziell für den Film auch Grodal (2009: 14).

84 Vgl. auch das Frame-Konzept Goffmans (1986), das die Organisation der Erfahrung in der Alltagspraxis beschreibt. Allgemein charakterisiert Scheufele Frames wie folgt: „Unterschiedliche Frames erzeugen [...] je anderen Sinn, wecken je andere Erwartungen. Frame-Grenzen kann man daher als *Sinn- oder Erwartungsgrenzen* verstehen“ (2003: 43). Zu Scripts vgl. das grundlegende Werk von Schank/Abelson (1977).

Erwartungen wirken wie affektive und kognitive Filter auf die Wahrnehmung.⁸⁵ Informationen, die zu ihr passen, werden leichter aufgenommen (Mayer 2009: 121),⁸⁶ Nichtpassendes ausgefiltert oder auf das Erwartete hin zurechtgebogen. Mehr noch: Die Umwelt wird aktiv auf Bestätigung der bekannten Schemata und Muster abgesehen (*confirmation bias*; *self-fulfilling prophecy*),⁸⁷ etwa über selektive Wahrnehmung oder Scheinkorrelationen (Metz-Göckel 2014: 518).⁸⁸ Dabei kann die kognitive Erwartung sogar den sensorischen Eindruck beeinflussen (Felser 2015: 39–40). Sollte eine Wahrnehmung hartnäckig einem Schema widersprechen, können immer noch „situative Bedingungen als Ursache des (abweichenden) Verhaltens attribuiert“ oder das wahrgenommene Verhalten „als Ausnahme etikettiert“ werden (Metz-Göckel 2014: 518).⁸⁹ Dies ist wichtig für die Wahrnehmung von „geistiger“ Behinderung in Theateraufführungen und Filmen, wenn sie eingefahrene Vorstellungsbilder überwinden wollen: Sie müssen Alternativen anbieten, die stark genug sind, um Subsumierungen unter Bekanntes auszuhebeln. Die Starrsten Erwartungen sind Normen, die Luhmann (1987: 434) „lernunwillige Erwartungen“ nennt. Der Wahrnehmende hat aber immer zwei Optionen: die Abweichung als Sonderfall zu kennzeichnen und die Erwartungsstrukturen beizubehalten oder aber aus Schemaabweichungen zu lernen und neue Erwartungsstrukturen zu entwickeln. Um dem *confirmation bias* zu entgehen, muss im Zuschauer die Bereitschaft vorhanden sein, Wahrgenommenes auf ungewohnte Weise auf sich wirken zu lassen (Küchenhoff 2018: 142). Neue Vorstellungsbilder anzubahnen heißt, Erwartungen zu durchkreuzen.

85 Die Tatsache, dass Erwartungen auch rückwirkend korrigiert werden, um kohärenter zu erscheinen, lassen wir im vorliegenden Kontext außer Betracht. Im Folgenden schauen wir nur die Erwartungen an, die sukzessive während der Rezeption einer Theateraufführung bzw. eines Films auftauchen.

86 Schemakongruenz ist dabei sogar mitunter überzeugender als Wahrscheinlichkeit; Felser schreibt: „Je besser ein fiktiver bzw. unwahrer Inhalt in ein existierendes Schemabild passt, desto geringer fällt bei seinem Verständnis ins Gewicht, ob es sich um einen wahren oder falschen Sachverhalt handelt“ (2015: 300).

87 Zu sich selbst erfüllenden Prophezeiungen als erwartungskonsistente Bewertungen von Informationen vgl. Greitemeyer (2020: 82–83); Metz-Göckel (2014: 518); zur absteigenden Informationsverarbeitung vgl. Schützwohl (1993: 14).

88 Zu illusorischen Korrelationen vgl. Meiser (2020).

89 Zum Phänomen der Substereotypisierung vgl. Machunsky (2020).

3.2.2 Erwartungen und Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung

Wenn sich die Zuschauer:innen auf eine Aufführung bzw. einen Film mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung einstellen, aktivieren sie ihre Vorstellungsbilder von dieser Personengruppe und erwarten bestimmte schauspielerische Leistungen (Darstellung) und bestimmte Themen (Dargestelltes) eher als andere: z. B. eine weniger professionelle Darbietung und die Thematisierung von („geistiger“) Behinderung. Wahrscheinlich bezweifeln viele Zuschauer:innen, dass Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung in der Lage sind, eine Figur zu verkörpern, d. h. ihren Körper im Sinne der Rolle zu beherrschen (vgl. dazu Reason 2019: 171–172), und den Ansprüchen an eine künstlerische Darstellung zu genügen. Erwartet wird eher „ein Konflikt zwischen konventionellen Schauspieltechniken und den Kompetenzen von Darstellern“ (Schmidt 2020: 183). Denn das Vorurteil ist weit verbreitet,⁹⁰ dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung eine Art „Readymade“ (Schmidt 2020: 154) sind, bei denen „kein Als-ob möglich“ ist (Schmidt 2020: 146). Außerdem rechnen die Zuschauer:innen wahrscheinlich damit, dass die Präsenz von Menschen mit Behinderung auf der Bühne oder der Leinwand irgendwie erklärt wird.⁹¹

Die Aktivierung der zur Kategorie „geistige Behinderung“ zugehörigen Vorstellungsbilder läuft dabei in der Regel rasch und automatisch ab. Denn:

Rather than considering individuals in terms of their unique constellations of attributes and proclivities, perceivers prefer instead to construe them on the basis of the social categories (e.g. race, gender, age) to which they belong, categories for which a wealth of related material is believed to reside in long-term memory. (Macrae/Bodenhausen 2000: 95)

Haben die Zuschauer:innen eine Kategorie identifiziert, tendieren sie dazu, die Fülle ihrer Wahrnehmungen im Sinne der mit der Kategorie verbundenen Vorstellungsbilder auszulegen. Ist die Aussprache eines Darstellers z. B. nicht flüssig, wird dies eher als Unfähigkeit des Darstellers denn als künstlerischer Anspruch der Inszenierung angesehen. Daher ist die Deutlichkeit, mit der die Kategorie „geistige Behinderung“ und entsprechende Schlüsselreize vor allem am Anfang der Texte in Erscheinung treten, für die Wahrnehmung der gesamten Texte von großer Bedeutung.

Der Anfang eines Textes fördert in besonderem Maße die Hypothesenbildung über den weiteren Verlauf und legt bestimmte Wahrnehmungsmuster nahe. Er ist das Priming, das zum Referenzpunkt der Wahrnehmung wird. In *Disabled Theater*

⁹⁰ Siehe hierzu auch die Antworten auf die diesbezügliche Frage, die zahlreichen Theater- und Filmregisseur:innen gestellt wurde (Hartwig 2022; 2023c).

⁹¹ Vgl. zum Erklärungsdrang, den Behinderung erzeugt, Siebers (2012: 16).

gibt beispielsweise bereits der Titel den leitenden Hinweis auf Behinderung. In anderen Fällen sind es die Paratexte zur Aufführung bzw. zum Film, also in erster Linie die Ankündigung, die Werbung oder das Programmheft, die explizit Behinderung in den Vordergrund stellen. Höfer erläutert:

In der präkommunikativen Phase können durch Erwartungen an das Programm „hypothetische Vorentwürfe“ entstehen, die auf Basis von Trailern, Programmzeitschriften, Programmstrukturen oder von Stereotypen, Schemata, Images bzw. Genreerwartungen gebildet werden. Bei dieser „Zweckdienlichkeitskontrolle“ können „Vor-Emotionen“ (z. B. Vorfreude) entstehen. (Höfer 2013: 165)

Paratexte im weitesten Sinne können auch die Kontexte der Aufführung bzw. Filmvorführung sein, wie ein inklusives Festival, das gerade durch das Betonen von Normalität unnormal wirken kann,⁹² eine Nebenwirkung, der sich viele Festivals bewusst sind (vgl. z. B. Schmidt 2020: 173). Architektur, Lage oder Organisation von Theaterspielstätten können Erwartungen aber auch in die Richtung eines neuen Image lenken, wie z. B. die „Bar 21“ neben dem Aufführungsort des Theaters RambaZamba in Berlin, die auf lebensgroßen Postern der Schauspieler:innen mit Down-Syndrom an den Wänden deren äußere Besonderheiten geradezu zu einem Lifestyle-Element stilisiert.

Es gibt grundsätzlich zwei Möglichkeiten, dem Aufruf von stereotypen Vorstellungsbildern durch Kategorienbildung und Schemaerkennung entgegenzuwirken: die Kategorisierung zu vermeiden oder Reize anzubieten, die den Vorstellungsbildern deutlich widersprechen. Kategorisierungen können beispielsweise umgangen werden, indem in der Bewerbung einer Theateraufführung bzw. eines Films und in Kommentaren zu diesen nicht die Beeinträchtigungen von Darsteller:innen benannt werden. Auf der Bühne kann z. B. mit Masken, Kostümen oder Makeup gearbeitet werden, im Film mit der Perspektivierung durch die Kamera, um typische Hinweisreize, die Behinderungen identifizierbar machen, zu verbergen. In der Theateraufführung *Nadie* haben z. B. alle Darsteller:innen fantasievolle Kostüme an und sind auffällig geschminkt; für die Zuschauer:innen ist es schwer zu unterscheiden, ob jemand und wer eine Beeinträchtigung hat. Wird erst mit (deutlicher) Verzögerung in einer Theateraufführung oder einem Film erkennbar, welche Darsteller:innen eine „geistige“ Behinderung haben, erleben die Zuschauer:innen an sich selbst, wie die Kategorisierung die Wahrnehmung verändert, und stellen sich vielleicht sogar kritisch die Frage, warum das Kategorisieren für sie derart wichtig ist.⁹³

⁹² Kastl (2015: 271–275; 281) verweist auf den paradoxen Rahmen „Inklusives Festival“, der Normalität verspricht, aber faktisch Nicht-Normalität mitkommuniziert.

⁹³ Roselt spricht sogar davon, mit Scham den Zuschauer als Täter zu überführen (2012: 82).

Jede Enttäuschung von Erwartungen, nicht nur zu Beginn der Texte, verstört den Automatismus, mit dem Folgeereignisse antizipiert werden, und macht damit die als natürlich empfundenen Vorannahmen und Bewertungsmaßstäbe sichtbar und der Reflexion zugänglich.⁹⁴ Im Film *My feral heart* wird der Protagonist Luke gleich zu Beginn bei der Pflege seiner Mutter gezeigt, die professionell und mit persönlicher Anteilnahme durchgeführt wird, ohne dass die geringste Beeinträchtigung in Lukes Verhalten feststellbar wäre. Dass der Protagonist mit Down-Syndrom (Daniel) in *Yo, también* – ein weiteres Beispiel – im Vorspann des Films am Mikrophon steht und eine öffentliche Rede hält, ist höchst überraschend. Im weiteren Verlauf des Films zeigt sich, dass er seiner Traumfrau ohne Behinderung intellektuell überlegen ist, wobei sein vergebliches Werben um sie dann doch wieder erwartungskonform ist. Ungewohnte Darstellungen lassen die üblichen Erwartungen plötzlich fremd erscheinen.

Auch intertextuelle Verweise geben „klare Erwartungshaltungen bezüglich Inhalt oder Ereignisverlauf des neuen Textes“ vor (Hartwig 2005: 53–54). Variieren Texte dann die Vorlage, können sie damit überraschende Wahrnehmungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung erzeugen. Zuschauer:innen können es schon als ungewöhnlich empfinden, dass Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung überhaupt Figuren kanonischer Texte verkörpern wie den mythologischen Ödipus in der Trilogie *Ædipe, Les oracles* und *Sphinx* (Frankreich 2018, 2019 und 2021; Regie: Tito González). In der Inszenierung des Dramas *Die Räuber* ist die Diktion der Schauspieler:innen des RambaZamba-Theaters, die Originaltexte von Schiller sprechen, an vielen Stellen schwer verständlich. Unter anderem werden die Räuber dadurch als grobschlächtige, triebgesteuerte Wesen charakterisiert, was auch durch die räumliche Situierung der Räuberhöhle unterstrichen wird. Diese befindet sich unter der Bühne, auf der die riesige Statue eines halb im Wasser versunkenen Pferdes steht. Unter der Bühne in der Räuberhöhle sehen die Zuschauer:innen entsprechend die mächtigen Hinterbeine und Hoden der Pferdestatue. Die Vorgänge in der Höhle werden gefilmt und für die Zuschauer:innen in Echtzeit auf einen Vorhang vor der Bühne projiziert. Zugleich klingen bei der schwer verständlichen Sprechweise der Darsteller:innen aber auch gewohnte Vorstellungsbilder an, dass sich Menschen mit „geistiger“ Behinderung eben nicht artikuliert ausdrücken können. Beides, Erfüllung und Überraschung, machen also die Spezifik dieser Inszenierung aus.

Einige Texte gehen auf „geistige“ Behinderung gar nicht ein und zeigen die Darsteller:innen mit Behinderung in ungewohnten sozialen Rollen wie Detektivin

94 Vgl. das oben schon erwähnte Zitat Bugiels (2014: 13) zum V-Effekt von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung. Ähnliches äußert Höhne (1999: 95).

(*Detective per caso*) oder Mutter (*Be my baby*) in einem abwechslungsreichen und insgesamt befriedigenden Leben. Im Film *Dafne* geht es um den Tod der Mutter, den der Vater schwer verkraftet und dem die Tochter Dafne (die das Down-Syndrom hat) entscheidend hilft. Sie hat die Idee, dem Vater nach einer Wanderung Atemluft der verstorbenen Ehefrau in einem aufgeblasenen Luftballon zu schenken. Die sichtbaren Merkmale des Down-Syndroms erzeugen Erwartungen, denen das konkret gezeigte Verhalten der Figuren widerspricht. Passen sich die Erwartungen der Zuschauer:innen dann im Laufe der Rezeption dem Ungewöhnlichen an, wird eine neue Normalität erzeugt. Nicht zwangsläufig ändern sich dadurch allerdings die Vorstellungsbilder über „geistige“ Behinderung grundlegend. Denn die Zuschauer:innen können die „neue Normalität“ auch als utopische, fiktive Sonderwelt verbuchen und ihre Vorstellungsbilder beibehalten, weil die Sonderwelt für ihre Alltagsrealität irrelevant ist.⁹⁵

3.2.3 Komplexe Erwartungen: Kontingenz

Eine Theateraufführung oder ein Film können im Großen und Ganzen erwartungskonform sein, also der Normalitätserwartung (im Sinne von Neubert/Cloerkes 1987; Cloerkes 2007) entsprechen. Enttäuschen sie diese hingegen und sorgen für Überraschungen, können sich neue Erwartungsstrukturen aufbauen. Die Tatsache, dass eine neue Normalität ist, macht bewusst, dass Normalität veränderbar ist.⁹⁶ Wenn Normalität aber prinzipiell Alternativen hat, ist jede ausgewählte Normalität kontingent. Die Aufführung *Cabaret des frissons garantis* zeigt beispielsweise in Varieté-Form Zirkus- und Showeinlagen, die wie eine Menüabfolge vom Aperitif bis zum Digestiv angeordnet sind und in denen unvorhergesehenes Verhalten der Darsteller:innen der Normalfall ist. Auch das Als-ob des Theaterspiels wird immer wieder bewusst gemacht. In diesem Kontext werden Bewegungen und Redebeiträge z. B. von Menschen mit Down-Syndrom anders bewertet als in Alltagssituationen. Etwaige Abweichungen von schauspielerischen Standards werden problemlos als Teil des Spiels wahrgenommen, das Normalität und Abweichung nach eigenen Regeln zueinander in Beziehung setzt.

⁹⁵ Schützwohl verweist darauf, dass es zu keiner Schemaveränderung kommt, „wenn sich bei der näheren Analyse des schemadiskrepanten Ereignisses herausstellt, daß es für das betreffende Schema *irrelevant* ist“ (1993: 49).

⁹⁶ „Normal, rational, notwendig oder natürlich sind die Praktiken nur im Verhältnis zu ihren spezifischen, kontingenten Sinnsystemen“, schreibt Reckwitz, d. h. zu entsprechenden Diskursen, Zeichensystemen, Sinnhorizonten oder Sprachspielen (2004: 8).

Das Spiel mit Erwartungen kann darüber hinaus den Unterschied zwischen Normalität und Normativität ins Bewusstsein rufen, der auch für die Einschätzung von Behinderung wichtig ist. Der Begriff *Normalität* bezieht sich auf einen Durchschnittswert oder z. B. auf zwischenmenschliche Verhaltensweisen und Kommunikationsformen, die sich (im Zusammenspiel mit der Umwelt) eingependelt haben (sein Gegenteil ist das Ungewöhnliche).⁹⁷ Im letzteren Fall bedeutet das: Prinzipiell könnte sich die Normalität auch anders einpendeln. Wird eine solche „eingependelte Normalität“ als das angesehen, was sie ist, nämlich nur eine unter vielen anderen möglichen „eingependelten Normalitäten“, erkennt man ihre Kontingenz: Sie ist nicht notwendig, sondern hat immer Alternativen.⁹⁸ Allerdings ist eine einmal eingependelte Normalität nicht beliebig veränderbar, da sie eine wichtige Funktion erfüllt: Sie sichert die Verlässlichkeit und das Vertrauen der Gruppenmitglieder untereinander.⁹⁹ Der Begriff *Normativität* bezeichnet hingegen eine Festlegung auf bestimmte Werte, Verhaltensweisen, Kommunikationsformen usw. (sein Gegenteil ist das Unzulässige).¹⁰⁰

Normalität und Normativität sind keine Synonyme, werden allerdings in den Disability Studies bisweilen wie solche gebraucht. Nur so erklärt sich, dass gelegentlich Autor:innen das statistisch Häufige (also das Normale) generell als willkürliche Vorschrift (also als Norm) brandmarken.¹⁰¹ Dies ist jedoch nur der Fall, wenn das Normale zur (idealen) Norm erhoben wird. Dann werden Abweichun-

97 Vgl. Link (1998: 254-255); Nussbaum (2006: 217). Kittay (2019: 35, Fußnote 7) referiert verschiedene Bedeutungen des Wortes *normal*, die Edmond Murphy anführt.

98 Normalität als „eingependelte Normalität“ ist strenggenommen kein Zustand, sondern eher ein Fließgleichgewicht. Sie ist nämlich das Ergebnis einer beständigen Anpassung der Verhaltensweisen von Mitgliedern einer Gemeinschaft aneinander.

99 Normen haben eine stabilisierende Funktion. Denn „[n]ur wenn Menschen regelmäßiges Verhalten von ihren Mitmenschen erwarten und sich darauf einstellen können, vermögen sie selbst konsistent zu handeln und soziale Beziehungen zu knüpfen“ (Peuckert 2003: 255).

100 Vgl. Link (1998: 254-255); Nussbaum (2006: 218). Allgemein zu Normalität und Norm sowie deren Unterscheidung vgl. Link (1996; 1998). Zur Differenzierung von Normen nach Geltungsanspruch, Grad der Institutionalisierung und Verbindlichkeit vgl. Peuckert (2003: 256).

101 Was Zinsmeister beispielsweise in einem Zitat als „ableistische“ (also behindertenfeindliche) Norm kritisiert – nämlich „dass Menschen uneingeschränkt sehen, hören und mündlich und schriftlich kommunizieren können“ (2017: 594) –, ist keine normative Setzung, sondern der statistisch häufigste Fall z.B. in europäischen Gesellschaften. Auch Waldschmidt übersetzt das Wort *ableism* mit „normative Erwartung von Funktionsfähigkeit“ (2020: 178), obwohl die Erwartung von Funktionsfähigkeit nicht automatisch behindertenfeindlich ist, sondern einfach eine Folge der Häufigkeit von Funktionsfähigkeit. Funktionsfähigkeit der Sinne und der Motorik trifft nun einmal auf die überwiegende Mehrzahl der Menschen zu. Der Bezug auf Durchschnittswerte ist nicht automatisch ableistisch; lediglich die rigide und ausnahmslose Einforderung der Erfüllung von Durchschnittswerten kann ableistisch sein.

gen von der Normalität als schlechter, weniger funktionell, erstrebenswert usw. bewertet und sanktioniert. In diesem Fall tritt ein, was Nussbaum kritisch in den Satz fasst: „[...] whoever does not do what most people do is treated as disgraceful or bad“ (2006: 218).¹⁰² Die Gleichsetzung von Normalität und Normativität ist sehr viel einfacher, wenn kein Kontingenzbewusstsein besteht, wenn also vergessen wird, dass Normalität immer Alternativen hat. Theateraufführungen und Filme können durch die Schaffung vieler oder neuer Normalitäten dies wieder bewusst machen. Genau das geschieht beispielsweise in *La perspectiva del suricato*.

Auch eine Übererfüllung von Erwartungen kann ironische Distanz zur Normalität erzeugen. Darin erinnert sie an eine „minstrelization“ Stigmatisierter, wie sie Goffman beschreibt, „whereby the stigmatized person ingratiatingly acts out before normals the full dance of bad qualities imputed to his kind, thereby consolidating a life situation into a clownish role“ (1963: 110). Wenn die Zuschauer:innen beispielsweise merken, dass Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung sich auf der Bühne und im Film betont inkompetent geben, können sie sich mit ihren eigenen negativen Vorstellungsbildern, die von Menschen mit Behinderung Inkompetenz erwarten, kritisch auseinandersetzen.

*Dschingis Khan*¹⁰³ präsentiert nach Art einer „Völkerschau“ drei Menschen mit Down-Syndrom als „waschechte Mongolen“ (Theater Thikwa o. J.), was ein ironischer Verweis auf die inkorrekte, ableistische und rassistische Bezeichnung von Menschen mit Down-Syndrom als „mongoloid“ verweist. Der mächtige Herrscher der Mongolen, auf den der Titel anspielt, wird dabei degradiert „zu einer billigen Kirmesattraktion, in der sich Vorstellungen von fremdländischer Exotik mit landläufigen Ideen von geistiger Behinderung vermischen“ (Theater Thikwa o. J.). In mehreren aufeinanderfolgenden kurzen Szenen werden auf einer Bühne-auf-der-Bühne Vorurteile gegenüber „wildem Völkern“ inszeniert (und zugleich qua Verweis des Wortes „mongolisch“ auf „mongoloid“ auch Vorurteile gegenüber Menschen mit Trisomie 21), flankiert von laut hörbaren bevormundenden Regieanweisungen. Die billigen Felle und Perücken der Darsteller:innen sind unverkennbar lediglich Verkleidungen. Im Laufe der ersten halben Stunde stabilisiert sich immer mehr die Erwartung, dass der Kern der Aufführung eine Karikatur von Vorurteilen ist.

Doch nach etwa 50 Minuten verschwinden die Regisseur:innen von der Bühne und die Darsteller:innen fallen aus ihrer Rolle. Sie erforschen die Bühnentechnik, sprechen über Liebe, holen ein

¹⁰² Goffman drückt es etwas anders aus, wenn er schreibt: „We lean on these anticipations that we have, transforming them into normative expectations, into righteously presented demands“ (1963: 2).

¹⁰³ Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Aufführung vom 23. November 2012 (Sophiensaele/Berlin). Eine ausführliche Interpretation der Komik des Stückes findet sich in Hartwig (2022a).

Katapult auf die Bühne und schleudern Styropor-Totenköpfe ins Publikum. Die Zuschauer:innen wissen nicht mehr, was sie erwarten sollen, und mehrfach setzen einige schon zum Schlussapplaus an. Es fehlt eine Struktur in diesem Teil der Aufführung, die die Folgeereignisse antizipieren ließe. Schließlich erschießen sich die drei Darsteller:innen theatralisch auf der Bühne. Ihre Körper werden von den Regisseur:innen herausgetragen. Doch tauchen die Darsteller:innen wieder auf, verkleidet mit Baströckchen, Lockenkopf-Perücken und Knochen im Mund, um in der jetzt angekündigten Kannibalen-Show eine neue Rolle zu spielen.

Die durch die Aufführung nahegelegte Erwartung ändert sich zweimal abrupt: Während der erste Teil Stereotype in komischer Überzeichnung kritisiert, wird im zweiten Teil kein klarer thematischer Schwerpunkt gesetzt, so dass die Erwartung einer komischen Überzeichnung von Stereotypen enttäuscht wird, bis dann im letzten Teil wieder eine Rückkehr zur Kritik an Stereotypen angedeutet wird. Dabei verkörpern die Darsteller:innen verschiedene Ausprägungen von Freaks: „Cannibals and Savages“, „Respectable Freaks“ oder „Self-Made Freaks“ (nach der Typologie von Bogdan 1988). Auch die gattungskonforme Erwartung, dass Bühne und Zuschauerraum zwei getrennte Fiktionsbereiche sind, wird mehrfach durch Direktansprachen ans Publikum durchbrochen. *Dschingis Khan* ist damit eine Satire auf Schubladendenken allgemein und eben nicht eine Kritik an spezifischen Vorurteilen. Der Regisseur Gerd Hartmann sagt über die Aufführung: „Das Publikum muss andauernd versuchen, sich eine Haltung zum Stück zu erarbeiten. Doch in dem Moment, wo man eine Haltung hat, wird sie sofort wieder gebrochen durch eine neuerliche Wendung“ (Thikwa/Lohrenscheit 2018: 66).

Es kann sein, dass Erwartungen nicht stabil aufgebaut werden können, weil Inkongruenzen zwischen Textelementen bestehen, die widersprüchliche Hinweise auf den weiteren Verlauf der Geschichte geben. Als verwirrend kann beispielsweise das Groteske erlebt werden, wenn es Komisches in Tragisches umschlagen und das Lachen im Halse stecken bleiben lässt. Der Film *León y Olvido* zeigt in diesem Sinne zahlreiche junge Erwachsene mit Down-Syndrom in einer Schule, in der sie von stereotypen Zukunftsträumen (ein Haus, eine Familie, Fußballspiele in der Freizeit) reden und unnützen Lernstoff vorgesetzt bekommen. Der einzige Mensch mit Down-Syndrom, der emanzipatorische Bestrebungen hat, Sinnvolles lernen und sogar in die Politik gehen will, Jonathan, wird schließlich von einem Auto angefahren und schwer verletzt. Jonathan ist eine tragische Figur, weil seine Versuche eines würdevollen Lebens in Auseinandersetzung mit der Behinderung aus purem Zufall scheitern; er ist zugleich komisch, weil seine *empowerment*-Diskurse so stereotyp sind, dass sie wie eine Karikatur anmuten. Kurz bevor er stirbt, besucht sein Freund León ihn am Krankenbett, teilt ihm ungerührt mit, dass sein Zustand ernst sei, und resümiert Jonathans Leben in dem Satz: „¡Tanto preprarse para esto!“ [So viel Vorbereitung und dann das!] (Bermúdez 2005: 1:20:58).

Allgemein kann Komik – die in einschlägigen Theorien als eine getäuschte Erwartung beschrieben wird¹⁰⁴ – Vorstellungsbilder und insbesondere deren Automatismus der Kritik unterziehen, wenn sie Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung ins Leere laufen lässt.¹⁰⁵ Das Lachen der Zuschauer:innen ist in diesem Fall der „Ausdruck dieses Erlebnisses eines Bruchs implizit vorausgesetzter Regeln“ (Wirth 2017a: 129) und, aufgrund der Fiktionalität des Gezeigten, zugleich Entlastung von den Folgen dieses Bruchs. Besonders Nonsens-Komik widerspricht den Erwartungen in krasser Form, wie etwa in der berühmten Szene aus *Freakstars 3000*, in der der Regisseur einen Menschen mit „geistiger“ Behinderung, Achim von Paczensky, vor laufender Kamera zum prototypischen Beispiel für ein Opfer von Behinderterfeindlichkeit machen will. Kastl beschreibt die Szene wie folgt:

Schlingensiefel spielt einen Moderator aus dem Off, der ein Interview mit einem Mitarbeiter einer Werkstätte für behinderte Menschen führt. Er verwandelt sich aber sukzessive in einen wildgewordenen, vom ‚Missbrauch‘ behinderter Menschen (fast mechanisch!) empörten Sozialarbeiter-Regisseur, der aber seinen ‚Schützling‘ in der dargestellten Situation selbst (mechanisch!) ‚missbraucht‘. [...] Die Szene führt eine absurde soziale Mechanik vor, wenn Achim von Paczensky, von Schlingensiefel manipulativ ‚in Gang gesetzt‘, in mechanisch-schnoddrig-stichwortartig unwilligem Tonfall einen seinerseits grotesk mechanischen Vorgang schildert, nämlich das massenhafte Schlachten von Hühnern am Fließband für die „Firma Wiesenhof-Hähnchen“ [...]. Die Mechanik wird nochmals ins Groteske gesteigert, wenn Schlingensiefel die Vorstellung weckt, Achim von Paczensky schlachte auf diese Weise täglich 63.000 Hühner, und anprangert, er werde als Behinderter missbraucht und sei selbst zu einer Killermaschine gemacht worden. In der Folge spitzt Schlingensiefel seine Empörung in einer wiederum mechanischen, sinnentleerten Gestikulation der Empörung und zugleich des Übergriffes auf Achim von Paczensky zu, den er – wie eine Marionette – dazu bringen will zu gestehen, er werde als Killermaschine missbraucht. Dieser verweigert sich, seinerseits in Gestalt einer mechanischen Geste des Nachäffens. Die Szene kulminiert in einem gemeinsamen rhythmischen und repetitiven Intonieren sinnlosen Silbenmaterials („Hähähäh“), das Schlingensiefel zunächst als Platzhalter für das von ihm gewünschte ‚Geständnis‘ Achims vorgegeben hatte. (Kastl 2020: 253)¹⁰⁶

Bei einem performativen Widerspruch wiederum stehen „die semantische Ebene des propositional Gesagten und die pragmatische Ebene des performativ Vollzogenen in Opposition zueinander“ (Wirth 2017a: 131), so dass Wahrnehmungen

¹⁰⁴ Vgl. den Auszug aus Kants *Kritik der Urteilkraft* (§ 54) in Bachmaier (2005: 24) sowie den Verweis auf Aristoteles bei Wirth (2017a: 124). Zur skript-semantischen Theorie des Humors und der semantischen Inkongruenz vgl. Wirth (2017a: 129). Komische Effekte werden von Iser (1976: 399–400) allgemein als Kipp-Phänomene beschrieben.

¹⁰⁵ Laut Eco (1984: 4) entsteht Komik nur dann, wenn unausgesprochene, implizit vorausgesetzte Regeln verletzt werden.

¹⁰⁶ Diese Sequenz ist auf Youtube zu sehen unter dem Link <https://www.youtube.com/watch?v=W30gqTKkSpk> [14.09.2023].

nicht kohärent aufeinander bezogen werden können. Dadurch werden implizite Kommunikationsnormen wie logische Widerspruchsfreiheit und Ernsthaftigkeit untergraben (Wirth 2017a: 131), was oft einen komischen Effekt erzeugt. In *Théo et les métamorphoses* werden beispielsweise wiederholt pathetische Sätze über Kampf und Liebe von harmlosen, albern inszenierten Handlungen begleitet.

Paradox wird eine Theateraufführung (seltener ein Film) z. B. bei einer Metalepse, der Vermischung einer realen und einer fiktiven Erzählebene, etwa wenn Darsteller:innen teilweise als Figur in einer fiktiven Handlung und teilweise als Person in der Realität der Zuschauer:innen auftreten oder wenn Improvisation und Inszenierung ineinander übergehen wie in *Die Lust am Scheitern* (Theater Hora/Schweiz; UA: 2000; Konzept: Beat Fäh und Michael Elber) oder *Alles wird gut* (Deutschland 2012; Regie: Niko von Glasow).¹⁰⁷ In paradoxen Situationen können keine stabilen Erwartungen aufgebaut werden, so dass die gängigen Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung nicht mehr greifen. Dies kann eine besondere Offenheit für neue Erfahrungen zur Folge haben.¹⁰⁸

3.3 Erfahrungen

C'est grâce à la familiarité que nous avons contractée avec les modes de mise en intrigue reçus de notre culture que nous apprenons à lier les vertus, ou mieux les excellences, avec le bonheur ou le malheur. (Ricœur 1986: 19)¹⁰⁹

3.3.1 Allgemeine Überlegungen

Theateraufführungen und Filme vermitteln nicht nur einen propositionalen Inhalt, sondern auch eine affektive Erfahrung.¹¹⁰ Unter Erfahrungen verstehen wir im Fol-

¹⁰⁷ Nach Wirth (2017a: 125) haben ironisch-selbstreflexive Spiegelungen, metaleptische Rahmenbrüche und paradoxe Rahmenkonfusionen unabschließbare Deutungsmöglichkeiten.

¹⁰⁸ Ciompi verweist darauf, dass ein Paradoxon „einen grundlegenden, möglicherweise an jeder Art von Entwicklung irgendwie beteiligten Mechanismus enthält, der bewirken kann, daß aus zwei Komponenten etwas Drittes und Neues entsteht“ (1998: 202).

¹⁰⁹ [Übersetzung: Dank der von uns erworbenen Vertrautheit mit den Handlungsmustern in unserer Kultur lernen wir, Tugenden, oder besser gesagt: das, was herausragt, mit Glück oder Unglück zu verbinden.]

¹¹⁰ Dies ist z. B. die Grundlage von Plantingas (2009) Filmanalysen sowie von Tans (1996) kognitiv-psychologischen Theorien zum Film.

genden das durch Wahrnehmung, Empfindung und Lernen erworbene Wissen,¹¹¹ aber auch den Vorgang der Veränderung der Denk-, Wahrnehmungs- und Gefühlsstruktur der Zuschauer:innen. Allgemeine Ausführungen über Erfahrungen von Zuschauer:innen beim Anschauen einer Theateraufführung oder eines Films entsprechen dabei selbstverständlich nur teilweise den tatsächlich gemachten Erfahrungen des individuellen Zuschauers/der individuellen Zuschauerin. Denn der Text kann seine Wirkung zwar in gewissen Grenzen durch Auswahl und Strukturierung seiner Elemente steuern; letztlich bestimmen aber die individuelle Disposition und weitere Umwelteinflüsse (wie z. B. der Ort der Rezeption oder die vorher zur Kenntnis genommene Werbung)¹¹² die tatsächlich gemachten Erfahrungen entscheidend mit. Festhalten kann man jedoch, dass die Struktur der Theateraufführung bzw. des Films bestimmte Erfahrungen wahrscheinlicher macht als andere.¹¹³ Denn es gibt Affekte, die reflexartig ausgelöst werden können (z. B. über einen Soundtrack),¹¹⁴ Affektschemata, die mit der Sozialisation gelernt werden, und Textstrukturen, die grundlegende menschliche Wahrnehmungsweisen zur Erzeugung von Affekten nutzen (was beispielsweise Gegenstand der Werbepsychologie ist).¹¹⁵ Nur so können ja Texte zu jenen „Affektgeneratoren“ im Sinne von Reckwitz werden, die gezielt Affekte hervorrufen und eine bestimmte „Gefühlspraktik“ trainieren (Reckwitz 2016: 176–177).

111 Dabei handelt es sich um deklaratives und praktisches Wissen, denn Erfahrung umfasst auch vor-propositionales bzw. nicht-propositionales Wissen (vgl. zu letzterem Schildknecht 1996: 43–44). Hughes weist darauf hin, dass Emotionen „bodily forms of knowing“ sind (2012: 68).

112 Zur individuellen Disposition gehört auch das je individuelle Gedächtnis; vgl. dazu Burke (2011). Gerade wenn man wie Plantinga Emotionen als „concern-based construals“ (2009: 75) ansieht, hängen sie stark vom Individuum ab.

113 Entman schreibt zum „framing“: „Certainly people can recall their own facts, forge linkages not made explicitly in the text, or retrieve from memory a causal explanation or cure that is completely absent from the text“; allerdings seien die Rezipient:innen in der Regel nicht umfassend informiert und kognitiv stark aktiv, so dass sie dann doch eher dem „framing“ folgen (1993: 56). Zum Film schreibt Tan: „[...] the contribution of the viewer to the guided fantasy of film viewing is led by illusions along highly structured paths“ (1996: 236). Ähnlich äußert sich Plantinga: „Audience response is ultimately determined by a complex formula consisting at least of ‚conditioners‘ (context, audience characteristics) and ‚elicitors‘ (textual stimuli)“ (2009: 16).

114 Vgl. Carroll (1999: 22) und Grodal (2009: 19). Zum Unterschied zwischen kognitiven und nicht-kognitiven (d. h. durch angeborene Auslösemechanismen hervorgerufenen) Emotionen vgl. Schiewer (2009: 103).

115 Zum emotionalen Framing vgl. Bartsch (2014: 213). Zu „paradigm scenarios“, die in der Sozialisation mit bestimmten Emotionen verbunden werden, vgl. Plantinga (2009: 80); vgl. auch Tan (1996: 43).

Erfahrungen werden nicht direkt über Mitteilungen weitergegeben; vielmehr müssen Individuen sie sich jeweils selbst aneignen.¹¹⁶ Regisseur:innen vermitteln also keine Erfahrungen, sondern ermöglichen den Zuschauer:innen über Theateraufführungen und Filme, ein bestimmtes Erleben in der Imagination nachzuvollziehen (vgl. Vellusig 2009: 125).¹¹⁷ Aufgabe der Theater- und Filmwissenschaft ist es wiederum, „Wahrnehmungshilfen für diejenigen Erlebnisdimensionen zu entwickeln, die der Text dem Leser sprachlich [bzw. in unserem Zusammenhang auch audiovisuell; Anm. S.H.] erschließt“ (Vellusig 2009: 128).¹¹⁸ Neue affektive Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind Alternativen zu bestehenden stereotypen Emotionen.¹¹⁹

Die Begriffe *Gefühl*, *Empfindung*, *Emotion* und *Affekt* werden in der Forschungsliteratur verschiedener Disziplinen nicht einheitlich gebraucht.¹²⁰ Affekte werden z. B. als unmittelbarer, Emotionen als (kognitiv) reflektierter definiert, was aber nicht unumstritten ist.¹²¹ Bei der Analyse der Theateraufführungen und Filme reicht eine Grundunterscheidung zwischen (langanhaltenden) Stimmungen und (episodischen) Emotionen.¹²² Stimmungen sind ohne Gegenstandsbezug, besitzen aber „eine klare Valenz, sind also in unterschiedlichem Grade positiv oder negativ“ (Felser 2015: 92). Sie schaffen den Hintergrund, vor dem die mehr im Moment auf-

116 Vgl. Nussbaum (1990: 44); Schildknecht (1996: 42); Vellusig (2009).

117 Vgl. auch Höfer (2013: 154) zur Medienrezeption allgemein.

118 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die neueren Forschungen zum visuellen Framing, d. h. zur „Erweiterung der vielfach inhaltsanalytisch orientierten Framing-Analyse um eine *ikonologische Dimension*“ (Geise/Lobinger 2013: 11) bzw. zur multimodalen Bedeutungskonstruktion (Geise/Lobinger 2013: 13).

119 Vellusig erläutert: „In *ästhetischer* Hinsicht hat Verstehen den Charakter des Wiedererkennens von Erlebnisqualitäten und Erlebniswirklichkeiten. Wer die Erfahrungen nicht kennt, die der Text gestaltet, dem hilft der Kode nichts“ (2009: 128). Vgl. Reckwitz' (2016: 143–144) allgemeine Ausführungen zu Affekten als Bestandteil von Praktikenkomplexen.

120 Vgl. z. B. die Unterscheidung zwischen Gefühl/Empfindung und Emotion (*emotion* und *feeling*) bei Damasio (2006: 349) oder zwischen *affect* und *emotion* bei Plantinga (2009: 29). Wirth (2014: 29) nimmt mit Solomon *Affekt* als Oberbegriff.

121 Scheer erläutert, die von der *affect theory* vorgenommene Unterscheidung zwischen Affekt (reine Intensitätserfahrung) und Emotion (Affekt mit Deutung) ergebe praxistheoretisch keinen Sinn, da keine klare Linie zwischen Natur und Kultur bzw. Körper und Sprache gezogen werden könne; er folgert: „Auch die Forschungspragmatik der Kulturwissenschaft verlangt, dass keine strenge Unterscheidung zwischen Gefühl, Emotion und Affekt gemacht wird, sondern dass solche Begriffe als historische Bezeichnungspraktiken betrachtet werden, nicht als bestimmbare Entitäten“ (2019: 357).

122 Zum Unterschied zwischen Emotionen und Stimmungen vgl. Wirth (2014: 30). Zu der zentralen Funktion von „moods“ (*tone/atmosphere*) und deren enger Verbindung zum moralischen Verständnis bei der Filmrezeption vgl. Plantinga (2018, Kapitel 9), zum Unterschied *emotions/moods* vgl. Plantinga (2018: 176).

tretenen Emotionen als subjektives Erleben wahrgenommen werden; ihrerseits werden Stimmungen durch wiederholte Emotionen beeinflusst (vgl. Kappelhoff/Bakels 2011: 83). Stimmungen steuern die Informationsverarbeitung, indem sie „eine emotionale Orientierung“ geben und Zuschauer:innen nach Stimuli suchen lassen, die zu ihr passen und die sie aufrechterhalten (Schick 2018: 95).¹²³ Stimmungen aktivieren dabei soziale Normen und Handlungsvorschriften¹²⁴ und haben „einen starken motivierenden Effekt“ (Felser 2015: 92). Plantinga macht sie in seinen Filmanalysen zur Grundlage moralischer Urteile:

In summary, then, mood in screen stories relates to ethical criticism because it is one of the primary ways through which a film can express a perspective and develop a worldview; mood can strongly affect the viewer's moral understanding of characters and narrative situations; and finally, mood can contribute to affectively balanced intuitions that have the capacity to influence the spectator's moral judgments. Moods in screen stories, like emotions, play an essential role in an ethics of engagement. (Plantinga 2018: 189)

Im Gegensatz zu Stimmungen werden Emotionen intensiver erlebt und sind auf ein Objekt gerichtet, z. B. eine Person (Wirth 2014: 30). In ihrer Grundform sind sie Lust- und Unlustempfindungen, die spezifiziert werden können zu Freude, Zorn, Scham, Ekel, Furcht, Mitleid, Hass etc. (Opp 2007: 92). Ortony/Clore/Collins (2022: 29–31; 36–37) unterscheiden „Event-based emotions“, die auf die Wünschbarkeit von Ereignissen bezogen sind (wie Hoffnung, Furcht oder Schadenfreude), „Agent-based emotions“, die sich auf Verantwortung beziehen und anhand von „praiseworthiness“/„blameworthiness“ urteilen (wie Stolz und Tadel) und „Object-based emotions“, die auf Vorlieben, Mögen oder Nicht-Mögen, bezogen sind (wie Liebe oder Hass).¹²⁵ An allen diesen Emotionen können neue Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung ansetzen.

Für die Analyse der emotionalen Wirkung von Theateraufführungen und Filmen sind deren Höhepunkt und Ende von besonderer Bedeutung. Denn nach der oben (Kap. 3.1.1) bereits angesprochenen *peak-end-rule* wird ein Erlebnis danach bewertet, „wie es an seiner intensivsten Stelle und an seinem Ende empfunden wurde. Dauer und durchschnittliche Empfindung werden ignoriert“ (Felser 2015: 244). Die am Textende erzeugten Emotionen sind besonders nachhaltig. Plantinga erklärt damit die Platzierung der „scenes of compassionate empathy“ am Ende vieler Filme, „where an emotional response can serve as a release, and where it

¹²³ Schick stützt sich auf Greg Smith (2003).

¹²⁴ Vgl. Felser (2015: 123). Felser weist auch auf den metakognitiven Effekt von Stimmungen hin, die als Information genutzt werden z. B. in Bezug auf Handlungsbewertungen (2015: 137).

¹²⁵ Zu einer systematischen Theorie des emotionalen Filmerlebnisses allgemein vgl. Tan (1996); Grodal (2009); Plantinga (2009, 2018).

will not interfere with the comprehension of succeeding narrative developments“ (1999: 251).¹²⁶ Damit ist beispielsweise der Schluss von *Yo, también* kein *happy ending*: Denn der Protagonist Daniel flirtet wieder erfolglos mit einer Frau im Zug.

Emotionen können als eingeübtes Handeln angesehen werden (Scheer 2019: 352), „das Tun eines habitualisierten Körpers, der vom praktischen Sinn geleitet wird, aus dem Repertoire möglicher sinnvoller Reaktionen zu wählen, mit mal mehr, meist weniger bis gar keiner bewussten Überlegung dabei“ (Scheer 2019: 356).¹²⁷ Zu Affekten allgemein schreibt Reckwitz:

Affekte sind materiell und kulturell *zugleich* – als Erregungszustände menschlicher Körper kommt ihnen eine Faktizität und Persistenz zu, gleichzeitig sind sie jedoch nur auf der Grundlage bestimmter historisch kultureller Schemata in ihrer Entstehung, Wirkung und sozialen Intelligibilität nachvollziehbar. (Reckwitz 2016: 165)

Zum Wissen einer Kultur gehört auch das Wissen über Emotionen und die prototypischen Szenarien, in denen diese entstehen; dieses Wissen bestimmt sogar die subjektive Wahrnehmung von Emotionen (Winko 2019: 397–398).¹²⁸ In Emotionen spiegeln sich daher auch soziale Normen, Werte und Überzeugungen (vgl. Scheve 2019: 340) und sie gelten, je nach Sachverhalt und Kontext, als angemessen oder als unangemessen. Für Theateraufführungen und Filme gibt oft schon die Gattung eine emotionale Rezeptionsform und Haltung gegenüber dem Gezeigten vor. Tan schreibt: „[...] the members of the audience come to the theater prepared to laugh, cry, be frightened, and so forth“ (1996: 80). Entsprechend unterscheidet sich die für das *feel good movie* angemessene Emotion von der des Horrorfilms, der Tragödie oder der Komödie. Auch unterhalb der Gattungsebene gibt es emotionale Standardsituationen, die Plantinga „common emotion scenarios“ nennt, z. B. „coupling/mating, integration into the social group, and/or survival in the face of threat“ (2009: 83).

Aufgrund ihrer Verdichtung und weil sie in erster Linie Simulationen von Erfahrungen sind,¹²⁹ können fiktionale Geschichten anders mit Emotionen besetzt

126 Auf eine besondere Form von „elevation“ am Filmende (besonderes beim Melodrama) verweist Plantinga (2009: 96–97) ebenfalls. Zur „scene of empathy“ vgl. Plantinga (1999: 239).

127 Zu emotionalen Schemata, die in sozialen Kontexten erlernt werden, vgl. Ulich/Mayring (2003: 118–143) und Wirth (2014: 34).

128 Schick (2018: 39) verweist darauf, dass Emotionen soziale Beziehungen regulieren und kontrollieren. Zu Emotionspraktiken, d. h. zum Mobilisieren, Benennen, Kommunizieren und Regulieren von Emotionen, vgl. Scheer (2019).

129 Dies schreibt Grodal (2009: 18) über den Film. Plantinga spricht von „hypercoherent narratives“ im Film „that organize experience to a much greater degree than we would normally face in our lives“ (2009: 80). Tan erläutert: „Most events on the screen may be seen as condensed or exaggerated versions of reality, in the sense that the likelihood of their actually taking place in the real

sein als Alltagserfahrungen. In der Tat zeigen Theateraufführungen und Filme eine ungewöhnlich hohe Konzentration emotionaler Stimuli – darauf verweist z. B. Tan (1996: 50), der Spielfilme gar „an emotion machine“ nennt (1996: 248–251) –, allerdings sind die hervorgerufenen Emotionen in der Regel weniger intensiv als die der realen Welt, da sie mit dem Bewusstsein der Fiktionalität einhergehen.

It must be admitted that some emotions are less intense than [sic] those that would have been evoked by a similar event in the real world. This phenomenon is related to the fact that during film viewing such emotions are always mingled with another emotion, interest, and with a fascination with the film as a continuing story. (Tan 1996: 250)¹³⁰

Ein zentraler Auslöser für Emotionen ist die eigene Betroffenheit der Zuschauer:innen („concerns“ nach Tan 1996: 44),¹³¹ die mitbestimmt, wie sie ihre Wahrnehmungen bewerten (Tan 1996: 47). Nur wenn Zuschauer:innen eine Geschichte als eigenes Anliegen empfinden, entstehen Vorfreude und Neugierde, aber auch Faszination und Aufregung (Plantinga 2009: 72). Der Text kann dabei über „more or less universal concerns“, die stärker sind als „idiosyncratic concerns“ (Tan 1996: 48), Emotionen hervorrufen. Bei ihrer Bewertung sind den Zuschauer:innen dabei neben der Relevanz für sich selbst auch soziale Normen und Werte wichtig.¹³²

Es gibt emotionalisierende Gestaltungsmittel thematischer (Gewalt, Tabubrüche u. Ä.) und formaler Art (Schockeffekte, hohes Tempo, dichte Handlung, Musik bzw. Soundtrack; vgl. Lünenborg 2019: 453).¹³³ Bild und Ton wirken immer auch unmittelbar-vorbegrifflich, emotional-assoziativ auf Zuschauer:innen ein und können ein direktes körperliches Erleben auslösen.¹³⁴ Remter (2017: 114) spricht von „Resonanz“, Hughes (2017: 278) von „a form of empathetic perception“, Nichols (2017: 151) von

world, simultaneously or in sequence, in the presence of one and the same observer, ranges from zero to minimal, even if they are among the best-known life themes“ (1996: 51).

130 Zur Frage, ob Filme „genuine“ oder „virtuelle“ Emotionen auslösen, vgl. Tan (1996: 226–248). Zu Emotionen als textuelle Phänomene vgl. Winko (2019); Schwarz-Friesel (2019: 404).

131 Die „concerns“ haben unterschiedliche Ausprägungen und können auch auf einer Metaebene liegen, wenn z. B. jemand Interesse daran hat, neue Reize in passende Schemata einzuordnen (Tan 1996: 49).

132 Dies sind zwei der vier Appraisal-Dimensionen, die Scherer (2001: 94) nennt.

133 Ein Tabu wird hier verstanden als „ein strenges, rituelles Verbot, bestimmte, für die jeweilige soziale Ordnung zentrale Handlungen zu vollziehen“, z. B. „bestimmte sprachliche Symbole zu benutzen“; wer Tabus verletzt, erleidet eine automatische Sanktionierung in Form von Angst, Scham und Schuldgefühlen (Peuckert 2003: 257).

134 In Kapitel 4 seines Buches diskutiert Plantinga „bodily engagement, or how the nature of sound and image and movement interact with the body of the spectator, making possible a sensual experience unique to the medium“ (2009: 9).

einem „performativen“ Modus, in dem der Zuschauer „on a visceral level“ nachempfinden könne, wie sich eine bestimmte Situation anfühlt.

Emotionen können sich darüber hinaus auf die Art und Weise bzw. die Qualität der Darstellung beziehen. Tan unterscheidet entsprechend Fiktionsemotionen, „F emotions“, d. h. „emotions rooted in the fictional world and the concerns addressed by that world“, und Artefaktemotionen, „A emotions“, nämlich „emotions that arise from concerns related to the artefact“ (1996: 65). Bartsch spricht von ästhetischen Emotionen (2014: 214). Autorenfilme erzeugen beispielsweise ein von Mainstream-Filmen verschiedenes affektives Erleben der Zuschauer:innen, da ihre unkonventionellen Strukturen die Wahrnehmung herausfordern (Schick 2018: 89). Im traditionellen Spielfilm dominieren hingegen „F emotions“ (Tan 1996: 81). Im Theater, so kann man den Gedanken weiterführen, sind vermutlich „A emotions“ häufiger als im Kino, weil die Bühne eine geringere Illusionskraft hat als die Leinwand. Ein Film kann auch immer eine Erfahrung mit den technischen Voraussetzungen des Mediums sein, die bewusst werden, wenn etwa die Montage der Attraktionen oder eine mehrdeutige Montage als solche wahrgenommen werden. Auch fließen die Virtuosität der Darsteller:innen oder Choreographien bzw. die ästhetische Gestaltung eines Films oder einer Inszenierung in die Gesamterfahrung des Textes ein. Neben direkten Emotionen und handlungsinduzierten Emotionen können schließlich auch Meta-Emotionen (Plantinga 2009: 77) auftreten, d. h. emotionale Reaktionen auf eigene oder fremde Emotionen, „either the spectator’s own responses or the responses of other spectators“ (Plantinga 2009: 73). Die Zuschauer:innen erfahren dabei den Vorgang des Empfindens.

Die Emotionen der Zuschauer:innen während der Rezeption einer Theateraufführung oder eines Films beruhen auf individuellen bzw. durch Sozialisation angeeigneten vorherigen Erfahrungen.¹³⁵ Diese werden auch aktiviert bei den (verbal und nonverbal) ausgedrückten Emotionen und Erfahrungen der Figuren, die die Zuschauer:innen durch Beobachtung spontan *nachempfinden*. Fremde Wahrnehmung wird zu einem eigenen sinnlichen Erleben (Kappelhoff/Bakels 2011: 86). Denn die Erzählungen auf Bühne und Leinwand sprechen die Empathie-Fähigkeit der Zuschauer:innen auf vielfältige Weise an. Unter Empathie verstehen wir dabei „an imaginative reconstruction of another’s experience, without any particular evaluation of that experience“ (Nussbaum 2001: 301–302), also „die Fähigkeit, die Welt mit den Augen anderer zu sehen“ (Joas 2002: 76).¹³⁶ Bei einer kompletten Perspekti-

¹³⁵ Plantinga spricht von „memory traces“ und „learned associations“ (2009: 75).

¹³⁶ Vgl. auch Wunsch (2014: 223); Höfer (2013: 180–181); Plantinga (1999: 245); Nünning (2014: 21). Das negative Pendant ist die Counter-Empathie, bei der „die Emotion des Betrachters genau entgegengesetzt zu der des Protagonisten“ ist (Wunsch 2014: 226). Empathie ist das allgemeinere Konzept, Identifikation das spezifischere (Wunsch 2014: 223).

venübernahme einer Figur identifizieren sich die Zuschauer:innen mit dieser aufgrund gegebener oder gewünschter Ähnlichkeiten (Wishful Identification bzw. Similarity Identification; Wunsch 2014: 236).¹³⁷ Dabei übernehmen sie von den Figuren grundlegende Referenzpunkte. Eine „emotionale Ansteckung“ erfolgt durch „affective mimicry“ und „facial feedback“ in einem Akt der Synchronisation der Haltung und Emotion von Figur und Zuschauer:in,¹³⁸ die wiederum vom Grad der Identifikation und Sympathie abhängig ist (Plantinga 1999: 250).

Die Emotionen der Figuren, vor allem wenn sie extremen Erfahrungen der Figuren entspringen wie Todesangst, werden von den Zuschauer:innen allerdings nicht in vollem Umfang nachvollzogen. Meist fühlen diese „associated affects that characterize the feel or phenomenological qualities of having an emotion or emotions“ (Plantinga 2009: 10). Tan unterscheidet noch einmal empathische „F Emotions“, die sich auf Emotionen gegenüber den Figuren beziehen (ein „feeling into“), von (sehr viel selteneren) empathischen „A emotions“ z. B. bei einer wirbelnden Bewegung der Kamera zu gefühlvoller Musik, „which have to do with synthetic proprioceptive activity, such as mirroring a certain type of movement on the screen“ (1996: 82). Ähnliche Effekte können auch auf der Bühne z. B. durch Licht und Musik hervorgerufen werden. Gerade intensive positive „A emotions“ der Zuschauer:innen können sie Figuren mit „geistiger“ Behinderung mit neuen Assoziationen erleben lassen.

Der Grad der Beteiligung der Zuschauer:innen am Geschehen auf der Bühne oder der Leinwand reicht also von Distanzierung bis zur Identifikationen über verschiedene Intensitätsstufen von Sympathie bzw. Antipathie. Dabei beeinflusst, laut Hastall (2014: 260), Sympathie das Spannungserleben stärker als das Ausmaß der Identifikation mit einer Figur. Das Gefühl der Immersion ist das intensivste Miterleben des Gezeigten. Bilandzic schreibt von intensiven Erlebnissen, „bei denen Rezipientinnen und Rezipienten völlig in die medial vermittelte Welt eintauchen und die Gegebenheiten und Erlebnisse unmittelbar und direkt nachvollziehen, fast so, als würden sie diese selbst in der realen Welt durchleben“ (2014: 273).¹³⁹

Emotionen und kognitive Prozesse hängen in allen Fällen eng miteinander zusammen. Nach Damasio liefert die Emotion kognitive Informationen (2006: VI),¹⁴⁰

¹³⁷ Vgl. zur Identifikation im Film auch Smith (1995).

¹³⁸ Vgl. Plantinga (1999: 242–244), der sich auf Hatfield/Cacioppo/Rapson (1994) stützt.

¹³⁹ Zu drei Konzepten des immersiven Erlebens, Flow, Transportation/Narratives Erleben und Präsenz, vgl. Bilandzic (2014). Zu Immersion im Film vgl. auch Plantinga (2018: 132–134).

¹⁴⁰ Für Damasio ist das Wesen einer Emotion „die kombinierte Wahrnehmung bestimmter Körperzustände und der mit ihnen in Juxtaposition befindlichen Gedanken“ (2006: 203; zum Prozess der sekundären Gefühle vgl. Damasio 2006: 243). Ciompi nennt die Affektivität etwas Energetisches, den Intellekt etwas Strukturiertes (1998: 62).

und umgekehrt funktioniert Denken nicht ohne Gefühle (Dörner 2004: 14). Ciompi spricht von spezifischen „Affektlogiken“; in affektlogischen Schemata seien die affektiven und kognitiven Komponenten untrennbar miteinander verbunden (1998: 68).¹⁴¹ Felser weist darauf hin, dass in die Emotionen auch das Verhältnis zur Umwelt eingeschrieben ist, wie beispielsweise bei Neid und Eifersucht eine soziale Einschätzung, bei Stolz und Dankbarkeit eine Ursachenzuschreibung oder bei Verzweiflung bzw. Zuversicht eine Bewertung der eigenen Möglichkeiten, eine Situation zu kontrollieren (2015: 90). Der kognitive Anteil ist dabei unterschiedlich komplex: „Überraschung etwa setzt verhältnismäßig einfache Kognitionen voraus, Eifersucht dagegen sehr komplexe“ (Felser 2015: 90). Viele Emotionen hängen von der kognitiven Einschätzung einer Situation ab: Trauer verweist beispielsweise auf ein „Erleben von Hilflosigkeit“, Reue auf „eine internale Ursachenzuschreibung“, Ärger auf die Vorstellung eines verletzten Anspruchs und Empörung zusätzlich auf eine moralische Dimension (Felser 2015: 90). Dieser kognitive Anteil ist z. B. wichtig bei der Einschätzung bzw. dem Nachempfinden von Emotionen der Figuren mit „geistiger“ Behinderung.

Emotionen implizieren unmittelbar-spontane oder kognitiv reflektierte Bewertungen, allen voran die Bewertung nach angenehm/positiv vs. unangenehm/negativ,¹⁴² aber auch nach Handlungszielen oder moralischen Normen (vgl. Bartsch 2014: 216). Durch „die Bewertung (z. B. positiv oder negativ) [wird] die Art (z. B. Angst, Ekel oder Freude) und die Stärke (Intensität) der Emotion bestimmt“ (Morawetz/Heekeren 2019: 93). Laut kognitiven Ansätzen in der Emotionsforschung bestehen Emotionen neben der Bewertung (*appraisal*) eines Reizes auch aus einer Überzeugung (*belief*) und einem Wunsch (*desire*) (Fuchs 2019: 95). Moralische Bewertungen (nach der Unterscheidung gut/schlecht) haben Rückwirkungen auf die Sympathie bzw. Antipathie, die Figuren auslösen: „Das Publikum entwickelt emotionale Nähe zu jenen fiktionalen Personen, die ähnliche Werthaltungen und übereinstimmende Anliegen („concerns“) wie sie selbst haben“ (Höfer 2013: 184). Einmal getroffene kognitive Bewertungen beeinflussen dann das weitere Erleben von Emotionen, was für die Wahrnehmung von „geistiger“ Behinderung in einer Theateraufführung oder einem Film wichtig ist.

141 Ciompi geht von der Trägheit, Undifferenziertheit und Globalität der Gefühle im Gegensatz zur ungeheuren Mobilität, Differenziertheit und Vielfalt des Denkens aus (1998: 79).

142 Nach Damasio sind Empfindungen „Sensoren für die Kongruenz oder die fehlende Kongruenz zwischen Natur und Umständen“, also kein Luxus; sie dienen vielmehr der inneren Orientierung (2006: 16). Von einer fundamental binären, polaren Grundstruktur des psychischen Geschehens spricht Ciompi: „Alle unendlichen Nuancen und Schattierungen des Affektlebens spannen sich letztlich [...] offenbar nur zwischen zwei grundlegenden Affektpolaritäten aus: Lust und Unlust bzw. ‚positive‘ und ‚negative‘ Gefühle“ (1998: 64).

3.3.2 Erfahrungen und Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung

Die im Laufe der Sozialisation erworbenen Gefühle gegenüber Behinderung engen die Erfahrung ein. Da negative Erfahrungen besser behalten werden als positive¹⁴³ und da Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung tendenziell negativ konnotiert sind, müssen die von Theater und Film ausgelösten Erfahrungen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung ein ausreichend großes Verstörungspotential haben, um als tragfähige Alternativen zu diesen Konnotationen wahrgenommen zu werden. Von mit Behinderung wenig vertrauten Zuschauer:innen wird es dabei vermutlich schon als Unstimmigkeit, gar als revolutionär empfunden, Menschen mit „geistiger“ Behinderung klassische Texte wie die Shakespeares aufführen zu sehen.¹⁴⁴ Bekannte und sozial eingeübte Emotionen im Zusammenhang mit „geistiger“ Behinderung sind während der Rezeption zunächst wahrscheinlicher als neue Erfahrungen: Gefühle wie Mitleid, Schrecken/Ekel oder Verachtung/Idealisierung sind von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung in den Zuschauer:innen vermutlich sehr viel leichter hervorzurufen als z. B. Neid oder Anerkennung. Ihnen werden eher Traurigkeit und Minderwertigkeitsgefühle unterstellt als Stolz und Zufriedenheit. Hughes nennt entsprechend Furcht, Mitleid und Ekel, die „building blocks of the emotional infrastructure of ableism“ (2012: 68). An diese erwartbaren emotionalen Reaktionen können Theateraufführungen und Filme anknüpfen, indem sie sie beispielsweise verstärken oder enttäuschen und so ihre (Un-)Angemessenheit bewusst machen und als vorurteilsbeladen ausweisen.

Wahrscheinlich rechnen viele Zuschauer:innen mit unangenehmen Gefühlen, etwa peinlicher Berührung oder Betroffenheit, sollten die Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung die konventionellen Schauspieltechniken nicht perfekt beherrschen und z. B. undeutlich sprechen. Aber auch viele Themen wie Sexualität, Begehren oder Komik laufen Gefahr, im Zusammenhang mit „geistiger“ Behinderung zunächst als unschicklich empfunden zu werden.¹⁴⁵ Solche Themen unerschrocken anzusprechen, kann als Tabuverletzung empfunden werden, die

143 Beispielsweise Damasio verweist darauf, dass Schmerz und Lust keine Spiegelbilder sind, sondern Schmerz stärker wahrgenommen wird (2006: 351–352).

144 Reason spricht von einem generellen Dissonanzerleben, das Theater mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung erzeuge: „[...] the particular ‚communicative space‘ that learning disability theatre constructs for the non-disabled spectator is one of cognitive dissonance“ (2019: 169). Cloerkes geht sogar noch weiter, wenn er sagt, dass allgemein die „Wahrnehmung von Behinderungen [...] zu unangenehmen Dissonanzen führen“ kann (2007: 109).

145 Zwar wird eine „Betroffenheitsverpflichtung“ bei den Zuschauer:innen immer seltener, von der Nicole Hummel (Thikwa/Lohrenscheit 2018: 65) noch spricht, doch ist ein gewisser Zwang zur „politischen Korrektheit“ sicher noch allerorten spürbar, der im Publikum ein Gefühl von Befangenheit hervorrufen kann.

wiederum heftige Gefühlsreaktionen oder einen „Reparaturreflex“ (Wegschauen, Schönreden, Über-etwas-Anderes-Reden u. Ä.) hervorrufen kann. So zeigt etwa *Freakstars 3000* einen mitleidlosen, zum Nonsense tendierenden, politisch unkorrekten Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung und legt damit die oft heuchlerische Haltung hinter diesem offen, „the ethical concern that is often merely a façade of care that erases the agency of such people“ (McCaffrey 2019: 112). Die Aufforderung zum Anstarren der Darsteller:innen ermutigt aber das „explorative Verhalten“ (Cloerkes 2007: 145) der Zuschauer:innen, welches langfristig das Unbehagen in ihrem Beisein verringert.¹⁴⁶

Im Normalfall identifizieren sich die Zuschauer:innen mit einer Figur oder gleich mehreren Figuren einer Erzählung. Allerdings ist die Identifikation im Falle von starken Abweichungen im Aussehen, in der Bewegung, der Mimik bzw. im Kommunizieren erschwert, weil, um mit Cloerkes (2007: 110) zu sprechen, die ideomotorische Identifikationsmöglichkeit eingeschränkt ist, was Verunsicherung zur Folge hat. Auch Empathie gegenüber Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung entsteht möglicherweise weniger spontan als bei Darsteller:innen ohne Behinderung. Laut Wünsch entsteht Empathie bei

(1) hoher Vertrautheit mit dem Objekt (bezogen auf bisherige Erfahrungen des Subjekts), (2) bei hoher Ähnlichkeit (wahrgenommene Übereinstimmung zwischen Subjekt und Objekt, bspw. bzgl. Alter, Geschlecht, Charakter), (3) bei hoher Salienz der Situationswahrnehmung des Objekts (Lautstärke, physische Nähe, realistische Darstellung, etc.) und (4) wenn die Situation des beobachteten Objekts bereits selbst in einer ähnlichen Form erlebt wurde. (Wünsch 2014: 224)

Während „hohe Vertrautheit“ und „hohe Ähnlichkeit“ zwischen Menschen ohne Behinderung und Menschen mit „geistiger“ Behinderung bei den Zuschauer:innen weniger spontan vorausgesetzt werden können, sind „Salienz“ (vor allem im Theater) und „Ähnlichkeit der Situation“ die Faktoren, die wohl am häufigsten Empathie hervorrufen. Sind die dargestellten Situationen der Erzählung den Zuschauer:innen vertraut oder zumindest leicht auf ihr eigenes Leben beziehbar, weil sie z. B. grundlegende (zwischen-)menschliche Themen abbilden, können sie Empathie mit den Figuren empfinden (Wünsch 2014: 228). Zuschauer:innen können beispielsweise problemlos nachempfinden, wie sich Diskriminierung aufgrund eines Körpermerkmals anfühlt. In einer Szene in *Le Huitième Jour* etwa setzt sich der Pro-

146 Cloerkes schreibt: „Die Gelegenheit zum sonst nicht erlaubten ‚Anstarren‘ abweichender Merkmale von behinderten Menschen (originäre Reaktion von kleinen Kindern [...]) scheint Ambivalenz und Unbehagen bei direkten Kontakten deutlich zu verringern und dürfte damit vielfach überhaupt erst eine Chance für wirksame Änderungen in Einstellung und Verhalten eröffnen“ (2007: 152).

tagonist Georges eine dunkle Sonnenbrille auf, die die für das Down-Syndrom markante schrägstehende Lidfalte verdeckt, und spricht eine Kellnerin in einer flirtenden Tonlage an. Diese reagiert freundlich und interessiert. Als er jedoch seine Brille absetzt, erstarren ihre Gesichtszüge. Sie wird förmlich und wendet sich peinlich berührt ab. Was diese Abwehrreaktion emotional in Georges auslöst, ist einfach nachzuempfinden. Die Identifikation mit dem Protagonisten fällt in solchen Szenen leicht, weil sie eine Grundangst des Menschen anspricht vor Abweisung und sozialem Ausschluss aufgrund eines Merkmals, das die eigene Identität ausmacht und das nicht zu vertuschen ist.

Filme können von unterschiedlicher Länge sein, von einem wenige Minuten langen Kurzfilm bis hin zu mehrere Staffeln umfassenden Serien.¹⁴⁷ Bei zunehmender Länge der Rezeption kann der Zuschauer mit den Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung so vertraut werden, dass sie für ihn die Qualität einer echten Bekanntschaft erhalten, wie z. B. in der belgischen siebenteiligen Serie *Tytgat Chocolat*. Diese erzählt nach Art eines Road Movie die Geschichte eines Mannes mit Down-Syndrom, der in den Kosovo reist, um seine große Liebe zu suchen, die er allen Hindernissen zum Trotz am Ende findet. Die Bereitschaft, sich mit diesem allzumenschlichen Helden zu identifizieren, dürfte über den langen Zeitraum bei den Zuschauer:innen immer größer werden.

Noch wirkungsvoller kann die Identifikation mit einer Figur mit „geistiger“ Behinderung sein, wenn sich bereits andere Figuren (innerhalb der theatralen bzw. filmischen Fiktion) mit ihr identifizieren. So drückt die Darstellerin Christiane (mit dem Down-Syndrom) in *Alles wird gut* ihre tiefe Ergriffenheit beim Theaterspielen in einem Gedicht aus, das sie nach einer Probe laut vorliest. Ihre Mitspieler:innen sind sichtlich bewegt von dem Text, und diese Emotionen können sich leicht auf die Zuschauer:innen dieser Dokufiktion übertragen. Dasselbe gilt für die heitere Ausgelassenheit des Darstellers Niko (ebenfalls mit dem Down-Syndrom), der das Publikum im Saal beim Schlussapplaus anfeuert und damit auch die Zuschauer:innen vor der Leinwand. Hier ist die Funktion des Theaters und des Films als Vorführung einer „Emotionspraxis“ von besonderer Bedeutung. Scheer erläutert:

Das Verhältnis zwischen Theater und Emotionspraxis kann kaum überschätzt werden. Das Publikum lernt aus der Vorführung von Gefühlen auf der Bühne oder dem Bildschirm für die eigene Aufführungspraxis genauso viel wie von den alltäglichen Emotionspraktiken, die es umgeben. Das Theater wirkt nicht nur als Spiegel vertrauter Emotionspraktiken, sondern

¹⁴⁷ Theateraufführungen sind dagegen an Zeitfenster von 60 bis 90 Minuten gebunden, da Zuschauer:innen und vor allem Darsteller:innen nur eine begrenzte Aufnahme- und Konzentrationsfähigkeit haben.

entwirft neue; es verfeinert und entwickelt die Emotionspraxis einer Gruppe oder Gesellschaft. (Scheer 2019: 361)¹⁴⁸

Die Identifikation mit Figuren mit „geistiger“ Behinderung schult das Verständnis für deren Perspektive und die Empathie ihnen gegenüber. Auch wenn die Figuren ohne Behinderung ungewöhnlich auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung reagieren, wird den Zuschauer:innen ein erweitertes emotionales Reaktionsspektrum vorgeführt. In *Sanctuary* ertappt beispielsweise ein Kaufhausdetektiv zwei Menschen mit „geistiger“ Behinderung bei der Aneignung von Schmuck ohne Bezahlung. Doch anstatt sie festzunehmen, behängt er sich daraufhin selbst mit Schmuck; er spielt also mit. Die anarchische Freude bei der gemeinsamen Gesetzesübertretung überträgt sich leicht auf die Zuschauer:innen.

Die Gefahr einer emotionalen Nähe zu Menschen mit „geistiger“ Behinderung liegt darin, dass die Zuschauer:innen sich nicht mit den Darsteller:innen identifizieren, sondern eher über sich selbst gerührt sind. Auf einer Metaebene empfinden sie in diesem Fall z. B. Freude an der eigenen Feinfühligkeit gegenüber „geistiger“ Behinderung, die allerdings weiterhin als hochproblematisch eingestuft und mit stereotypen Vorurteilen belegt wird.¹⁴⁹ In diesem Fall werden die Menschen mit Behinderung weiterhin als „die Anderen“ wahrgenommen. Der von den Zuschauer:innen vorgenommene soziale Vergleich (der die eigene Identität in Abgrenzung zu den Menschen mit Behinderung positiv bewertet), die Bestätigung eigener Wertprinzipien und die Genugtuung über das eigene (nichtbehinderte) Leben können dann durchaus dazu führen, dass die Theateraufführung oder der Film als Unterhaltung empfunden wird (vgl. zu diesem Gefühl Höfer 2013: 175).¹⁵⁰ Das Spektrum an Emotionen in Bezug auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung wird allerdings nicht erweitert. Daher kann „geistige“ Behinderung auch effekthascherisch zur Sentimentalisierung einer Geschichte eingesetzt werden.¹⁵¹

148 Für Theater und Film gilt gleichermaßen, was Fraser zum Film schreibt: „[...] film constitutes an opportunity to visually engage material experiences of disability that do not figure routinely in the everyday lives of many able-bodied and cognitively abled people“ (Fraser 2018: 63).

149 Vgl. zu der Metaemotion Freude an einem als traurig empfundenen Inhalt Wunsch (2014: 231).

150 Unterhaltung impliziert das Empfinden von Souveränität und Kontrolle in Bezug auf die eigenen Emotionen (Bartsch 2014: 215).

151 Laut Plantinga entsteht Sentimentalität, wenn der narrative Kontext die Empathie nicht rechtfertigt: „We do not extend our empathy easily or without conditions, and are wary of attempts to elicit unearned or misplaced emotion, or what is called sentimentality“ (1999: 251).

Über Kontexteffekte (vgl. dazu Felser 2015: 142) und insbesondere den sogenannten „Erregungstransfer“¹⁵² kann die Wahrnehmung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung überraschend positiv ausfallen, ohne dass ihre Darstellung nennenswert von gängigen Vorstellungsbildern abweicht. Dies ist z. B. der Fall, wenn neben ihnen andere Figuren auftreten, die eine sehr positive Entwicklung durchlaufen und mit denen sich die Zuschauer:innen spontan identifizieren können. Filme mit dieser Struktur erhalten oft die Bezeichnung *feel good movie*. Die nichtbehinderten Figuren können beispielsweise eine Gefühlsblockade haben, die eine negative Begleiterscheinung der leistungsorientierten Gesellschaft ist und eine Person emotional unterentwickelt lässt. Die Figur mit „geistiger“ Behinderung als (stereotyp-idealisierend) phantasie- und gefühlsbegabte Lehrmeisterin kann sie davon heilen.¹⁵³ Wird die nichtbehinderte Figur gar noch von einem beliebten Schauspieler oder einer beliebten Schauspielerin gespielt, färbt ihre positive Zeichnung auch auf die Figur mit Behinderung ab. So wandelt sich in *Le Huitième Jour* der (nichtbehinderte) Protagonist Harry, gespielt von dem weit über Frankreich hinaus populären Daniel Auteuil, dank seiner Begegnung mit dem unkonventionellen Georges (der das Down-Syndrom hat) von einem roborhaft funktionierenden Karrieristen zu einem warmherzigen, verspielten Vater. Dieses *feel good movie* endet mit einem Selbstmord des Menschen mit Down-Syndrom, was als logische Konsequenz seiner ausweglosen Lage erscheint, und gefällt dennoch erstaunlich vielen Regisseur:innen, die den Film als gelungene Erzählung über einen Menschen mit „geistiger“ Behinderung ansehen (vgl. die Interviews in Hartwig 2023c). Die negativ bewertete Behinderung fällt also bei der Gesamteinschätzung offensichtlich nicht ins Gewicht.¹⁵⁴

Cloerkes (2007: 141) weist darauf hin, dass Versuche der Einstellungsänderungen gegenüber Menschen mit Behinderung an Positives anschließen und Angstappelle

152 Vgl. zur Erregungs-Transfer-These (Excitation Transfer) Wirth (2014: 32); Höfer (2013: 154). Die Theorie stammt aus der Mood-Management-Theorie von Zillmann (1988), der wiederum auf Schachter/Singer (1962) zurückgreift.

153 Die Figur mit Gefühlsblockade erinnert an eine „normotic personality“ (der Ausdruck stammt von Christopher Bollas und ist eine Kreuzung der Wörter *normal* und *robotic*), die ihre menschliche Seite nicht bewusst lebt (Nussbaum 2006: 194) und deren Komplementärcharakter jemand mit einer ausgebildeten „inner world of imagination“ und „powerful emotions“ ist (vgl. zu dieser Gegenüberstellung Nussbaum 2006: 194–195).

154 Hier scheint ein Effekt vorzuliegen, den Felser wie folgt beschreibt: Menschen in guter Stimmung lassen sich leichter beeinflussen und sind weniger kritisch (2015: 93). In den vorliegenden Fällen wird diesem Effekt gemäß die positive Stimmung, die das *happy ending* der Geschichte um den nichtbehinderten Harry auf die Einschätzung der Darstellung des Menschen mit „geistiger“ Behinderung „fehlattribuiert“ (vgl. zu diesem Vorgang in Bezug auf Werbung Felser 2015: 117).

und Drohungen vermeiden müssen. Direkte Angriffe auf negative Vorstellungsbilder z. B. in Form von expliziten moralischen Verurteilungen¹⁵⁵ von Figuren und deren als verachtenswert oder lächerlich hingestellten Haltungen oder Handlungen¹⁵⁶ sind hingegen oft kontraproduktiv, da sie leicht Reaktanz hervorrufen. Menschen sperren sich in diesem Fall gegen offensichtliche Beeinflussungsversuche, weil diese als manipulativ und als Freiheitseinschränkung empfunden werden, was wiederum zu einer „Aufwertung der bedrohten oder verlorenen Alternative“ führt (Felser 2015: 224).¹⁵⁷ Die Folge ist, dass die vermittelte Botschaft abgewertet, angezweifelt oder ignoriert wird (Felser 2015: 286). Moralisierung führt dann nicht zu neuen Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung, sondern allenfalls zu Erfahrungen mit Moralisierung. Werden Zuschauer:innen zu stark in Richtung einer bestimmten Erfahrung gedrängt, machen sie u. U. als Abwehrhaltung gerade die gegenteilige Erfahrung. Wirkungsvoller sind eine Bewusstmachung der oft versteckten (negativen) Vorstellungsbilder, was eine Auseinandersetzung mit diesen ermöglicht; das Angebot alternativer Vorstellungsbilder, die eine Erweiterung der Erfahrungsmöglichkeiten darstellt; sowie die Verstörung des Automatismus, mit dem Vorstellungsbilder aktiviert werden, weil dies zur Erfahrung mit der Kontingenz von Vorstellungsbildern im Allgemeinen führt. Sind Vorstellungsbilder einmal als nicht-notwendig und damit veränderbar erkannt, steigt die Bereitschaft, Alternativen wahrzunehmen.¹⁵⁸

Im Alltag verdrängte negative Emotionen können von Theateraufführungen und Filmen gezielt angesprochen werden, bis sie ins Bewusstsein der Zuschauer:innen gelangen. Siebers schlägt vor, „die spezifischen Gefühle zu nutzen, die behinderte Körper und Köpfe hervorrufen“ (2012: 18), also „das gesamte Spektrum von Vergnügen zu Schmerz, von Anziehung zu Abneigung, von Mitleid zu Angst“ (2012: 21), ohne diese Gefühle z. B. durch eine symbolisch-versöhnliche Geschichte wieder zu kanalisieren und abzumildern. In *Disabled Theater* etwa unterläuft der Regisseur Jérôme Bel gleich zu Beginn ein aus dem Alltagsleben wohlbekanntes Vermeidungsverhalten: das diskrete Wegschauen, wenn Menschen mit („geistiger“) Behinderung ins Blickfeld gelangen. Im Theater werden die Zuschauer:innen nämlich geradezu genötigt hinzuschauen. Die Darsteller:innen (überwie-

155 Unter *Moralisierung* wird hier der Gebrauch der Unterscheidung *gut* vs. *schlecht* gemäß der in einer Gemeinschaft geltenden Wertvorstellungen verstanden. Moralische Verurteilungen sind entsprechend die Beurteilung eines Sachverhaltes als schlecht.

156 Zum „comic use of shame and humiliation“ vgl. Nussbaum (2006: 204).

157 Zur Reaktanz vgl. Wirth (2014); Bartsch (2014). Vgl. auch den Bumerang-Effekt (Cloerkes 2007: 140–141; Felser 2015: 235).

158 Alle drei Formen machen nämlich emotionale Zustände bewusst, was nach Damasio „*Flexibilität der Reaktionsfähigkeit*“ (2006: 186) ermöglicht.

gend mit Down-Syndrom) präsentieren sich teilweise minutenlang stumm dem Publikum und fordern es damit zum Anstarren auf. Peinlich berührt sind die Zuschauer:innen sehr wahrscheinlich auch im weiteren Verlauf der Aufführung, wenn sie die Darsteller:innen anschauen müssen, wie sie sich auf den Stühlen fläzen, wenn sie nicht an der Reihe sind, sich in Mund und Nase bohren, obwohl alle zuschauen, und wenig grazil zu anzüglicher Schlager-Musik tanzen oder unbeholfen machohafte Allüren imitieren.

Ein Vorstellungsbild als haltloses Vorurteil zu erkennen, ist eine nachhaltige Erfahrung für Zuschauer:innen. Diese wird z. B. ermöglicht, wenn sich die vermeintlich fehlende Professionalität der Darbietung letztlich (ggf. erst nach mehrmaliger Rezeption desselben Werkes) als Teil der Inszenierung herausstellt. So erzählt der Regisseur Viganò von seinem „Erweckungserlebnis“ in Bezug auf Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung in folgender Anekdote:

[Una cosa che mi ha segnato] era una genialità – bisognava vedere però lo spettacolo tre volte per coglierla – era che a un certo punto dopo una scena di caos, rimaneva un attore da solo in scena. Quell'attore restituiva l'idea che si fosse perso, tutti erano usciti e lui era rimasto lì [sic] come un baccalà, guardava il pubblico con un sorriso disarmante, e c'era un operatore che entrava e lo prendeva e diceva al pubblico ‚scusatelo‘. Questo però era voluto, perché la stessa cosa l'ho vista nelle repliche dopo. L'ho trovata una genialità. Tanto che il primo spettacolo di L'oiseau mouche l'ho chiamato *Excusez-le* proprio in omaggio a quel gesto lì, perché era semplicemente quello che il pubblico si aspettava. (Viganò in Lótano 2019)¹⁵⁹

Zuschauer:innen können sich bei solchen Inszenierungen des Vorurteils bewusst werden, Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung seien unfähig, eine Rollenfigur zu spielen. Ein ähnliches Vorurteil ist, dass sie „irgendwie authentischer“ sind als Darsteller:innen ohne Behinderung und auch dieses Vorurteil kann eine Inszenierung, die sich als sorgfältig choreographiert herausstellt, unterlaufen.¹⁶⁰

159 [Übersetzung: Eine Sache hat mich geprägt und die war genial. Man musste die Aufführung allerdings dreimal sehen, um sie zu verstehen. In einem bestimmten Moment blieb nach einer chaotischen Szene ein Schauspieler allein auf der Bühne zurück. Dieser Schauspieler vermittelte den Eindruck, er habe sich verlaufen, alle waren rausgegangen und er war dageblieben wie ein Trottel und schaute das Publikum mit einem entwaffnenden Lächeln an. Da kam ein Mitarbeiter herein, nahm ihn mit und sagte zum Publikum: „Bitte entschuldigen Sie ihn.“ Das war allerdings Absicht, denn ich habe das Gleiche in den Wiederholungen danach gesehen. Ich fand das genial. So sehr, dass ich die erste Aufführung von L'oiseau mouche in Anlehnung an diese Aktion „Bitte entschuldigen Sie ihn“ nannte, weil es einfach das war, was das Publikum erwartete.]

160 Reason schreibt zur Authentizitätsästhetik, die dem inklusiven Theater nachgesagt wird: „[...] these ideas emerge very fundamentally from a non-disabled perspective and therefore say more about the desires and prejudices of the non-disabled spectator, than learning disability itself“ (2019: 170).

Alternative Vorstellungsbilder entstehen über unerwartete Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung. Viele Zuschauer:innen überrascht schon, wenn Theateraufführungen und Filme die Behinderung gar nicht thematisieren – obwohl sie doch so sichtbar ist! – und bisweilen sogar nicht einmal ein sozialkritisches Thema ansprechen – obwohl doch „Behinderte“ auf der Bühne sind! Die Kritikerin Lutz schreibt polemisch:

Theaterprojekte mit körperlich oder geistig Beeinträchtigten verunsichern die Zuschauer häufig. Die Schauspieler einfach hinnehmen geht nicht. Noch immer wird ein radikales Statement der Regie vermutet, falls kein politisches, dann zumindest ein ästhetisches. (Lutz 2015)

Neue Erfahrungen werden gemacht, wenn Menschen mit „geistiger“ Behinderung Kompetenzen in den Bereichen zeigen, in denen sie nach gängigen Vorstellungen gravierende Defizite aufweisen.¹⁶¹ Intellektuelle Leistungen, Anpassungsfähigkeit an ungewohnte Situationen und soziale Fähigkeiten wie die eigenständige Versorgung oder gar Selbstbestimmung. In dem Film *My feral heart* pflegt beispielsweise ein Mann mit Down-Syndrom nicht nur seine an Demenz erkrankte Mutter, die sich nicht mehr selbst versorgen kann, sondern kümmert sich auch ohne fremde Hilfe um eine verletzte Frau und ermöglicht ihr das Überleben. Derartige Handlungen sind zwar in der Lebenswelt nicht sehr wahrscheinlich, können aber aufgrund ihrer Ungewöhnlichkeit im Gedächtnis der Zuschauer:innen durchaus hängen bleiben.

Jede Erfahrung mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung, die nicht auf gängige Vorstellungsbilder rekurriert, hat das Potential, routinemäßig angewendete Fühl- und Bewertungsmuster zu verstören und die Einzigartigkeit der Wahrnehmung in den Vordergrund zu rücken.¹⁶² Dies bringt erstarrte Vorstellungen wieder in Bewegung, ohne dass eine konkrete Neuorientierung vorgegeben würde; Verstörung schafft allgemein Raum für Reflexions- und Lernprozesse.¹⁶³

¹⁶¹ Vgl. zu diesen Bereichen z. B. Theunissen (2016: 18).

¹⁶² Die Entautomatisierung, ein Konzept der Russischen Formalisten, ist eine Unterbrechung „der schematisierten, die Besonderheit der Gegenstände gar nicht mehr erfassenden Wahrnehmung“ (Corbineau-Hoffmann 2017: 259). Vgl. die detaillierte Auseinandersetzung mit Verstörungen von Sinnbildungsprozessen in Theateraufführungen („Systeminterferenzen“) in Hartwig (2005). Vgl. auch das Konzept der Transformationserlebnisse bei Frank (2011).

¹⁶³ Zur Verstörung als indirekte Intervention vgl. auch Dörner (2004).

3.3.3 Komplexe Erfahrungen: Ambivalenz

Menschen haben ein Grundbedürfnis nach Stimmigkeit und Spannungsreduktion (Ciompi 1998: 173) und nehmen z. B. die „Kollision einer gewissen Stimmungslage mit einer ganz anderen und gegensätzlichen“ (Ciompi 1998: 189) als unangenehm wahr.¹⁶⁴ Auch Widersprüche zwischen verschiedenen Kognitionen nehmen sie nur ungern hin (Felser 2015: 224–225). Daher werden Zuschauer:innen zunächst versuchen, zumindest auf einer Metaebene Stimmigkeit herzustellen, wenn ein Text widersprüchliche emotionale Reaktionen in ihnen auslöst. Wird die durch kognitive und emotionale Widersprüche hervorgerufene Spannung jedoch nicht aufgelöst, kann dies zu einer bewussteren Auseinandersetzung mit deren Auslöser führen, weil Unstimmigkeit die Aufmerksamkeit stärker bindet als Stimmigkeit spannungsarmer Erzählungen. Die Zuschauer:innen machen dann die Erfahrung von Ambivalenz, verstanden als die „Einheit von Gegensätzen ohne Synthese“ (Korczak 2012: 7), die sie dann u.U. ihre versteckten Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung bewusster erfahren lässt. Bleibt die Spannung nämlich unaufgelöst, werden der Kategorie „geistige Behinderung“ plötzlich nicht mehr so eindeutige Emotionen zugeordnet wie es in der Alltagswelt gewöhnlich der Fall ist. Ambivalenz kann die Zuschauer:innen allerdings auch überfordern und im Extremfall zu Gleichgültigkeit oder Vermeidungsverhalten führen.

Die eigenen ambivalenten Gefühle gegenüber „geistiger“ Behinderung wahrzunehmen kann die erste Voraussetzung dafür sein, sich (konstruktiv) mit ihnen auseinanderzusetzen.

In *Disabled Theater* werden die Darsteller:innen von einer Lautsprecherstimme gebeten zu tanzen. Ihre Vorführung ist dilettantisch, zeigt allerdings großen persönlichen Einsatz. Die Zuschauer:innen können die verfehlte Virtuosität in der Ausführung und zugleich die Leidenschaft der (realen) Tänzer:innen wahrnehmen sowie ihre eigenen Emotionen angesichts ihres Schwankens zwischen einer positiven und einer negativen Beurteilung des Gezeigten. Die Meinungen der Kritiker:innen sind geteilt bezüglich der Frage, ob hier Menschen mit „geistiger“ Behinderung in ihrer Unfähigkeit vorgeführt („ausgestellt“) werden (z. B. Höhne et al. 2014: 386) oder ob die Ausführung eher subtil ironisch mit diesem Vorurteil spielt, weil die Menschen auf der Bühne eben Figuren und nicht Personen sind.¹⁶⁵ Wer die Professionalität der Hora-Schauspieler:innen kennt

¹⁶⁴ Eine positive Affekttönung entsteht nach Ciompi (1998: 72–73) immer dann, wenn etwas stimmt oder aufgeht, d. h. wenn Wahrnehmungselemente zusammenpassen, woher auch die Freude am Rhythmischen bzw. am Wiederholen oder Wiedererkennen von Bekanntem rührt; Harmonisierung bedeute Spannungslösung und Ökonomisierung und werde daher als Lust erlebt.

¹⁶⁵ Zur kontroversen Rezeption des Stückes vgl. Umatham/Wihstutz (2015); Bugiel/Elber (2014). So wird das „Klischee von Behinderung“ in der Aufführung getadelt, aber auch davon geredet, dass Zuschauer:innen sich „komisch berührt, beschämt“ fühlten (Höhne et al. 2014: 396–397).

und in Rechnung stellt, kann in *Disabled Theater* das ambivalente Verhältnis zwischen Professionalität und Performance (vgl. Schmidt 2020: 11) erkennen¹⁶⁶ und dass die Aufführung die Fragen ins Zentrum stellt: „Was ist Theater?“ bzw. „Was ist ‚geistige‘ Behinderung?“¹⁶⁷

Komik kann ebenfalls ambivalent sein: zum befreienden Lachen anregen oder als deplatziert empfunden werden. In Theateraufführungen oder Filmen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung erzeugt sie, laut dem Regisseur Couder, eine „inquiétante étrangeté“ [beunruhigende Fremdheit], eine „confusion surprenante“ [überraschende Verwirrung] (2020: 102). Im Zusammenhang mit Menschen mit Behinderung wird Komik nämlich besonders schnell ambivalent, weil ein Lachen *mit* diesen Menschen leicht in ein Lachen *über* sie umschlagen kann, in Spott über Behinderung, der eine jahrhundertelange Tradition hat. So kann die Figur Franzis aus *Die Goldfische* (sie hat das Down-Syndrom) als eine Karikatur gängiger *Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung* (und eben *nicht* als Karikatur *des Menschen mit Behinderung*) gelesen werden und ist dann urkomisch; Zuschauer:innen können Franzis Rolle aber auch für realistisch halten und Menschen mit „geistiger“ Behinderung für lustige „ewige Kinder“, die zudem noch albern aussehen. In diesem Fall weckt Franzis Assoziationen an Freakshows, in denen im 19. Jahrhundert und bis ins 20. Jahrhundert hinein stark von der Norm abweichende menschliche Körper als Sensation, als Objekt des Schauderns oder zur Belustigung, ausgestellt wurden.¹⁶⁸ Komik ist darüber hinaus auch deshalb ambivalent, weil sie leicht ins Tragische kippen kann, wenn hinter ihr plötzlich eine ernste soziale Realität durchscheint. Das Lachen kann den Zuschauer:innen dann im Halse stecken bleiben.

Die Zuschauer:innen können in *Die Goldfische* Franzis überdrehte Emotionen und Verhaltensweisen ihr selbst oder der Situation zuschreiben, dem Down-Syndrom oder dem Genre „Filmkomödie“ und dabei eine Attributionsambivalenz erfahren.¹⁶⁹ Dies gilt auch für den Film *Campeones*, der mit seinem hohen Tempo, einer nie stillstehenden Kamera, einer beschwingten Leitmusik und dem gesamten Sounddesign an einen Comic erinnert, was für eine unernte

¹⁶⁶ Schmidt (2020: 10) urteilt, *Disabled Theater* entspreche nicht dem neuesten Stand einer Disability Art, sondern sei eher im Kontext von Jérôme Bels Schaffen zu sehen.

¹⁶⁷ Vgl. die Diskussion in Höhne et al. (2014). Die Aufführung baut sogar ihre eigene Kritik in das Spiel ein, indem die Schauspieler:innen der Reihe nach eigene und fremde Reaktionen auf die Aufführung beschreiben.

¹⁶⁸ Denn in die Tradition der Freakshows können Theater und Film mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung leicht gestellt werden. Vgl. dazu z. B. den geschichtlichen Überblick bei Couder (2020: 117–133).

¹⁶⁹ Vgl. dazu Baecker (2004: 5–6). Baecker erläutert: „Wer eine Emotion beschreiben will, weiß [...] typischerweise nicht, ob er es mit der emotionalen Empfindlichkeit einer Person oder mit der Qualität der Situation selbst zu tun hat“ (2004: 5).

Grundstimmung sorgt, mit oder ohne Behinderung. Doch auch hier können die Zuschauer:innen ein Attributionsproblem bekommen, wenn sie die künstlerischen Leistungen der Darsteller:innen bewerten und beispielsweise stockende Sprache, ungelenke Bewegungen oder kommunikative Aussetzer sowohl der Figur als auch dem Darsteller/der Darstellerin mit „geistiger“ Behinderung zuordnen können. Über die Theateraufführung *Dschingis Khan* etwa ist in der *Süddeutschen Zeitung* zu lesen: „Maßstäbe für eine objektive Kritik der gebotenen Leistung gibt es keine. Moralische Bedenken vermischen sich mit künstlerischem Empfinden. ‚Dschingis Kahn‘ spielt genau mit diesen Unsicherheiten“ (Lutz 2015). Mancher Kritiker (z. B. Krumbholz 2012) urteilt dann, dass die Schauspieler:innen die Komik des Stückes nicht verstünden und daher von den Regisseur:innen als manipulierbare Objekte missbraucht würden.¹⁷⁰

Gerade parodistische bzw. ironische Texte laufen Gefahr, dass die Doppelbödigkeit nicht verstanden und die Verunglimpfung für eine affirmative Aussage bzw. eine realistische Darstellung gehalten wird. Denn Parodie und Ironie funktionieren nur, wenn das Publikum eine eigentliche und eine uneigentliche Aussage voneinander trennen kann und – das ist im Falle von „geistiger“ Behinderung entscheidend – Publikum und Ensemble dasselbe für die eigentliche Aussage halten, z. B. dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung nicht willenlos, passiv, lernunfähig und bemitleidenswert sind. Dominieren in den Zuschauer:innen jedoch gängige Vorurteile gegenüber Menschen mit „geistiger“ Behinderung, können Theater und Filme diese sogar noch festigen.¹⁷¹ Zuschauer:innen, die die Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung eines eigenständigen Theaterspiels für unfähig halten, werden keine Ironie erkennen und lediglich ihr Vorurteil bestätigt sehen.¹⁷² Auch *Disabled Theater* gibt den Zuschauer:innen keine Bewertung vor und hilft ihnen nicht dabei, eine intendierte emotionale Reaktion zu erkennen. Vielmehr lässt die Aufführung das Publikum mit seiner Verwirrung allein und polarisiert es damit zugleich. Einige Rezensionen wechseln auf eine Metaebene und beschreiben die ei-

170 So räumen die Regisseur:innen selbst ein, dass sie ihren Schauspieler:innen mit Down-Syndrom die Abwertung, die im Begriff *mongoloid* liegt, nicht verständlich machen konnten (Weigel 2012; vgl. dazu Hartwig 2022a: 118).

171 Vgl. Ecos Erläuterung: „Ironie besteht darin, nicht das Gegenteil der Wahrheit zu sagen, sondern das Gegenteil dessen, wovon man annimmt, daß der Gesprächspartner es für wahr hält. Es ist Ironie, eine dumme Person als hochintelligent zu definieren, aber nur, wenn der Adressat weiß, daß sie dumm ist. Weiß er es nicht, wird die Ironie nicht erkannt, und man liefert ihm nur eine falsche Information. Infolgedessen wird Ironie, wenn der Adressat sich des Spiels nicht bewußt ist, zur bloßen Lüge“ (2003: 235).

172 Zur detaillierten Interpretation von *Dschingis Khan* im Zusammenhang mit Ironie vgl. Hartwig (2022a).

gene, persönliche Erfahrung mit der Wahrnehmung¹⁷³ und weichen so einer Beurteilung der Leistung der Darsteller:innen sowie einer Gesamteinschätzung der Aufführung aus.

Affektiv-kognitiv inkongruente Botschaften wie in *Un peep show per Cenerentola*, das an ein Märchen, aber auch eine Peep-, Casting- und Freak-Show erinnert, erzeugen ins Paradoxe spielende Dissonanzen. Geradezu eine affektiv-kognitive Zwickmühle (Ciompi 1998: 33) ist der *double bind*, der sich z. B. in Widersprüchen einer Figur zeigt, die nicht einmal auf einer Metaebene in Einklang miteinander gebracht werden können. Dies ist bei dem Protagonisten León als Macho und als hilfsbedürftiger Behinderter in *León y Olvido* der Fall. Ciompi erläutert:

Beim einfachen Widerspruch kollidiert ein umschriebenes Bezugssystem mit einem größeren; beim Paradox stoßen affektiv-kognitive Bezugssysteme gleicher Ordnung aufeinander; der Double-bind stellt jene maximal unlustvolle Variante eines Paradoxons dar, in welchem zwei affektiv völlig negativ getönte und zugleich unvereinbare Inhalte in versteckter und deshalb auch nicht durch eine „Metasprache“ überwindbarer Weise aufeinanderprallen. (Ciompi 1998: 245)

Die Zuschauer:innen nehmen Verwirrung als dominante Rezeptionserfahrung mit, die im Falle von *León y Olvido* zusätzlich der grotesken Figurenzeichnung entspringt. Groteskkomik findet sich auch gegen Ende der Aufführung *Dschingis Khan*, als eine Figur ihre beiden Mitspieler (alle mit Down-Syndrom) mit einem Holzgewehr erschießt und anschließend Selbstmord verübt. Die überdeutlich als Attrappe erkennbare Waffe, das umständlich-theatrale Hinfallen der „Toten“ sowie die routinierte Durchführung der vorhersehbaren Handlung lassen diese albern wirken. Das Lachen bleibt aber im Halse stecken, weil in dieser Szene wieder (ausschließlich) alle Figuren mit „geistiger“ Behinderung sterben und die Inszenierung kein anderes Ende für sie vorsieht als Mord oder Freitod.

Theater und Film erlauben eine Nähe zu Menschen mit „geistiger“ Behinderung, die in der Lebenswelt in der Regel nicht gegeben ist. Im Theater wirkt der physische Körper in seiner Materialität unmittelbar auf den Betrachter/die Betrachterin ein. Das kann zu einer komplexen Fremd- und-Selbsterfahrung führen, die Fischer-Lichte (in anderem Zusammenhang) wie folgt beschreibt:

Plötzlich springt die Wahrnehmung aus der Ordnung der Repräsentation um in die Ordnung der Präsenz. Das erscheinende theatrale Element wird in seinem phänomenalen Sein wahrgenommen, affiziert den Wahrnehmenden leiblich. Der Prozeß einer Konstitution einer Figur, fiktiven Welt, symbolischen Ordnung ist jäh unterbrochen. An seine Stelle tritt die „Ver-

173 Vgl. dazu Wihstutz (2015: 3) sowie die Rezensionen Musciconico (2014) und Behrendt (2012) sowie Thiemes Laudatio zur Verleihung des Alfred-Kerr-Preises 2013 an Julia Häusermann, eine der Darsteller:innen aus *Disabled Theater* (Thieme 2013: 151).

schmelzung“ von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt und in seinem Gefolge eine Hingabe an den Strom der Assoziationen, die im Wahrnehmenden auftauchen, oder auch eine Reflexion auf die eigene Lebensgeschichte. (Fischer-Lichte 2004: 273)¹⁷⁴

Im Film kann eine solch intensive vorbegriffliche Erfahrung z. B. über extreme Close-ups oder die Überlagerung von eindrücklichen Bildern und Musik ausgelöst werden. Die Menschen mit „geistiger“ Behinderung können dann in ihrem „phänomenalen Sein“ jenseits etikettierender Vorstellungsbilder erlebt werden.¹⁷⁵ Diese können im Extremfall zu einer transformativen Erfahrung (im Sinne von Kittay 2019: 112)¹⁷⁶ werden, die eine Erweiterung der Vorstellungen von Menschen, die unter den Bedingungen einer „geistigen“ Behinderung leben, und deren ganz eigenem Weltwissen nach sich ziehen, d. h. neue Möglichkeiten des Begreifens der Beziehungen zwischen Menschen mit und ohne Behinderung darstellen.

174 Vgl. auch das gesamte 6. Kapitel, „Die Aufführung als Ereignis“ bei Fischer-Lichte (2004: 281–315).

175 Die Regisseurin Höhne spricht von „einem Kosmos von gelebten Erfahrungen, Verletzungen, Verdrängungen und Tröstungen, der uns nicht zugänglich ist, im Spiel aber plötzlich hervorbricht und alles Selbstverständliche in Frage stellt“ (1999: 89).

176 Eine „transformative experience“ geht weit über das Erlernen einer Fähigkeit oder eines Wissens hinaus (Kittay 2019: 113). Vgl. auch Frasers (2018) Ansatz, der die Bedeutung indexikalischer und ikonischer Bedeutung für die materielle Erfahrung von Behinderung beschreibt.

4 Erzählungen, Erwartungen, Erfahrungen: Beispielanalysen

[...] les enchaînements auxquels l'historien s'intéresse sont toujours des enchaînements singuliers, au sens qu'ils ne se sont produits qu'une seule fois dans ces circonstances, ce déroulement et ces conséquences singulières; c'est pourquoi la corrélation unique que l'historien établit relève d'une logique propre [...]. (Ricoeur 1986: 25)¹

4.1 Verbindungen zwischen Erzählung, Erwartung, Erfahrung und Auswahl der Beispiele

Erzählung, Erwartung und Erfahrung hängen miteinander zusammen: Die Erzählung stellt die Struktur, vor der die Beeinträchtigung bzw. der Mensch mit „geistiger“ Behinderung wahrgenommen wird. Die Erwartungen strukturieren wiederum den Rezeptionsprozess der Erzählung. Meuter schreibt:

Eine Episode hält solange an, bis eine Erwartung entweder erfüllt oder enttäuscht wird oder – aufgrund veränderter Umstände – die jeweilige Erfüllung oder Enttäuschung als nicht mehr relevant betrachtet wird. Erwartungen markieren also bestimmte Endpunkte, wodurch die Entwicklung zu diesen Endpunkten hin als eine narrative Episode beschreibbar wird. (Meuter 2011: 152)

Erwartungen triggern darüber hinaus die Erfahrungen, die jemand mit einem Text macht, und lenken sie in konkrete Bahnen. Sie machen bestimmte Ereignisse wahrscheinlicher als andere und setzen einen Fokus. Dieser lenkt die Wahrnehmung auf erwartungskonformes und blendet erwartungswidriges so gut es geht aus. Viele Erwartungen – wie Neugier, Hoffnung, Wunsch oder Befürchtung – sind dabei mit konkreten Emotionen verbunden.² Was Bordwell/Thompson/Smith zum Film schreiben, gilt auch für die Rezeption von Theateraufführungen:

Gratified expectations may produce a feeling of satisfaction or relief. (The detective solves the mystery; boy does get girl; the melody returns one more time.) Cheated expectations

1 [Übersetzung: Die Verbindungen, für die sich der Historiker interessiert, sind immer einzigartige Verbindungen im dem Sinne, dass sie sich nur ein einziges Mal unter *diesen* einzigartigen Umständen, mit *dieser* Abfolge und mit *diesen* Konsequenzen ergeben haben; daher unterliegt der einzigartige Zusammenhang, den der Historiker herstellt, einer eigenen Logik.]

2 Venn-Hein spricht davon, dass die Erwartung zur Entwicklung von Gefühlen führt, wie auch Luhmann Gefühle als Erwartungsfolgen konzipiert (2014: 24).

and curiosity about past material may produce puzzlement or keener interest. (Bordwell/Thompson/Smith 2020: 57)

Erfahrungen werden ihrerseits mit bestehendem Vorwissen über Menschen mit „geistiger“ Behinderung abgeglichen und können dieses ggf. modifizieren.

Die folgenden detaillierten Aufführungs- und Filmanalysen sollen zeigen, wie Erzählung, Erwartung und Erfahrung in konkreten Texten zur Entstehung eines Vorstellungsbildes von „geistiger“ Behinderung beitragen. Ausgewählt wurden zwei Theateraufführungen und zwei Filme. Das erste Beispiel, die Theateraufführung *La perspectiva del suricato*, erzählt von der Errichtung einer neuen menschlichen Gemeinschaft, die verschiedene Formen von Behinderung normal werden lässt, während vormals Normales wie eine Karikatur erscheint. An diesem Text soll das Zusammenspiel von Erzählung, Erwartung und Erfahrung exemplarisch gezeigt werden. Die drei folgenden Beispielanalysen sollen hingegen jeweils eine Analyseebene betonen, die in besonderer Weise neue Möglichkeiten für Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung eröffnet. Die Theateraufführung *Un peep show per Cenerentola* arbeitet mit der Variante einer archetypischen Erzählung, dem Märchen *Aschenputtel*, das „geistiger“ Behinderung einen ungewöhnlichen Rahmen verleiht. Der Film *Théo et les métamorphoses* durchbricht über unvorhersehbare Wandlungen des Protagonisten die Erwartungen an einen Menschen mit „geistiger“ Behinderung. Der Film *Olvido y León* legt schließlich den Akzent auf die Ambivalenz der Erfahrung, die mit einem Menschen mit „geistiger“ Behinderung möglich ist.

4.2 Substitution: *La perspectiva del suricato* (Cía Deconné, Spanien 2020)

La perspectiva del suricato [Die Perspektive der Erdmännchen]³ ist eine Produktion der 2013 von Pepe Galera und Rocío Bernal gegründeten Compañía Deconné (Murcia/Spanien) aus dem Jahr 2020. Beide legen bei der Aufführung großen Wert auf eine umfassende Barrierefreiheit.⁴

³ Text: Rocío Bernal; Regie: Pepe Galera, Rocío Bernal; Kostüme: María Aguirre, Almudena Ruipérez; Lichtdesign: Jesús Palazón; Produktion: Compañía Deconné. Dauer: 85 Minuten. Trailer: <https://ciadeconne.com/la-perspectiva-del-suricato/> [31.05.2023].

⁴ Vgl. Redacción (2020). Cía Deconné arbeitet zusammen mit der Asociación para la Integración de Personas con Discapacidad Intelectual (CEOM), dem Centro escénico Pupaclown und der Asociación La Luz de la Verbena (Redacción 2020). Zu Einzelheiten der weitgehenden Barrierefreiheit des Theaterstückes vgl. <https://www.europapress.es/murcia/noticia-perspectiva-suricato-ciadeconne-abre-jueves-temporada-teatro-romea-20200929143728.html> [07.11.2022]. Der Text ist auch

Erzählung

Die chronologische Erzählung ist auf einer fast leeren, in dunklen Erdfarben gehaltenen Bühne situiert, die eine Waldlichtung darstellt und zu Beginn der Aufführung zum Schutzraum von sechs Figuren wird. Diese bezeichnen sich selbst als „raros“, als Sonderlinge, in Abgrenzung zu den Figuren außerhalb der Bühne, den „hombres de fuego“ [Feuermenschen], die in der Stadt leben, aus der die „raros“ fliehen mussten.⁵ Die Waldlichtung wird als „madriguera“ [Bau] bezeichnet, was auf das im Titel genannte Tier, das Erdmännchen, anspielt. Die „raros“ leben unter primitiven Bedingungen miteinander und das Einzige, was sie am Anfang verbindet, ist die Bedrohung durch die Menschen aus der Stadt. Jede Figur beteiligt sich mehr und mehr an der Gemeinschaftsbildung und leistet ihren Beitrag zu deren Funktionsfähigkeit: Sicherstellung von Unterkunft, Nahrung und Schutz. Erst nach der Verteilung aller Aufgaben wird die gesamte Bühne ausgeleuchtet: Vereinzelte Lichtkegel und Seitenlicht weichen einem gemeinsamen (Licht-)Raum. Nach und nach herbeigeschleppte Säcke machen den Tierbau zu einer menschlichen Wohnstätte. Bezüge zu realen Orten oder historischen Zeiten gibt es nicht; das Stück spielt im Nirgendwo und Überall und hat den Charakter eines Gleichnisses.

Jede Figur verdeutlicht symbolisch Facetten von Diskriminierung; alle „raros“ erzählen von Unterdrückung, Verletzung und Angst. Sie tragen generische Namen und weichen sichtbar von gesellschaftlichen Normen ab.⁶ Drei der sechs Darsteller:

abgedruckt auf der Webseite des Ensembles (<https://ciadeconne.com/la-perspectiva-del-suricato/>) unter <https://ciadeconne.com/wp-content/uploads/La-perspectiva-del-suricato-de-Cia.-Deconne-abre-este-jueves-la-temporada-del-Teatro-Romea.pdf> [07.11.2022].

⁵ Weder der Grund des Auftauchens der „hombres de fuego“ noch deren Zielsetzung werden erläutert. Im Programm wird die Vorgeschichte folgendermaßen beschrieben: „Una noche cualquiera, hace 100 años, o quizá podría ser dentro de otros tantos ... la tranquilidad de la ciudad se ve truncada por un grupo de hombres, ‚hombres de fuego‘ que irrumpen en las casas de personas ‚no normales‘ para arrancarlos de su vida y llevarlos a algún lugar alejado de la sociedad. Algunos afortunados conseguirán huir, escondiéndose en el bosque y, allí, en un claro de luna, se encuentran. [...] solo les queda una opción: unirse en comunidad para sobrevivir.“ [In irgendeiner Nacht vor 100 Jahren oder vielleicht auch erst in 100 Jahren ... wird der Frieden der Stadt von einer Gruppe von Männern, ‚Feuermännern‘, gebrochen, die in die Häuser ‚unnormaler‘ Menschen eindringen, um diese aus ihrem Leben herauszureißen und zu einem Ort fern der Gesellschaft zu bringen. Einige Glückliche entkommen, indem sie sich im Wald verstecken, und dort im Mondschein treffen sie aufeinander. [...] ihnen bleibt nur eine Wahl: sich zu einer Überlebensgemeinschaft zusammenzuschließen] (Cía Deconné 2020).

⁶ In einer Szene bezeichnen sich die Figuren selbst als „Discapacitados“ [Behinderte], „Diversos“ [Diverse], „Pacientes“ [Patienten], „Diferentes“ [Verschiedene], „Enfermos mentales“ [Geistesranke], „Despistada“ [Geistesabwesende], „Paranormales“ [Paranormale] sowie „Especial“ [Besonderer] und schreiben sich außerdem eine „Diversidad múltiple“ [Multiple Diversität] sowie

innen haben Behinderungen, die auch ihre Figuren haben: Die *Mujer de la Tierra* [Erdfrau] ist gehörlos und kommuniziert über Zeichensprache, die nicht immer übersetzt wird, so dass viele Zuschauer:innen manchmal nur erahnen können, was sie sagt; der *Luchador* [Kämpfer] ist blind, was er einmal in der Aufführung thematisiert; und die *Mujer Pequeñita* [Kleine Frau] zeigt typische Kennzeichen des Down-Syndroms. Die anderen drei Darsteller:innen spielen Menschen, die als verrückt eingestuft werden: Der *Hombre del Farol* [Laternenmann] ist ein großes Kind,⁷ die *Chica Atada* [Gefesseltes Mädchen] zeigt stets das Gegenteil von situationsangemessenen Gefühlen und der *Inventor* [Erfinder] trägt ungewöhnliche Kleidung: eine Fliegermütze und eine merkwürdig aussehende selbstgebastelte Brille. Auch die Kleidung und die Accessoires der übrigen Figuren sehen exzentrisch aus: Sack und Stricke, ein zerschlissenes Kleid, Latzhosen, ein Kasack und Pluderhosen. Sie bilden jeweils Paare, was durch Ähnlichkeiten ihrer Kleidung unterstrichen wird: die *Mujer de la Tierra* und die *Chica Atada*, der *Luchador* und der *Inventor* sowie der *Hombre del Farol* und die *Mujer Pequeñita*. Immer wieder stellen sich die Figuren zu „tableaux vivants“ zusammen, erstarren also regungslos zu Standbildern, die charakteristische Szenen aus ihrem Zusammenleben besonders hervorheben.

Die Geschichte ist in zwei Teile unterteilt. Sie handelt zunächst vom Aufbau der Gemeinschaft der „suricatos“ und enthält Rückblicke auf das frühere Leben der Gruppenmitglieder. Elliptisch und in immer höherem Tempo wird der Tagesablauf der „suricatos“ gezeigt, der jedem Mitglied eine feste Funktion zuordnet. Die Zeitraffung lässt den Tag in seiner perfekten Mechanik erscheinen. In der Didaskalie heißt es: „Todos funcionan como una cadena de montaje, como engranajes de una máquina humana“ (PS).⁸ Der zweite Teil beginnt mit einem Training der Gruppenmitglieder, die in die Stadt zurückkehren und dort „normal wirken“ wollen, und handelt von Fortgang und Rückkehr von fünf „suricatos“ (die *Mujer Pequeñita* weigert sich, die Waldlichtung zu verlassen). Die Kontaktaufnahme der „suricatos“ mit ihrer alten sozialen Gemeinschaft beweist ihnen, dass sie als „suricatos“ auf eine natürlichere, konstruktivere und tolerantere Weise zusammenle-

„Pensamientos divergentes en este mundo capitalista“ [Abweichende Gedanken in dieser kapitalistischen Welt] zu (PS). Alle Zitate entstammen einem unveröffentlichten Manuskript (PS), das mir die *Compañía Deconné* freundlicherweise überlassen hat.

⁷ Der *Inventor* charakterisiert den *Hombre del Farol*, der Vater eines kleinen Kindes ist, wie folgt: „[...] tiene el brillo de su bebe en los ojos“ [er hat das Glänzen seines Babys in den Augen] (PS). Der *Hombre del Farol* sagt selbst über sich: „[...] a lo mejor soy mi hijo. Yo creo que soy mucho como mi hijo“ [Vielleicht bin ich mein Sohn. Ich glaube, ich bin sehr wie mein Sohn] (PS).

⁸ [Übersetzung: Alle funktionieren wie am Fließband, wie Zahnräder einer menschlichen Maschine.]

ben als die Menschen in der Stadt. *La perspectiva del suricato* erzählt also von der Entwicklung einer Zweck- zu einer Solidargemeinschaft, von marginalisierten „raros“ zu stolzen „suricatos“, von Chaos zu Kosmos. Der Begriff „raro“ verwandelt sich dabei von einem Stigma in eine Auszeichnung. Damit erinnert die Gemeinschaft der „suricatos“ nahezu mustergültig an die spontan sich bildende *communitas* im Sinne Victor Turners (2008 [1969]: 94–130), d. h., „eine Ich- und Verbotsgrenzen überschreitende anti-strukturelle Art von Vergemeinschaftung“ (Moebius 2020: 121), eine Form von Sozialbeziehung in einem Schwellenzustand („liminale Phase“ in Turners Terminologie), die sich der herrschenden Gesellschaftsstruktur, der *societas*, widersetzt (vgl. Moebius 2020: 120–122).

Die Figuren sind weitgehend als statische Typen angelegt, jedoch verändert sich im Laufe der Aufführung ihre Beziehung zueinander, zu den übrigen Mitmenschen und zu sich selbst. Diese Entwicklung wird an den Bewegungen der sechs Figuren im Raum und der Struktur dieses Raumes sinnfällig: Nach einer Phase des wilden Durcheinanderrennens über die gesamte Bühne unter hysterischem Schreien und Trommelgeräuschen nähern sich die Figuren vorsichtig aneinander an, indem sie einen Schlafplatz herrichten und Essen herbeischaffen. Allmählich entsteht eine Wohnstätte mit klarer Ordnung. Die Wende vom Nebeneinander zum Miteinander leitet dabei der Moment ein, in dem eine Figur sich für die Sprache einer anderen zu interessieren beginnt.⁹ Die Wende von der bloßen Reaktion auf die äußeren Umstände als „raros“ hin zu deren aktiver Veränderung als „suricatos“ beginnt ebenfalls mit einem neuen Bewusstsein für die Bedürfnisse der Mitmenschen, in diesem Fall die Bedürfnisse hilflos zurückgelassener Bewohner der Stadt.¹⁰ Die Erzählung ist also insgesamt sehr klar, geradezu schematisch aufgebaut. Zahlreiche erzählende Passagen lösen eventuelle Mehrdeutigkeiten der Bilder und Handlungen auf und vermitteln auch eine eindeutige Bewertung derselben.

Reihum wird jede Figur zum Erzähler bzw. zur Erzählerin der Geschichte der „suricatos“, zunächst ihrer jeweiligen Vorgeschichte und dann der Erlebnisse in

⁹ Es handelt sich um die Chica Atada, die die Zeichensprache der *Mujer de la Tierra* erlernen will. Die Didaskalie besagt, dass alle Figuren ihre Routine unterbrechen, weil etwas Neues geschieht: Das Überleben verwandelt sich in ein Zusammenleben.

¹⁰ Der Luchador sagt: „Aun tengo clavado en el alma aquel hombre que abandoné aterrorizado a mis pies pidiéndome ayuda. [...] Tengo que volver, tengo que buscarlo. Necesito encontrarlo para perdonarme. Necesito volver. Todos necesitamos volver“ [Übersetzung: In meine Seele ist noch immer das Bild jenes Mannes eingebrannt, der zu meinen Füßen hinfiel und mich völlig verängstigt um Hilfe bat und den ich allein gelassen habe. [...] Ich muss zurück, ich muss ihn suchen. Ich muss ihn finden, um mir zu vergeben. Ich muss zurück. Wir alle müssen zurück] (PS).

der Stadt nach der Rückkehr.¹¹ Eine Ausnahme bildet die *Mujer Pequeñita* (mit dem Down-Syndrom), die keinen langen zusammenhängenden Text spricht und von deren Vorgeschichte die Zuschauer:innen nichts erfahren. Die Erzählungen werden direkt zum Publikum gesprochen, was aber nicht, wie im Brecht'schen Theater, der Distanzierung (der Zuschauer:innen von der Geschichte, sondern im Gegenteil dessen Einbezug in dieselbe dient: Die Zuschauer:innen werden zu Verbündeten der „suricatos“ stilisiert.¹² Über die gesamte Aufführung hinweg wirft der Inventor nämlich zu kleinen Kugeln geformte Zettel ins Publikum, auf denen von ihm aufgeschnappte Aussagen über das Wesen der „suricato“-Gemeinschaft stehen. Am Ende der Aufführung erklärt er, damit alle Menschen ringsum (also auch die Zuschauer:innen) über diese ideale Gemeinschaft informiert und damit die Welt verändert zu haben. Viele Menschen haben sich in der Zwischenzeit in „raros“ verwandelt, als sie über die Ereignisse auf der Waldlichtung informiert wurden. Diese Metalepse – der Inventor kommuniziert über die Papiere mit dem Publikum – trägt dabei nicht zur Verunsicherung bezüglich der Fiktionsebenen der erzählten Geschichte bei, sondern festigt deren Aussage: Die transformative Kraft der „suricatos“ ist so stark, dass sie sich sogar über die Fiktionsgrenze hinwegsetzt.

Erwartung

Die einzige Darstellerin mit einer „geistigen“ Behinderung ist María Jesús Baeza, die die *Mujer Pequeñita* spielt. Im Gegensatz zu den anderen beiden Darsteller:innen mit einer Behinderung, Miriam Garlo (die *Mujer de la Tierra*) und Javier Ruano (der *Luchador*), wird dies aber nirgends erwähnt, während Garlo und Ruano von ihrer Taubheit bzw. Blindheit auf der Bühne (Garlo auch im Presse-

11 Die Erzählung der Vorgeschichte akzentuiert dabei jeweils eine neue Etappe im Formationsprozess der „suricato“-Gemeinschaft. So beginnt die *Chica Atada* ihren Bericht mit den Worten: „Y por fin silencio ... El miedo nos hizo darnos cuenta de que pasaríamos la noche juntos“ [Und schließlich Schweigen ... Die Angst machte uns darauf aufmerksam, dass wir die Nacht zusammen verbringen würden] oder der *Luchador* mit dem Satz: „Hasta que un día, sin saber por qué comenzamos a sentirnos más de aquí que de allí“ [Bis wir eines Tages, ohne zu wissen warum, begannen, uns mehr als Menschen von hier als von dort zu fühlen] (PS).

12 Jeder Bericht der Figuren von ihrer Angst vor den Bewohnern der Stadt endet mit dem Wort „corrí“ [ich lief], bei dem sie ins Publikum schauen, das mit der Lampe des *Hombre del Farol*

dossier)¹³ sprechen. Aus dem Dossier (Teatro Romea 2020) wird lediglich ersichtlich, dass Baeza keine reguläre Schauspielausbildung hat. Weitere Besonderheiten werden nicht thematisiert. Dieses Schweigen bezüglich des Down-Syndroms wirkt im Kontext einer Produktion, die freimütig über Behinderung spricht, wie eine Sonderbehandlung also geradezu wie eine Diskriminierung der „geistigen“ Behinderung, weil es tabuisiert und das Down-Syndrom zu einer „irgendwie anderen“ Art von Behinderung macht.

Die *Mujer Pequeñita* ist in der Gruppe ein ebenso funktionales Mitglied wie alle übrigen Figuren. Mit einer Tasche voller Erdnüsse ist sie die Versorgerin der „raros“. Sie hat deutlich weniger Text als die anderen und dieser besteht nur aus sehr kurzen Sätzen oder aus Syntagmen.¹⁴ Insgesamt wird sie als mustergültiger „suricato“ in verschiedener Hinsicht idealisiert. Sie redet z. B. immer mit fester und lauter Stimme und in ihren Bewegungen und ihren Positionen innerhalb der „tableaux vivants“ wirkt sie, im Gegensatz zu allen anderen Figuren, ausnahmslos selbstbewusst. Aus der Gruppe der schlafenden „suricatos“ ragt sie stets heraus, da sie immer im Stehen schläft und als letzte noch zu hören ist. Sie ist die furchtloseste aller Figuren, was sich z. B. darin zeigt, dass sie den Inventor mit einer entschiedenen Handbewegung stoppt, als dieser sie als vermeintliches Kaninchen verfolgt, oder dass sie sich als einzige traut, das Seil der *Chica Atada* anzufassen und diese damit zu beruhigen. Sie hat auch keine Probleme damit, sich mit allen anderen „suricatos“ zu verständigen; mit der *Mujer de la Tierra* kommuniziert sie beispielsweise mühelos in Zeichensprache. Ihre Weisheit wird dadurch unterstrichen, dass sie mit dem *Hombre del Farol* ein Paar bildet, dessen Weltsicht an die Klarsichtigkeit eines einfältigen Kindes erinnert und der wie Sokrates eine Laterne vor sich herträgt, die auch in eine Feuerstelle für alle „suricatos“ verwandelt werden kann. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren weigert sie sich schließlich, in die Stadt zurückzukehren, und bleibt allein auf der Bühne zurück. Sie hat die Nonkonformität verinnerlicht, wenn sie, die Hand auf der Brust, dem Publikum erklärt: „A mí me ha pasado muchas veces. Pero yo no quiero escaparme más. Yo soy lo que soy“ (PS).¹⁵ Die *Mujer Pequeñita* hat also offensichtlich

angeleuchtet wird; auch am Ende der Aufführung wird das Licht dieser Lampe ins Publikum geworfen.

13 Miriam Garlo stellt sich vor als „[a]rtista e investigadora sorda además de doctora en Bellas Artes“ [Künstlerin und taube Forscherin mit einem Doktor in den schönen Künsten] und erwähnt, dass sie sich für die Verbreitung der spanischen Zeichensprache einsetzt (Teatro Romea 2020).

14 In der Anfangsszene spricht sie beispielsweise nur einzelne Wörter, wie „muchas veces“ [oft], „escapé“ [ich bin entkommen] oder „por qué, por qué, por qué“ [warum, warum, warum] (PS), als ob sie vom Laufen noch völlig außer Atem wäre.

15 [Übersetzung: Das ist mir schon oft passiert. Aber ich möchte nicht mehr davonlaufen. Ich bin, was ich bin.]

mehr Fähigkeiten als die übrigen Figuren.¹⁶ Während nach dem gängigen Vorstellungsbild von einem Menschen mit Down-Syndrom eher ein eingeschränktes Funkzionieren in der Gemeinschaft erwartet wird, baut die Handlung von *La perspectiva del suricato* allmählich die Erwartung auf, dass der Mensch mit Down-Syndrom sich in jeder Situation wie ein außergewöhnlich funktionaler „suricato“ verhält. Dass die *Mujer Pequeñita* nach dem Weggang der übrigen Figuren in die Stadt das routinierte Tagesgeschäft der „suricatos“ auf der Bühne ganz allein bestreitet, zeigt, dass sie alles kann und gewissermaßen ein „Supererdmännchen“ ist. Damit widerspricht die Aufführung zwar der negativen Vorstellung eines Menschen mit „geistiger“ Behinderung als defizitär, idealisiert diesen aber im Gegenzug als perfekten „suricato“, was ebenfalls einem klischeehaften Vorstellungsbild entspricht.

Innertextlich baut *La perspectiva del suricato* über markante Wiederholungen gezielte Erwartungen bezüglich des weiteren Verlaufs der Handlung auf. Die „raros“ bilden Routinen aus, die ihr Verhalten vorhersagbar machen. So werden ihre Tage durch die gleichen Tätigkeiten (bis hin zum gleichzeitigen Beißen auf eine Erdnuss) und Wörter (wie „cacahuete“ [Erdnuss] als Ankündigung jeder Mahlzeit) strukturiert. Die zu Beginn der Aufführung ungewohnt aussehenden und handelnden Figuren zeigen ein immer koordinierteres Verhalten und eine allmählich aufeinander abgestimmte Kommunikation. Die Aufführung baut also eine neue Normalität auf, vor der als Hintergrund dann die frühere Normalität der Figuren grotesk wirkt. Die Folgerung am Ende der Aufführung ist logischerweise, dass sich nicht – gemäß dem gängigen Vorstellungsbild von Behinderung – die „raros“ an die normale Welt anpassen sollten, sondern dass die Welt besser wird, wenn alle sich in „raros“ und „suricatos“ verwandeln. Am Ende ist also eine Art „verkehrte Welt“ das utopische Gesellschaftsmodell.¹⁷ Damit zeigt die Aufführung das typische *happy ending* einer Komödie, nämlich die erfolgreiche soziale Integration, nur eben nicht der Abweichler in die Gesellschaft der Normkonformen, sondern umgekehrt die der Normkonformen in die Gesellschaft der Abweichler.

¹⁶ Vgl. auch die positiven direkten Charakterisierungen durch den Inventor: „La *Mujer Pequeñita* es la más bella, es la más rara porque es la más feliz“ [Die kleine Frau ist die Schönste und die Seltsamste, weil sie die Glücklichste ist] oder durch den *Hombre del Farol*, der sie „la más lista de todos porque te enteras de todo“ [die Schlaueste von allen, weil du alles bemerkst] nennt. Die *Mujer Pequeñita* nennt sich selbst „la más rara“ [die Seltsamste] (PS).

¹⁷ Moebius verweist darauf, dass die normative und die ideologische *communitas* bei Turner „das (utopische) Gesellschaftsmodell“ seien, das auf den Erfahrungen der spontanen *communitas* beruht; normative und ideologische *communitas* sind dabei bereits dem Bereich der Struktur zuzuordnen (2020: 121).

Erfahrung

Das hervorstechende Kennzeichen von *La perspectiva del suricato* ist der Einsatz von Komik in unterschiedlichen Facetten.¹⁸ Situationskomik resultiert vor allem aus der zunehmenden Geschwindigkeit, mit der der immer routinierter organisierte Tagesablauf der „suricatos“ präsentiert wird. Auch die sorgfältig choreographierten Bewegungen der Figuren, die oft den „tableaux vivants“ vorausgehen, wirken komisch, weil ja gerade „du mécanique plaqué sur du vivant“ [das Mechanische im Lebendigen], nach der berühmten Formel von Henri Bergson ([1900] 1938 passim), Lachen hervorruft. Darüber hinaus finden sich vielfach Sachkomik, wie z. B. in der ungewöhnlichen Kommunikation der Figuren untereinander, oder Figurenkomik bei der typenhaften Zeichnung der „suricatos“, die sich sonderbar verhalten oder ungewöhnliche Sichtweisen vertreten.



Abb. 1: Training für die Gesellschaft: Die sechs „Erdmännchen“ proben den Normalfall. © Cía Deconné.

¹⁸ Eine detaillierte Analyse der Aufführung unter dem Aspekt der Komik findet sich bei Hartwig (2024b).

Den komischen Höhepunkt erreicht die Aufführung in der „operación suricato“, dem Wendepunkt der Erzählung, an dem die Figuren beschließen, eine „apariciencia normal“ [normale Erscheinung] anzunehmen, und ihre Präsentation als „normale Menschen“ miteinander einstudieren. Die Verwandlung bzw. „Normalisierung“ erfolgt dabei stets nach demselben Muster: Auf das Stichwort „¡Ar!“ und ein Aufstampfen aller Figuren hin nimmt der jeweils zu verwandelnde „suricato“ eine unnatürliche, geradezu verzerrte Pose ein und trifft banale und bornierte stereotype Aussagen.¹⁹ Diese werden von den übrigen Figuren mit einem mehrfach wiederholten „sí“ [Ja] und den Worten „muy normal, muy normal“ [sehr normal, sehr normal] kommentiert. Als alle Figuren verwandelt sind, steht die letzte Übung an, ein Tanz zu stroboskopischem Licht und ohrenbetäubender Musik, bei dem immer wieder das Wort „normal“ zu hören ist. Dazu tragen die Figuren an verschiedenen Kleidungsstücken (Mütze, Hut oder Hose) bunte glitzernde Bänder. Die Didaskalie nennt sie „*la manada de monstruos normales*“ [die Horde normaler Monster] (PS). Diese verzerrte Normalität hat groteske Anklänge und erzeugt ein Lachen, das im Halse stecken bleibt, weil hinter der Komik Tragik erkennbar wird.²⁰ Denn sobald sich die Figuren „normal“ geben, verschwinden auch ihre Einzigartigkeit und ihre Persönlichkeit, an deren Stelle ein künstliches und lächerliches vermeintliches Idealbild tritt.²¹ Wieder wird das Mechanische im Lebendigen sichtbar, aber es verliert den verspielten Charakter, den es in der täglichen Routine der „suricatos“ noch aufwies, und erinnert eher an eine Todesstarre. Die „Normalen“ werden auf diese Weise zur Karikatur des Lebendigen, was eine Identifizierung mit ihnen ausschließt, so dass den Zuschauer:innen nahegelegt wird, sich von ihnen zu distanzieren. Die Aufführung spielt hier damit, dass Menschen nicht nur Angst vor Denormalisierung haben, sondern auch davor, auf eine langweilige Weise normal zu sein (vgl. Parr 2008: 39).

Während die „raros“ im Verlaufe der Aufführung immer rationaler und natürlicher erscheinen, wird „Normalität“ in der „operación suricato“ *in actu* mit karikaturesker Künstlichkeit gleichgesetzt. Auch an anderen Stellen werden die

19 Ein Beispiel: Aufgefordert, über „cosas normales y de interés nacional“ [normale Dinge von nationalem Interesse] zu reden, spricht der Hombre del Farol von Strafstoßen und unfähigen Schiedsrichtern. Rechtskonservative Aussagen über Einwanderung werden an anderer Stelle als Zeichen für Reife und Erwachsensein ausgegeben.

20 Vgl. zur Definition und zur Wirkung des Grotesken Thomsen (2013).

21 So heißt es in der Didaskalie beispielsweise über die Mujer de la Tierra: „*La hermosa y salvaje Mujer de la Tierra se ha convertido en un ser que camina balanceando exageradamente sus caderas, arquea su espalda para acentuar su pecho y muestra su cara desfigurada por la cirugía ... muy normal*“ [Die schöne, wilde Erdfrau hat sich in ein Wesen verwandelt, das beim Gehen übertrieben die Hüften schwingt, den Rücken durchbiegt, um die Brust zu betonen, und ein durch Schönheitschirurgie entstelltes Gesicht zeigt ... ganz normal] (PS).

Begriffe „raro“ und „normal“ umgedeutet, ersteres beispielsweise als „libre“ [frei] und „cuerdo“ [vernünftig], letzteres als „vulgar“ [vulgär] interpretiert. Das Wort „raro“ fällt dabei sehr häufig, was zu seiner Normalisierung beiträgt.²² In der Mitte und am Ende der Aufführung wird es dann in einem Sprechgesang mehrfach wiederholt, schließlich mit dem Adverb „hermosamente“ [wunderschön] versehen und von einem Tanz begleitet, also eindeutig positiv konnotiert. Wird dieser Sprechgesang beim ersten Mal, in der Mitte der Aufführung, noch abrupt durch die *Mujer Pequeñita* abgebrochen, schwillt er am Ende zu einem Chor an, in dem sich der Refrain „raro-raro-hermosamente raro“ [seltsam-seltsam-wunderschön seltsam] mit anderen Aussagen – wie z. B. der stolzen Identitätserklärung: „Somos suricatos“ [Wir sind Erdmännchen] – vermischt. Der Sonderling wird zur neuen Normalität, wenn der *Luchador* fragt: „¿quién hay normal si todo el mundo es rarísimo?“²³ Die utopische Gesellschaft hat sich durchgesetzt, wie auch die abschließende *Didaskalie* besagt: „Ha pasado lo imposible. Ya no tendrán que esconderse nunca más porque un tonto, un loco, un raro con una bolita y con su fe ha cambiado el mundo“ (PS).²⁴ In diese neue Normalität sind die Zuschauer:innen im Verlaufe der Aufführung allmählich ebenfalls „hineingewachsen“. Sie können miterleben, wie sich bei den „suricatos“ eine solidarische Gesellschaft als Normalität herausbildet, die von gegenseitigem Respekt vor den Eigenarten des Anderen getragen ist und eben nicht über disziplinierende Praktiken einer Zwangsnormierung hergestellt wurde. Es gibt also Formen von Normalität – dies können die Zuschauer:innen unmittelbar erleben –, die sich der Normierung erfolgreich widersetzen.

In diesem Sinne ist *La perspectiva del suricato* eine Parabel über die Selbstfindung des Individuums, das sich als „raro“ akzeptiert. Die Botschaften, die der Inventor als Papierkügelchen ins Publikum geschleudert hat, überzeugen die Menschen der Stadt davon, ihre Identität als „raros“ zu akzeptieren, und diese Haltung wird auch den Zuschauer:innen nahegelegt. Die Identifikation mit den „raros“ als kreative, solidarische Individualisten dürfte ihnen problemlos gelingen, denn das Rollenmodell „raro“ wird ihnen im Laufe der Aufführung vertraut. Keine Erfahrungen können sie hingegen mit den Behinderungen selbst machen: Down-Syndrom, Blindheit und Taubheit werden nicht mit ihren besonderen Herausforderungen und Möglichkeiten und damit auch nicht als eigene Lebensform erfahrbar, sondern stehen symbolisch für das Außenseitertum. Damit ist *La perspectiva del suricato* kein

²² Vgl. den *mere exposure*-Effekt, der in Kap. 2 beschrieben wird.

²³ [Übersetzung: Wer ist schon normal, wenn alle überaus seltsam sind?]

²⁴ [Übersetzung: Das Unmögliche ist eingetreten. Sie werden sich nie mehr verstecken müssen, weil ein Dummer, ein Verrückter, ein Seltsamer mit einem Papierkügelchen und seinem Glauben die Welt verändert hat.]

„new disability theatre“, von dem Sandahl schreibt, es erforsche “the lived experience of disability, rather than the usual dramaturgical use of disability as a metaphor for non-disabled people’s sense of outsidersness“ (2008: 226). *La perspectiva del suricato* ist nur eine Utopie.

Gesamtbetrachtung des Zusammenspiels von Erzählung, Erwartung und Erfahrung

La perspectiva del suricato stützt sich auf eine Tiermetapher, ein (idealisiertes) Erdmännchen, das eine utopische Welt symbolisiert und sinnbildlich für gesellschaftliche Abweichler im positiven Sinne steht. Diese werden als vorurteilslose Menschen interpretiert, die, lässt man ihnen nur ihre Eigenheiten, problemlos eine solidarische, inklusive Gesellschaft aufbauen. Aufgezwungene Normen werden hingegen klar über Karikaturen abgewertet. Explizit beschreibt den prototypischen, vermenschlichten „suricato“ der Hombre del Farol mit den Worten: „Si algún suricato está enfermo o nace más débil toda la manada lo cuida según sus necesidades porque todos los suricatos son igual de importantes“ (PS).²⁵ An diesem (idealisierten) Tiermodell²⁶ wird das utopische Gesellschaftsmodell ausgerichtet. Der Vorgang erinnert an das, was Ute Daniel im Zusammenhang mit Geschichtsschreibung als „Vergemütlichung“ (der Begriff stammt von Theodor Lessing)²⁷ bezeichnet: Eine rührende Geschichte befreit von der mühseligen und keineswegs eindeutigen Realität mit all ihren Dilemmata und Paradoxien, gerade auch weil sie keine Ambivalenzen enthält und auf einer stereotypen Idealisierung beruht. *La perspectiva del suricato* suggeriert, dass prinzipiell eine klare Unterscheidung zwischen „richtigem“ und „falschem Verhalten“ getroffen werden kann und soll, nur dass eben neue Kriterien zur Feststellung von richtigem und falschem Verhalten entwickelt werden müssen. Ambivalenz gibt es in dieser Weltsicht nicht.

25 [Übersetzung: Wird ein Erdmännchen krank oder ist es von Geburt an schwächer, kümmert sich die ganze Gruppe um seine Bedürfnisse, denn alle Erdmännchen sind gleich wichtig.]. Auch im Dossier (Antón Valén cit. in Cía Deconné 2020: [4]) werden die als besonders altruistisch geltenden Tiere vermenschlicht und idealisiert.

26 Möglicherweise klingen hier auch Assoziationen an die freundliche Erdmännchen-Figur Timon des überaus populären Disney-Films *The Lion King* (USA 1994; Regie: Roger Allers/Rob Minkoff) bzw. an das daraus hervorgegangene Musical an.

27 Ute Daniel spricht im Zusammenhang mit der Historiographie von einer „Vergemütlichung“ der Geschichte, wenn man sich durch sie von den Tatsachen erlösen wolle (2001: 441).

Indem *La perspectiva del suricato* „raro“ und „normal“ umdefiniert, ersetzt es allmählich die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen von Normen, unter denen Menschen zusammenleben, und die Frage nach dem schwierigen Verhältnis von Individuum und sozialem Ideal durch die Frage, ob harmlose Schrullen Karikaturen vorzuziehen seien. Damit unternimmt die Aufführung das, was der Psychologe Daniel Kahneman *substitution* nennt. Darunter versteht er „the operation of answering one question in place of another“: Wenn auf eine schwierige Frage eine befriedigende Antwort nicht leicht zu finden ist, wird die Frage durch eine verwandte, aber leichtere Frage ersetzt, die an ihrer Stelle beantwortet wird (Kahneman 2011: 97–101).²⁸ Die eigentliche Frage („target question“) wird durch eine „heuristic question“, d. h. „a simpler question that you answer instead“ ersetzt.²⁹ Im vorliegenden Fall heißt das: Statt zu erforschen, wie „normale“ und „abweichende“ Menschen miteinander zurechtkommen können, fragt *La perspectiva del suricato* danach, ob ein natürliches Leben oder ein Leben als Hanswurst das bessere sei. Diese Frage ist denkbar einfach zu beantworten,³⁰ so dass sie wohl zu keinerlei unangenehmen Erfahrungen bei den Zuschauer:innen führt. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen „raro“ und „normal“ ist allerdings in der Realität erheblich voraussetzungsreicher als die, ob Schrullen verzeihlich sind. Um sie zu beantworten, müsste beispielsweise darüber nachgedacht werden, was ein „Sonderling“ in der sozialen Praxis bedeutet und welche (u. U. auch positiven) Funktionen ein Konzept von „Normalität“ hat,³¹ außerdem wie Gemeinschaft jenseits von Essensbeschaffung, Gestaltung des Wohnraums und Bewachen der Gruppe funktioniert und Ähnliches mehr. Die Substitution ist in *La perspectiva del suricato* mit einer Moralisierung gekoppelt, also einer klaren Beurteilung von Handlungen nach „richtig“ und „falsch“, und auch diese reduziert die Komplexität der Herausforderungen des Zusammenlebens drastisch.

Mit einer rhythmisch durchgestalteten Geschichte ohne Inkongruenzen, Ambivalenzen oder Verweise auf Kontingenz zeichnet *La perspectiva del suricato* die Utopie einer idealen Alternativgesellschaft. Trotz mangelnder Komplexität kann diese positiv auf die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung einwirken. Das rein positive Bild ist nämlich an sich schon eine ungewöhnliche Erfahrung. Denn, wie Kittay

28 Das Originalzitat lautet: „If a satisfactory answer to a hard question is not found quickly, System 1 will find a related question that is easier and will answer it“ (Kahneman 2011: 97). Unter „system 1“ versteht Kahneman ein „system of the mind [that] operates automatically and quickly, with little or no effort and no sense of voluntary control“ (2011: 20).

29 Vgl. zu beiden Fragetypen Kahneman (2011: 98–99).

30 Die Argumentation der Aufführung erinnert an ein Strohmännchen-Argument (vgl. dazu Bleisch/Huppenbauer/Baumberger 2021: 169). Dieses arbeitet mit Übertreibungen und Verzerrungen, die problemlos zurückgewiesen werden können. Subtilere Konflikte werden hingegen ausgeklammert.

31 Im Programmheft ist zu lesen, dass die Aufführung die Bedeutung des Begriffs „Normalität“ ausloten wollte (Cía Deconné 2020), ein Ziel, das offensichtlich nicht konsequent verfolgt wurde.

schreibt: „When disabled people make the claim that their disability does not render them tragic, it is shocking; it disrupts the seemingly self-evident desirability of the typical body“ (2019: 40). Über derartige Utopien kann möglicherweise eine neue „Emotionspraxis“ (im Sinne von Scheer 2019: 361) angebahnt werden, weil sie es den Zuschauer:innen möglich machen, gewissermaßen probeweise völlig untypische Gefühle zu empfinden. Scheer (2019: 359) weist darauf hin, dass Menschen jeden Alters Gefühle in Als-Ob-Praktiken erlernen und dass das stellvertretende Erleben von Emotionen auf die subjektive Erfahrung einwirkt, was zu neuen Gefühlsgewohnheiten führen kann.

Eine Darstellung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung wie in *La prospettiva del suricato* liefert den Zuschauer:innen allerdings keine Argumente gegen gängige Vorurteile – allen voran kein Argument gegen die Behauptung, dass das Gezeigte völlig an der Realität vorbeigeht – und kann außerdem als direkter Manipulationsversuch empfunden werden. Dann ist es möglich, dass die auf der Bühne gezeigte Gemeinschaft als Sonderwelt ohne Konsequenzen für den sozialen Alltag eingestuft wird und in den Zuschauer:innen möglicherweise sogar Reaktanz hervorruft. In diesem Fall nehmen sie aus der Aufführung keine neue Erfahrung mit, sondern sehen die typischen Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung im schlimmsten Falle sogar noch bestätigt, weil die Welt nun einmal nicht so ist wie bei den „suricatos“, deren Geschichte letztlich als unrealistisch und bloße Unterhaltung abgetan wird.

4.3 Paradoxe Erzählungen: *Un Peepshow per Cenerentola* (Teatro La Ribalta, Italien 2020)

Die Inszenierung *Un Peepshow per Cenerentola* [Eine Peepshow für Aschenputtel]³² des Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt³³ aus Bozen entsteht im ersten Jahr der Corona-Pandemie 2020, was ihre räumliche Gestaltung stark beeinflusst. Denn diese Variante des Märchens *Aschenputtel* – ein lang gehegter Wunsch der Dramaturgin Paola Guerra³⁴ – wird in eine ungewöhnliche Bühnenkonstruktion

³² Text: Paola Guerra; Regie: Antonio Viganò; Choreographie: Michela Lucenti; Bühnenbild: Roberto Banci; Kostüme: Elena Beccaro; Lichtdesign: Melissa Pirali. Produktion von Teatro la Ribalta – Kunst der Vielfalt; Dauer: 50 Minuten; Trailer: <https://vimeo.com/519406961> [28.10.2022].

³³ Zum Theater vgl. <http://www.teatrolaribalta.it/compagnia/> [29.03.2023], Hartwig (2022: 313–316) sowie die Aussagen des Regisseurs Viganò (in Lötano 2019).

³⁴ Das Stück ist eine von drei Märchenadaptationen des Theaters La Ribalta. Die ersten beiden sind *Bianca & Neve*, eine Variation von *Schneewittchen* (2000; Regie: Antonio Viganò) und *H + G* (2016; Regie: Alessandro Serra), eine Variation von *Hänsel und Gretel*. Das Theater hat sich also mit drei der bekanntesten Volksmärchen beschäftigt (vgl. Uther 2021: 53).

verlegt, den Nachbau einer Peepshow, was in erster Linie den Hygieneregeln der ersten Welle der Pandemie geschuldet ist (vgl. Ami Blog 2020): Um die Mindestabstände zwischen den Zuschauer:innen einhalten zu können, werden diesen Einzelkabinen zur Verfügung gestellt. Die folgende Analyse stützt sich im Wesentlichen auf eine Videoaufnahme aus dem Jahr 2020 und wird ergänzt durch Beschreibungen einer Aufführung vom 9. Juli 2022 in München. Beide Aufführungen unterscheiden sich in vielen Details, die Schlusszenen dabei sogar erheblich voneinander. Dass man diese Unterschiede aus der Logik der Aufführung herleiten kann, soll weiter unten erläutert werden.

Erzählung

Der Titel der Aufführung nennt das im europäischen Raum seit Jahrhunderten überaus populäre Volksmärchen *Aschenputtel* (*Cenerentola* im italienischen, *Cenicienta* im spanischen, *Cendrion* im französischen und *Cinderella* im englischen Sprachraum).³⁵ Märchen sind zeitlich und örtlich nicht genau situiert, enthalten übernatürliche Elemente und eine klare Einteilung in gute und böse Figuren. Typischerweise erzählen sie von Bewährungsproben einer Hauptfigur, der Helfer zur Seite stehen. Das Ende ist glücklich, bestraft die Bösen und belohnt die Guten. *Aschenputtel* erzählt von einer heranwachsenden Frau, die zu Unrecht die niedrigsten Arbeiten erledigen muss,³⁶ aber mit Hilfe höherer Mächte und dank der Liebe eines Prinzen vom Rand der Gesellschaft an deren Spitze gelangt, buchstäblich von der Asche in den Königspalast. Das Element, das sie eindeutig als Königin ausweist, ist dabei ein Schuh, der nur an ihren Fuß passt.

Die Aufführung *Un Peepshow per Cenerentola* behält die Zeit- und Ortlosigkeit des Märchens bei und erzählt von einer Show, in der eine Frau für einen Prinzen ausgewählt wird. Zwar klingen zeitgenössische Talentshows an – sehr wahrscheinlich sind spontane Assoziationen mit *America's Next Topmodel*³⁷ bei den Zuschauer:innen –, doch enthält *Un Peepshow per Cenerentola* weder deutliche

³⁵ Das Märchen *Aschenputtel* ist eines der bekanntesten und verbreitetsten Märchen überhaupt (vgl. Wehse 1981: 39; Uther 2021: 50).

³⁶ Zu Nachweisen der Bedeutung von *Aschenputtel* im Italienischen vgl. D'Achille (2011); *Cenerentola* ist in erster Linie die „ragazza, persona, cosa, ingiustamente maltrattata e umiliata“ [Mädchen, Person, Sache, die ungerechtfertigt schlecht behandelt und gedemütigt wird] (D'Achille 2011: 503). Die Symbolkraft des Namens zeigt sich auch in der gebräuchlichen Wendung „essere una cenerentola“ [ein *Aschenputtel* sein] (D'Achille 2011: 506).

³⁷ Die Show *America's Next Topmodel* hat Nachahmer auch in zahlreichen Ländern Europas gefunden. Davon war *Italia's Next Topmodel* jedoch äußerst kurzlebig.

Anspielungen auf dieses *reality TV*-Format noch auf gängige, in Social Media oder in der Werbung geltend gemachte Schönheitsideale. Die Erzählung scheint zunächst chronologisch alle Handlungen auf ein einziges Ziel auszurichten: die Wahl einer Frau durch den Prinzen. Am Ende erweist sich die Geschichte jedoch als Teil einer ewigen Wiederholung des Gleichen, die nicht nur die Figuren, sondern alle Menschen, inklusive Zuschauer:innen, einbezieht. Denn der Conférencier Paolo behauptet, mindestens einmal sei jeder schon zu dieser Show eingeladen worden. Die Zuschauer:innen wohnen also einer konkreten und zugleich einer überzeitlich-exemplarischen Handlung bei.

Die für das Märchen typische „scharfe Scheidung [...] in negative und positive Figuren“ (Wehse 1981: 52) zeigt die Aufführung ebenso wenig wie eine klare Einteilung in Mächtige und Machtlose, Aktive und Passive, denn alle Männer und Frauen, Menschen mit und Menschen ohne Behinderung, gehören letztlich in beide Kategorien. Alle sind auf einen Schuh fixiert, dem sie sich anzupassen versuchen bzw. der ihre Norm ist.³⁸ Zwar arbeitet die Aufführung mit männlichen und weiblichen Klischees,³⁹ doch zeigt sie auch viele Hybride, die die Grenzen zwischen Geschlechtszuschreibungen sowie die Grenze zwischen Echtem/Natürlichem und Inszeniertem/Künstlichem aufweichen. Paolo trägt beispielsweise beim Einlass einen schwarzen langen Rock, eine weiße Bluse sowie eine Perlenkette zu einer schwarzen Melone, der Assistent Michi eine Rüschenbluse und ein knappes Glitzerhöschen. Der Assistent auf der Bühne, Rocco, scheint auf dem Plakat, mit dem die Aufführung beworben wird,⁴⁰ eine Brust mit weiblichen Rundungen zu haben.

Die Handlung spielt auf einer Drehbühne,⁴¹ die die Drehscheibe einer Peep-Show darstellt⁴² und um die herum kreisförmig 16 Zuschauerkabinen angeordnet sind. Durch einige Musikelemente sowie die Figur Paolo erinnert diese Bühne auch

³⁸ Zum Gebrauch der Namen Cenerentola/Cendrillon für männliche Wesen vgl. D’Achille (2011: 508–509).

³⁹ Solche Elemente sind z. B. das lüsterne, machohafte Lachen der Männer, männliche Überlegenheit symbolisierende Körperhaltungen (Rocco steht beispielsweise breitbeinig mit Stiermaske auf der Drehbühne), der weibliche „Zickenkrieg“ oder die Puppenhaftigkeit der Frauen, etwa wenn Gioia wie ein lebloses Objekt nach hinten gekippt wird.

⁴⁰ Das Plakat findet sich auf der Webseite http://www.teatrolaribalta.it/wp-content/uploads/2019/12/peep_manif_.pdf [03.08.2023]. Rocco trägt in der Aufführung einen Schnäuzer, der ihn als männlich ausweist.

⁴¹ Eine Zeichnung des Bühnenbildes findet sich in Donati (2020); sie zeigt eine kreisrunde Plattform von fünf Metern Durchmesser.

⁴² Die Peepshow ist ein Ort theatraler Inszenierung „wundersamer“ Szenen in einem Guckkasten mit einem Sehschlitz (*to peep* im Sinne von ‚spähen‘), der erst im 20. Jahrhundert seine feste erotische Konnotation erhält (vgl. Balzer 1998; Ami Blog 2020). Der Ort ist zugleich öffentlich und intim.

an eine Zirkusmanege⁴³ und zugleich an ein Präsentationsband für Waren. Eine oben an der Bühne durchgehend angebrachte Lichtleiste blinkt immer wieder rhythmisch zur eingespielten Musik. Über der Mitte der Bühne befinden sich rote, blaue und weiße Scheinwerfer. Der Platz ist eng, was bisweilen eine klaustrophobische Atmosphäre erzeugt. Zu dieser tragen auch die kleinen, mit rotem Samt ausgeschlagenen Zuschauerkabinen hinter einem roten Vorhang bei, die gerade für einen roten Polstersessel Platz bieten, ein kleines Plastikfenster von 75x100cm haben und nur zu Beginn und am Ende der Aufführung von oben mit rotem Licht beleuchtet werden. Die Illusion einer Peepshow wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Zuschauer:innen am Eingang einen hölzernen Jeton erhalten, den sie zu Beginn der Aufführung in einen Schlitz neben dem Sichtfenster stecken müssen. Erst dann geht der Vorhang auf, wie auch in echten Peepshows der Blick auf die Bühne erst nach Münzeinwurf freigegeben wird. Der Jeton trägt auf der einen Seite eine goldene Nummer auf silbernem Untergrund und auf der anderen das Logo des Teatro La Ribalta, so dass sich die Illusion einer Peepshow bzw. eines Spiels und der Verweis auf die reale Theatersituation überlagern.

Die Zuschauer:innen können auf die Bühne schauen, ohne selbst gesehen zu werden, aber die Menschen auf der Bühne wissen um diese Blicke und können ihr Erscheinungsbild kontrollieren. Grundlegend für *Un Peepshow per Cenerentola* wird damit die Selbstinszenierung – die Peep-Show, das Fernsehformat Talentshow, aber auch allgemein die Theateraufführung sind Orte par excellence dafür –, die immer auch die Grenze zwischen Schein und Sein verwischt. Der Eindruck, dass Realität und Fiktion nicht klar zu trennen sind, wird durch verschiedene weitere Elemente der Inszenierung verstärkt. So gehen die Zuschauer:innen, bevor sie ihre Kabinen betreten, an einem Kleiderständer mit Brautkleidern vorbei, die später Elemente der Bühnenfiktion sind. Die nachgebaute Peepshow ist den realen Sicherheitsauflagen geschuldet und zugleich räumliche Metapher für die Verwandlung von Menschen in Waren. Die Zuschauer:innen werden von der Bühne aus von verschiedenen Figuren wiederholt direkt angesprochen, eine Figur richtet sogar eine Pistole auf sie und eine andere sucht unter ihnen nach neuen Kandidat:innen. Die Zuschauer:innen wissen also vielfach nicht, wo der Rahmen der Erzählung liegt und ob sie nicht doch ein Teil der Aufführung sind. Immer wieder schaltet sich Paolo als expliziter Erzähler des Geschehens ein und macht damit bewusst, dass die Bühne nur der Ort einer Illusion ist. Der Wechsel zwischen Fiktion und Realität, Schein und Sein ist stets in der Erzäh-

43 Vgl. z. B. die jahrmarktsähnliche Musik zu Beginn der Aufführung (Eva Band spielt auf dem Akkordeon den Walzer *Lupin*) und Paolos effektheisende Dehnung des Wortes „Peepshow“, die an Ankündigungen einer Sensation im Zirkus erinnert.

lung präsent, so dass *Un Peepshow per Cenerentola* gleichermaßen eine Geschichte, einen Erzähler und den Erzählvorgang präsentiert und abwechselnd in den Vordergrund rückt.

Die zentrale Figur, in der die Geschichte und der Erzählvorgang zusammenlaufen, ist der Erzähler-Conférencier Paolo. Er begrüßt die Zuschauer:innen am Eingang persönlich, lockt sie in die Kabinen und weist sie ein; er stellt sich selbst als „vostra guida“ [euer Führer] vor und nennt die Show „questo gioco“ [dieses Spiel] (C).⁴⁴ Während der Präsentation der Frauen auf der Bühne ist er nicht zu sehen, spricht aber immer wieder über ein Mikrofon aus dem Off z. T. sehr autoritär zu ihnen und schreibt ihnen ihr Verhalten vor. Auch den Assistenten auf der Bühne, Rocco, dirigiert er. Paolo spricht von *seiner* Show und von *seinen* Mädchen und wirkt daher zunächst wie der übergeordnete Spielleiter, der zwischen Kandidatinnen und Zuschauer:innen vermittelt, also Funktionen innerhalb und außerhalb des Spiels übernimmt. Das Programmheft nennt ihn einen „Moderator, der ein bisschen wie Charon und ein bisschen wie Virgil aussieht“ – zwei Wandererfiguren zwischen den Welten –⁴⁵ und die Zuschauer:innen begleitet (Teatro La Ribalta 2020: [2]). Am Ende offenbart er, dass er früher selbst an der Spielshow teilgenommen hat. Auch die Zuschauer:innen werden innerhalb und außerhalb der Theateraufführung situiert: als Theaterbesucher:innen, als Jury der Talentshow und als Kunden der Peepshow. Entsprechend werden sie von Paolo zu Beginn aufgefordert, genau hinzuschauen: „vedere, guardare, sbirciare“ [sehen, anschauen, erspähen] (C).

Vier Frauen sind Kandidatinnen der Show und damit Konkurrentinnen – was durchaus auch zu Handgreiflichkeiten zwischen ihnen führt –, die um „gli occhi del principe“ [die Augen des Prinzen] (C) buhlen, was an die Schwestern des Märchens *Aschenputtel* erinnert. Bei ihrem ersten Auftritt tragen sie identische Brautkleider und werden mit ihren positiv konnotierten Namen vorgestellt, die auf das Ziel der Show verweisen, ein glücklicher Star zu werden: Stella, Gioia, Letizia und Felicity, in der Übersetzung ‚Stern/Star‘ bzw. drei verschieden nuancierte Ausdrücke für ‚Freude‘. Diese Konnotationen treten in starkem Kontrast zu den erfolglosen, demütigenden Auftritten der Frauen. Ihre Präsentationen finden jeweils ein unrühmliches Ende, das mit dem strahlenden Beginn des Auftritts einer neuen Kandidatin überlappt, was den Kontrast zwischen Anspruch und Wirklichkeit umso deutlicher hervorhebt. Die Kleidung der Frauen, im Wesentli-

⁴⁴ Alle Zitate entstammen einem unveröffentlichten Manuskript (C), das mir das Teatro La Ribalta freundlicherweise überlassen hat.

⁴⁵ Charon ist in der griechischen und römischen Mythologie der Fährmann, der die Verstorbenen in die Unterwelt übersetzt, der römische Dichter Vergil in Dantes *Divina Commedia* ein Führer durch die Hölle und die Unterwelt.

chen Unterwäsche,⁴⁶ unterscheidet sich nach Ablegen der Brautkleider nur in Details voneinander.⁴⁷ Ihre Ähnlichkeit, die so weit geht, dass sie wie Kopien einer Idealvorlage wirken, wird besonders anschaulich in der Szene, in der alle Frauen zu einem Lied aus dem Disney-Film *Cinderella* an den Zuschauerkabinen vorbeigedreht werden wie Waren auf einem Fließband. Mit ihrem aufgesetzten Lächeln und ihren hölzernen Bewegungen erinnern sie an Puppen oder Automaten.⁴⁸ Zudem werden sie buchstäblich auf der Bühne verbogen – durch eine Mitbewerberin oder Rocco – und dadurch nochmals verdinglicht. Die Außenwelt schreibt ihnen vor, wie sie zu sein haben.



Abb. 2: Aschenputtel als austauschbare Puppe. © Vasco Dell'Oro.

In einen deutlichen Kontrast zu der unmittelbaren Ähnlichkeit aller Kandidatinnen treten die Worte, mit denen sie vorgestellt werden und die ihnen jeweils unterschiedliche Charakteristika zuschreiben, was – ganz in der Art von Fernsehshows – Spannung in den Konkurrenzkampf bringen soll: Stella wird als wettkämpferfahren (ein Euphemismus für „alt“, wie sich herausstellt), Felicity als potentielle

⁴⁶ Die Frauen erscheinen in Mieder und Korsett, und auch die Männer sind nur leicht bekleidet.

⁴⁷ Selbst die Accessoires sind ähnlich: Alle tragen ein rotes Band am Körper.

⁴⁸ Eine Automatisierung lässt sich auch bei den männlichen Darstellern Rocco (z. B. wenn dieser aus dem Schuh löffelt) und Paolo (z. B. wenn dieser sich den Hut aufsetzt) beobachten.

Überraschung, Gioia als unerfahrenes junges Ding und Letizia als „strana, molto diversa“ [merkwürdig, sehr divers] (C) präsentiert. Im Wettkampf zeigen sie vier mögliche Reaktionsformen auf die Spielsituation: die Spielverderberin (Stella), die Unterwürfige (Gioia), die um ihre Sprache Ringende (Letizia) und die sich Prostituiierende (Felicity). Durch ihre Automatenhaftigkeit wirken sie jedoch weitgehend austauschbar, so als seien sie immer dieselbe Person.⁴⁹ In diesem Sinne wirken die Brautkleider zu Beginn bzw. die freizügige Kleidung danach wie standardisierte Hüllen, die wichtiger sind als die kontingenten menschlichen Körper, die in ihnen stecken. Paolo unterstreicht diesen Eindruck noch an einer Stelle, als er Stella droht: „[...] lo sai che ne posso trovare altre che dieci, cento che possono prendere il tuo posto“ (C).⁵⁰ Schon aus diesem Grund kommt keine der Frauen als Aschenputtel in Frage, weil sie in ihrer Gesamtheit den Stiefschwestern ähneln, während das originale Aschenputtel des Märchens unverwechselbar anders ist als seine Konkurrentinnen.

In der Aufführung vermischen sich beständig verschiedene Kontexte. Sie zeigt den Ablauf einer Talentshow (mit der Perspektive „Sieg über die Konkurrenz“), einer Erotik-Show (mit der Perspektive „nackter Körper“) und eines Märchens (mit der Perspektive *happy ending* mit Hochzeit).⁵¹ Entsprechend der Logik einer Talentshow gibt es ein Finale, in dem sich alle Konkurrentinnen zusammen den Blicken der Zuschauer:innen darbieten. Dies geschieht auf einer sich drehenden Bühne zu dem Lied „I sogni son desideri/Di felicità“ aus der italienischen Version des Disney-Films *Cinderella*.⁵² Entsprechend der Logik einer Peepshow zeigt die Bühne zahlreiche Spiegel, die über den Voyeurismus einer Peep-Show hinaus auch auf den omnipräsenten Blick eines Publikums und den Narzissmus (buchstäblich die Selbst-Bespiegelung) der Figuren hinweisen. Mit den Spiegeln gehen Peep- und Talentshow ineinander über. Das Verschwimmen der Grenze zwischen

49 Aber auch die Stiefschwestern im Märchen können als Varianten des Aschenputtels gelesen werden; Drewermann (1993: 43) nennt sie beispielsweise die Seelenanteile in der Psyche Aschenputtels.

50 [Übersetzung: Du weißt ja, dass ich zehn, hundert andere finden kann, die deinen Platz einnehmen können.]

51 Der Spielleiter Paolo nennt zusätzlich weitere, wahllos zusammengewürfelt wirkende Ziele, die das Ziel des Spiels noch uneindeutiger machen: „La promessa è sicurezza, tranquillità economica, più denti in bocca, più paragrafi, più feste religiose, più castelli di carta, più carceri, più ospedali“ [Das Versprechen ist Sicherheit, finanzielle Ruhe, mehr Zähne im Mund, mehr Paragraphen, mehr religiöse Feiertage, mehr Kartenhäuser, mehr Gefängnisse, mehr Krankenhäuser] (C).

52 [Übersetzung: Träume sind der Wunsch nach Glück.] Im Disney-Film lautet der Text: „A dream is a wish that your heart makes.“

Märchen, Peep- und Talentshow zeigt sich auch in den zahlreichen Tanzeinlagen, die eine zentrale Funktion für alle drei Kontexte haben.⁵³ Im Märchen *Aschenputtel* geht der Prinz mit einem Ball im Königsschloss auf Brautsuche, in Talentshows zeigt der Tanz das Können der Kandidat:innen und in der Peepshow ist er erotisch aufgeladen. Darüber hinaus ist Tanz auch ein typisches Element inklusiver Performances gerade mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung, weil diese in der Regel leichter über Bewegungen als über Sprache mit ihrer Umwelt kommunizieren.⁵⁴

Am Ende von *Un Peepshow per Cenerentola* wird jedoch keine rechte Braut heimgeführt, keine Siegerin gekürt und kein nackter Körper präsentiert. So bleiben Märchen, Talent- und Peepshow unvollendet. Der Plot des *Aschenputtel*-Märchens wird dahingehend abgewandelt, dass nicht eine Frau, sondern ein verkleideter Mann, nämlich Paolo, gewinnt, der nicht die „rechte Braut“, der der Schuh wie angegossen passt, sondern ein Mann mit einem verstümmelten Fuß ist. Damit gleicht er eher den bösen Schwestern als der Protagonistin des Märchens. Keine Figur, so die Schlussfolgerung aus der letzten Szene, erfüllt die erforderlichen Kriterien für Märchen, Talent- oder Peepshow, so dass die Aufführung nicht wirklich enden kann. Den Schluss bildet vielmehr die Einsicht, dass die Show (potentiell ewig) weitergehen muss. Entsprechend ähnelt das Ende wieder dem Anfang: Die Bühne dreht sich unter den Klängen des Walzers *Lupin*.

Der Schluss verweist auf den Anfang, und die dramaturgische Herausforderung besteht darin, ihm keinen abschließenden Charakter zu verleihen. Offensichtlich begegnet der Regisseur dieser Schwierigkeit damit, dass er auch nach der Uraufführung noch das Ende des Stückes modifiziert. In der Videoaufzeichnung von 2020 spricht Paolo gegen Ende der Aufführung davon, dass zwar Prinz und Märchen („principe“ und „fiaba“) abhandengekommen seien, dass die Show aber weiterziehe und immer irgendwo auf Kandidat:innen und Zuschauer:innen treffen werde. Rocco tippt ihm beim Verlassen der Bühne an die Stirn, woraufhin Paolo wie eine Puppe umfällt. Damit erweist er sich ebenfalls als eine Marionette der Show. Das Ende der Aufführung vom Juli 2022 ist offener: Paolo schickt alle

53 Es gibt nicht nur direkte Tanzvorführungen der Kandidatinnen. Auch andere Handlungen werden tanzartig choreographiert, wie z. B. der Kampf zwischen verschiedenen Frauen, die Auf- und Abtritte der Kandidatinnen sowie die Aufstellung der Darsteller:innen beim Abschlussapplaus, die nicht wie das Ende der Aufführung, sondern eher wie dessen letzter Teil wirkt.

54 Der Regisseur Viganò sagt, Sprache sei nicht das bevorzugte Instrument seiner Schauspieler:innen (in Lötano 2019). An anderer Stelle weist er darauf hin, dass die Körpersprache nützlich sei „per riabilitare, integrare o includere ma anche per inculcare qualcosa in testa a qualcuno“ [um zu rehabilitieren, zu integrieren und zu inkludieren, aber auch, um jemandem etwas einzuhämmern] (Viganò in Donati 2020).

Zuschauer:innen nach Hause, ohne Erklärungen zum Prinzen oder zum Märchen abzugeben, und zieht die Vorhänge zu den Zuschauerkabinen zu, während der Refrain aus Lucio Dallos Lied zu hören ist: „E continuare con allegria“ [Und freudig weitermachen]. In beiden Versionen kommt das Märchen an kein Ende und wirkt dadurch verstümmelt wie Paolos Fuß.

Erwartung

Un Peepshow per Cenerentola arbeitet mit der Enttäuschung außertextueller Erwartungen und macht es den Zuschauer:innen schwer, innertextuelle Erwartungen aufzubauen. Schon der Titel impliziert ein Oxymoron und deutet Widersprüche an: Er bringt den Inbegriff einer märchenhaft reinen Jungfrau, Aschenputtel,⁵⁵ mit der billigen Erotik einer Peepshow zusammen. Der Name Aschenputtel weckt die Erwartung, dass ein gutes, aber wehrloses und gedemütigtes Mädchen allen Widrigkeiten zum Trotz und mit Hilfe von Magie kometenhaft zur stolzen Braut eines Prinzen aufsteigt und dass am Ende die „richtige“ Frau gewinnt. Das Wort *Peepshow* erzeugt hingegen die Erwartung anzüglicher, sexuell konnotierter Posen einer Person, die ihre körperliche Ergriffenheit nur simuliert. Dadurch, dass sich ein Märchen und eine Peepshow überlagern (und wie sich bald nach Beginn der Aufführung herausstellt: auch eine Talentshow, alle drei mit einem stark schematisierten Ablauf, der jede Abweichung auffällig werden lässt), entstehen klare, aber widersprüchliche Erwartungen. Diese werden im Verlaufe der Aufführung zu keiner Synthese gebracht, sondern bleiben nebeneinander stehen: Unschuld und Sexualisierung, moralisch einwandfreies und unmoralisches Verhalten, Glückstrahl des Aufstiegs und Alptraum der Verdinglichung.

In der Regel sind die Zuschauer:innen über die Außendarstellung und Werbung des Theaters La Ribalta darüber informiert, dass Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung an den Aufführungen beteiligt sind. Explizit wird Behinderung in *Un Peepshow per Cenerentola* jedoch nur marginal thematisiert.⁵⁶ So deutet die

⁵⁵ Aschenputtel ist fleißig und tugendhaft, „freundlich zu Mensch und Tier“ und „achtsam“, der „Prototyp bürgerlicher Erziehungszintentionen“ (Uther 2021: 52).

⁵⁶ Insgesamt vermeidet das Theater La Ribalta auch ansonsten weitgehend die Thematisierung von Behinderung. So nennt es sich beispielsweise nicht „inklusiv“, sondern „arte della diversità“ [Kunst der Vielfalt] (vgl. die Homepage <http://www.teatrolaribalta.it/> [18.09.2023]). Der Regisseur Viganò erläutert: „Se già siamo annunciati come la compagnia de diversi, la gente viene con delle lenti strane e noi facciamo più fatica a intervenire lì dentro“ [Wenn wir schon angekündigt werden als Ensemble der Diversen, sehen uns die Leute durch eine merkwürdige Brille und wir müssen uns erst recht anstrengen, dagegen anzugehen] (Viganò en Lötano 2019).

Charakterisierung Letizias als „strana, molto diversa“ [merkwürdig, sehr divers] (C) deren Behinderung zwar an, bleibt aber im Vagen wie auch in Paolos Kommentar: „[...] è strana vero? Anche la diversità ha il suo fascino, il suo mercato.“⁵⁷ Erst als Letizia anfängt zu sprechen und explizit ihre Taubheit anspricht, klingt an, dass dies mit „merkwürdig“ gemeint sein könnte. Wird die grundlegende Struktur des Märchens *Aschenputtel* – der Übergang von Erniedrigung zu Erhöhung, „von der sozial Verachteten“ zur „späteren Königin“ (Uther 2021: 53) – mit dem Thema „Behinderung“ in Verbindung gebracht, lässt dies direkt an stereotype Erzählungen wie den *overcoming plot* denken. Die Zuschauer:innen könnten erwarten, dass die Aufführung von Menschen mit Behinderung handelt, die aus ihrer Marginalisierung, Entrechtung oder Stigmatisierung (aus dem „Schmutz der Asche“) herausgeholt und als volles gesellschaftliches Mitglied anerkannt (in den „Prunk des Königspalastes“ erhoben) oder zumindest in ihrem Anspruch auf Respekt gestärkt werden.⁵⁸ Auch das Gegenteil kann erwartet werden: ein *Aschenputtel*-Märchen ohne *happy ending*, das zeigt, dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung aus der Gesellschaft ausgeschlossen bleiben. Beide wahrscheinlichen Erwartungen werden in der Aufführung vollumfänglich enttäuscht, weil zum einen die Menschen mit Behinderung nicht in der Rolle des *Aschenputtels*, sondern eher in der der bösen Schwestern erscheinen und weil es zum anderen am Ende nur Verlierer:innen gibt, auch bei den Figuren in vermeintlichen Machtpositionen.

„Geistige“ Behinderung mit Erotik, gar mit Erotik, die an Prostitution grenzt, zu verbinden, ist ein Tabubruch wie auch die Sexualisierung der Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung durch freizügige Kleidung, lüsternes Verhalten und (sexuelle) Fetischisierung des Schuhs, übrigens ein dunkelroter Stiletto mit Plateau-Sohle. Denn Frauen mit Behinderung (nicht nur mit „geistiger“ Behinderung) gelten im gängigen Vorstellungsbild als geschlechtslose Wesen, weder als hinreichend attraktive Partnerinnen für Männer noch als ernstzunehmende Konkurrentinnen für Frauen. Cloerkes schreibt:

Behinderte Frauen unterliegen sowohl dem Behindertenklischee als auch dem Geschlechterrollenklischee, daraus resultiert eine doppelte Benachteiligung. Weibliche Attribute (Attraktivität, Mutterrolle) können oft zur Verbesserung der Situation nicht eingesetzt werden, ebenso mangelt es an beruflichen Kompensationsmöglichkeiten. Behinderten Frauen wird verstärkt das tradierte historische Frauenklischee zugeschrieben. (Cloerkes 2007: 194)

57 [Übersetzung: Sie ist merkwürdig, oder? Auch die Diversität hat ihre Faszination, ihren Markt.]

58 Uther nennt das Märchen optimistisch, weil es zeige, wie soziale Schranken durch übernatürliche Hilfe überwunden werden (2021: 53); allerdings geht es im Märchen *Aschenputtel* strenggenommen nicht um soziale Schranken, weil *Aschenputtel* keine sozial Niedrigstehende, sondern eine Entrechtete ist.

Das Stereotyp setzt insbesondere Frauen mit „geistiger“ Behinderung mit geschlechtslosen Wesen gleich, die man wie Kinder gegen sexuelle Thematiken abschirmen muss.⁵⁹ *Un Peepshow per Cenerentola* hingegen inszeniert seine Darstellerinnen als erotische Verführerinnen und macht zugleich ihre Beeinträchtigungen deutlich wahrnehmbar.⁶⁰ Dabei kann ihre leibliche Präsenz ebenso wie die Nähe der Zuschauer:innen zur Bühne das Unbehagen angesichts des Tabubruchs verstärken, etwa wenn Gioia wie eine Puppe mit gespreizten Beinen direkt an den Zuschauerkabinen vorbeigleitet.⁶¹ Besonders eine Szene dürfte im Gedächtnis bleiben: Felicitys Tanz. Zu den Klängen eines Liedes mit dem zweideutigen Refrain, „Comprami“ [Kauf mich], umgreift die Darstellerin lasziv ein Mikrofon, das ihr Jason in Lederkleidung und aufreizender Pose vor den Mund hält, und in der Videoaufzeichnung nimmt sie sogar zu Paolos lüsternen Lautsprecherkommentaren ihren Büstenhalter ab (wobei ihre nackte Brust freilich durchgängig von ihrem langen Haar bedeckt bleibt).

Doch werden in *Un Peepshow per Cenerentola* auch gängige Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung erfüllt, nämlich wenn die Figuren passiv und abhängig erscheinen oder ihren Körper auf ein Ideal hin trainieren wollen und darunter leiden, dass sie der Idealvorstellung doch nicht entsprechen können. Die Figuren widersprechen also nicht einfach nur dem Vorstellungsbild von „geistiger“ Behinderung, sondern entsprechen ihm an anderer Stelle zugleich auch wieder, was für die Zuschauer:innen wie ein verstörender Widerspruch wirken kann. *Un Peepshow per Cenerentola* ist ambivalent, erfüllt weder vollständig die Erwartungen an Menschen mit „geistiger“ Behinderung noch enttäuscht es sie vollständig.

Die gesamte Show ist auf einen Prinzen ausgerichtet, den unsichtbaren Fluchtpunkt der Sehnsucht aller Mitspieler:innen, eine Art säkularer *deus absconditus*, der die Handlungen auf der Bühne motiviert und beurteilt. Seine zentrale Rolle wird immer wieder betont. Das blaue Bühnenlicht scheint diesen „principe az-

59 Im Film werden beispielsweise, laut Stauber (2007: 96), Frauen mit Behinderung als asexuell dargestellt bzw. begehrtenswerte Frauen mit Behinderung als Widerspruch empfunden. Vgl. allgemein zu Frauen mit Behinderung im Film Stauber (2007: 90–96) bzw. Sexualität und Behinderung im Film Stauber (2007: 96–98).

60 Die Diktion der Figuren ist bisweilen schleppend oder fehlerhaft, ihre Tänze wirken oft unbeholfen. Auch die Gebärdensprache zeigt Letizias Beeinträchtigung deutlich.

61 Stella trägt beispielsweise eine sehr knappe rote Hose, die ihre üppigen Beine zeigt, und ein Korsett. Als Gioia puppenhaft umkippt, kann man direkt zwischen ihre gespreizten Beine sehen (zwei Männer lenken noch über einen Spiegel Licht an diese Stelle); am rechten Oberschenkel trägt sie ein rotes, an Strapse erinnerndes Band. Bei Letizias Rumpfbeugen kann man von hinten ihre Unterhose sehen.

zurro“ – der italienische Ausdruck für ‚Märchenprinz‘, wörtlich: ‚blauer Prinz‘⁶² – geradezu zu symbolisieren. Da zu Beginn der Aufführung blaues Licht auf Rocco fällt, der in der Bühnenmitte auf einem silbernen Schemel mit Fellüberzug sitzt, liegt die Erwartung nahe, dass er der Mittelpunkt der Handlung, also der Königssohn, ist. Im Verlaufe der Aufführung wird jedoch deutlich, dass er nur Paolos Befehle ausführt und am Schicksal der Kandidatinnen – das ihn mehrfach sichtlich berührt – nichts ändern kann. Aber auch Paolo ist nicht der Gesuchte. Zwar schauen die Frauen mehrfach in die Lichtsäule in der Bühnenmitte, wenn seine Stimme aus dem Off erklingt, so als sei er ein immaterieller Geist, doch auch Paolo sucht am Ende, als er die Bühne betritt, erfolglos nach dem Prinzen. Schließlich suggeriert die Tatsache, dass sich die Frauen immer wieder direkt den Zuschauer:innen zuwenden, dass diese die Rolle des Prinzen übernehmen und die Königin auswählen sollen. Doch da keine Siegerin aus dem Konkurrenzkampf hervorgeht, liegt am Ende die Vermutung nahe, dass es gar keinen Prinzen gibt und damit auch keine Erlösung.

Erfahrung

Das Märchen von Aschenputtel zieht seine hohe Popularität in erster Linie daraus, dass es eine positive Figur anbietet, die eine Identifikation leicht macht: eine verkannte Königin, deren Leben zu Beginn „starke Wirklichkeitsbezüge“ (Wehse 1981: 39) aufweist, weil es eher dem eines Durchschnittsbürgers als dem einer außergewöhnlichen Heldin gleicht. Entsprechend liegt der Stoff vielen Produkten der Populärkultur, z. B. Seifenopern oder *feel good movies*, zugrunde. Bordwell/Thompson/Smith schreiben: „Cinderella stories appeal to the audience because the hero or heroes are unlikely to succeed, and we sympathize with characters who risk everything for a dream“ (2020: 348). Aus der Unterhaltungsindustrie sind durch und durch sentimentalisierte Versionen des Märchens bekannt, die klischeehafte Gefühle mit eindeutiger moralischer Wertung vermitteln. Prototypisch kann der Disney-Film *Cinderella* (USA 1950; Regie: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson und Hamilton Luske) genannt werden.

Un Peepshow per Cenerentola erzeugt allerdings durch die Erotisierung des Märchens widersprüchliche Emotionen. Dies manifestiert sich u. a. in vielen aus-

⁶² Zum Principe Azzurro vgl. D’Achille (2011: 518–523); es handelt sich um den „sposo ideale che, nei sogni delle fanciulle, è fornito delle migliori qualità“ [der ideale Ehemann, der in Mädchen träumen mit den besten Eigenschaften ausgestattet ist] (D’Achille 2011: 519).

drucksstarken Bildern, z. B. wenn die Frauen ihre kitschigen Brautkleider⁶³ zu einem lasziven Cancan lupfen. Dem Erzähler Paolo kommt bei der Erotisierung eine führende Rolle zu; selbst den Gebrauch des Jetons – die Zuschauer:innen sollen ihn in einen Schlitz in der Kabine stecken – begleitet er mit lustvollem Stöhnen, das in ein distanzierendes Lachen übergeht. Zum Ablegen der während der Pandemie obligatorischen Gesichtsmaske fordert er in laszivem Ton auf, als handle es sich um einen Striptease. Auch die Nebenfiguren Jason und Michi verweisen auf verschiedene Formen der Liebe, Eros und Agape: Der eine erinnert in schwarzer Lacklederkleidung und mit Fliegermütze, krächzenden Geräuschen und ruckartigen Bewegungen eher an ein Tier und an die Triebhaftigkeit, Michi mit seinem Weihrauchgefäß und dem ständigen Gebrauch des Wortes „Amore“ an einen Messdiener und eine vergeistigte Form von Liebe.

Die dominanten Emotionen, die die Aufführung hervorruft, sind wahrscheinlich Verwirrung angesichts der vieldeutigen, sich überlagernden Zeichen und der Mehrdeutigkeiten der Geschichte sowie Verstörung, die durch die erotische Präsentation der Körper von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung bewirkt wird. Ein Gefühl von Peinlichkeit entsteht vermutlich dadurch, dass den Zuschauer:innen über die Kulisse der Peep-Show die Rolle des Voyeurs zukommt.⁶⁴ Während der Aufführung sitzt jeder Zuschauer/jede Zuschauerin allein in seiner/ihrer engen Kabine und kann die Mitzuschauer:innen nicht sehen, um die eigene Reaktion mit ihnen abzugleichen. Da Vorhang und Licht von außen gesteuert werden, muss der Zuschauer/die Zuschauerin hinnehmen, dass er/sie kurzzeitig im absoluten Dunkel sitzt und am Ende nur den eigenen Applaus hört, weil die Kabine noch nicht von außen geöffnet wurde und bei geschlossener Tür der Applaus der Anderen nicht durchdringt. Die Erfahrung ist also eine einsame, was für einen Theaterbesuch unerwartet ist. Außerdem kommen die Zuschauer:innen den Figuren sehr nahe. Sie können den Puder riechen, das Knarzen der Dreh-

⁶³ Kitsch zeigt sich in kalkulierter Gefühlserregung bzw. in formelhaften Gefühlsdarstellungen z. B. der Hochzeit als „schönster Tag im Leben einer Frau“ sowie in der Trivialisierung der eigentlich religiösen Hochzeitszeremonie (zu Topoi der Kitsch-Diskussion vgl. Dettmar/Küpper 2007: 18). Kitsch ist, was sich an den Publikumsgeschmack anpasst und sich leicht verkaufen lässt (Dettmar/Küpper 2007: 95). Auch der Kitsch ist ambivalent: Er kann zur niederen Kunst oder zum ironischen Camp gerechnet werden; vgl. dazu die verschiedenen Theorien in Dettmar/Küpper (2007).

⁶⁴ Die Peepshow wird als „Tempel des Voyeurismus“ bezeichnet (Teatro La Ribalta 2020: [2]). Entsprechend kündigt Paolo an: „Voi signori non avete comprato solo un gettone ma avete comprato un desiderio, un sogno, un attimo di follia“ [Sie, meine Damen und Herren, haben nicht nur einen Jeton gekauft, sondern auch eine Begierde, einen Traum, einen Augenblick der Verücktheit] (C).

bühne hören, Schweiß und schweren Atem der Darsteller:innen direkt sehen. Die Distanzlosigkeit intensiviert unmittelbar das Erleben der Show.

Die Stimmung der Aufführung wechselt mehrfach zwischen ruhigen und emotional stark aufgeladenen Momenten, in denen Musik, Lichtuntermalung und die Bewegung der Drehbühne das Geschehen auf der Bühne dramatisieren. Die Übergänge durch Lichtwechsel und das Einsetzen oder Abbrechen lauter Musik sind in der Regel abrupt, so dass die ruhigen Phasen im ersten Moment besonders ruhig, die lauten hingegen besonders eindringlich wirken. Fünf Scheinwerfer akzentuieren die Bühnenmitte und fokussieren diese immer wieder in Form einer hellen Lichtsäule, die einmal auch an einen Vulkanausbruch erinnert. Die Komplementärfarben Rot und Blau dominieren und mehrfach werden sie durch künstlichen Nebel akzentuiert. Diesen kennzeichnet Michi gleich zu Anfang als eine Metapher für Liebe (bzw. Liebessehnsucht), wenn er verkündet: „L'amore è un fumo que nasce dalla nebbia dei sospiri“ (C).⁶⁵ Das magisch aufgeladene Ambiente – der Rauch und die besondere Farbgebung nehmen den Dingen ihre Alltäglichkeit und scheinen sie in eine übernatürliche Sphäre zu entrücken⁶⁶ – erinnert gleichermaßen an ein Märchen, an das glitzernde (und unechte) Showbusiness wie auch an die vulgäre Erzeugung einer erotischen Stimmung, was ambivalente Gefühle in den Zuschauer:innen wahrscheinlich macht.

Die Aufführung hat kaum Dialoge und insgesamt wenig Text, was den Akzent auf den nonverbalen Ausdruck und die Musikbegleitung legt. Lieder und Musikstücke werden in voller Länge gespielt. Sie funktionieren wie Kommentare des Bühnengeschehens. Liedtexte und Melodien erzeugen dabei unterschiedliche Stimmungen von Heiterkeit über Frivolität bis hin zu Melancholie.⁶⁷ Einige Texte tragen sexuelle Konnotationen und unterstreichen die erotische Stimmung der Aufführung, etwa das Lied *Dorfmusik*, das von einem heimlichen Stelldichein erzählt und zu dessen Klängen die Kandidatinnen ihre Brautkleider ausziehen, um sich in Unterwäsche zu präsentieren. Zu dem Lied *Una donna sa*, das das Begehren einer Frau besingt („Una donna sa quello che vuole/E sei tu che voglio“),⁶⁸ tanzt eine Kandidatin in einem knappen Kleid, so dass immer wieder ihre Unter-

65 [Übersetzung: Die Liebe ist ein Rauch, der dem Nebel der Seufzer entspringt.]

66 Entsprechend scheint der Showmaster Paolo zu fliegen, da er sich auf Rollerblades fortbewegt.

67 Es handelt sich um folgende Musik: *Valse triste* (Jean Sibelius), *Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt* (Commedian Harmonists), *Each man kills the thing he loves* (Jeanne Moreau), *Secuencia para violín solista y orquesta de cuerdas* (Peter Gregson von Mari Samuelsen, Orchester Berlin und Jonathan Stockhammer), *Una donna sa* (Leopold Gilletoots-Laforgue), *Arabesque* (El Kado), *Comprami* (Viola Valentino), *I sogni son desideri* (aus dem Disney-Film *Cinderella*) sowie *Quale allegria* (Lucio Dallo).

68 [Übersetzung: Eine Frau weiß, was sie will, und ich will dich.]

hose sichtbar wird. Die laszive Interpretation von *Comprami* wurde bereits angesprochen. Die Anklänge an eine Peepshow, die Frauen wie Ware anbietet, steht in konstantem Widerspruch zu dem Märchenstoff, der von einer keuschen Frau erzählt, die auf den Königsthron kommen wird. Diese Überlagerung von Stimmungen drückt direkt aus, dass Anspruch und Wirklichkeit der Figuren auf der Bühne nicht zusammenpassen. Eindrücklich zeigt sich dies noch einmal in der Schlusszene, in der sich der desillusionierte Paolo zu Lucio Dallos Lied mit dem Refrain *Quale allegria* [Was für eine Freude] abschminkt.⁶⁹ Allerdings können nur die jeweils der Sprache mächtigen Zuschauer:innen die deutschen, italienischen oder englischen Liedtexte als unmittelbaren Kommentar zu dem Bühnengeschehen wahrnehmen, denn sie werden nicht übersetzt

Einige Elemente der Inszenierung sind verwirrend mehrdeutig und vielfältig interpretierbar. So liegt beispielsweise die Maske eines Stierkopfs die überwiegende Zeit der Aufführung auf dem Boden der Drehbühne und bewegt sich mit dieser. Dadurch taucht sie immer wieder plötzlich im Sichtfeld des Zuschauers/der Zuschauerin auf und scheint ihn/sie direkt zu fixieren. Die Maske hat keine klare Funktion in der Show und so kann sie unterschiedliche Assoziationen wecken. Als Rocco sie sich beispielsweise unter meckerndem Gelächter einige Minuten aufsetzt, erinnert er an den Minotaurus, das hybride mythologische Ungeheuer zwischen Mensch und Tier, das die Frucht einer verbotenen Liebe ist und dem regelmäßig junge Männer und Frauen geopfert werden müssen. Die Anklänge an den Mythos wirken wiederum wie ein Kommentar auf die Show, in der Frauen und Männer sich für die Gunst eines Prinzen verbiegen und ihre Individualität opfern müssen. Assoziationsreich sind auch die rätselhaften Figuren mit uneindeutigen Geschlechtsmerkmalen Paolo und Michi sowie der „Vogelmensch“ Jason, der als entfernte Anspielung auf die Tauben des Märchens *Aschenputtel* interpretiert werden kann. Paolo nennt sich im Prolog selbst „la notte il mistero l'ambiguità“ [die Nacht, das Geheimnis, die Doppeldeutigkeit] (C).

Unklar bleibt schließlich, welche Haltung die Inszenierung zu Behinderung einnimmt. Die Qualität der Darbietung ist beispielsweise schwer einzuschätzen; die Zuschauer:innen können oft nicht entscheiden, was künstlerische Gestaltung ist und wo die Darsteller:innen aufgrund ihrer Beeinträchtigung an ihre Grenzen kommen. Alle Figuren tanzen mit mehr oder weniger steifen Bewegungen und ohne besondere Grazie, was als unbeholfene (auch durch die Beeinträchtigung bedingte) Bewegung oder aber als Symbol für das Verbiegen der Figuren zu Puppen bzw. Automaten durch die Wettbewerbssituation gelesen werden kann. Auch

⁶⁹ Der Liedtext selbst ist schon widersprüchlich, besingt er doch Themen wie Einsamkeit, Beziehungslosigkeit und Fehlentscheidungen mit dem Refrain „Quale allegria“ [Was für eine Freude].

Schwierigkeiten bei der Diktion können der internen Logik der Aufführung oder der realen Beeinträchtigung der Darsteller:innen zugeschrieben werden.⁷⁰ Die Interpretation des Märchens überlagert sich an diesen Stellen mit der Interpretation der Kunstform Theater. Immerhin ist *Aschenputtel* auch ein Märchen über das Instrumentalisieren des Körpers – die Stiefschwestern verstümmeln sich, um die Gunst des Königssohns zu erlangen –, und Behinderung zeigt die Grenzen dieser Instrumentalisierung auf.

Gesamtbetrachtung aus der Perspektive der Erzählung

Die Besonderheit der Neuerzählung von *Aschenputtel* durch *Un Peepshow per Cenerentola* liegt zum einen in der Neuakzentuierung zentraler Motive des Märchens durch die Überblendung von Märchen, Talent- und Peepshow. Zum anderen fällt auf, dass in der Aufführung des Teatro La Ribalta einige Elemente des Märchens fehlen oder nur angedeutet werden. Die Figur des abwesenden Vaters aus dem Märchen klingt z. B. im Showmaster Paolo an, jedoch fehlen die tote Mutter und die Stiefmutter.⁷¹ Desgleichen gibt es in *Un Peepshow per Cenerentola* keinen Baum auf dem Grab der Mutter, keine hilfreichen Tiere wie die Tauben – lediglich tierähnliche Männer, die eher Assistenten der Show sind – und auch die Linsen müssen nicht aus der Asche gelesen, das Nahrhafte nicht vom Wertlosen unterschieden werden. Der Ball im Königsschloss ist durch eine Showbühne ersetzt, auf der die tanzenden Aschenputtel im Gegensatz zum Märchen nicht zu ihrer eigentlichen Größe finden, sondern nur passiv (und erfolglos) auf die Erlösung hoffen. Sehr präsent sind in *Un Peepshow per Cenerentola* hingegen die schlechten Schwestern in Gestalt der Konkurrentinnen des Wettbewerbs, und wie im Märchen (vgl. Uther 2021: 53) zeichnen sie sich durch Neid, Habsucht und Ichbezogenheit aus. Da am Ende sogar die Existenz des Prinzen angezweifelt wird, kann die im Märchen angelegte moralisch-ethische Wertung (vgl. Wehse 1981: 48) nicht zum Tragen kommen. Denn das wichtigste Element des Märchens fehlt, das *happy ending*, die Hochzeit mit dem Prinzen.

Die rechtmäßige Braut weist im Märchen ein Schuh aus, und auch in *Un Peepshow per Cenerentola* steht ein Schuh im Zentrum des Interesses, der allerdings niemandem passt. Nicht die Schönheit oder das Tanztalent erweisen sich

⁷⁰ Laut Sauter/Quinten/Krebber-Steinberger (2016) kann bei Schauspieler:innen mit Behinderung die Ambivalenz zwischen Authentizität und Maske nie ganz aufgelöst werden. Die Regisseurin Gisela Höhne schreibt zu Wahrnehmungs- und Bewegungsmustern von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung, dass sie Verfremdungen erzeugen (1999: 95).

⁷¹ Beide können nach Drewermann (1993: 45) als eine Person gelesen werden.

als Gradmesser des Erfolgs, sondern einzig und allein dieser Schuh.⁷² Allgemein und spezifisch im Zusammenhang mit Behinderung steht er sinnbildlich für jedes den Körper disziplinierende Objekt bzw. für ein Ideal von Perfektion, das den lebendigen Menschen unter eine tyrannisierende (und zurechtstutzende) ästhetische Norm zwingt.⁷³ Dass er wahlweise zu groß oder zu klein ist, lässt an ein mythologisches Folterinstrument denken, das Bett des Riesen Prokrustes, an das ruhesuchende Wanderer gewaltsam angepasst werden, indem der Riese sie streckt oder ihnen die Füße abhackt. Auch Paolo musste sich offensichtlich selbst verletzen, damit ihm der Schuh passt, wie man an den blutigen Verbänden an seinen Füßen sieht, was an den Ruf der Tauben aus dem Märchen erinnert: „Blut ist im Schuh!“ Paolo empfindet am Ende entsprechend auch kein Glücksgefühl angesichts des passenden Schuhs, sondern Panik.⁷⁴ *Un Peepshow per Cenerentola* fehlen am Ende die wichtigsten Protagonisten: der Prinz und das Aschenputtel. Dies macht die „Selbstoptimierung“ aller Figuren letztlich sinnlos.

Unter diesem Aspekt ist auch das offene Ende der Aufführung und dessen Umgestaltung im Laufe der Zeit zu verstehen: Paolo ist als eine sich ständig wandelnde Figur der Inbegriff der fehlenden Erlösung. Sein Streben nach Perfektion fesselt ihn an die Selbstrepräsentation in der Show, die ewig weitergeht, denn hinter den Verkleidungen gibt es keine stabile Identität.⁷⁵ Dass die Aufführung irgendwann enden muss (weil ein Theaterabend nun einmal irgendwann zu Ende geht), widerspricht Paolos proteischem Wesen, weshalb es nur folgerichtig ist, dass der Schluss des Stückes sich über die Zeit ständig verändert.

Drewermann interpretiert in seiner bekannten psychoanalytischen Deutung des Märchens *Aschenputtel* die Protagonistin als eine Person, die sich ihr Lebensrecht erst verdienen muss.⁷⁶ Er bringt ihr Lebensgefühl auf die Formel:

72 Die physische Schuhanprobe erfolgt bei einigen Kandidatinnen ostentativ, bei anderen beiläufig. Der Schuh ist – im Gegensatz zum Märchen – allen Frauen zu groß und nicht zu klein.

73 Hughes/Paterson umschreiben derartige gesellschaftliche Normen wie folgt: „The tyrannies of postmodern times are aesthetic: tyrannies of slenderness [...]; tyrannies of perfection [...]“ (1997: 331).

74 In der Videoaufzeichnung lacht Paolo ein zweideutiges Lachen zwischen Triumph und Entsetzen; in der Aufführung vom Juli atmet er schwer und schließt die Vorhänge zu den Kabinen.

75 Die Videoaufzeichnung endet damit, dass Paolo alle weiblichen Accessoires (einschließlich der Brusttimate und der falschen Wimpern) ab- und Männerkleidung anlegt, nur um sich diese wieder vom Leib zu reißen und in ein Brautkleid zu steigen, das er ebenfalls wieder von sich reißt.

76 Er spricht von der „fundamentalen *Gebrochenheit* im Wesen eines ‚Aschenputtels‘: ein trauriges Kind zu sein, das nach außen fröhlich sein muß, und das alles mögliche [sic] tun muß einer Anerkennung zuliebe, die es, selbst wenn sie gegeben wird, doch niemals für glaubhaft nehmen darf“ (Drewermann 1993: 29).

Lebe so, daß Du Dein Leben verbringst als Buße für die nicht wiedergutzumachende Schuld, daß es Dich gibt, und: Achte vor allem darauf, nicht wie Dir Recht geschieht, sondern wie Du es anderen rechtmachen kannst. (Drewermann 1993: 46)⁷⁷

Dies erinnert an die Situation von Menschen mit Behinderung, insbesondere mit einer „geistigen“ Behinderung, deren Lebenswert und Lebensrecht zu verschiedenen Zeiten und in den unterschiedlichsten Gesellschaften bis heute immer wieder in Frage gestellt wurde und wird.⁷⁸ Sie können mit der Ausbildung einer falschen Identität reagieren, sich selbst ablehnen und sich an die geltenden Vorstellungsbilder anpassen, um zumindest eine rudimentäre gesellschaftliche Anerkennung zu gewinnen. Wie ein Aschenputtel können sie hoffen, sich das Recht auf Leben zu verdienen, wenn sie ihre eigene Rechtlosigkeit vollständig akzeptieren (vgl. Drewermann 1993: 46). Allerdings prägt dann die „soziale Angst“ vor Ächtung und Strafe ihr Verhalten (vgl. Drewermann 1993: 60). Der Bezug auf („geistige“) Behinderung versieht die Aufführung über diese Interpretationsmöglichkeit mit einer zusätzlichen emotionalen Dimension.⁷⁹

Doch ist *Un Peepshow per Cenerentola* auch ohne diesen Bezug auf „geistige“ Behinderung lesbar und zwar als kritische Darstellung der Situation aller Frauen, „die sich unter den gegebenen Umständen selber als ein durch und durch ohnmächtiges, seiner Rechte und Möglichkeiten ‚beschnittenes‘, in seiner Eigenständigkeit behindertes Wesen betrachten“ müssen und sollen (Drewermann 1993: 80). Diese Deutung kann in einer Erweiterung sinnbildlich auch als Kritik an Repressionen gegenüber allen Menschen stehen, die sich in kein Raster (z. B. des Geschlechts, der Ethnie, der körperlichen Verfasstheit o. Ä.) pressen lassen wollen. Denn *Un Peepshow per Cenerentola* enthält eine allgemeine Kritik an der Unterwerfung unter verstümmelnde und gleichmachende Normen und Ideale.⁸⁰ Dass die Aufführung sowohl mit Bezug auf die Thematik „geistige Behinderung“ als auch ohne diesen Bezug gelesen werden kann, lässt sie zwei Gefahren entgehen: Behinderung zu übergehen, nicht zu thematisieren und die Darsteller:innen damit zu normalisieren (d. h. ihre Besonderheit unsichtbar zu machen) auf der einen Seite; und auf der anderen Seite, Behinderung als das „ganz Andere“ zu sti-

77 Entsprechend lautet der Imperativ, unter dem ein Aschenputtel lebt, laut Drewermann: „Du verdienst nicht zu leben; also mußt Du Dir verdienen, leben zu dürfen“ (1993: 46).

78 Vgl. dazu z. B. in jüngster Zeit die Diskussionen um den Pränataltest NIPT (und dazu Schmitz 2016; Achtelik 2019).

79 Viganò will Behinderung nutzen „come veicolo per portare lo spettatore a fare un viaggio altrove“ [als Vehikel, das den Zuschauer auf eine Reise anderswohin mitnimmt] (Lòtano 2019).

80 Als allgemeine Aussage der Aufführung nennt Viganò (2020): „Rivendicare la propria ‚diversità‘, la propria unicità è oggi più che mai necessario“ [Die eigene ‚Diversität‘ zu beanspruchen, die eigene Einzigartigkeit, das ist heute wichtiger denn je.]

lisieren, mit dem sich die Zuschauer:innen ohne Behinderung nur schwer oder gar nicht identifizieren können und dass sie als nicht relevant für ihr eigenes Leben erachten könnten.⁸¹ In *Un Peepshow per Cenerentola* wird Behinderung weder versteckt noch betont, sondern als *ein* möglicher Deutungsansatz unter anderen angeboten, der der Inszenierung Kohärenz verleiht, aber nicht unentbehrlich für ihre Bedeutung ist. Mitleid erregen die Darsteller:innen insofern, als die Verstümmelungen, die sie über sich ergehen lassen, einer gesellschaftlichen Zwangsnormierung geschuldet sind, unter der auch Menschen ohne Behinderung leiden.

Ein möglicher Ausweg aus der Verdinglichung des Menschen ist, dass dieser die ihm von außen auferlegte Rolle zurückweist und die eigene Mitwirkung an seiner Verdinglichung durchschaut, dass er also auf eine Metaebene wechselt.⁸² Doch keine Figur nimmt diese Perspektive ein. Die Neuinterpretation des Märchens *Aschenputtel* durch das Teatro La Ribalta legt keine Lösung nahe und lässt die Zuschauer:innen mit ihren widersprüchlichen Erfahrungen allein. *Un Peepshow per Cenerentola* macht allerdings deutlich, dass der Erzählung etwas Entscheidendes fehlt, um zum Abschluss, zum *happy ending*, zu gelangen. Mit dieser Lücke müssen sich die Zuschauer:innen auseinandersetzen, um möglicherweise zu eben jener Meta-Perspektive zu gelangen, die eine Zwangsnormierung kritisch hinterfragt.

Die verstörende Erzählung mit all ihren Ambivalenzen kann dabei helfen, herkömmlichen Vorstellungsbildern von Behinderung neue zur Seite zu stellen. Denn nach Auffassung des Regisseurs Viganò (2020) ist die Aufgabe des Theaters, die Zuschauer:innen zum Imaginieren neuer Welten und neuer Möglichkeiten zu befähigen, was sie vom ängstlichen Kreisen um das, was sie bereits kennen, befreie.⁸³ Das Theater solle verstehen und analysieren, was wehtut, ohne Linderung oder Heilung zu versprechen (Viganò in Lötano 2019; Viganò in Donati 2020). Mit ihrem gnadenlosen Wettbewerb auf der Bühne machen die Konkurrentinnen nämlich das unmöglich, was sie eigentlich erreichen wollen: die Anerkennung ihrer Person und zwar so, wie sie ist. Das Buhlen um die Gunst des Prinzen basiert zuallererst auf der Missachtung der eigenen Persönlichkeit, die eine äußer-

81 Dieser Umgang mit Behinderung wird in Kap. 5 dieser Studie als *undoing disability* bezeichnet. Vgl. zu dieser Interpretation auch Hartwig (2021).

82 Drewermann verweist entsprechend darauf, dass man Aschenputtel nur heilen kann, wenn man aufhört, es „als das bloße Produkt und als das willfähige Opfer seiner Umgebung zu betrachten“ (1993: 42).

83 Er drückt diesen Sachverhalt folgendermaßen aus: „Senza il dolore della ferita e della mancanza, esiste solo l'uguale, il consueto, quello che conosciamo già. [...] è la ferita che muove [...] la nostra voglia di altrove“ [Ohne den Schmerz der Wunde und des Mangels gibt es nur das Gleiche, das Gewohnte, das, was wir schon kennen. Es ist die Wunde, die uns dazu motiviert, etwas Anderes zu wollen] (Viganò in Donati 2020).

liche Verstümmelung nach sich zieht. Diese Dynamik macht *Un Peepshow per Cenerentola* unmittelbar erfahrbar.

4.4 Wandlungen der Erwartung: *Théo et les métamorphoses* (Damien Odoul, Frankreich 2021)

*Théo et les métamorphoses*⁸⁴ ist der neunte Spielfilm des französischen Regisseurs Damien Odoul.⁸⁵ Er wurde auf der Berlinale, dem Festival International Du Film La Rochelle (FEMA), dem Geneva International Film Festival (GIFF) sowie dem Festival de Sevilla präsentiert und gewann 2021 den Grand Prix beim New Horizons Film Festival in Wrocław. Der Film ist das Ergebnis einer mehrschichtigen langen Arbeitsphase. Der Regisseur erläutert:

Mon film, c'est trois écritures: la première va du côté du scénario qui ne pouvait jamais être définitif; la deuxième, c'est le tournage pendant lequel je réécris chaque jour mon histoire; et enfin la troisième, c'est le montage qui a duré un an. Il n'y a aucune place pour l'improvisation dans tout ce processus. Tout a été très travaillé pour pouvoir tout casser ensuite, être libre de tout explorer! (Odoul 2021: [4])⁸⁶

Erzählung

In seiner Struktur erinnert *Théo et les métamorphoses* zu Beginn an einen Dokumentarfilm mit langen beobachtenden Sequenzen und einer kommentierenden *voice-over*-Stimme. Doch spätestens mit Théos surrealer Vorstellung seiner Mutter (TM: 13:20–14:15) wird deutlich, dass es sich um eine imaginäre Geschichte handelt (vgl. auch Odoul 2021: [4]). Über Théos Kommentar ist den Zuschauer:innen durchgängig bewusst, dass die Geschichte aus seiner Perspektive, d. h. von seinen Vorstellungen, Wünschen und Ängsten aus, erzählt wird.

⁸⁴ Frankreich 2021; Drehbuch/Regie: Damien Odoul. Dauer: 96 Minuten. Eine Zusammenfassung des Inhalts findet sich in Hartwig (2023c: 37–38).

⁸⁵ Zum Regisseur, Künstler und Dichter Damien Odoul vgl. Hartwig (2023c: 38–46) und die Webseite <https://www.damienodoul.com/> [15.06.2023].

⁸⁶ [Übersetzung: Mein Film besteht aus drei Schreibweisen: Die erste ist das Drehbuch, das nie definitiv sein konnte; die zweite, das sind die Dreharbeiten, bei denen ich jeden Tag meine Geschichte umschreibe; die dritte ist schließlich die Montage, die ein Jahr gedauert hat. Es gibt keinerlei Platz für Improvisation in diesem Prozess. Alles ist sehr ausgearbeitet, um alles danach wieder aufzubrechen, um die Freiheit zu haben, alles zu erkunden!]

Zeit und Ort der Erzählung sind nur vage spezifiziert. Théo lebt (seit seiner Geburt, wie er sagt; TM: 11:14–11:17) in einem Haus mit asiatisch anmutender Architektur⁸⁷ und klaren geometrischen Linien sowie auffällig scharf voneinander abgesetzten hellen und dunklen Bereichen. Viele Fotos und einige seltsame Objekte sind darin ausgestellt.⁸⁸ Das Haus befindet sich fern der städtischen Zivilisation mitten in der Natur, deren Geräusche – Wasserplätschern, raschelndes Laub, rollende Steine – immer wieder unnatürlich laut hervorgehoben werden. Die Umgebung besteht aus Wäldern und Hügeln. An manchen Stellen lassen Vogelgezwitscher und klare Bäche unter grünem Blätterdach, durch das die Sonne scheint, an einen *locus amoenus* denken. Die Zeitgeschichte, das zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, dringt in die Erzählung über den Computer ein,⁸⁹ wird jedoch von den Figuren explizit ignoriert: Théo erklärt, sein Vater höre niemals Nachrichten, weil die immer gleichen menschlichen Tragödien höchstens Wahnsinn oder Depressionen erzeugen (TM: 35:25–35:40).

Im ersten Kapitel, das auch das längste des Films ist, deuten Details an, dass die erzählte Zeit mehrere Tage umfasst.⁹⁰ In den übrigen Kapiteln gibt es solche Verweise nicht mehr. Da in Théos Erzählung die Außenwelt und die Innenwelt nahtlos ineinander übergehen und ineinander verschwimmen, außerdem die Zeit komprimiert oder gedehnt wird und viele Ellipsen unbestimmter Länge vorliegen,⁹¹ bleibt unklar, wie lang Erzählzeit und erzählte Zeit sind, ob sie mehrere Wochen umfassen oder auch nur wenige Tage, die Erzählzeit gar nur wenige Stunden.⁹² Odoul erläutert,

87 Théos zu einem Knoten zusammengebundenes langes Haar nimmt die Anspielung auf Asien ebenso auf wie weitere Figuren des Films, wie z. B. die Ninja im dritten Kapitel. Sie verweist auf eine im japanischen Kulturkreis sehr bekannte Figur, den Ninja (also eine männliche Person), einen ausgebildeten Kämpfer. Den Schamanen, an den Théo der Vater erinnert, kann man ebenfalls im (nord-)asiatischen Raum situieren, und Shakti, die sich einmal in der Höhle zeigt, in Indien. Eine durchgehende Anspielung auf Indien ist die Raga-Musik, die weiter unten besprochen wird.

88 Die Objekte stehen in Glasvitrinen: z. B. ein mit Stricken umwundener Felsbrocken oder ein bizarr geformter Stein, der wie eine Keule, ein Bein oder ein Wal aussieht und zu schweben scheint (z. B. TM: 13:08–13:12).

89 Eine exakte Situierung ermöglicht der Fernsehbericht (TM: 36:00–36:49) über den humanoiden Roboter Sophia, der 2017 tatsächlich die Staatsbürgerschaft von Saudi-Arabien erhielt.

90 Diese Details sind z. B. Nachtbilder oder das morgendliche Aufstehen des Vaters bzw. Théos.

91 Mehrfach werden Bewegungen beschleunigt oder verfremdet (wie z. B. die Kastration oder der Kampf mit der Ninja) oder Figuren verschwinden abrupt aus dem Bild. Daneben gibt es lange Plansequenzen, die das Tempo der Erzählung verlangsamen.

92 Odoul spricht von einem einzigen Tag, was aber im Film nicht eindeutig erkennbar ist: „Mon inspiration vient de la littérature plus que du cinéma, plus spécialement de la poésie, qui pour moi est pareille à un chant. Un chant comme l’Odyssée. Je pense à l’Ulysse de l’Antiquité, mais aussi à celui de James Joyce. Comme Joyce, je voulais me concentrer sur un lieu, et plus ou moins sur une journée.“ [Meine Inspiration ziehe ich mehr aus der Literatur als aus dem Kino, genauer

er habe eine Art Parallelzeit und -raum („une poche, un temps et un espace ,à côté“) im Herzen des Mittelgebirges imaginiert, „un lieu assimilable à l’univers de la poésie chinoise et de la philosophie taoïste, et même à la peinture chinoise du 8ème siècle“ (2021: [6])⁹³ Er nennt seinen Film eine „utopie réaliste“ [realistische Utopie] (Odoul 2021: [4]), was wörtlich verstanden werden kann: der Nicht-Ort der Phantasie, die aus realen und imaginären Elementen zusammengesetzt ist und Bewusstes und Unbewusstes miteinander verbindet.

In *Théo et les métamorphoses* erzählt der Protagonist von seiner Suche nach sich selbst und von seinen Verwandlungen (Metamorphosen). Während die ersten Identitäten, die er imaginiert, noch sehr klar sind – Krieger und Liebender –, werden seine Suche und seine Verwandlungen zum Ende des Films hin rätselhafter.⁹⁴ Im letzten Kapitel trifft er auf „moitié“ [Hälfte], eine Frau, mit der er zu verschmelzen scheint, was an Platons androgyne Kugelmenschen erinnert.

Mit Ausnahme dieses Kapitels und des Prologs ist über den gesamten Film hinweg Théos Stimme aus dem Off zu hören, die der Regisseur als Théos „innere Stimme“ (Odoul 2021: [5]) bezeichnet.⁹⁵ Théo berichtet von seiner Beziehung zur Umwelt, aber vor allem von seinen Gedanken und Visionen, die sich, wie durch magische Schöpfungskraft hervorgerufen, in Bildern materialisieren. Odoul erläutert:

Les visions de Théo tiennent du pouvoir de l’écriture et de la parole à convoquer les images, les personnages, les objets, les événements, de manière immédiate. Simplement en les désignant. Donc la magie est très clairement là. (Odoul 2021: [5])⁹⁶

Die Vieldeutigkeit der Bilder wird durch Théos Kommentar eingegrenzt, doch ist der Modus oft nicht erkennbar. Die Zuschauer:innen wissen dann nicht, ob es sich um Théos Blick in sein Inneres (Träume, Wünsche, Ängste, Wahnvorstellungen) oder um Théos Interpretation der Außenwelt handelt. Manchmal kann man

gesagt aus der Dichtung, die für mich wie ein Gesang ist. Ein Gesang wie die Odyssee. Ich denke an den antiken Odysseus, aber auch an den von James Joyce. Wie Joyce wollte ich mich auf einen einzigen Ort und mehr oder weniger einen einzigen Tag konzentrieren] (Vena 2021).

93 [Übersetzung: ein Ort, der dem Universum der chinesischen Poesie und der taoistischen Philosophie und sogar der chinesischen Malerei des 8. Jahrhunderts vergleichbar ist.]

94 Diese Komplexitätssteigerung zeigt sich auch in den Namen, die Théo sich selbst gibt: zunächst nennt er sich To, eine Abkürzung seines Namens, später dann viel rätselhafter und metaphorischer „livre flottant“ [schwebendes Buch], „renard du sentier“ [Fuchs des Weges] oder „singé ivre“ [betrunkenen Affe] (TM: 01:13:31–01:13:41).

95 Der Text, den der Off-Erzähler spricht, stammt nahezu ausschließlich von Odoul und wurde während der Proben mit dem Schauspieler kaum modifiziert; vgl. Hartwig (2023c: 43).

96 [Übersetzung: Théos Visionen haben etwas von der Macht, die das Schreiben und das Sprechen haben, Bilder, Figuren, Objekte, Ereignisse unmittelbar hervorzubringen. Einfach, indem sie sie bezeichnen. Magie ist also ganz klar da.]

den Modus erschließen, etwa wenn Théo im Konditional⁹⁷ oder von Selbsthypnose (TM: 30:51) spricht. Auch Trickaufnahmen weisen das Gezeigte eindeutig als Imagination des Erzählers aus, etwa wenn dieser mit halb geschlossenen Augen und einem abwesenden Blick mit großer Geschwindigkeit durch eine Flusslandschaft gleitet.⁹⁸ Viele Szenen sind aber sowohl als reale Wahrnehmung als auch als Fiktion interpretierbar und manchmal ist nicht klar, ob Théos Kommentar nicht eine banale Szene imaginär überhöht. So macht der Vater beispielsweise ein Feuer und hält sich weinend an zwei Baumstämmen fest (TM: 24:42–25:15); Théos Kommentar dazu lautet, dass der Vater viel gelitten habe, aber dieser Kommentar kann ebenso gut eine zutreffende wie eine frei erfundene Interpretation sein; schließlich ist auch möglich, dass die gesamte Szene nur in Théos Kopf stattgefunden hat. Die Phantasie kann Unvereinbares zusammenbringen und Irreversibles rückgängig machen, wie einige Filmsequenzen zeigen.

Théos Entwicklung verläuft über mehrere Etappen. Im Pressedossier heißt es:

Théo, un jeune trisomique de 27 ans, vit avec son père dans une maison isolée au cœur d'une forêt. Ils cohabitent en harmonie avec la nature et les animaux, mais un jour le père s'absente laissant son fils seul avec ses visions ... Théo commence alors son odyssee dans laquelle il va se réinventer, s'ouvrir au monde, expérimenter la liberté, et tenter d'y découvrir la nature des choses tout comme la nature des êtres. (Théo et les métamorphoses 2021)⁹⁹

Über sechs Texttafeln mit weißer Schrift vor schwarzem Hintergrund und einer animierten Zeichnung aus wenigen Strichen wird die Erzählung in einen Prolog und sechs Kapitel unterteilt, die jeweils verschiedene Paare nennen: To und den Vater, To und die Schlange, To und die Ninja, To und die Kaiserin, To und den Fremden sowie To und die Hälfte. Dem ersten Kapitel vorgeschaltet ist eine etwa

97 So wird der Vatermord eingeleitet mit den Worten: „Je pourrais l'étrangler“ [Ich könnte ihn erwürgen] (TM: 47:17). Dass der Vater später am Tisch sitzt (TM: 01:12:47), zeigt, dass der Mord nur in der Phantasie erfolgte.

98 Vgl. TM: 31:00–31:31 und TM 54:33–55:11. Andere Szenen arbeiten mit einem Split-Screen, comicartigem Sound, schnellen Schnittfolgen oder ungewöhnlichen Bildkompositionen wie z. B. in der Szene mit der Ninja (TM: 57:12–59:01), in Théos Kastrationsphantasien (TM: 43:10–43:13) oder in der Sequenz mit dem Krieger-Jongleur (TM: 57:44–57:49). Théos Kommentar zum Kampf mit der Ninja lautet: „Ça sera un super cinema“ [Das wird ein Superkino] (TM: 57:49–51), was anzeigt, dass die Szene nicht real stattfindet.

99 [Übersetzung: Théo, ein junger Mann von 27 Jahren mit Down-Syndrom, lebt mit seinem Vater in einem abgelegenen Haus inmitten eines Waldes. Sie leben in Harmonie mit der Natur und den Tieren, aber eines Tages fährt der Vater weg und lässt seinen Sohn mit seinen Visionen allein... Da beginnt Théo seine Odyssee, in deren Verlauf er sich neu erfinden, der Welt öffnen, die Freiheit ausprobieren und versuchen wird, in ihr die Natur der Dinge sowie die Natur der Lebewesen zu entdecken.]

neun Minuten lange Sequenz, eine Art Prolog, in dem Théo erst eine Höhle erforscht und dann auf einem Quad durch einen lichten, sonnendurchfluteten Wald nach Hause fährt.

Die gesamte Erzählung kann als Bildungs- oder Initiationsgeschichte, als Herausbildung einer Identität gelesen werden.¹⁰⁰ Die sieben Teile (Prolog und sechs Kapitel) erinnern dabei an die sieben Tage der Schöpfungsgeschichte. In diesem Kontext wirkt der Prolog in der Höhle wie eine symbolische Geburt (vom Dunkeln ins Licht, aus dem Uterus in die Welt),¹⁰¹ die Rückkehr in die Höhle nach etwa zwei Dritteln der Erzählung wie eine Rückkehr zum weiblichen Ursprung¹⁰² und das letzte Kapitel im hellen Wald wie der Höhepunkt der Selbstfindung (auch ganz buchstäblich, weil die masturbierende Protagonistin zum Orgasmus gelangt) mit der anschließenden Verwandlung des Protagonisten in ein Tier. Nur zu Beginn des Prologs und zu Beginn des letzten Kapitels folgt eine *over-the-shoulder*-Kamera dem Protagonisten in den Wald, der beim ersten Mal einen Schutzanzug trägt, beim zweiten Mal nackt ist.¹⁰³ Die Mitte des Films ist am unruhigsten: Die Auswüchse der Phantasie, sprachlich umgesetzt z. B. durch zahlreiche Wortspiele, filmisch umgesetzt z. B. durch metaphorische Montagen oder schnelle Schnittfolgen, werden Assoziationen oder wiederkehrende Bilder zusammengehalten. Die Initiationsgeschichte gewährleistet die Kohärenz der zahlreichen surrealen Bilder und Sequenzen. Im Prolog und im letzten Kapitel ist der Rhythmus langsamer, die Schnittfolge länger, was wie eine Einladung zu einer kontemplativen Haltung wirkt.

100 Odoul nennt *Théo et les métamorphoses* „un film initiatique, sur une forme d’auto-initiation, mais avec des passages compliqués à certains endroits. Il n’existe pas d’initiation simple“ [ein Initiationsfilm über eine Art Selbstinitiation, aber mit bisweilen komplizierten Passagen. Es gibt keine einfache Initiation] (Hartwig 2023c: 45).

101 Théo steigt zu Beginn keuchend einen Höhlengang mit nassen Steinen hinab, der an einen Geburtskanal erinnern könnte. Am Ende des Prologs ist die Öffnung der Höhle mit hellem Tageslicht dahinter zu sehen, was den Austritt „ans Licht der Welt“ andeutet. Draußen liegt Théo wie ein Neugeborenes erschöpft am Boden und bekommt von einem Kind eine Trinkflasche gereicht.

102 Théo kehrt in die Höhle zurück und begegnet Shakti (TM: 01:09:36–01:10:36), die im Hinduismus für „power, ability, strength, might, effort, energy, capability, capacity for“ steht und prinzipiell mit dem Weiblichen assoziiert wird. Zum metaphysischen Konzept von *sakti* vgl. Foulston (2008: 728–729). Foulston schreibt: „[...] the innumerable goddesses that are an integral part of Hindu religious expression personify śakti in a tangible form“ (2008: 725).

103 Die Jäger tragen am Ende des Films (TM: 01:31:26–01:31:52) ebenfalls orangene Warnkleidung, so dass sie an Théo vom Anfang des Films erinnern. Gewissermaßen war Théo am Anfang seiner Bildungsgeschichte ebenfalls ein Jäger und ist am Ende nackt wie ein Tier. Kurz vor Ende des Films antwortet außerdem auf Théos Heulen (Théo steckt im Wolfsfell) aus der Ferne Hundegebell, so dass in diesem Moment die wilde und die domestizierte Form des Hundes miteinander zu kommunizieren scheinen.

Im ersten Kapitel stellt sich Théo als Erzähler vor. In den folgenden Kapiteln trifft er auf verschiedene Herausforderungen und ändert nach deren Bewältigung seine Ziele: Zunächst will er ein Meister der Kampfkunst werden, nach dem Vätermord ein Liebender. Mit der Niederlage gegen die Ninja gibt er die Idee des Samurai endgültig auf und interessiert sich für Shakti, „la femme serpente indienne qui loge dans le corps de chaque être humain“ [die Schlangenfrau, die im Körper jedes Menschen wohnt] (TM: 01:01:10–01:01:18). Nachdem er Shakti in einer Höhle begegnet ist, muss er eine riskante Transformation durchleben, für die er die Fenster verdunkelt, so dass das Haus wie ein Kokon wirkt. Im letzten Kapitel trifft Théo schließlich seine „Hälfte“, eine scheue Frau, die über Match Cuts mit Wildtieren gleichgesetzt wird. Ebenfalls durch einen Match Cut entsteht kurz vor Ende auch der Eindruck, Théo und diese Frau seien nunmehr dieselbe Person: Sie liegt im Gras und Théo erhebt sich aus dem Gras, wodurch er aus ihr hervorzugehen scheint (TM: 01:29:52–01:30:03). In einer Art Epilog läuft er schließlich mit einem Wolfsfell, das seinen Körper und sein Gesicht in weiten Teilen bedeckt, am Waldrand entlang, bis es Nacht wird und scheint – der Effekt wird über Parallelmontagen erzeugt – selbst zum Tier geworden zu sein.¹⁰⁴ Das Filmbende vollzieht damit die über den gesamten Film schon vorbereitete Aufhebung der Differenzen zwischen Mann und Frau bzw. Mensch und Tier, Ziel einer Entwicklung von Spiritualität und Animalität als zwei gleichberechtigte Pole von Théos Identität. Dies erinnert an ein fundamentales Konzept des Hinduismus, das eine Entsprechung zwischen Gott (Brahman, weder weiblich noch männlich; vgl. Foulston 2008: 727) und der Totalität aller kosmischen Manifestationen postuliert: „The all-encompassing nature of Brahman gave rise to a major theory that everything, whether divine or human, was in its essence the same [...]“ (Foulston 2008: 727). Théos Wunsch danach, mit dem Denken aufzuhören („arrêter de penser“; TM: 01:06:50–01:06:52) kann in diesem Sinne als Verzicht auf das Unterscheiden an sich interpretiert werden.

Odoul nennt den indischen Raga seine Inspiration (2021: [4]), der auch durchgehend immer wieder im Film erklingt. Ragas beruhen nicht auf festen Intervallen wie die europäische Musik, sondern auf dem Verhältnis der Töne

104 Théo scheint mit dem übergeworfenen Wolfsfell zu verschmelzen und am Ende ebenbürtig mit einem Keiler zu kommunizieren. Die Frau („Hälfte“) wird wiederum mit einem Reh parallelisiert, dem Théo nachstellt. Zu einem früheren Zeitpunkt des Films war bereits die Rede davon, dass sich der Vater einst auch einmal mit Hilfe eines Schamanen in einen Wolf verwandelt hat (TM: 15:40–15:49).

zum Grundton bzw. auf ihrer Lage im Oktavraum (vgl. Glorian 1995: 41).¹⁰⁵ Glorian erläutert:

Der Begriff ‚Raga‘ lässt sich schwerlich direkt übersetzen. Aus der vedischen Philosophie kennen wir das polare Wortpaar *raga* (anziehende Kraft) und *dvesa* (abstoßende Kraft), das aus psychologischer Sicht betrachtet auch soviel wie Sympathie und Antipathie bedeutet. ‚Raga‘ könnte etwa mit ‚das was gefällt[‘], oder ‚das was anziehend wirkt‘ übersetzt werden. (Glorian 1995: 43)

Eine „anziehende Kraft“ im Sinn eines Ragas ist auch in *Théo et les métamorphoses* zu erkennen. Denn der Protagonist gerät auf seinem Bildungsweg in den Bereich verschiedener Anziehungskräfte der Dinge und der Menschen seiner Umgebung und ist selbst eine Anziehungskraft für Dinge und Menschen.¹⁰⁶ Auch die Unabgeschlossenheit eines Ragas findet sich im Film wieder. Ragas sind nämlich im Gegensatz zu festgelegten Musikstücken wie einer Symphonie niemals vollendet oder vorhersehbar. Ein Raga ist vielmehr

[...] immer im Werden begriffen, in ewiger Mutation und ständigem Wandel wie das Leben selbst. Er entspringt der Gegenwart und bleibt in der Gegenwart. Er besitzt keine Vergangenheit, denn er kann den gleichen Weg, den er gekommen ist, nicht wieder zurückgehen. (Menon 1988: 53)

Entsprechend hat ein Raga weder Anfang noch Ende (Menon 1988: 53), und seine zeitliche Struktur entspricht eher einem Kreis als einer Linie (Menon 1988: 67). Von einem nie abgeschlossenen Wandel berichtet auch *Théo et les métamorphoses*. Was am Anfang noch wie eine gradlinige Erzählung anmutet, verwandelt sich immer mehr in konstante Metamorphosen, die zum eigentlichen Wesen, zur eigentlichen Identität des Protagonisten werden.

105 In der indischen Musik ist ein ständig erklingender Grundton die Konstante und der Bezugspunkt (Daniélou 1982: 15).

106 Théo sagt an einer Stelle, er suche seinen Platz in einem „multi-monde“ [Multi-Welt] „en devenant aimant et amant de tout ce qui m’entoure“ [indem ich liebend und Liebender werde von allem, was mich umgibt] (TM: 01:15:07–01:15:24), will also Subjekt und Objekt werden. Dabei bedeutet das Wort *aimant* sowohl „liebend“ als auch „Magnet“; diese Doppeldeutigkeit wird noch dadurch unterstrichen, dass Théo in dieser Szene Magnete an eine Wand wirft.

Erwartung

Théo hat das Down-Syndrom, was deutlich erkennbar ist, jedoch nur an zwei Stellen beiläufig thematisiert wird.¹⁰⁷ Die gängigen Vorstellungsbildern entsprechenden Verhaltensweisen und Kommunikationsformen eines Menschen mit Down-Syndrom zeigt er nicht. Er ist weder friedfertig (was er explizit betont; TM: 12:43–12:46) noch passiv oder asexuell. Vielmehr zeigt er sich häufig von einer hochaggressiven Seite, gestaltet seine Verwandlungen selbst aktiv mit und zeigt breitgefächerte (romantische und pornographische) sexuelle Interessen. Der Regisseur kommentiert:

Ma proposition cinématographique est une manière de montrer un trisomique d'aujourd'hui, avec ses problématiques comme de connaître la sexualité, et pourquoi pas avoir une histoire d'amour avec une femme, entre guillemets, „normale“. Ce jeune trisomique vit avec les problématiques de son temps et de sa génération. (Hartwig 2023c: 41)¹⁰⁸

Théo ist in seinen Fähigkeiten nicht nur nicht eingeschränkt, sondern hat sogar außergewöhnliche Begabungen, wie die, seine Umwelt durch schöpferische Phantasie zu verändern. Er dominiert den Film und bietet sich als einzige Identifikationsfigur an.¹⁰⁹

Über den ganzen Film hinweg ist es für die Zuschauer:innen schwer, inner-textuelle Erwartungen aufzubauen. Denn Théos Phantasie wird in ihrer Rohheit, Abruptheit und Unlogik wiedergegeben. Entsprechend enthält der Film viele Ge-

107 An einer Stelle sagt Théo unvermittelt: „Je vais te niquer, trisome, je vais te niquer tu comprends?“ [Ich werde dich ficken, Trisom, ich werde dich ficken, verstanden?] (TM: 51:07–51:21). Den Hund auf dem Feldweg fragt er, ob er „un trisomique qui cherche l'amour“ [einen Menschen mit Down-Syndrom, der die Liebe sucht] (TM: 01:08:52–01:08:55) fressen wolle. Die Aussage, er habe 24 Zähne (TM: 26:17–26:18) könnte ebenfalls als Anspielung auf die Trisomie 21 angesehen werden, die oft mit der Ausbildung von einer ungewöhnlich geringen Zahl an Zähnen beim erwachsenen Menschen einhergeht. Über die Zeichnungen mit den Zirkuszelten, die ein Mensch mit Down-Syndrom angefertigt hat (vgl. Hartwig 2023c: 40) und die Musik aus Théos Kopfhörer von der Hip Hop Electro-Band The Coolers division aus Belgien, deren Mitglieder das Down-Syndrom haben, sind weitere künstlerische Ausdrucksformen von Menschen mit einer „geistigen“ Behinderung im Film präsent.

108 [Übersetzung: Mein Ansatz im Film ist gewissermaßen, einen Menschen mit Down-Syndrom von heute zu zeigen, mit all seinen Problemen wie die Entdeckung der Sexualität oder – warum nicht – eine Liebesgeschichte mit einer in Anführungszeichen „normalen“ Frau. Dieser junge Mann mit Down-Syndrom lebt mit den Problemen seiner Zeit und seiner Generation.]

109 Odoul spricht davon, dass Théo wie vor einer Kulisse handelt, vor der er sein eigenes Theater erschafft (Odoul 2021: [5]). Über seinen Vater sagt Théo beispielsweise: „[...] dans ma tête c'est moi qui le dicte ce qu'il doit faire“ [In meinem Kopf bin ich es, der ihm diktiert, was er zu tun hat] (TM: 46:17–46:20) und über seine Mutter: „[...] je peux lui redonner forme quand je veux“ [Ich kann ihr wieder Form verleihen, wann ich will] (TM: 13:57–14:00).

dankensprünge, enigmatische Bilder und logische Brüche in der Erzählung. Zwar wiederholen sich viele Elemente – das Erscheinen oder die Erwähnung eines Kindes,¹¹⁰ das Auftauchen einer Schlange,¹¹¹ die Elemente Feuer, Wasser und Luft,¹¹² ein Zirkuszelt,¹¹³ die Nacht,¹¹⁴ die Waldtiere oder die Fotos – doch erscheinen sie ohne erkennbares Muster, so dass sie an keiner Stelle logisch erwartet werden können und daher immer überraschend wiederkehren. Das wiederum erinnert an das Grundprinzip des Raga, dessen verschiedene Formen sich nicht einfach wiederholen (Menon 1988: 68).



Abb. 3: Die unvorhersehbaren Metamorphosen der Phantasie (TM: 31:13).

110 Ein Kind versorgt Théo nach dem Aufstieg aus der Höhle mit einem Getränk (TM: 07:02–07:15), Théo spricht von sich als einem „enfant souriant“ [lächelndes Kind] (TM: 18:00), der Junge Tao ist Théo's chinesische Alter Ego (TM: 37:34–37:54) und auch „der Fremde“ sieht sich im Traum als ein 9-jähriges Kind (TM: 01:18:36).

111 Die Schlange erinnert an kundalini śakti, „a serpent curled three and a half turns around the lowest cakra of the body“ (Ferrari 2008: 737).

112 Feuer sieht man zum ersten Mal an Théo's Helm im Prolog; am Feuer steht der Vater und weint, im Feuer verbrennt Théo dessen Besitz; am Ende erscheint Feuer in Form eines Blitzes während eines Gewitters. Wasser taucht am Anfang an den Wänden der Höhle auf; die Handlung spielt wiederholt an Waldbächen. Im Abspann hört man das Rauschen von Regen. Auf die Luft verweisen schließlich die zahlreichen Aufnahmen von Vögeln im Flug.

113 Zu Beginn seiner Selbstvorstellung sieht man Théo beim Zeichnen von Zirkuszelten (TM: 17:23–17:28). Die Zeichnungen sind mehrfach an den Wänden des Hauses zu sehen. Der Fremde erwähnt ebenfalls ein Zirkuszelt, das Teil seines Alptraums war (TM: 01:18:18–01:18:36).

114 Immer wieder sind mit einer Nachtsichtkamera aufgenommene Bilder in die Erzählung eingestreut, auch in der letzten Sequenz des Films.

Schnelle Schnittfolgen reihen unterschiedliche Bilder abrupt aneinander, was Théos *stream of consciousness* widerspiegelt und ohne erkennbare Muster erfolgt. Zahlreiche über den Film verstreute *jump cuts* bringen zudem Diskontinuität in Handlungen und Bewegungen. Manche Bilder bleiben rätselhaft wie das, das Théo in Embryo-Stellung mit einem bunten T-Shirt bekleidet auf einer schrägen Holzunterlage an einem Baum mit blätternder Rinde zeigt (TM: 01:01:43) oder mit einer blauen Maske (TM: 01:14:43). Andere rätselhafte Bilder spielen ins Groteske, wie Théo in einem Sarkophag (TM: 38:39). Die Verwandlungen bauen sowohl eine Was- als auch eine Wie-Spannung auf, weil sie einerseits den Charakter eines Rätsels haben, das auf eine Lösung hindrängt – die Antwort auf die Frage, welche Identität Théo letztendlich annehmen wird –, andererseits in immer neuen überraschenden Varianten erwartet werden. Doch richtet die Erzählung die Erwartungen auf keinen klaren Zielpunkt aus. Vielmehr müssen die Zuschauer:innen erwarten, dass etwas Unerwartetes geschieht, bzw. ihren Wunsch, die Bilder zu deuten, aufgeben. Gelingt ihnen dies nicht, erleben sie eher Langeweile. So spricht ein Rezensent von Ermüdung (Lemerrier 2021), weil er nicht wisse, worauf der Film hinauslaufe.

Erfahrung

Théo et les métamorphoses zeigt einen Protagonisten mit „geistiger“ Behinderung als phantasiebegabte, willensstarke, wirkmächtige Person mit ausgeprägten körperlichen und spirituellen Bedürfnissen. Die Ziele, die Théo sich setzt, sind in keiner Weise auf seine Beeinträchtigung bezogen. In seinen Metamorphosen will er sich nicht etwa seines Down-Syndroms entledigen, sondern ein Krieger werden, erotische Liebe erleben und eine existentielle Transformation erfahren, indem er in sich die Gegensätze zwischen Mann und Frau, Mensch und Tier auflöst. Mit seinen Verwandlungen beschreitet er die drei Pfade des Shaktismus, einer Form des Hinduismus: den fromm-ergebenen und den tantrischen Pfad sowie den Pfad des Volkes („folk/tribal path“).¹¹⁵ Den Off-Kommentar spricht der Schauspieler professionell ein, ohne Stocken und ohne nur mechanisch vorzulesen, als natürlich wirkende Erzählung.¹¹⁶ Die Zuschauer:innen machen also sowohl inner- als

115 Vgl. zu diesen drei Pfaden Ferrari (2008: 736–737). Im Film finden sich Anklänge an alle drei.
 116 Lediglich an einer Stelle verhaspelt er sich und zwar bei einem Wortspiel (TM: 48:07–48:20). Man hört ein leichtes Lachen, was einen komischen Kontrapunkt zu der dramatischen Szene setzt, denn er rasiert gerade seinen toten Vater. Odoul war eine natürliche Stimme wichtig: „Il ne fallait pas réciter le texte. Ça a demandé beaucoup de précision dans le rythme et dans la compréhension de ce qu’il disait“ [Der Text sollte nicht rezitiert werden. Das verlangte nach großer Präzision im Rhythmus und im Verständnis von dem, was er sagte] (Hartwig 2023c: 43).

auch außerfiktional die Erfahrung eines kompetenten erwachsenen Menschen, der von dem Vorstellungsbild des „ewigen Kindes“ deutlich abweicht.

Besonders überraschend ist, dass Théo sogar als Mörder des eigenen Vaters auftritt, eine für Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung völlig ungewöhnliche Handlung, die einem Tabubruch gleichkommt. Nachdem er zunächst dessen Besitz und künstlerisches Werk, die Fotografien mitleidlos verbrannt hat, stranguliert der Sohn seinen Vater in der Hängematte, wobei der Todeskampf des alten Mannes deutlich gezeigt wird. Auch das anschließende Herrichten der Leiche sowie das ins Groteske spielende Zwiegespräch mit dem Toten können leicht als unerhört für einen Darsteller mit „geistiger“ Behinderung erachtet werden. Théo liegt beispielsweise in einer Szene neben dem mit Seilen verschnürten nackten Leichnam und sagt in zärtlichem Ton, der in krassem Widerspruch zu seinem Mord steht: „Il est gentil, papa. C'est comme ça que je l'aime. Quand il bouche plus et quand il parle plus“ (TM: 49:10–49:19).¹¹⁷ Odoul kommentiert:

[I]l y a des spectateurs qui le vivent mal, qui peuvent tout à fait voir cette mort du père comme quelque chose de bouleversant alors que c'est une séquence quasi burlesque. Ce qui est intéressant, c'est qu'à travers le prisme du burlesque, on puisse rejoindre la tragédie. (Hartwig 2023c: 44)¹¹⁸

Ein weiterer Tabubruch liegt in den vielen Nacktaufnahmen von Théo und den erotischen Szenen mit ebenfalls nackten Frauen. Dabei wird explizit gezeigt, wie Théo den nackten Busen einer Frau berührt und diese seine Genitalien; in einer Szene spielt die Frau mit Théos Penis, in anderen hackt sie ihm den Penis ab, wird zu seiner Domina oder diskutiert mit ihm die Möglichkeit, dauerhaft eine Prostituierte für sich zu beschäftigen.¹¹⁹ Die Tabubrüche, die Gefühle von Empörung und Verstörung hervorrufen können, werden dadurch abgemildert, dass sie im Kontext einer immer zugleich körperlichen und spirituellen Wandlung stehen. Die häufige Nacktheit der Protagonist:innen im Film verweist angesichts der

117 [Übersetzung: Papa ist lieb. Ich mag ihn, wenn er so ist. Wenn er sich nicht mehr bewegt und wenn er nicht mehr spricht.]

118 [Übersetzung: Es gibt Zuschauer, die damit schlecht umgehen können, die diesen Tod des Vaters durchaus als erschütternd empfinden, obwohl es sich doch um eine fast schon possenhafte Sequenz handelt. Interessant ist, dass man durch das Brennglas des Possenhaften wieder zur Tragödie durchdringen kann.]

119 Die Diskussion, an der sich auch der Vater beteiligt, endet mit den Worten: „C'est tout à fait envisageable que tu aies une vie sexuelle normale.“ [Es ist durchaus denkbar, dass du ein normales Sexualleben führst] (TM: 01:04:46–01:04:52).

Berge, Bäche und Wälder, aber auch der vielen Tieraufnahmen, darauf, dass der Mensch ein Teil der Natur und körperlich und spirituell mit ihr verbunden ist.¹²⁰

Durch die Überlagerung von spirituellen Themen mit tiefsinnigen Erkenntnissen und grob komischen, in den Slapstick spielenden Handlungen entsteht eine Ambivalenz, die für den Film grundlegend ist. Vielfach erzielen Text-Bild-Scheren einen komischen Effekt. Die ins Jenseits entrückte Mutter erscheint beispielsweise als Putzfrau in einem Raum mit Holzbänken (Kirche? Hörsaal?), während Théo sie als Jungfrau Maria und Bezwingerin des Mount Everest charakterisiert (TM: 13:46–14:14). An anderer Stelle hackt Théo mühsam Holz und nennt sich dabei einen freien Menschen (TM: 52:00–52:42). Es wirkt komisch, wie alltägliche Handlungen durch den Erzählerkommentar uminterpretiert werden, wenn etwa das Austrinken von zwei Gläsern Milch als Training bezeichnet wird (TM: 14:28–14:36), das Grimassen-Ziehen als Kommunikation mit Vögeln (TM: 31:33–32:10) oder wenn ein hoppelnder Hase angeblich Jiu Jitsu praktiziert (TM: 32:52–33:22). Selbst als der Film immer mehr ins Spirituell-Rätselhafte hinüberwechelt, gibt es solche Text-Bild-Scheren noch, etwa wenn Théo davon spricht, dass er seinen eigenen mentalen Raum erfinde, während man ihn nackt und unbeholfen an einem Felsen herumklettern sieht (TM: 01:17:30–01:17:50). An solchen Stellen des Films wirkt der Protagonist eher wie ein moderner Don Quijote, dessen Phantasie die banale Realität nicht sehen will, denn wie ein Zauberer, der seine eigene Realität erschafft.

Der Film enthält an vielen Stellen auch komische, geradezu groteske (im Falle der Text-Bild-Scheren auch durchaus albern wirkende) Kommentare und Handlungen, z. B. wenn der Vater beim Ping-Pong-Spiel mit Théo bei jedem Schlag ein anderes menschliches Organ nennt und darüber immer schneller und aggressiver spielt, als seien die Namen der Organe der Grund dafür. Ebenso komisch ist, wie Théo später mit sich allein Ping-Pong spielt (TM: 44:25–45:05). Über den Kunstbetrieb macht sich der Satz lustig, mit dem der Vater seine Fotoausstellung in der Stadt beschreibt: „C’est une non-expo, mais c’est une expo. Enfin, c’est une expo non-photographique“ (TM: 38:59–39:05).¹²¹ Einige zunächst ernsthaft wirkende Szenen gehen in Groteskkomik über, etwa das Gespräch zwischen Théo und der „Kaiserin“, das mit unverständlichen Lauten geführt wird und anfangs wie eine geheime Initiation wirkt, sich durch hinzugefügte Untertitel aber als eine Unterhaltung über die Möglichkeiten, eine Prostituierte einzustellen, erweist,

¹²⁰ Odoul erläutert, die Nacktheit sei natürlich und erinnere an das verlorene Paradies und die darin lebenden Menschen, die nichts Künstliches an sich haben (2021: [5]).

¹²¹ [Übersetzung: Es ist eine Nicht-Ausstellung, aber eine Ausstellung. Also, es ist eine nicht-fotografische Ausstellung.] Als der Vater in sein Auto steigt, um zu dieser Ausstellung zu fahren, packt er neben seinen zusammengerollten Fotos auch eine Motorsäge ein, was eine komische Note in die Szene bringt (TM: 39:25–39:45).

in der von einer „moldawischen Freundin aus Sri Lanka“ die Rede ist und schließlich sinnlose Reime erzeugt werden (TM: 01:04:47–01:05:59). An einer Stelle begegnet Théo auf einem Feldweg einer Bulldogge, die er für die Reinkarnation von Bob Marley hält (TM: 1:07:46–1:09:19) und die er behandelt, als sei sie hochgefährlich. Es wirkt albern, dass Théo nicht an dem harmlos wirkenden Hund vorbeizugehen wagt, der nicht einmal bellt oder die Zähne fletscht, und dass er bis in die Nacht wie angewurzelt auf dem Feldweg verharrt. Die Auflösung der Sequenz unterstreicht deren Banalität: Der Hund läuft einfach an Théo vorbei, der daraufhin tanzend und hopsend seiner Wege geht.

In den Humor schleichen sich aber auch durchaus fast unmerklich bedrohliche Elemente ein,¹²² etwa wenn Théo und die Schlangenfrau rhythmisch in die Hände klatschen wie bei einem Kinderspiel; Odouls Kommentar lautet: „Cette idée joyeuse de jouer. C’est ce qui fait qu’on n’est pas dans quelque chose de *dark* et d’insupportable“ (Hartwig 2023c: 43–44).¹²³ Der Text, zu dem sie klatschen, schwenkt jedoch von dem harmlosen Satz „Tout n’est que transformation“ [Alles ist nur Transformation] über den unsinnigen Satz „Tout n’est qu’allitération“ [Alles ist nur Alliteration] zu dem bedrohlichen Satz „Tout n’est qu’éradication“ [Alles ist nur Ausrottung] (TM: 01:04:34–01:04:46). An manchen Stellen spielt die Grotteske deutlich sowohl ins Lächerliche als auch ins Tragisch-Unheimliche, z. B. bei den Anspielungen auf die sexuellen Übergriffe des Vaters, dessen Hoden Théo zu seiner Verteidigung zerquetscht (TM: 54:32–55:11), oder bei dem Vatermord, der damit endet, dass Théo dem von ihm Getöteten und ins Wasser Geworfenen den berühmten Rimbaud-Vers hinterherruft: „Oh Nature, berce-le chaudement, il a froid“ (TM: 50:58–50:43).¹²⁴ Zwischen verspielt und grotesk schwankt ein anderes Klassikerzitat, das der nackte Théo nach spirituellen Begegnungen mit der Schlange bringt: „Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?“ (TM: 01:16:35–01:16:39).¹²⁵

122 Odoul sieht auch in der komischen Szene mit der Bulldogge etwas latent Beunruhigendes, nämlich den Verweis auf Rassen, was an Darwin und den Nationalsozialismus erinnere (Hartwig 2023c: 41).

123 [Übersetzung: Diese fröhliche Idee des Spielens. Darum hat man nicht das Gefühl, in etwas Dunklem und Unerträglichem zu sein.]

124 [Übersetzung: Oh Natur, wiege ihn warm, ihm ist kalt.] Es handelt sich um einen Vers aus dem Sonett *Le dormeur du val* [Der Schläfer im Tal], das einen toten Soldaten besingt und den Schrecken des Krieges fühlbar macht (Arthur Rimbaud, 1870).

125 [Übersetzung: Für wen sind diese Schlangen, die über deinen Köpfen zischen?] Es handelt sich um einen Vers aus dem Schlussmonolog des Oreste in Jean Racines *Andromaque* aus dem Jahr 1667, der andeutet, dass Oreste dem Wahn verfällt. Eine weitere Anspielung auf einen französischen Klassiker ist Théos Aussage, seine Lieblingsfarben seien „le rouge et le noir“ (TM: 17:34–17:38), Titel des berühmten Stendhal-Romans aus dem 19. Jahrhundert, in dem der Protago-

Ambivalenzen in der Darstellung und die Erzeugung emotionaler Wechselbäder sind das Hauptcharakteristikum des Films. Beim Erlernen der Kampfkunst und der Liebe zeigt Théo die Sanftheit eines naiv-unschuldigen Novizen, der ein besonderes Verhältnis zu Tieren hat, aber auch eine animalische, aggressive und amoralische Seite.¹²⁶ In seine Kommentare flicht Théo eine Fülle von Sentenzen über die *conditio humana* ein, die einen feierlichen, tiefsinnigen Ton in den Film bringen,¹²⁷ der jedoch immer wieder durch (grob-)komische Bilder und Aussagen konterkariert wird. Diese Widersprüchlichkeit erzeugt beständig Überraschungen.

Die Figuren in Théos Umwelt verwandeln sich unablässig: Der Vater ist Meister und Rivale, Helfer und Gefahr zugleich, die Frauen sind Ziel der Sehnsucht und Bedrohung. Auch die grotesken Teile der Erzählung sind Teil der Wandlungen, wenn man das Groteske als „un principe actif de subversion“ [ein aktives Prinzip der Subversion] ansieht, für das gilt: „Toutes les hiérarchies sont bousculées, renversées, au nom du dynamisme et de la métamorphose“ (Iehl 1997: 11).¹²⁸ Die Metamorphosen überschreiten auch, wie bereits erwähnt, die Grenzen zwischen Mann und Frau, Mensch und Tier: Théo verwandelt sich in eine Schlange, wenn er ein Hemd mit Schlangemuster überzieht, und in eine Frau, wenn er sich schminkt (TM: 1:07:42); er sieht den toten Vater in einer Forelle wieder (TM: 01:09:24–01:09:30). Mittels Überblendungen verschmelzen Personen mit anderen Personen bzw. Tieren, Menschen mit Dingen und Dinge mit anderen Dingen: der Vater mit einem chinesischen Tänzer (TM: 35:04–35:19), Théo und die Ninja im Kampf mit einem Jongleur (TM: 57:44–57:49), eine Frau mit einer Schlange (TM: 01:11:34) bzw. einer goldschimmernden Shakti-Statue, die wieder lebendig wird (TM: 01:10:24–01:10:36). Shakti selbst verweist auf „an overt identity between female divinity and cosmic energy yet

nist zunächst eine militärische, dann eine kirchliche Karriere verfolgt, wie Théo auch zunächst ein Krieger und dann ein spiritueller Liebender werden möchte.

126 Laut Odoul (2021) ist *Théo et les métamorphoses* beeinflusst durch Roberto Rossellinis Film *Francesco, giullare di Dio* (Italien 1950), der Szenen aus dem Leben des Heiligen Franziskus von Assisi und dessen übermenschlicher Sanftmut zeigt, sowie von Pier Paolo Pasolinis Film *Uccellacci e ucellini* (Italien 1966), in dem es in einer eingebetteten Geschichte um den erfolglosen Versuch geht, Falken und Spatzen zu einem friedlichen Zusammenleben zu bekehren.

127 Als Théo den Leichnam des Vaters beseitigt, lautet der Kommentar beispielsweise: „La nature est plus forte que Dieu. La nature, c'est Dieu, mais Dieu n'existe pas, il n'y a que la nature“ [Die Natur ist stärker als Gott. Die Natur ist Gott, aber Gott existiert nicht; es gibt nur die Natur] (TM: 50:19–50:58). An anderer Stelle finden sich Aussagen wie: „Le combat suprême c'est de ne plus combattre.“ [Der höchste Kampf ist, mit dem Kämpfen aufzuhören] (TM: 01:00:04–01:00:07).

128 [Übersetzung: Alle Hierarchien werden erschüttert und umgestoßen im Namen der Dynamik und der Verwandlung.]

to be established“ (Foulston 2008: 728). Sie ist eine Göttin, die Güte und Zorn in sich vereint (Foulston 2008: 730–733):

The goddess of the Śākta tradition embodies all possible aspects of reality. She is described as a compassionate mother and a vengeful destroyer; she is the ultimate refuge and the scariest of the deities; she is a peaceful housewife but also a fierce warrior; she is truth and illusion. Finally, she is both a transcendent principle and an immanent presence. (Ferrari 2008: 733)¹²⁹

Der Film schwankt außerdem zwischen „projective illusion and medium awareness“ (Tan 1996: 227), also „A emotions“ und „F emotions“ im Sinne Tans (1996), da immer wieder die Aufmerksamkeit von der Geschichte abgezogen und auf die Struktur des Films gelenkt, zwischen Illusion und Distanzierung gewechselt wird. Dominieren die „A emotions“, tritt eine Eigenschaft wie das Down-Syndrom der Hauptfigur in den Hintergrund, zumal die Off-Stimme klar und deutlich ist und keine Schwierigkeiten mit kognitiven Konzepten zeigt.

Das Down-Syndrom gerät immer mehr aus dem Fokus des Interesses, selbst in den zahlreichen Detailaufnahmen von Théos Gesicht, die ein genaues Hinsehen erlauben. Für Odoul war es wichtig, dass die Zuschauer:innen vergessen, dass der junge Mann das Down-Syndrom hat (Hartwig 2023c: 41). Denn Théo erforscht eine Phantasiewelt aus Liebe, Kampf und Tod, in der Geschlecht, Spezies oder auch das Down-Syndrom keine besondere Bedeutung haben und gegenüber dem Begehren und dem beständigen Wandel unwichtig werden. Die negativen Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung haben keine Angriffsfläche, wenn die Figur mit „geistiger“ Behinderung auf ihrer allgemeinmenschlichen Suche nach Identität gezeigt wird. Das macht das Stigma der „geistigen“ Behinderung vergessen, ermöglicht aber auch keine Auseinandersetzung mit Vorurteilen gegenüber „geistiger“ Behinderung.

Gesamtbetrachtung aus der Perspektive der Erwartung

Die Erwartungslenkung in *Théo et les métamorphoses* kann anhand der Funktion des Raga-Sängers verdeutlicht werden, da die indische Musik¹³⁰ im Zusammen-

¹²⁹ Foulston spricht von der „fluidity of her character, for she is the personification of all aspects of energy, described as simultaneously creative, preservative and destructive“ (Foulston 2008: 728–729).

¹³⁰ Die Musik stammt von V Shivapriya & BR Somashekar Jois und Kishori Amonkar.

spiel mit den Filmbildern zentral für die Erfahrungen der Zuschauer:innen ist.¹³¹ Im Raga wird Musik als eine religiöse Erfahrung verstanden, als eine feine Form der Wahrnehmung und als ein Seinszustand, nicht jedoch als eine Angelegenheit (kognitiven) Wissens (Menon 1988: 56). Im Zentrum steht der Sänger:

Da die Struktur des Raga festgelegt ist, ist die lebensspendende Substanz, die aus jedem Vortrag ein unwiederholbares Ereignis macht, der Sänger. Somit ist der Raga ein Werkzeug, mit dem der Sänger seiner Zuhörerschaft ein Gefühl von etwas Magischem und Ewigem, das in ihm lebt, vermitteln kann. (Menon 1988: 58)

Eine ähnliche Position wie der Raga-Sänger nimmt der Erzähler Théo im Film ein. Er präsentiert seine Metamorphosen als beständigen Wandel.¹³² Die verschiedenen Elemente seiner Erzählung sind dabei chronologisch miteinander verknüpft. Über Wiederholungen und Varianten von Musik und Bildelementen wird die zeitliche Abfolge aber auch gewissermaßen aufgehoben, weil der Eindruck entsteht, alles geschehe simultan in einem einzigen raumzeitlichen Moment. Wie ein musikalischer Akkord zerfällt, sobald seine Komponenten nacheinander gespielt werden, so zerfällt umgekehrt eine Melodie, wenn ihre Elemente simultan erklingen.¹³³ In *Théo et les métamorphoses* können die Elemente der Erzählung sowohl in ihrer zeitlichen Anordnung (gewissermaßen als „Melodie“ einer Entwicklung) als auch als simultaner Moment (gewissermaßen als „Akkord“ einer komplexen Wahrnehmung) erlebt werden.¹³⁴

131 Jede Tages- und Nachtzeit hat ihren bestimmten Raga (Menon 1988: 57); die Modi des Raga werden darüber hinaus auch mit Naturphänomenen wie Regen oder Feuer in Verbindung gebracht (Daniélou 1982: 55).

132 Die Parallele zum Raga liegt darin, dass der Raga „eine Gruppe von Tönen“ aufweist, „die einer besonderen emotionalen Stimmung entspricht und in welcher der Musiker unter Beachtung fester Regeln ein Thema entwickelt“ (Daniélou 1982: 51). Im Bewusstsein des Hörenden richtet sich allmählich eine „Architektur aus übereinandergeschichteten und nebeneinander existierenden Tönen“, die „den Modus und die von diesem aufgelöste Gefühlsstimmung darstellen“, wobei nicht die melodische Folge der Töne, sondern die Gesamtheit aller Töne wichtig ist; entsprechend gibt es keine feststehende Melodie, denn diese würde nur von der „Konzentration auf den Modus“ ablenken und „die Präzision und die Bedeutung der Intervalle“ beeinträchtigen; der Raga erfordert also eine „vertikale“ harmonischen Wahrnehmung (Daniélou 1982: 16–18).

133 In den Worten McLuhans kann dieser Sachverhalt wie folgt ausgedrückt werden: „[...] ein simultanen [sic] Wechselspiel kann nicht auf lineare (sequentielle) Form reduziert werden, genau so wie ein synchronischer Akkord nicht als diachronische Melodie erlebt werden kann“ (2002: 215).

134 Vgl. dazu McLuhans folgende Ausführungen: „Die linke Hemisphäre ordnet Informationen strukturell innerhalb eines visuellen Raumes, in dem die Dinge in zeitlicher Folge miteinander verbunden sind – es gibt verschiedene Zentren mit festen Abgrenzungen. Die Struktur des akustischen [sic] Raumes hingegen, eine Funktion der rechten Gehirnhälfte, in der Geschehnisse

Dadurch, dass der Film kontinuierlich zwischen Ernst und Komik sowie realer Wahrnehmung und Phantasie hin- und herwechselt, können Zuschauer:innen keine strukturierten Erwartungen aufbauen außer auf einer Metaebene: Sie erwarten das Unerwartete, Wandel und Überraschung. Die unauflösbare Vieldeutigkeit der Bilder und der Erzählung fordern die Zuschauer:innen letztlich dazu auf, die Suche nach einer Bedeutung aufzugeben. Odoul spricht von einer Einladung zum Loslassen („lâcher prise“) und erläutert:

Est-ce qu'on est capable de se débarrasser de ce qu'on nous a appris, et ce qu'on nous a malheureusement souvent mal appris ou que l'on nous a forcés à apprendre. Comment peut-on retrouver un regard qui ne juge pas immédiatement? C'est une grande question. Et ce film est vraiment fait pour tenter d'y répondre, il me semble. (Hartwig 2023c: 46)¹³⁵

Jede Fixierung einer Bedeutung behindert nach Auffassung des Regisseurs also die in einem beständigen Fluss befindliche Phantasie, und nur wer aufhört, etwas Bestimmtes zu erwarten, kann die Freiheit der Phantasie erfahren:

Le problème du cinéma commercial ou même de l'université, c'est de vouloir à tout prix tout expliquer, et que ce soit logique [...] et de ne pas faire confiance à l'inconscient (et non à l'intelligence) du spectateur ... alors qu'il y a des choses qui doivent rester „en suspension“, ou qui ne doivent pas être „nickel“, il faut laisser planer des troubles, des failles inexplicables, et que le spectateur fasse aussi son travail de regardeur. (Hartwig 2023c: 43)¹³⁶

Nur als Unfertiges kann das Werk, laut Odoul, über das unmittelbare Erleben hinaus zu einer Erfahrung werden, die das eigene Verhältnis zur Welt verändert. So sagt der Regisseur: „Une œuvre d'art est [...] un objet que vous gardez en tête et qui travaille encore après“ (Hartwig 2023c: 44).¹³⁷

gleichzeitig miteinander in Beziehung gesetzt werden, hat überall Zentren und nirgends Grenzen. Der visuelle Raum ist wie ein perspektivisches Gemälde oder eine Fotografie. Der akustische Raum ist mit der Klangwelt einer Symphonie zu vergleichen“ (2002: 215).

135 [Übersetzung: Sind wir fähig, uns von dem zu befreien, was man uns beigebracht hat und was man uns leider oft falsch beigebracht hat oder was man uns zu lernen gezwungen hat? Wie kann man einen Blick wiederfinden, der nicht sofort urteilt? Das ist eine große Frage. Und dieser Film ist wirklich dazu gemacht, darauf eine Antwort zu versuchen, scheint mir.]

136 [Übersetzung: Das Problem des kommerziellen Kinos oder auch der Universität ist, dass man alles um jeden Preis erklären will, damit es logisch wird und dass man nicht dem Unbewussten des Zuschauers vertraut (und eben nicht der Intelligenz) ... dabei gibt es Dinge, die in der Schweben bleiben müssen, die nicht „blitzblank“ sein müssen, man muss die Beunruhigung stehen lassen, Brüche nicht erklären, und auch der Zuschauer soll seine Arbeit als Betrachter machen.]

137 [Übersetzung: Ein Kunstwerk ist ein Objekt, das Sie im Kopf behalten und das auch später noch weiterarbeitet.] Vgl. in diesem Zusammenhang auch Grodals Unterscheidung zwischen

Der Film ermöglicht die Erfahrung eines sich ständig wandelnden Bewusstseins. Dieses erschafft mit kraftvoller Phantasie seine eigene Welt, die nicht restlos hermeneutisch-kognitiv erschlossen werden kann, sondern in vielem vorbegrifflich bleibt. Dies erinnert an die Ästhetik des Performativen, die Fischer-Lichte in Bezug auf das Theater wie folgt beschreibt:

Die Prozesse der Erzeugung von Bedeutung [...] werden überwiegend nicht als hermeneutische Prozesse vollzogen. Es geht in ihnen offensichtlich nicht darum, die Aufführung zu verstehen, sondern bestimmte Erfahrungen zu ermöglichen. Zwar lassen sich hermeneutische Prozesse teilweise durchaus der ästhetischen Erfahrung inkorporieren, sie bleiben für sie jedoch letztlich marginal. Die Aufführungen, auf die ich mich bezogen habe, wollten nicht verstanden, sie wollten erfahren werden. Dem Paradigma einer hermeneutischen Ästhetik lassen sie sich nicht zuordnen. Erst wenn die Aufführung vorbei ist, können zielgerichtet Bemühungen einsetzen, sie nachträglich zu verstehen. Derartige Versuche sind allerdings ins Jenseits der ästhetischen Erfahrung zu verweisen; sie sind unfähig, sie mitzukonstituieren. (Fischer-Lichte 2004: 276)

Auch für den Film *Théo et les métamorphoses* gilt, dass die Zuschauer:innen zugleich Produzent:innen sind in dem Sinne, dass ihre Phantasie der Erzählung eine je individuelle Kohärenz verleiht und aus ihr ein Sinn Ganzes erschafft.¹³⁸ Die Phantasie der Zuschauer:innen komplettiert Théos Phantasie und bildet damit ein Gegenstück zu dem Roboter im Fernsehen, der von sich sagt: „Considérez-moi simplement comme un système input/output intelligent“ (TM: 36:46).¹³⁹ Der Film setzt in den Zuschauer:innen nach Art einer Selbsthypnose (Odoul in Hartwig 2023c: 44) Assoziationen in Form von unmittelbaren körperlichen Erfahrungen frei, die nicht sofort oder auch überhaupt nicht von kognitiven Konzepten eingeholt werden können und müssen – also auch nicht von Konzepten bezüglich „geistiger“ Behinderung. Denn Dichotomien zu überwinden gilt in *Théo et les métamorphoses* auch für die Dichotomie „behindert“ vs. „nicht-behindert“.

„permanent meanings“ in einem „art film“, die an abstrakte Konzepte gebunden sind, im Gegensatz zu „transient meanings“ in einem „mainstream film“ (Grodal 2009: 20–21).

¹³⁸ Vgl. Kapitel 6 in Fischer-Lichtes Buch über die „Ästhetik des Performativen“ mit dem Titel: „Die Aufführung als Ereignis“ (2004: 281–315). Darin spricht Fischer-Lichte von der Relativierung der Trennung von Produzenten und Rezipienten (2004: 282).

¹³⁹ [Übersetzung: Betrachten Sie mich nur als ein intelligentes Input/Output-System.]

4.5 Ambivalente Lösungen: *Olvido y León* (Xavier Bermúdez, Spanien 2021)

*Olvido y León*¹⁴⁰ aus dem Jahr 2021 ist die Fortsetzung von *León y Olvido* (2004), dem ersten spanischsprachigen Spielfilm mit einem Menschen mit Down-Syndrom in einer Hauptrolle (vgl. Bermúdez in Hartwig 2023c: 162). Da der zweite Film an den ersten anknüpft, soll dessen Handlung kurz skizziert werden. Im Zentrum des Vorgängerfilms stehen der zwanzigjährige León, ein Mann mit Down-Syndrom, und seine Zwillingsschwester Olvido, ohne Down-Syndrom, die nach dem Tod der Eltern auf einer prekären ökonomischen Basis in der elterlichen Wohnung zusammenleben. Die Lage spitzt sich zu, als Olvido ihre Arbeitsstelle verliert, kurz darauf ihren Freund verlässt und schließlich von einem neuen Arbeitgeber unverhohlen zur Prostitution aufgefordert wird. León fällt Olvido zunehmend zur Last, weshalb sie wiederholt versucht, sich seiner zu entledigen. Zwei Mordversuche bricht sie selbst ab, spätere Versuche, León auszusetzen oder zu erschießen, scheitern durch äußere Umstände. León kehrt immer wieder unversehrt zurück. Die letzte Einstellung zeigt eine depressiv auf dem Sofa liegende Olvido, die von ihrem weiterhin überaus vitalen Bruder moralisch belehrt wird.¹⁴¹

Der erste Film, *León y Olvido*, zeichnet sich dadurch aus, dass er jegliche Idealisierung eines Zusammenlebens mit einem Menschen mit „geistiger“ Behinderung unterläuft, aber auch jede Stilisierung eines pflegenden Familienangehörigen zum melodramatischen Opfer. Darüber hinaus bedient er nicht die gängigen Vorstellungsbilder von Menschen mit „geistiger“ Behinderung wie Passivität, Asexualität oder Opferdasein.¹⁴² Tabuverletzend sind die Anspielungen auf einen Inzest zwischen den Geschwistern ebenso wie die offenen Versuche der Protagonistin, ihren „behinderten Bruder“ umzubringen.

Der zweite Film, *Olvido y León*, ist ohne die Kenntnis des Vorgängerfilms verstehbar, gewinnt aber vor dessen Hintergrund eine besondere Aussagekraft bezüglich der Figur mit „geistiger“ Behinderung. Schon die Ähnlichkeit beider Filmtitel legt einen engen Bezug zwischen beiden Geschichten nahe. Mit ihren grotesk anmutenden Szenen gesellschaftlich marginalisierter erinnern beide Filme an die „anti-bürgerlichen“ Filme eines Luis Buñuel, mit dem sich der Regisseur (Bermúdez 2000) intensiv in einer Monographie auseinandergesetzt hat.

¹⁴⁰ Drehbuch/Regie: Xavier Bermúdez, Produktion: Xamalu Filmes, El Paso P.C. Zusammenfassungen beider Filme finden sich in Hartwig (2023c: 155–158).

¹⁴¹ Vgl. die detaillierte Analyse von *León y Olvido* in Hartwig (2016).

¹⁴² Bermúdez schöpft nach eigener Aussage aus persönlichen Erfahrungen mit Menschen mit Down-Syndrom seit seiner Kindheit (Bermúdez in Hartwig 2023c: 160).

Erzählung

Die Handlung von *Olvido y León* setzt etwa 15 Jahre nach der des ersten Films ein, was dem realen Zeitraum entspricht, der zwischen beiden Filmen liegt. Die Geschichte von *Olvido y León* ist zu einem großen Teil eine Rückblende, die in eine Rahmenhandlung eingebettet ist. Letztere zeigt Olvidos Hochzeit und die Tage danach. Die Binnenhandlung spielt ein Jahr vor der Hochzeit. Beide Handlungsstränge werden chronologisch präsentiert. Während sich die Situation in der Binnenhandlung immer weiter zuspitzt und auf eine Katastrophe zuzulaufen scheint, deutet sich am Ende der Rahmenhandlung die Möglichkeit einer positiven Wende an. Ein expliziter Erzähler existiert nicht; allein die Anordnung der Handlungselemente und deren Perspektive ordnen die Erzählung.

Die Handlung ist örtlich und zeitlich genau situiert. Sie spielt in Ribadavia (Ourense/Galicien), dessen enge Gassen mit den mittelalterlichen Gebäuden an Buñuels Toledo aus *Tristana* (Spanien/Frankreich/Italien 1969/70) erinnern. Die spanische Immobilienkrise von 2008 und ihre Folgen sind über Anspielungen auf Räumungsvollstreckungen (die berüchtigten „desahucios express“) und einige Fernsehnachrichten präsent. Diese zeigen direkt hintereinander (ohne dass León oder Olvido zappten) eine Rede des damaligen PSOE-Generalsekretärs (und späteren Ministerpräsidenten Spaniens) Pedro Sánchez aus dem Jahr 2014, eine Ansprache des Papstes Franziskus von 2017 und die Weihnachtsansprache des Königs Felipe II mit der Spanien-Flagge im Hintergrund aus dem Jahr 2019. Das Fernsehen gibt damit einen komischen Überblick über salbungsvolle Ansprachen an das spanische Volk durch Politik und Kirche. Die Situation der Geschwister wird mehrfach mit der politischen Lage des Landes in Verbindung gebracht, allerdings nur auf sehr allgemeine Weise, etwa wenn Olvido über die „putos políticos“ [Scheißpolitiker; wörtlich: Stricher-Politiker] (OL: 18:15–18:16) schimpft.

In der Binnenerzählung stecken die Geschwister in einer dramatischen finanziellen Krise. Dass die beiden Waisenkinder sind, ist insofern bedeutend, als sie nicht auf die Unterstützung der Familie zählen können.¹⁴³ Olvido ist schon seit Monaten arbeitslos und ihre Bezüge enden in Kürze; León hat gerade seine Arbeit an einer Tankstelle verloren und möchte am liebsten arbeitslos bleiben, aber Olvido will ihm über eine Hilfsorganisation für Menschen mit „geistiger“ Behinderung (die von den Geschwistern nur „Asociación“ genannt wird) eine neue Stelle suchen. Sie selbst sucht Arbeit als Schauspielerin, erhält allerdings nur stereotype melodrama-

¹⁴³ Zur zentralen Funktion der Familie vgl. Valentinos Aussagen: „Die Familie stellt heute die zentrale Institution der spanischen Gesellschaft dar, die die Versäumnisse und Defizite des Sozialstaates auffangen muss. [...] Die staatliche Fürsorgepflicht für in Not geratene junge Ledige entfällt und wird traditionell an die Familie abgegeben“ (2010: 6–7).

tische Nebenrollen und wird von übergriffigen potentiellen Arbeitgebern sexuell belästigt (wobei sie selbst – in vorausseilendem Gehorsam? – stets einen melodramatischen Text zu ihrem Vorsprechen mitbringt, in dem sie eine außereheliche Geliebte mit überbordender Leidenschaft mimt). Sie muss sich als Bedienung in einer Tanzkneipe über Wasser halten (die ironischerweise „Plan B“ heißt, als wäre diese Arbeit Olvidos echte Alternative zum Wunschberuf) und die Kunden im Mini-Rock zum Trinken animieren. Die Geschwister haben keine Zukunftsperspektive, aber auch das Wenige, was sie noch haben, droht ihnen verloren zu gehen. Denn ein neuer Eigentümer der Wohnung, Leonardo, möchte die beiden möglichst schnell zum Auszug drängen. Überraschend macht er dann aber Olvido einen Heiratsantrag. Mit diesem *deus ex machina* deutet sich ein Ausweg aus der desolaten Lage der Geschwister an, der freilich die Konnotation von Prostitution trägt und auch gefährlich scheint, weil Leonardo seine umfangreiche Waffensammlung im Zusammenhang mit dem Wort „lealtad“ [Loyalität] erwähnt.¹⁴⁴

Den Tiefpunkt erreicht der Film nach etwas Zwei Dritteln Laufzeit: Olvido liegt depressiv-apatich auf dem Sofa im dunklen Wohnzimmer und schweigt zu Leóns Geplapper (OL: 01:11:12–01:13:47); die Szene erinnert an die desolante Schlusszene des ersten Films. Es folgt Olvidos Selbstmordversuch, der dann aber die Wende zum Guten bringt. Denn im Krankenhaus bietet sich Leonardo erneut als Retter an (er schenkt Olvido Blumen und León ein Tablet). An dieser Stelle endet die Binnenhandlung. Die Rahmenhandlung setzt bei der Hochzeitsfeier von Olvido und Leonardo ein, so dass die Details des Paktes, den beide miteinander schließen, nicht präzisiert werden.

Ihre finanziellen Sorgen sind die Geschwister nun los, und die Rahmenhandlung erzählt davon, wie es danach weitergeht. Während der Hochzeitszeremonie wird Leóns Eifersucht deutlich und am (nächsten?) Morgen sitzen er und Leonardo in identischen Hotel-Bademänteln am Frühstückstisch auf dem Balkon und warten auf Olvido. Dass der Bruder offensichtlich das frisch getraute Paar auf die Hochzeitsreise nach Hawaii begleiten wird, zeigt, wie tief er in die Intimsphäre seiner Schwester eindringt, die ihn offensichtlich gewähren lässt. Es deuten sich Rivalität und ein möglicherweise (gefährliches) Liebesdreieck León-Olvido-Leonardo an. Von Leonardo (und seiner Waffensammlung) geht ebenso eine latente Gefahr aus wie von Olvido selbst, die in Tränen aufgelöst auf dem Ehebett liegt und wieder auf

144 Leonardo erläutert: „Doy y exijo lealtad“ [Ich biete und verlange Loyalität] (OL: 55:56–55:58), und Olvido fragt ihn, ob es einen Zusammenhang zwischen der Forderung nach Loyalität und seiner Waffensammlung gebe; er antwortet, dass er das nicht wisse (OL: 56:17–56:18). Explizit beschreibt Olvido Leonardo als gefährlich in ihrer Aussage: „Me encantan los hombres [...] con dinero y armas de fuego para matarme“ [Ich liebe Männer mit Geld und Feuerwaffen, um mich zu töten] (OL: 57:03–57:09).

Selbstmordgedanken kommen könnte. Doch bei einem Ausflug beobachten sie und ihr Mann dann, wie eine Selbstmörderin tot aus dem Fluss gefischt wird. Die Sequenz ist sehr lang und betont u. a. in einer langen Nahaufnahme Olividos erschütterten Gesichtsausdruck. Etwas scheint sich in ihr zu bewegen. Als der Ehemann die Geschwister vorübergehend alleinlässt, geht Olvido immer weiter in einen nahen Wald hinein, während León ihr widerwillig folgt. Wiederholte Anrufe von Leonardo werden nicht beantwortet, wodurch Spannung entsteht.

Das märchenhaft anmutende Ende des Films – eingeleitet durch zwei Figuren, die durch den Raum zu schweben scheinen – deutet eine Lösung von Olividos tiefem inneren Konflikt an. Die Geschwister treffen auf eine Zirkustruppe, in deren Zelt sie sich vor einem plötzlichen Gewitter flüchten. Dort essen sie mit den Zirkusleuten und lauschen einem Gitarrenspieler. Mit eigenen Normen und Werten könnte dieser Zirkus eine gesellschaftliche Gegenwelt sein, die Alternative zu Kampf und Verzweiflung, die Olividos Leben bislang geprägt haben.¹⁴⁵ Gewissermaßen lernt Olvido mit dem Zirkus eine neue Gemeinschaftsform kennen, die sie nicht vor die bekannten Alternativen – Leben/Tod, Elend/Prostitution, nichtbehindert/behindert, würdelose Zukunft/Zukunftslosigkeit – stellt und deren Solidarität auch ein Familienersatz werden könnte. Im vorgetragenen Lied (ein Gedicht von Agustín García Calvos) wiederholt der Refrain in diesem Sinne immer wieder das Wort „patria“.¹⁴⁶ Selbst das unausweichliche Zusammenleben mit ihrem Bruder erscheint in diesem Licht kein Alptraum mehr zu sein; zumindest lächelt Olvido ihn während des Gitarrenspiels an. Am Schluss des Lieds weint und lacht sie zugleich. Das ist das offene Ende des Films und im Vergleich zum Ende des ersten Films nahezu optimistisch.

In beiden Handlungssträngen spielt das Thema „Sicherung des Überlebens“ und sein Gegenteil, „Selbstmord“, eine zentrale Rolle. Am Anfang und am Ende der Binnengeschichte befindet sich Olvido nach einem Selbstmordversuch im Krankenhaus; in der Rahmengeschichte wird eine Selbstmörderin aus dem Fluss gefischt. Das Wasser ist als wiederkehrendes Element mit Olividos Todessehnsucht konnotiert: der Fluss als Tatort der Selbstmörderin, der Fluss in einem rätselhaften Fernsehfilm, den Olvido in einer depressiven Nacht schaut, oder der Swimming-Pool, in dem sie minutenlang zur Beunruhigung ihres Ehemannes unter der Wasseroberfläche verschwindet. Am Ende des Films geht Olvido schließlich weg

¹⁴⁵ Vgl. zum Zirkus als Gegenwelt zum etablierten System auch Rosen (2001: 884).

¹⁴⁶ Das Gedicht wird in voller Länge musikalisch vorgetragen. Wiederholt wird Olvido ins Bild genommen, die im Rhythmus wippt, lächelt und schließlich mit Tränen in den Augen applaudiert. Im Schuss-Gegenschuss sehen León und Olvido sich an, als ob sie im jeweils anderen die im Refrain besungene Heimat („[tú eres] mi patria“ [Du bist mein Vaterland]) entdeckten.

vom Fluss hinein in einen Wald, den das Wasser nur noch als heftiger Regenguss, aber nicht mehr als bedrohliche Tiefe erreicht.

Ein zweiter zentraler Gegensatz ist der zwischen würdevoller Beziehung und Prostitution. In der Binnengeschichte ist Olvido auf Arbeitssuche und jobbt notgedrungen. Überall reduzieren männliche Blicke sie auf ein Sexualobjekt, eine Bedrohung, der eine attraktive Frau in prekären Verhältnissen zwangsläufig ausgesetzt ist: Regisseure fordern Nacktaufnahmen von ihr, Kneipenbesucher schauen ihr unter den Rock, die Mutter einer der Freundinnen Leóns nennt sie „puta“ [Hure] (OL: 01:00:48) und Leonardo kauft sie sich zur Ehefrau. Zwar wird Olvidos sexuelle Beziehung zu letzterem nicht explizit gezeigt, ist aber wahrscheinlich eine wichtige, wenn nicht sogar die wesentliche Motivation für die Hochzeit.¹⁴⁷

Der Film thematisiert die soziale Situation zweier Menschen, die in einer nationalen Krisenzeit in prekären ökonomischen Verhältnissen leben. León ist eine entscheidungsfreudige, sogar autoritäre Figur. Er übernimmt aktiv die Fürsorge für seine Schwester und entsorgt beispielsweise ihre Tabletten, um weitere Selbstmordversuche zu verhindern. Dass er dabei auch die Kondome, die er findet, wegwirft, zeigt, dass seine Fürsorge in Bevormundung übergeht, was der erwarteten Rollenverteilung zuwiderläuft: Nicht der Mensch ohne Behinderung mischt sich in das Leben des Menschen mit Behinderung ein, sondern umgekehrt. Zugleich deuten sich in dieser Handlung Leóns Eifersucht und sein besitzergreifendes Wesen an, doch enthält *Olvido y León* im Gegensatz zum ersten Film keine Verweise auf reale inzestuöse Handlungen.¹⁴⁸ León kocht für beide, kümmert sich um die Wäsche, hilft beim Einkaufen und Aufräumen (sogar des Toilettenpapiers, das Olvido nach ihm wirft) und muntert seine Schwester immer wieder auf. Wiederholt schreitet er gegen ihr selbstverletzendes Verhalten ein und sorgt dafür, dass sie im Krankenhaus gerettet wird. Dass León keine Partnerin findet und an keiner Arbeitsstelle länger bleibt, wird eindeutig als sein eigenes Verschulden ausgewiesen. Darin zeigt sich, dass er sein enges Zusammenleben mit der Schwester aktiv wählt und selbstbestimmt seine soziale Rolle ausfüllt.

147 Deutlich erfolgt eine Reduzierung auf einen Objektstatus auch durch die Kamera, die Olvidos nackten Po unten in der Mitte des Bildes platziert, so als biete sie ihren Körper einem zuschauenden Freier wie eine Ware an (OL: 08:05–08:17). Dass die Kamera an ihr hochfilmt, erinnert an die berühmte Eingangsszene des Films *Le mépris* (Frankreich/Italien 1963; Regie: Jean-Luc Godard) mit Brigitte Bardot in der Hauptrolle.

148 Tabubrechende Anspielungen auf Inzest nimmt *Olvido y León* in sprachliche Zweideutigkeiten zurück, z. B. wenn León die Schönheit seiner Schwester bewundert und dabei ihren Fuß küsst. Zweimal fragt er sie direkt, ob er bei ihr schlafen dürfe (wobei „dormir contigo“ auch ‚schlafen mit‘ bedeuten kann), woraufhin sie ihm beim ersten Mal ironisch antwortet (OL: 31:00), beim zweiten Mal ein „Nein“ entgegenschreit (OL: 01:15:21).

Olvido ist labiler, verletzlicher und fatalistischer als ihr Bruder und im Gegensatz zu diesem politisch engagiert. Die planlos vor sich hinlebende junge Frau aus dem ersten Film hat sich zu einer verschiedenen Protestbewegungen nahestehenden Aktivistin gewandelt, was dem allgemeinen Trend zur Politisierung der Menschen in Spanien in den Jahren nach 2011 entspricht.¹⁴⁹ Doch ändert auch dies nichts an ihrem tristen Privatleben, an dem – im Gegensatz zum ersten Film – Leóns Abhängigkeit von ihr keine Schuld mehr trägt. Die Verstrickung mit ihrem Bruder klingt zwar weiterhin an, allerdings deutlich schwächer als im ersten Film.¹⁵⁰ Olvidos Aufforderung, eine Arbeit und eine Freundin zu finden (OL: 37:23–37:33), geht León allerdings halbherzig nach, und die Verantwortung für die Grundversorgung liegt weiterhin bei Olvido. Nur an einer Stelle beschwert diese sich indes explizit darüber, dass sie ihren Bruder wohl niemals loswerden könne (OL: 29:51–29:53). Und während im ersten Film Olvidos Hassliebe und Schuldgefühle ihrem Bruder gegenüber als *double bind* im Vordergrund stehen, sind diese in *Olvido y León* nur noch ansatzweise erkennbar und nicht mehr zerstörerisch. Im Gegenteil, vielfach werden die Geschwister in trauter Zweisamkeit gezeigt: in der Küche, vor dem Fernseher oder in der Badewanne.

Olvidos ständige Todessehnsucht steht Leóns unerschütterlicher Lebenshunger gegenüber. Olvido verfügt nicht über die Vitalität (und die hedonistische Grundeinstellung) ihres Bruders und ist deutlich durch Depressionen geschwächt. Diese scheinen mit dem traumatischen Verlust der Eltern und einer vulnerablen Veranlagung zusammenzuhängen,¹⁵¹ die durch die Krise, in der sich Spanien befindet, und in geringerem Maße auch durch die Verantwortung für den Bruder, verstärkt wird.¹⁵² Genaue Ursachen bleiben jedoch im Dunkeln. Die offizielle Zusammenfassung des Films lautet entsprechend:

149 Auf ihrem Nachttisch sieht man ein Buch mit dem Titel *La Voz de la Mujer*, Name der ersten anarchistisch-feministischen Gruppe in Argentinien aus den 1890er Jahren; die Gruppe kämpfte gegen die doppelte Versklavung der Frau durch das Kapital und den Mann. Olvido nimmt außerdem zusammen mit Menschen aller Altersklassen an Protesten gegen Zwangsraumung (OL: 42:10–42:41) und an Demonstrationen gegen Gewalt gegen Frauen teil (OL: 01:01:46–01:02:17).

150 Der erste Film, *León y Olvido*, zeigt hingegen sehr deutlich, wie León Olvido an ihrer Entfaltung hindert, wobei jedoch auch in diesem Film schon deutlich wird, dass Olvido unabhängig von ihrem Bruder Probleme damit hat, sich gegen ausbeuterische Beziehungen zu wehren und ihrem Leben eine selbstbestimmte Richtung zu geben.

151 Olvido wird wiederholt beim intensiven Fitness-Training, insbesondere beim Schattenboxen, gezeigt, was als symbolisches Bild für den Kampf mit den „inneren Schatten“ interpretiert werden kann.

152 Die Sozialhelferin macht León sogar offen für die psychische Verfassung seiner Schwester verantwortlich, indem sie ihm direkt sagt, Olvido müsse wohl auch einmal Ruhe vor ihm haben (OL: 01:21:27).

Después de quince años Olvido ha aceptado que su mal no es su hermano gemelo, León, que tiene el síndrome de Down. Podría abandonarlo, pero ha aceptado que su mal son poderes que no conoce y no identifica bien, pero que siente que los hay. Poderes que tejen como una araña una cárcel de insatisfacción social y personal.¹⁵³

Beim Anblick der toten Frau, die aus dem Fluss gefischt wird, scheint Olvido plötzlich auch etwas über sich selbst zu begreifen. Nach langem Schweigen und unruhigem Herumgehen erklärt sie deren Selbstmord mit den Worten: „Querría volar“ [Sie wollte fliegen] (OL: 01:34:05). Unerfüllbare Ziele und übermenschliche Sehnsucht, so könnte man diese Erklärung deuten, können in den Selbstmord führen und von ihnen scheint auch Olvido betroffen zu sein.¹⁵⁴

Das Bild des Fliegen-Wollens ist aber auch ein Bindeglied zu dem versöhnlichen Ende des Films. Bei der ersten Begegnung mit den Zirkusleuten wird eine Schaustellerin mit Papp-Flügeln auf dem Rücken von der Kamera so ins Bild genommen, dass sie vor dem Hintergrund des grünen Waldes zu fliegen scheint; erst in einer weiteren Einstellung kommen ihre Rollschuhe ins Blickfeld, die ihre gleitenden Bewegungen erklären.¹⁵⁵ Mit dieser Variante des „Fliegens“ durch die Zirkusleute deutet sich also eine Möglichkeit an, die übermenschliche Sehnsucht zu stillen: durch Phantasie und im (Schau-)spiel. Die letzte Einstellung des Films zeigt – gleich einem surreal zusammengewürfelten Bild – ein umgekipptes Fahrrad an einem Baumstamm, an dem auch ein Stuhl lehnt, und im Hintergrund ein etwa einen Meter über dem Boden gespanntes Seil: heterogene Dinge, die den Schausteller:innen gehören, die jederzeit wieder dazu verwendet werden könne, das (Zirkus-)Spiel fortzusetzen.¹⁵⁶ Dieses abschließende Bild von *Olvido y León* hat keine

153 [Übersetzung: Nach fünfzehn Jahren hat Olvido akzeptiert, dass sie nicht an ihrem Zwillingbruder León, der das Down-Syndrom hat, leidet. Sie könnte ihn verlassen, aber sie hat akzeptiert, dass Wirkmächte ihr Leiden verursachen, die sie nicht kennt und nicht gut dingfest machen kann, von denen sie aber spürt, dass sie da sind. Mächte, die wie eine Spinne ein Gefängnis aus sozialer und persönlicher Unzufriedenheit weben.] Dies war der Text auf der offiziellen Webseite (<http://www.dcmmedia.es/pelicula/> [21.06.2021]), die in der Zeit online abgerufen werden konnte, als der Film für den Filmpreis Goya 2022 kandidierte.

154 Leonardo erklärt den Selbstmord der Frau hingegen mit einer Grundtragik des Daseins, „el peso del mundo“ [das Gewicht der Welt], das niemand der Frau zu tragen geholfen habe (OL: 01:32:34–01:32:42).

155 Darüber hinaus werden ein Einrad und eine Seiltänzerin sichtbar, die etwa einen Meter über dem Boden auf einer Slackline übt. Beide scheinen ebenfalls vom Boden abheben zu können.

156 Kurz vorher war bereits ein an eine Mauer gelehntes Fahrrad zu sehen, nämlich bei der Selbstmörderin im Fluss. Über Objekte wie ein Fahrrad in Buñuels Filmen schreibt der Regisseur Bermúdez: „[A]demás de tener un valor de uso, otro de cambio (y, naturalmente, una determinada presencia material), son un precipitado de lo reprimido y/o de lo inconsciente“ [Sie haben

eindeutige Symbolik,¹⁵⁷ setzt aber einen Kontrapunkt zu dem Gefühl des fatalen Gefangenseins in einer ausweglosen Situation, mit dem der erste Film und die Binnenhandlung noch endeten.

Beide Filme sind unabhängig voneinander verstehbar, aber über zahlreiche gemeinsame Elemente miteinander verbunden: Bereits erwähnt wurden das Thema des Inzests und das gemeinsame Bad in der Wanne, hinzu kommen Details wie das Schlaflied der Geschwister,¹⁵⁸ der Tod eines Freundes von León, die Fotos in der Wohnung,¹⁵⁹ Dialogteile sowie Gestik und Mimik der Protagonisten. Vor dem Hintergrund des ersten Films wirken die Geschwister im zweiten Film sichtbar älter – vor allem León sieht man die vergangenen Jahre deutlich an –, in ihren Charakterzügen aber weitgehend unverändert. Die Probleme ihrer Lebenssituation haben sich nunmehr chronifiziert, wobei Olvido ihre Zerstörungswünsche nicht mehr gegen den Bruder, sondern gegen sich selbst richtet.

Erwartung

Wie schon der Vorgängerkfilm idealisiert auch *Olvido y León* Menschen mit „geistiger“ Behinderung nicht. Sie entsprechen z. B. nicht dem Klischee von friedlicher Einfalt, León so wenig wie andere Figuren mit Down-Syndrom, die sich erstaunlich aggressiv zeigen. So verbünden sie sich gegen León, haben dann aber keine Skrupel, sich von diesem gegen feixende Jugendliche verteidigen oder sich zum Eis einladen zu lassen.¹⁶⁰ León ist sehr selbständig im Alltag und weniger abhän-

nicht nur einen Gebrauchswert oder einen Tauschwert (und natürlich eine gewisse materielle Präsenz), sondern an ihnen kristallisiert sich auch das Verdrängte und/oder Unbewusste) (2000: 54). In *Olvido y León* könnte das Fahrrad für Olvidos Fluchtwunsch stehen.

157 Hierin zeigt sich eine Parallele zu Buñuels Ästhetik; zum antisymbolischen Effekt im Kino Buñuels vgl. Borsò (1994: 160–164).

158 León singt es an Olvidos Krankenbett zu Beginn der Binnenhandlung: „Cierra los ojitos, mi vida, cierra los ojitos, mi amor“ [Mach die Augen zu, mein Schatz, mach die Augen zu, meine Liebe] und wandelt den Text dann ab zu „Abre los ojitos, mi vida“ [Mach die Augen auf, mein Schatz] (OL: 10:03–10:32).

159 So befinden sich in einem Zimmer an Wäscheklammern aufgehängte Fotos des Geschwisterpaares, die auch im ersten Film zu sehen waren (OL: 51:05–51:08). Auf die Handlung des ersten Films nimmt außerdem die Frage der Sozialarbeiterin zu Beginn der Binnenhandlung Bezug; sie will von León wissen, ob seine Schwester ihm wieder schaden wollen, und León verneint dies energisch (OL: 11:36–11:41).

160 Die Jugendlichen machen sich über sie als „asiáticos subenterados“ [unterbelichtete Asiaten], „coreanos del sur o coreanos del norte“ [Süd- oder Nordkoreaner] und „chinos“ [Chinesen] lustig (OL: 58:40–58:43).

gig von Olvido als noch im ersten Film. Weiterhin ist er wortgewandt und schlagfertig.¹⁶¹ So nennt er seinen Ex-Chef „energúmeno“ [Verrückter]¹⁶² (OL: 17:04) oder die „Asociación“, die Olvido über seine Entlassung durch den Arbeitgeber informiert hat, „chivato“ [Petze] (OL: 16:05–16:06). Abstrakte Zusammenhänge oder metaphorische Sprache sind für ihn unverständlich, aber er kann abstrakte oder metaphorische Sätze in konkreten Kontexten treffsicher anwenden. So stellt sich die Aussage, er habe keine Zukunft, die er beim Anschauen der Fernsehnachrichten fallen lässt, als Zitat seines Ex-Chefs heraus, der ihm diesen Satz beim Rauswurf mitgegeben hat (OL: 27:41–27:58).

León ist außerdem nicht asexuell. Dass er keine Partnerin hat, liegt an seinem manipulativen und egozentrischen Charakter, nicht an fehlenden Möglichkeiten. Keine der Frauen gefällt ihm wirklich,¹⁶³ seine Gleichgültigkeit zeigt sich darin, dass er eine Münze entscheiden lässt, welcher er für einen neuen Flirtversuch durch die Stadt folgt (OL: 46:20–46:30).¹⁶⁴ Seine Versuche, die Freundinnen zurückzuerobern, wirken wie Karikaturen von Verführungsszenen und enthalten stereotype Sätze, die an *telenovelas* erinnern. Insgesamt erscheint León wie im ersten Film als ein auf seinen Vorteil bedachter (und deshalb einfallsreicher und geradezu listiger), bequemer, machohaft, nicht außergewöhnlicher Mann, der gerne die positiven Seiten einer Partnerschaft genießt, ohne sich dafür anstrengen zu müssen.¹⁶⁵ Sein Verhalten entspricht schließlich auch nicht der gängigen Vorstellung, dass sich Menschen mit

161 León gibt beispielsweise vor, Olvido habe nur deshalb exzessiv viele Tabletten genommen, weil sie schneller gesund werden wollte (OL: 11:05–11:07). Es wird nicht deutlich, ob er das wirklich glaubt oder ob er von seiner Schwester den Verdacht eines Suizids ablenken möchte. Seine schlechte Arbeit in der Tankstelle – er hat vergessen, den Tankschlauch nach dem Tankvorgang wieder aus dem Auto herauszuziehen – rechtfertigt er mit den Worten: „Solo me equivoqué en el 50%.“ [Ich habe mich nur zu 50% geirrt] (OL: 17:16–17:19).

162 Bermúdez beschreibt die Schwierigkeit des Schauspielers, dieses Wort zu lernen und korrekt auszusprechen (Vicente 2021).

163 Er besteht allerdings auch nicht mehr, wie noch im ersten Film, darauf, keine Frau mit Behinderung bzw. nur seine Schwester heiraten zu wollen; als sein Ideal nennt er im zweiten Film die Schauspielerin Scarlett Johansson (OL: 22:04–22:05).

164 Die Szene kann wiederum als Reminiszenz an Buñuels Film *Tristana* gelesen werden, in dem sich die Protagonistin zwischen zwei identisch aussehenden Gassen entscheiden muss. Im Gegensatz zu *Tristana* wird aber in *Olvido y León* durch diese Entscheidung keine entscheidende Zufallsbegegnung in Gang gesetzt. Vielmehr wäre das Ergebnis dasselbe, wenn León sich für die andere Gasse entschiede, denn beide Ex-Freundinnen behandeln ihn nahezu identisch.

165 Olvidos Aussage „Alguna loca habrá para ti“ [Irgendeine Verrückte für dich wird es schon geben] (OL: 21:45–21:47) könnte umstandslos auf einen Menschen ohne Down-Syndrom mit ähnlichem Verhalten wie León übertragen werden.

„geistiger“ Behinderung automatisch mit anderen Menschen mit „geistiger“ Behinderung identifizieren, gar umstandslos solidarisch erklären.¹⁶⁶ Auch Leóns Ex-Freundinnen (mit dem Down-Syndrom) benehmen sich wie normale Teenager, fallen nicht auf seine Schmeicheleien herein und klären sich untereinander über seine falschen Liebesbeteuerungen auf, zeitgemäß über WhatsApp. Erhobenen Hauptes gehen sie durch die Stadt.¹⁶⁷ Die Erwartungen an das typische Verhalten eines Menschen mit „geistiger“ Behinderung erfüllt damit keine dieser Figuren.

Anderen gängigen Vorstellungsbildern entsprechen die Menschen mit „geistiger“ Behinderung im Film wiederum durchaus zumindest partiell, allen voran León dem Klischee des „ewigen Kindes“. Sein kindliches Verhalten kommt wiederholt zum Tragen, etwa wenn er in dem Gespräch mit der Sozialarbeiterin über Olvidos Selbstmordversuch ein Glas mit Süßigkeiten fixiert, bis er ein Bonbon angeboten bekommt (OL: 12:52–13:00),¹⁶⁸ oder wenn er in Olvidos Krankenzimmer Schattenspiele zum Zeitvertreib macht (OL: 01:19:31–01:20:01). Auch dass seine kognitiven Kapazitäten begrenzt sind, wird mehrfach deutlich. So versteht er abstrakte Darstellungen nicht, z. B. die Bedeutung von Prozentanteilen und deren Interpretation. Er kommentiert eine Statistik mit den Worten: „Es imposible que mueran 6,3. O mueren 6 o mueren 7“ [Es können unmöglich 6,3 sterben. Entweder sterben 6 oder 7] (OL: 01:24:24–01:24:28).¹⁶⁹ Auch hat er erhebliche Schwierigkeiten mit dem Verständnis von figurativer Sprache und von Botschaften „zwischen den Zeilen“ bei doppeldeutigem Sprechen. Das zeigt sich insbesondere an seinen spontanen Reaktionen auf den Vermieter Leonardo, der Olvido mit seinem Eheangebot buchstäblich kaufen will. Viele Situationen kann León nicht in ihrer Tragweite einschätzen, weder die Geldnot der Geschwister im Alltag noch Olvidos psychische Probleme.¹⁷⁰ Darüber hinaus verfügt er über eine nur schwach ausgeprägte „theory of mind“ der Menschen in seiner Umgebung, was bedeutet, dass er sich nicht umfänglich in sie hineinversetzen kann. So versteht er z. B. nicht, dass seine Erwähnung der verstorbenen Mutter seine Schwes-

166 Es handelt sich um ein typisches Vorurteil. Cloerkes erläutert: „Behinderte Menschen unterliegen den gleichen Sozialisationsmechanismen wie nichtbehinderte Menschen, sie orientieren sich an den gleichen gesellschaftlichen Wertmaßstäben und sind selbstverständlich nicht frei von [...] Vorurteilen [...]. Oftmals sind sogar besonders deutliche Distanzierungen von anderen Behinderten bzw. Stigmatisierten zu beobachten [...]“ (2007: 115).

167 Dabei können die Frauen León geschickt beleidigen (OL: 48:35–48:41).

168 Die besondere Verführbarkeit der Frauen mit Down-Syndrom durch Süßigkeiten wird mehrfach erwähnt, was ebenfalls als Zeichen von Kindlichkeit gewertet werden kann.

169 Zu einer detaillierten Interpretation dieser Szene im Zusammenhang mit komischen Repräsentationen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung vgl. Hartwig (2024b).

170 Er begreift beispielsweise nicht die ökonomische Notlage, in der sie sich befinden, wenn er seiner Schwester, die nachts noch zur Arbeit gerufen wird, rät, sie solle einfach nicht ans Telefon gehen (OL: 33:50–33:52).

ter bis ins Mark trifft und ihre Verzweiflung noch steigert; als sie den Raum verlässt, ruft er ihr vorwurfsvoll nach, dass sie noch nicht aufgegessen habe (OL: 01:10:03–01:10:4).¹⁷¹ Sein empathisches Unvermögen ist Quelle zahlreicher komischer Effekte.

Wiederholt rufen Figuren mit und ohne „geistige“ Behinderung auch groteske Effekte hervor. Gleich zu Beginn sieht man León beispielsweise im feinen weißen Anzug mit roten Turnschuhen auf der Hochzeitsfeier: eine grobe Inkongruenz in der Kleidung. Einige Szenen spielen in den Räumen der „Asociación“, die wie eine fremdartige Parallelwelt erscheint. Die roboterähnlich ihrer Arbeit nachgehenden Menschen, die schweigend um einen Tisch herum sitzen und dabei schneiden und stempeln (OL: 01:01:27–01:01:46), wirken wie eine verzerrte Präsentation des Tauglichkeitsgedankens, der der Motor der Gründungen von Anstalten für Menschen mit Behinderung im 18. Jahrhundert war (vgl. dazu Hartwig 2020h: 135). Die Betreuerinnen infantilisieren die Menschen mit Behinderung, wie schon aus der Stimme der für Leóns Berufsberatung zuständigen Person herauszuhören ist, die mit ihrer floskelhaften Anteilnahme an eine groteske Version des christlichen *caritas*-Gedankens erinnert (OL: 42:51–45:55). Sie und die Sozialhelferin des Krankenhauses, Conchita, sind Karikaturen des „Gutmenschen“, der Ratschläge verteilt und in den Kitsch spielende Betroffenen an den Tag legt, lebenspraktisch jedoch den in Not Geratenen nicht weiterhilft.¹⁷² Immer wieder wird Olvido und León psychologische Hilfe angeboten, wo sie handfeste finanzielle Unterstützung bräuchten.

Olvido y León zeigt Figuren, die Vorstellungsbildern von Menschen mit „geistiger“ Behinderung sowohl entsprechen als auch widersprechen. Als vermeintlich vulnerable und hilflose Gesellschaftsmitglieder sind sie nicht ausnahmslos dankbar, harmlos und gut. Wer dies glaubt, wird selbst zur Zielscheibe des Spotts, so wie eine mitleidige Passantin, mit der exemplarisch eine stereotype Verhaltensweise gegenüber Menschen mit „geistiger“ Behinderung karikiert wird (OL: 48:13–49:05). Sie will den von seinen Ex-Freundinnen zurückgewiesenen León, einer „überformten Reaktion“ entsprechend, mit einem Gemisch aus Mitleid und aufgedrängter Hilfe trösten. Als León mit ihr jedoch erwartungswidrig zu flirten beginnt, sucht sie schnell das Weite und zeigt ein stereotypes Vermeidungsverhalten. Leóns Schwester hingegen schont, bemitleidet und entmündigt ihn nicht durch Fürsorge und vermeintliche christliche Nächstenliebe. Durch das Ausbleiben erwarteter Verhaltensweisen provoziert der Film an vielen Stellen.

Die Rückblende in der Erzählung verwandelt die Was-Spannung in weiten Teilen des Films in eine Wie-Spannung. Denn die Zuschauer:innen wissen von Be-

¹⁷¹ Dies erinnert an den ersten Film, an Leóns „Floskeln zu unpassenden Gelegenheiten oder sein Missverstehen von Doppeldeutigkeiten“ (Hartwig 2016: 237).

¹⁷² Hier handelt es sich um affirmativen Kitsch, da die Figuren keine echte innere Anteilnahme, sondern klischeehafte Gefühle ausdrücken.

ginn an, dass Olvido heiraten wird. Die kontinuierliche Verschlechterung der Lage der Geschwister in der Binnenhandlung lässt also nicht die Katastrophe erwarten, sondern eine überraschende glückliche Wendung des Schicksals. Die Hochzeit stellt sich allerdings nicht als der romantische Höhepunkt einer neuen Version des Märchens von Aschenputtel heraus, sondern ist offensichtlich – auch wenn dies nicht explizit gezeigt wird – eine Vernunftentscheidung und das Resultat eines nüchternen Kalküls: ökonomische Sicherheit gegen eine kaschierte Form von Prostitution. Das zeigen Olvidos Tränen nach der Hochzeitsnacht, ist diese doch kein *happy ending*, sondern die Erfüllung eines Vertrags, der sie selbst zu einer Ware gemacht hat. Um León allerdings müssen die Zuschauer:innen diesmal – im Gegensatz zum ersten Film – an keiner Stelle fürchten. Denn auch in seinem Fall verrät die Rahmenhandlung gleich zu Beginn, dass er sich bester Gesundheit erfreut und an der Hochzeit teilnimmt.

Neue Spannung entsteht in der Rahmenhandlung durch die weiterhin bestehende Gefahr eines Selbstmordversuchs sowie durch Leonardos Waffen, die er bei einem Loyalitätsbruch einsetzen könnte. Dass Olvido auf seine Telefonanrufe im Wald nicht antwortet, könnte einen solchen darstellen. Diese Befürchtung liegt wohl auch Leóns wiederholter Mahnung zugrunde, die Verabredung mit Leonardo (sinnigerweise in einem Restaurant mit dem Namen „El milagro del miedo“ [Das Wunder der Angst]) einzuhalten.¹⁷³ Donner und Regen dramatisieren die Situation zusätzlich, doch das offene Ende des Films löst diese Spannung nicht auf.

Erfahrung

Olvido y León beginnt mit einer Quiproquo-Situation, die einen Menschen mit „geistiger“ Behinderung in einer unerhörten Situation zu zeigen scheint. Olvido ist im Hochzeitskleid und ihr Bruder León in einem weißen Anzug mit Fliege zu sehen, als seien die Geschwister Braut und Bräutigam. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass auf einem Schild zu lesen ist: „Bienvenidos a la boda de Olvido y Leo“ [Willkommen zur Hochzeit von Olvido und Leo]. Erst nach etwas zweieinhalb Minuten wird deutlich, wer der wahre Bräutigam ist, nämlich Leonardo, und dass es sich bei „Leo“ um seinen Spitznamen und nicht den Leóns handelt. Der Film beginnt also mit einer Anspielung auf Inzest, und damit fließt eine mögliche Tabuverletzung (wie in *León y Olvido*) in die Grundstimmung mit ein. Zwar wird die Inzestthematik im Folgenden zu einer starken Rivalität zwischen León und

¹⁷³ Entsprechend kann das Imperfekt in Leóns Satz „Ahora tenemos un futuro“ [Jetzt hatten wir eine Zukunft] (OL: 01:36:24–01:36:26) als bereits verpasste Chance gedeutet werden.

seinem Schwager abgeschwächt, doch gibt es durchaus noch einige doppeldeutige Situationen.¹⁷⁴

Die Atmosphäre des Ungewöhnlichen, Exzessiven und Tabuverletzenden aus der Eröffnungsszene des Films wird im weiteren Verlauf durch Parallelen zu Buñuels kanonischen Filmen aufgenommen. So zeigt der offensichtlich in Afghanistan traumatisierte Arzt Leonardo die Züge eines Don Jaime aus *Viridiana* (Spanien/Mexiko 1961) oder eines Don Lope aus *Tristana*. Er ist wie diese beiden Figuren im Besitz der ökonomischen Macht und einer Frau leidenschaftlich verfallen, der er seinen Willen aufzwingen kann. Olvido durchläuft ihrerseits eine für Buñuels Frauen essentielle Bewusstwerdung, die sie dazu bringt, die Welt so zu akzeptieren, wie sie ist.¹⁷⁵ León erinnert wiederum in seiner Vitalität und Pragmatik an Viridianas Cousin Jorge und mit seinen erotischen Phantasien an den tauben Sohn der Haushälterin in *Tristana*. Buñuels Auseinandersetzung mit Kirche und Frömmigkeit findet sich in *Olvido y León* jedoch kaum noch. Der Papst taucht nur als einer unter vielen lächerlichen offiziellen Würdenträgern der Gesellschaft im Fernsehen auf (OL: 28:27–28:40) und im Krankenhaus erinnert Leonardo eine Patientin an einen Erzengel (OL: 01:25:50–01:25:55), was zu seiner Funktion als *deus ex machina* passt. Distanz gegenüber der Kirche zeigt sich darin, dass die Geschwister die Rede des Papstes über das Vertrauen in die Zukunft mit despektierlichem Gurren und den Worten kommentieren: „El futuro es cosa de cerdos“ [Die Zukunft gehört den Schweinen] (OL: 28:13–28:15).¹⁷⁶ An Buñuel erinnern schließlich einige ins Surreale spielende soziale Typen, allen voran die Sozialarbeiterinnen in der „Asociación“ bzw. im Krankenhaus. Wie Buñuel zeigt Bermúdez' Film *Menschen* in einer gesellschaftlichen Situation, die ihnen nur bedingt viele Handlungsmöglichkeiten lässt und in der sie sich ihren (verborgenen) Leidenschaften gemäß verhalten. Diese Situation wirkt bald komisch, bald tragisch.

174 Die Rivalität zwischen Ehemann und Bruder zeigt sich in der Rahmenhandlung in Leóns Eifersucht. Bei der Hochzeitszeremonie setzt er sich erst nach einer deutlichen Aufforderung von der Braut weg, führt beim anschließenden Tanz einen Paartausch herbei, um mit seiner Schwester zu tanzen, und ergreift am Pool besitzergreifend ihre rechte Hand, nachdem Leonardo die Linke ergriffen hat; selbstverständlich will er das junge Paar auf die Hochzeitsreise begleiten.

175 Buñuel verweist in einem Interview darauf, dass vor dieser (von ihm als *quijotes* bezeichneten) Aufgabe fast alle seine Figuren stehen: „Es el abismo que puede haber entre una idea del mundo y lo que el mundo realmente es. En efecto: casi todos mis personajes sufren un desencanto y luego cambian, sea para bien o para mal.“ [Es ist die Kluft, die es zwischen einer Idee der Welt und dem, was die Welt wirklich ist, geben kann. In der Tat erleben fast alle meine Figuren eine Enttäuschung und ändern sich danach, zum Besseren oder zum Schlechteren] (Pérez Turrent/De la Colina 1993: 120).

176 Das Wort „futuro“ ist zentral bei den spanischen Protestbewegungen im Gefolge der Krise von 2008 und fällt oft im Zusammenhang mit der Perspektivlosigkeit der Jugendlichen. Im Jahr 2011 wird die Organisation „Juventud sin futuro“ gegründet (vgl. Macher 2022).

Olvido y León setzt zwei Grundstimmungen nebeneinander: eine depressive, die durch die beständige Suizidgefahr der Protagonistin hervorgerufen wird, und eine komisch-groteske, die stets von León erzeugt wird.¹⁷⁷ So geht León immer wieder auf Kommunikationen seines Gegenübers auf so überraschende Weise ein, dass sie einen verzerrten Sinn erhalten, was komisch wirkt.¹⁷⁸ Dabei spielt seine kognitive Beeinträchtigung eine wichtige Rolle, die seine Abstraktionsfähigkeit einschränkt. Aus diesem Grunde nähert sich die Komik einem (im Alltag tabuisierten) Lachen *über* den Menschen mit Behinderung an, was von den Zuschauer:innen als Verletzung des Anstands und damit als Provokation gewertet werden kann. So fasst León beispielsweise figurative Sprache wörtlich auf, wenn er das Hilfsangebot der Sozialhelferin (das sie mit „seguimiento“ umschreibt, also ‚Überwachung‘, eigentlich ‚Verfolgung‘) wörtlich auslegt und antwortet: „A mi no me tiene que seguir nadie“: Mir muss niemand folgen (OL: 01:21:36–01:21:40). Auch den Rat, möglichst



Abb. 4: León als Hauptfigur im Hintergrund. © Xavier Bermúdez.

¹⁷⁷ Vgl. eine detaillierte Analyse der Groteskkomik von *Olvido y León* im Zusammenhang mit der Krise in Spanien seit 2008 in Hartwig (2024).

¹⁷⁸ Als Olvido ihrem Bruder beispielsweise vorwirft, dass er seine Arbeit verloren habe, antwortet dieser entrüstet, als handle es sich um ein Gegenargument: „He hecho la comida“ [Ich hab doch das Essen gemacht] (OL: 15:34–15:35). Als eine Sozialhelferin ihn zum Arbeiten motivieren will und ihm deshalb als Vorbild von einer Frau mit Down-Syndrom erzählt, die als Kellnerin arbeitet, antwortet León, er könne Eier braten; als die Sozialhelferin zusätzlich Namen anderer Menschen mit Behinderung und deren Berufe nennt, beendet León die Aufzählung mit dem Satz: „Y Kiko se ha muerto“ [Und Kiko ist tot] (OL: 43:20–43:22).

oft über Selbstmord zu reden, um das Trauma seiner Schwester zu heilen (OL: 01:21:41–01:22:05), nimmt er beim Wort und liest dieser Selbstmordstatistiken vor.¹⁷⁹

Leóns Kommentare schaffen an vielen Stellen einen komischen Kontrapunkt zu der desolaten Lage der Geschwister und ihrer existentiellen Bedrohung.¹⁸⁰ Zu Olvidos depressiven Anwandlungen bildet León damit immer wieder das *comic relief*, so dass er an den *gracioso* der spanischen Klassik erinnert. Seine Arbeits- und Partnersuche können als Parodie auf die Handlung um Olvido gelesen werden. So imitiert León Leonardos autoritäres Werben um seine Schwester bei seinen Ex-Freundinnen (mit Down-Syndrom), die ihn allerdings unbeeindruckt zurückweisen (OL: 57:46–58:21). Denn León wiederholt die Szene ohne die unausgesprochenen Prämissen – Leonardo besitzt die ökonomische Macht, León nicht! –, entlarvt aber unabsichtlich damit die machohaften Implikationen sowie nicht zuletzt auch den Kitsch in Leonardos klischeehaften Aussagen.¹⁸¹ Auch die poetisch anmutende Stimmung im Wald bei den Zirkusleuten stören Leóns prosaische Kommentare. Während seine Schwester sichtlich bezaubert von dem ist, was sie sieht, sagt er ungerührt, mit den Händen in den Hosentaschen: „Ya verrás cómo alguno se va a caer“ [Wirst schon sehen, gleich fällt einer hin] (OL: 01:36:11–01:36:13). Kurz darauf hört man tatsächlich das Geräusch eines fallenden Körpers (während die Kamera nur die Geschwister ins Bild nimmt), und León kommentiert: „Se veía venir“ [Das hat man kommen sehen] (OL: 01:37:03–01:37:04). Solche Kommentare lassen die Erzählung nicht in Kitsch, Klischees oder Sentimentalität abgleiten, weil das Lachen, das sie auslösen, eine distanzierende Wirkung hat. Wer lacht, hilft bei der Zerstörung der poetischen Stimmung allerdings mit, und deshalb kann ihm das Lachen auch wieder im Halse stecken bleiben – so dass also wieder eine groteske Situation entsteht.

179 Eine detaillierte Analyse der Komik in der Krankenhaus-Szene findet sich in Hartwig (2024b).

180 Beispielsweise das auf zwei Ebenen geführte Gespräch zwischen Leonardo und Olvido – zwischen Vermieter und Mieterin, aber auch zwischen Begehrendem und Objekt der Begierde – versteht León, wie bereits erwähnt, nicht: Als Leonardo die Hochzeit vorschlägt, ruft León z. B. aus: „Pero la acabas de conocer!“ [Aber du hast sie doch gerade erst kennengelernt!] (OL: 54:35–54:37); als Leonardo im Zusammenhang mit Loyalität seine Waffen erwähnt, antwortet León reflexartig: „Aquí no entran armas“ [Hier kommen keine Waffen rein] (OL: 55:58–56:23). Während des gesamten Gesprächs wird León nur selten ins Bild genommen und die beiden anderen gehen auf seine Beiträge nicht ein. Er ist buchstäblich aus dem (kognitiv anspruchsvollen) Gespräch herausgeschnitten, dessen melodramatische Anklänge er durch seine Kommentare komisch durchbricht.

181 In ähnlich demaskierender Weise kommentiert León Leonardos Ausruf: „¡Eres la cosa más guapa que he visto en mi vida!“ [Du bist das schönste Ding, was ich jemals gesehen habe] mit den Worten: „No es una cosa. ¡Es feminista!“ [Sie ist kein Ding, sie ist Feministin] (OL: 54:08–54:13).

Der Film vermittelt vor allem die Erfahrung von Widersprüchlichkeit, die groteske Darstellungen erzeugen. Edwards/Graulund schreiben zu dieser Widersprüchlichkeit:

The grotesque provokes conflicting responses: fascination and repugnance, compassion and disgust, sympathy and confusion. [...] the grotesque is disturbing because it incites seemingly incompatible emotions through its representations of abjection and possibility, limitations and becomings, compassion and rejection, attraction and repulsion. (Edwards/Graulund 2013: 78)

Die grotesken Elemente sind ambivalent, verfremden das Gezeigte und schwächen den Realismus der Erzählung ab.

Gesamtbetrachtung aus der Perspektive der Erfahrung

Gegenüber „geistiger“ Behinderung nimmt *Olvido y León* eine ambivalente Haltung ein. Die Erfahrung, die der Zuschauer mit León macht, ist einerseits die eines lebensstüchtigen Menschen, der besser mit der Prekarität umgehen kann als seine Schwester. Dass er viele Nuancen der Kommunikation nicht versteht, ist auch eine Stärke, weil er dadurch nicht von „des Gedankens Blässe“ angekränkt wird wie die Menschen in seinem Umfeld. Denn während Olvido deprimiert ist, weil sie für sich keine Zukunft sieht, lebt León im Moment und sucht Lösungen für konkrete Probleme. Er weiß sich zu helfen, folgt seinen Bedürfnissen und ist um keine Antwort verlegen.¹⁸² In seiner Unerschütterlichkeit ist er durchaus eine Identifikationsfigur für die Zuschauer:innen. Doch stellt der Film andererseits auch deutlich heraus, dass Leóns Stärke nicht zuletzt darauf beruht, dass er keine Verantwortung für sich und andere übernimmt. Er ist eine ambivalente Figur, fürsorglich und egozentrisch, nicht ganz unschuldig an der desaströsen Situation der Geschwister und doch auch ein Opfer der Krise in Spanien. Die Ambivalenz der Figur wird bis zuletzt nicht aufgelöst. Bermúdez schreibt selbst:

Solo me interesan los personajes y situaciones que me despiertan una actitud ambivalente hacia ellos, y solo me interesan los personajes que, ellos también, viven con sentimientos ambivalentes. Por eso me seducen tanto Olvido y León. Por lo demás, cuando hago películas procuro hacer más las palabras de Gorgias: „Contra la seriedad la risa, pero contra la risa la seriedad“. (<http://www.dcmmedia.es/pelicula/> [25.11.2022])¹⁸³

¹⁸² Er verteidigt die Gruppe von Menschen mit Down-Syndrom unerschrocken gegen Beschimpfungen und holt rechtzeitig Hilfe, um seine Schwester zu retten. Im Krankenhaus entlockt er ihr ein erstes Lächeln nach ihrem Selbstmordversuch. Als Olvido ihm droht – was eigentlich existenzbedrohend für ihn sein müsste –, dass sie nach Kanada auswandern und er sie nie wiedersehen werde, wenn er nicht arbeiten gehe, entgegnet er nur, das letzte Mal habe sie ihm mit Australien gedroht (OL: 18:37–18:39).

¹⁸³ [Übersetzung: Mich interessieren nur Figuren und Situationen, die in mir eine ambivalente Haltung ihnen gegenüber auslösen, und mich interessieren auch nur die Figuren, die ihrerseits

Die Schlusszene, die sich den Zuschauer:innen besonders einprägt, ist im Gegensatz zum ersten Film versöhnlich. Zwar verweigert sie wieder die Auflösung von Olvidos ambivalenten Gefühle León gegenüber, doch deutet Olvidos wohlwollender Blick auf ihren Bruder an, dass es darauf vielleicht gar nicht ankommt. Weil alle Figuren des Films ihre grotesken Seiten haben, kann auch León in der Gesellschaft seinen Platz finden. Das ist vielleicht der bescheidene Optimismus des Films: Es gibt keine grundsätzliche Lösung für die aufgeworfenen Probleme, aber vielleicht eine mögliche konstruktive Sichtweise auf sie. Dies wäre im Sinne von Bermúdez, der sich keine Stereotype, Moralisierung oder Parolen für seine Filme wünscht, sondern „[u]n cine (y un arte) que, como el viejo carnaval, solamente transmite inteligencia sensitiva, es decir, placer y crítica. Sin dar respuestas“ (Hartwig 2023c: 163).¹⁸⁴

mit ambivalenten Gefühlen leben. Daher faszinieren mich Olvido und León auch so. Im Übrigen halte ich es beim Produzieren von Filmen mit Gorgias, der sagte: ‚Gegen den Ernst das Lachen, aber gegen das Lachen den Ernst.‘] Dieses Zitat führt Bermúdez bereits in seiner Studie zu Buñuels Filmästhetik an, wo er von „rupturas de tono“ [Brüchen im Tonfall] spricht, die sich gegen fertige Ideen der Figuren und der Zuschauer:innen richten (2000: 44). Seine Schlussfolgerung lautet, Buñuel entlarve Widersprüche und Verletzungen, verurteile aber niemanden (Bermúdez 2000: 51).

184 [Übersetzung: Ein Kino und eine Kunst, die, wie der alte Karneval, nur einfühlsames Verstehen vermitteln, d. h. Vergnügen und Kritik. Ohne Antworten zu geben.]

5 „Geistige“ Behinderung im ästhetischen Kontext

Part of the work of poetry is just to express paradox without absurdity, to give form to contradiction without stilling it, to give voice to tension without dissolving it. Poets can leave things open that philosophers cannot. (Neiman 2002: 34)

We can obsess not just over what we have been doing wrong but also over what we have been doing right. Because we *have* been doing something right, and it would be good to know what, exactly, it is. (Pinker 2011: xxv)

Life is painting a picture not doing a sum. (Justice Oliver Wendell Holmes)¹

5.1 Das Panorama zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Das Korpus an Theateraufführungen und Filmen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung in tragenden Rollen ist nicht sehr umfangreich. Was ins Auge springt, ist, dass die betreffenden Theateraufführungen fast ausschließlich dem Off-Bereich entstammen,² während die betreffenden Filme das gesamte Spektrum zwischen Mainstream- und Arthouse-Film abdecken, freilich mit Ausnahme einiger Genres wie Horror- oder Erotik-Film.³ Sehr negative Geschichten – im Sinne einer Festigung düsterer Stereotype im Film, von denen Hunt (1991), Norden (1994) oder Longmore (2003) noch berichten⁴ – kommen seit den 1990er Jahren praktisch nicht mehr vor, weder im Film noch im Theater. Das mag daran liegen, dass Regisseur:innen Figuren nicht derartig abqualifizierend darzustellen wagen, wenn sie von Menschen gespielt werden, die tatsächlich von „geistiger“ Behinderung betroffen sind. Figuren mit „geistiger“ Behinderung werden im 21. Jahrhundert weder als Monster oder Freaks noch als übermäßig pflegebedürftige oder bemitleidenswerte Wesen präsentiert. Je öfter sie als aktiv, lebensfroh und mit ganz normalen Bedürfnissen ausgestattete Menschen erscheinen, desto leichter werden diese positiven Konnotationen verfügbar und desto wahrscheinlicher wird es, dass sie auch in alltagsweltlichen Wahrnehmungen zur Verfügung stehen. Denn „[d]ie geistige Verfüg-

1 Zitiert nach Nussbaum (1995: xix).

2 Vgl. zum Theater mit Darsteller:innen mit Behinderung (nicht nur „geistiger“ Behinderung) im Spanien des 21. Jahrhunderts Checa Puerta (2018).

3 Eine Übersicht über die Filme findet sich in Geldner (2024).

4 Longmore nennt beispielsweise als drei typische Vorurteile „disability [as] a punishment for evil“, „disabled people [as] embittered by their ‚fate‘“ und „disabled people [who] resent the non-disabled and would, if they could, destroy them“ (2003: 134).

barkeit einer Information, die Leichtigkeit, mit der sie uns in den Sinn kommt, werten wir selbst wieder wie eine Information. Wir nutzen sie als Hinweis auf Wichtigkeit, Relevanz oder Wahrheit“ (Felser 2015: 176).⁵

Allerdings werden bei vielen Darstellungen von Figuren mit „geistiger“ Behinderung die Schwierigkeiten ihres Alltags und auch die des Zusammenlebens wenig oder überhaupt nicht thematisiert. Die Figuren mit „geistiger“ Behinderung sind vielmehr am sozialen Leben partizipierende vollwertige Mitglieder der Gesellschaft, so als gäbe es keine Beeinträchtigung, und damit spiegeln sie nicht die tatsächliche soziale Position von Menschen mit „geistiger“ Behinderung wider.⁶ Ältere Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung sind so gut wie nie zu sehen (eine Ausnahme ist der Publikumsliebbling Peter Keller des Zürcher Theater Hora) und Kinder nur selten.

Schmidt weist zu Recht darauf hin, dass auch Inklusionstheater wieder Mechanismen der Exklusion generiert (2020: 108),⁷ was auch für den Film gilt. Ein gewisses Maß an kognitiven Fähigkeiten ist für Darsteller:innen eine unerlässliche Voraussetzung für das Mitspielen. Die theatrale und die filmische Darstellung setzen grundlegende kommunikative Fähigkeiten und (Rollenspiel-)Techniken voraus, die bei bestimmten Ausprägungen einer „geistigen“ Behinderung nicht vorliegen.⁸ Daher treten auch in Theater und Film hauptsächlich kognitiv begabte Menschen mit Down-Syndrom auf, die nur bedingt repräsentativ für Menschen mit „geistiger“ Behinderung allgemein und nicht einmal repräsentativ für Menschen mit Down-Syndrom sind. Die Figuren, die sie spielen, sind ihrerseits meist so talentiert, dass sie sich weit vom durchschnittlich begabten Menschen mit Down-Syndrom entfernen. Aber auch damit gehen einige Filme wieder produktiv um, etwa indem sie ihre Figuren bewusst als unrealistische Typen (Collantes in *Campeones*) oder als Spiel mit den Klischees (Franzi in *Die Goldfische*) kennzeichnen. Daneben gibt es einige wenige Theater- und Filmprojekte, die auch Menschen mit einer schwereren „geistigen“ oder gar einer Mehrfach-Behinderung

5 Vgl. die in Kap. 2.2.1 angesprochene Verfügbarkeitsheuristik bzw. den dort ebenfalls angesprochenen *mere exposure*-Effekt. Vgl. auch die Repräsentativitätsheuristik (Felser 2015: 179–181) sowie den Truth-Effekt (Felser 2015: 281).

6 Sie repräsentieren also keine prototypischen Menschen mit „geistiger“ Behinderung. Zu Prototypen als „beste Exemplare“ einer Kategorie vgl. Scheufele (2003: 18–20).

7 Schmidt (2020: 108) verweist außerdem noch darauf, dass Festivals regulieren, wie und welche Art von Theater und Tanz mit behinderten Darstellern gezeigt wird und wo die Trennlinie zwischen künstlerisch anspruchsvollen und anderen, weniger professionellen oder pädagogisch orientierten Theaterpraktiken verläuft.

8 Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Kapitel „Menschen mit schweren und mehrfachen Behinderungen: Grenzen der Integration oder Prüfstein für Integration als Modell der Zukunft?“ in Cloerkes (2007: 262–265).

einbeziehen, wie z. B. das Theater Klabauter in Hamburg (vgl. die Schilderung von Astrid Eggers in Hartwig 2022: 180–181) oder die *Compagnons cooperative* inklusiver Film (vgl. das Interview mit Jürgen J. Köster in Hartwig 2023c: 69–80). Bei Menschen mit schwerer („geistiger“) Mehrfachbehinderung würde der Zuschauer vermutlich selten in Rechnung stellen, dass sie überhaupt eine Rolle spielen können. Damit würde aber das Schwanken zwischen „künstlerisch inszeniert“ und „echt“ kaum funktionieren und die Darsteller:innen liefen Gefahr, auf den Status einer (assoziationsreichen) Requisite reduziert zu werden.

In Theateraufführungen⁹ werden in der Regel die überwiegende Mehrzahl der Figuren oder gleich alle Figuren von Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung gespielt. Das Gegenteil ist für den Film der Fall. Hier treten Figuren mit „geistiger“ Behinderung überwiegend vereinzelt auf, wenn es sich um tragende Rollen handelt (eine Ausnahme ist z. B. *Detectives per caso*).¹⁰ Bilden die Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung eher den Hintergrund der Haupthandlung, sind sie oft in Gruppen zu sehen (typisch hierfür ist *Ho amici in paradiso*).¹¹ Eher selten steht im Film ausschließlich ein Mensch mit „geistiger“ Behinderung im Vordergrund der Erzählung, wie z. B. in dem Film *Théo et les métamorphoses*, der überhaupt mit wenigen Figuren auskommt. In der überwiegenden Zahl der Fälle begegnet eine Figur mit „geistiger“ Behinderung Figuren ohne kognitive Beeinträchtigung, und der Fokus einer romantischen oder dramatischen Geschichte liegt auf den Figuren ohne Behinderung. Typische Beispiele sind *Le Huitième Jour* oder *Die Goldfische*. Wenn die Haupterzählung dann in ein *happy ending* mündet, wirkt sich die positive Grundstimmung in einer Art Emotionsübertragung auch auf die Figuren mit „geistiger“ Behinderung vorteilhaft aus. Die Kritik an dieser Rolle der Darsteller:innen mit Behinderung – eben nur als emotionaler Hintergrund für die „eigentliche“ Geschichte zu dienen – ist berechtigt. Dennoch muss auch in Rechnung gestellt werden, dass sich die Zuschauer:innen mit den Figuren ohne Behinderung problemlos identifizieren können und sich nur deshalb vielleicht überhaupt erstmalig für Figuren mit Behinderung interessieren. In diesem Fall normalisiert der Film den Umgang mit Behinderung und bereitet den Weg für kommende differenziertere Figurendarstellungen.

Überhaupt eine positive Erfahrung mit einer Figur mit Behinderung gemacht zu haben, ist besonders wichtig für Zuschauer:innen, die sich mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung bislang nicht befasst haben und bei denen die Texte womöglich auf sehr massive und fest verankerte negative Vorstellungsbilder stoßen,

⁹ Vgl. z. B. die in Hartwig (2022) vorgestellten Theater.

¹⁰ Es gibt auch eine (siebenteilige) Miniserie mit einer Gruppe von Protagonist:innen mit „geistiger“ Behinderung in der Haupterzählung, *Tytgat Chocolat*.

¹¹ Eine Mischung sind *León y Olvido* und *Olvido y León*.

die ihre Träger:innen nur das wahrnehmen lassen, was zu diesen Bildern passt.¹² Als günstig für ein konstruktives Miteinander von Menschen mit und ohne Behinderung nennt Cloerkes, „Unbehagen in direktem Kontakt mit einem positiv wirkenden behinderten Menschen abzubauen. Zu vermeiden ist alles, was Unsicherheit und Angst erzeugen oder bestehende Vorurteile verstärken könnte“ (2007: 153). Da Menschen dazu tendieren, diejenigen Personen zu mögen, zu denen sie durch Interaktion oder Nähe eine Bindung aufgebaut haben, und da sich diese Sympathie auch auf die Einstellungen auswirkt (Cloerkes 2007: 145–146), kann jeder nicht-oberflächliche Kontakt mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung, d. h. jeder Kontakt, in den Zuschauer:innen emotional involviert werden, positivere Vorstellungsbilder erzeugen.

Beim Film fällt der hohe Anteil an *feel good movies* auf, d. h. Geschichten, die um „individuelle Bewältigung verschiedenster sozialer Ungerechtigkeiten, Liebesprobleme oder auch körperlicher Versehrtheit“ kreisen und die „von einer zutiefst optimistischen, hoffnungsvollen Einstellung getragen sind“ (Möhle 2012).¹³ Themen sind „Freundschaft, Loyalität und Solidarität“ und die Geschichten haben meist ein *happy ending* oder zumindest einen Schluss, in dem „Moral, geistige Entwicklung und Inspiration“ im Vordergrund stehen (Möhle 2012). Die inhärente „positive Aussage über die Welt“ (Möhle 2012) sorgt für das Wohlbefinden der Zuschauer:innen.¹⁴ Problematisch ist dabei, dass *feel good movies* Zuschauer:innen dazu bewegen können, sich als „besser[e] Menschen“ (Seeßlen 2012: 16) zu fühlen, dass also deren positive Erfahrung mit den eigenen guten Gefühlen und nicht mit den Menschen mit Behinderung zu tun hat. Gerade die erfahrene *Distanz* zu diesen kann nämlich das „gute Gefühl“ hervorrufen, und damit würde ein stereotypes Vorstellungsbild weiter gefestigt, dass nämlich Menschen mit „geistiger“ Behinderung „irgendwie andere Menschen“ sind. Im Theater ist die Geschichte meist weniger wichtig als im Film, weil der Fokus auf hochemotionalen „Echtzeit“-Momenten und direkten Körpererfahrungen liegt, aber auch hier gibt es zahlreiche Erbauungsgeschichten, die ähnlich problematisch sind wie das *feel good movie*.

Häufig sind die Figuren mit „geistiger“ Behinderung im Film wenig komplex dargestellt, ohne allerdings gleich eindimensionale Typen oder lediglich Symbole, z. B. für Unschuld, zu sein. Sie machen selten eine fundamentale Entwick-

¹² Cloerkes verweist darauf, dass „der Mensch sich offenkundig am liebsten so manipulieren lässt, wie seine Einstellungen bzw. Vorurteile es ihm vorgeben“ (2007: 139).

¹³ Vgl. auch die Ausführungen in Geldner (2024).

¹⁴ Seeßlen schreibt: „In einem Feelgood Movie kommen Konflikte zu einer Lösung, erweisen sich Menschen als lernfähig, trotzen andere, die von der Gesellschaft schon aufgegeben worden sind, dem Leben noch Liebe und Glück ab. Es geht nicht darum, die Welt zu verbessern, sondern darum, die Inseln des Guten anzusteuern“ (2012: 16).

lung oder einen profunden Bewusstseinswandel durch, während sich das nicht-behinderte Umfeld z. T. drastisch weiterentwickelt. Ihre Fähigkeiten und vor allem ihre sozialen Kompetenzen erscheinen oft wie aus einer idealisierten Sonderwelt. Ein Beispiel dafür ist die Filmkomödie *Campeones*, die Figuren in einem eigenen Anforderungssystem, dem Behindertensport, zeigt. Hier füllt jede Figur mit „geistiger“ Behinderung ihren Platz zufriedenstellend aus (vgl. die Analyse in Hartwig 2019b). Jede ist den Figuren ohne Behinderung moralisch überlegen, vor allem in ihrer positiven Lebenseinstellung.

In etlichen Fällen benehmen sich die Figuren mit „geistiger“ Behinderung auch wie Menschen ohne kognitive Beeinträchtigung, kommen beispielsweise alleine in ihrem Alltag zurecht (wie Luke in *My feral heart*), sind gebildet (wie Daniel in *Yo, también*) oder beherrschen Techniken, die ihnen in der realen Lebenswelt nicht zugänglich sind (wie Autofahren in *Ho amici in paradiso*). Wo Menschen mit „geistiger“ Behinderung wie unbeeinträchtigte Menschen handeln und kommunizieren, werden Marginalisierungen und Stigmatisierungen, die sie erleiden, unmittelbar als ungerechtfertigtes Vorurteil der Gesellschaft erkennbar. Sie sind also auch in diesen Fällen die „moralischen Sieger“ der Geschichte.

Im Theater kann Normalisierung technisch nicht so leicht umgesetzt werden wie im Film. Dafür imaginiert das Theater noch häufiger als der Film eine Parallelwelt, in der mögliche Abweichungen (in Diktion, Bewegungen, Aussehen) für eine neue Normalität charakteristisch sind (z. B. in *Nadie* oder in *La perspectiva del suricato*) oder in denen die Welt surreal verfremdet wird und sich die Geschichte in Fragmente auflöst (*Dschingis Khan*). Insgesamt spiegeln Theateraufführungen selten, Filme noch seltener die Komplexität des gesellschaftlichen Umgangs mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung wider.¹⁵ Vielmehr solidarisieren sie sich mit den Figuren mit Behinderung bzw. ironisieren ableistisches Verhalten, ohne gesellschaftliche Mechanismen im Umgang mit Behinderung oder allgemein mit Normabweichungen tiefer zu erforschen.¹⁶ Eine Ausnahme sind die Aufführungen des Teatro La Ribalta aus Bozen, die sehr komplexe Er-

¹⁵ Cloerkes weist darauf hin, dass ein Mangel an Informiertheit über Behinderung „eine sachliche Beurteilung erschwert und mangelndes Wissen durch irrationale oder magische Vorstellungen ersetzt wird, vor allem was die Genese von Behinderungen betrifft“ (2007: 138). Auch die Wichtigkeit der Funktion von Theater und Film, nämlich zu informieren, sollte also nicht unterschätzt werden.

¹⁶ Vgl. hierzu Kastls Konzept der *Scheininklusion*, das Hartwig (2019b) – in Anlehnung an Goffman (1963) – um die *phantom inclusion* ergänzt. Hartwig (2020b) unterscheidet eine unrealistische inklusive Parallelwelt (*illusory inclusión*, in Anlehnung an „Scheininklusion“ bei Kastl 2015) von Inklusion, die mögliche Konflikte nur ausklammert (*phantom inclusion*, in Anlehnung an *phantom normalcy* bei Goffman 1963).

zähl- und Erwartungsstrukturen aufweisen und hochgradig ambivalente Erfahrungen ermöglichen.

Filme wie etwa *Théo et les métamorphoses*, die mit hoher Komplexität auf allen Ebenen arbeiten, können stereotype Vorstellungsbilder erschüttern. Allerdings führen zu große Abweichungen von gewohnten Erzählungen, Erwartungen und Erfahrungen möglicherweise auch zu starken Irritationen bei den Zuschauer:innen und letztlich zu einem Vermeidungsverhalten. Verstörungen wirken nämlich am nachhaltigsten in einem *vertrauten* Kontext.¹⁷ Eine Normalisierung der Figuren im Theater oder im Film ist daher nicht unbedingt schlecht für die entstehenden Vorstellungsbilder, auch wenn sie einen unrealistischen Eindruck von Behinderung vermittelt. Sie kann nämlich dazu beitragen, dass die Figuren nicht mehr als exotische Außenseiter wahrgenommen und vor allem über ihre Beeinträchtigung definiert werden. Erfahrungen der Zuschauer:innen mit „normalen“ Figuren mit „geistiger“ Behinderung können Berührungsängste abbauen und Neugier auf weitere Begegnungen wecken. „Dismissing films because of alleged inaccuracies denies their teaching and learning value“, schreiben Hoeksema/Smit (2001: 42) in diesem Sinne.¹⁸ Natürlich besteht dabei immer auch die Gefahr, ein falsches Bild von Menschen mit „geistiger“ Behinderung zu festigen und damit zu neuen Stereotypen beizutragen.

Es gibt nicht *die* gute Theateraufführung oder *den* guten Film mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung an sich, wie es auch nicht *eine richtige* Antwort auf folgende Fragen gibt: Ist es für die Verstörung von herkömmlichen Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung besser, die Normabweichung bzw. Beeinträchtigung der Figuren besonders sichtbar zu machen oder sollen die Figuren möglichst normal wirken? Sollen sie in einem positiven Kontext erscheinen, damit die automatische Verbindung zu Tragik oder Dramatik aufgeweicht werden kann, oder sollen politische und soziale Missstände deutlich werden? Was begünstigt ein positives Vorstellungsbild von „geistiger“ Behinderung mehr, eine optimistische (und daher zuversichtlich stimmende) oder eine pessimistische (und daher aufrüttelnde) Darstellung des Zusammenlebens? Soll die Komplexität des Umgangs mit Menschen, die nicht er-

17 Denn, so Felser, Neuigkeit kann nur wirken, wenn sie im Kontext von Vertrautem entsteht: „Nur die Kombination von Dingen, die man kennt, und Dingen, die neu sind, hat etwas Anregendes“; wenn alles ungewohnt ist, stellen sich eher Aversion, Irritation und letztlich Abwendung ein (2015: 45).

18 Dies zeigt der breit rezipierte Blockbuster *Campeones* sehr deutlich, der ein großer kommerzieller Erfolg ist und eine für RTL+ produzierte deutsche Adaption (*Weil wir Champions sind*; Deutschland 2022, Regie: Christoph Schnee), ein US-amerikanisches Remake (*Champions*; USA 2023, Regie: Bobby Farrelly) und eine Fortsetzung (*Campeonex*; Spanien 2023; Regie: Javier Fesser) inspiriert hat.

wartungsgemäß handeln bzw. kommunizieren, hervorgehoben oder sollen Umgangsformen klar als gut oder schlecht gekennzeichnet werden? Auf all diese Fragen gibt es keine generellen, sondern nur je spezifische Antworten für jeden einzelnen Text mit seiner charakteristischen Erzählung und Ästhetik.

Sichtbarkeit der Menschen mit „geistiger“ Behinderung ist eine Voraussetzung für ihre Anerkennung,¹⁹ aber Bilder allein sind noch keine guten Bilder im Sinne einer positiven Veränderung negativer Vorstellungsbilder.²⁰ Erst in einem geeigneten Kontext können sie dazu werden. Auch die Anwesenheit von Darsteller:innen mit einer „geistigen“ Behinderung allein ist kein Garant für eine neue Erfahrung der Zuschauer:innen mit ihnen.²¹ Vielmehr müssen die Texte eine Verstörung eingeübter Wahrnehmungs-, Denk- und Fühlgewohnheiten bewirken, etwa indem Inkongruenz auf der Ebene der Geschichte, Kontingenz auf der Ebene der Erwartung und Ambivalenz auf der Ebene der Erfahrung den negativen stereotypen Konnotationen des Etiketts „geistige Behinderung“ entgegenwirken. Dabei ist eine einfache Erzählung mit erwartbaren Handlungselementen, die die Zuschauer:innen Solidarität mit den Menschen mit „geistiger“ Behinderung erfahren lässt, nicht automatisch schlecht, nur weil sie unterkomplex ist. Denn sie kann u. U. für Zuschauer:innen eine erste positive Erfahrung mit Figuren bzw. Menschen mit „geistiger“ Behinderung darstellen. Mit Hilfe der Analyse der Ebenen Erzählung, Erwartung und Erfahrung kann genauer bestimmt werden, wo eine Theateraufführung bzw. ein Film innovativ wirkt und wo nicht und wo sie bzw. er den sozialen Umgang mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung einer differenzierten kritischen Reflexion zugänglich macht. So müssen Texte nicht als ganze, sondern können sehr spezifisch nur in bestimmter Hinsicht und für eine bestimmte Ebene z. B. als bemerkenswert oder als misslungen eingestuft werden.²² Gemeinsam ist allen hier untersuchten Theateraufführungen und Filmen, dass sie mit Figu-

19 So verweist Garland-Thomson (2009: 3) auf die Beziehung zwischen *starrer* und *staree*, die neue soziale Identitäten hervorbringen könne (2009: 10). Cloerkes (2014: 128 und 136) spricht von einer Erkundungshaltung, die die Interaktion zwischen Menschen mit und ohne Behinderung verbessere.

20 Vgl. zum Verhältnis von Sichtbarmachen und Anerkennung Schaffer (2008: 12–15). Schaffer weist insbesondere auf die Ambivalenz der Sichtbarkeit hin, dass nämlich „jegliches Sichtbarwerden immer auch eine Affirmation gegebener Strukturen der Sichtbarkeit und damit genau der kritisierten minorisierenden Logiken bedeutet“ (2008: 161). Vgl. auch Hartwig (2023b).

21 Vgl. zum Authentischen auf dem Theater, das trotzdem ins Schema passt und keine neuen Perspektiven eröffnet, Raddatz (2012: 35).

22 Plantinga warnt: „A screen story is likely to have multiple good-making and bad-making characteristics. In coming to general conclusions about the ethics of a screen story, we should avoid ‚jumping criticism‘ that focuses on one good- or bad-making quality and ignores all others“ (2018: 250).

ren mit „geistiger“ Behinderung anders verfahren als dies in der Lebenswelt üblicherweise geschieht, was in jedem Fall die Vorstellungsbilder über „geistige“ Behinderung erweitert.

5.2 Die Möglichkeiten des Theaters und des Films: Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Theateraufführungen und Filme sind sich in vielem ähnlich, wenn es darum geht, Geschichten zu erzählen, mit Erwartungen umzugehen und Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung zu ermöglichen. In ihrer Materialität, ihrem Produktionsprozess und in der Art der Rezeption unterscheiden sie sich jedoch in einigen Aspekten stark voneinander, was im Folgenden genauer aufgefächert werden soll.²³ Dadurch werden medienspezifische Möglichkeiten des Umgangs mit Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung sichtbar.

Werk

Der Film hat eine außerordentliche Freiheit beim Erzählen von Geschichten. Über Schnitt und Montage kann er Bilder und Erzählstränge vielfältig miteinander verbinden und so eine filmische Erzählinstanz schaffen (vgl. Kanzog 2007). Das gilt auch für die *Mise en scène*,²⁴ die Elemente und Ebenen vielfältiger einbeziehen kann und flexibler ist als das theatrale Bühnenbild, sowie für die Kameraeinstellung und -führung,²⁵ die den Film in die Nähe der narrativen Gattungen rückt. Von diesen unterscheidet er sich aber durch seine starke nonverbale (visuelle) Komponente. Der Film kann verschiedene Zeiten (als Rück- oder Vorausblenden) und Modi (wie Wünsche, Hoffnungen, Träume, Befürchtungen, Erinnerungen, Vorstellungen, Halluzinationen o. Ä.) leichter darstellen als das Theater und über Drohnenaufnahmen sogar nicht-menschliche Perspektiven einnehmen. Zwar kann das Theater viele Techniken nachahmen, z. B. Kontrast- und Parallelmontagen über Lichtwechsel bzw. eine mehrfach unterteilte Bühne, doch nur in begrenztem Maße

²³ Die folgenden Ausführungen zu Werk, Produktion und Rezeption beziehen die Überlegungen aus Hartwig (2023d) mit ein.

²⁴ Unter *Mise en scène* verstehen wir hier „alle Verfahren des Arrangements der dargestellten Objekte und Ereignisse vor der Kamera“, u. a. Material, Farbigkeit, Textur, Beleuchtung und Spezialeffekte (Lahn/Meister 2016: 270). Zur Kritik an diesem Begriff vgl. Liptay (2016: 45–47). Mit „Ebenen“ sind die verschiedenen Bereiche (z. B. Vorder- und Hintergrund) gemeint.

²⁵ Laut Kuhn ist filmisches Erzählen ein Zusammenspiel von Kamera, Montage und *Mise en scène* (Kuhn 2011: 43).

und nicht mit derselben Illusionskraft.²⁶ Auch sind bestimmte Inhalte im Theater aus verschiedenen Gründen schwer darstellbar, z. B. aufgrund physischer Voraussetzungen wie im Falle der Darstellung von Intimität – Flüstern und nur angedeutete Bewegungen sowie kleinste Veränderungen der Mimik sind im Zuschauerraum kaum hör- bzw. sichtbar –, oder aber aus Schicklichkeitsgründen wie im Falle von Sexualität oder Gewalt.

Bereits Raum und Zeit sind in Theater und Film verschieden strukturiert. Der Film kann viel mehr Orte und Zeiten einbeziehen und auch häufiger zwischen ihnen wechseln als das Theater. Das sichtbare und das unsichtbare Feld haben im Film ein anderes Verhältnis zueinander als im Theater. Denn die Bühne stellt einen festen Rahmen für das Geschehen dar, während die bewegliche Filmkamera den Raum entgrenzt, weil potentiell immer wieder neue Elemente im Sichtfeld auftauchen können und weil Schwenks und Überblendungen möglich sind. Daher ist im Film das Off in der Regel ein konstitutiver Teil des Gezeigten²⁷ und das Filmbild setzt sich hinter der Leinwandbegrenzung fort, was zu einem erhöhten Bewusstsein der Zuschauer:innen für das (noch) Nicht-Sichtbare (bzw. Nicht-mehr-Sichtbare) führt (Hanich/Hagener 2014: 230):

[A]nders als im Fall des statischen Bildes können im Film das Sichtbare und das Nicht-Sichtbare in einer sich ständig wandelnden Wechselbeziehung stehen. Erstens schafft jede Bewegung der Kamera eine Neuordnung des Bildfeldes (frz. *champ*) und außerhalb des Bildfeldes (frz. *hors-champ*): Sobald sich die Kadrierung der Kamera verändert, rückt etwas ins Off, was zuvor im Bild zu sehen war und gleichzeitig wird etwas gerade noch nicht Sichtbares Teil des Sichtbaren. Zweitens verändert auch jede Bewegung vor der Kamera die Beziehung zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem [...] (Hanich/Hagener 2014: 230)

Der Film nutzt häufiger ein „konkretes Off“, von dem die Zuschauer:innen klare Vorstellungen haben, während das „imaginäre Off“, das vage bleibt, im Theater

²⁶ Im Mainstreamfilm dominiert beispielsweise die unauffällige Kontinuitätsmontage (der sogenannte „unsichtbare Schnitt“), was im Theater schwer nachzuahmen ist. Filmspezifisch ist außerdem die Kollisionsmontage, bei der zwei intensive, kontrastreiche Einstellungen aufeinanderprallen (zu den Montagetechniken vgl. Lahn/Meister 2016: 272).

²⁷ Hanich/Hagener schreiben: „Im Gegensatz zu statischen Formen des Bildes kann das audiovisuelle Bewegtbild des Films in ungleich höherem Maß die Aufmerksamkeit auf jenen Bereich des Bildes lenken, der in der jeweiligen Situation noch nicht sichtbar ist oder niemals sichtbar wird, der aber dennoch auf bestimmte Weise zum Film gehört: das Off (frz. *hors-champ*)“ (2014: 230).

der Normalfall ist.²⁸ Dem Film stehen über Schnitt und Montage sowie über Formen der technischen Bildmanipulation viele Möglichkeiten zur Verfügung, Tempo und Rhythmus der Geschichte zu variieren oder Brüche in der Chronologie zu erzeugen,²⁹ z. B. in Form von Slow oder Fast Motion, Rückwärtsspulen, Zooms, Überblendungen oder Kamerafahrten. Auch gibt es filmspezifische Techniken der Spannungssteigerung wie eine sukzessive beschleunigte Schnittfrequenz oder die rhythmische Anordnung von Bewegungen (Kappelhoff/Bakels 2019: 446), die dem Theater nicht zur Verfügung stehen.

Die Filmkamera kann die Wahrnehmung des Körpers und der kognitiven Fähigkeiten der Darsteller:innen viel leichter manipulieren als das Theater, z. B. indem sie Bewegungen, Mimik und Gestik der Figuren durch Schnitt und Montage geschmeidiger oder pointierter macht als es den Darsteller:innen in der Realität physisch möglich ist. Denn eine Handlung kann in mehrere Einheiten unterteilt werden und aus mehreren Takes zusammengestellt sein, während im Theater die Figuren kontinuierlich wahrgenommen werden, gewissermaßen in einer permanenten Plansequenz. Durch Einstellungslänge (von kurz und prägnant bis lang und intensiv) und Einstellungsgröße (von Detail bis Panorama) kann die Kamera die Präsentation der Figur vor den Blicken der Zuschauer:innen genau lenken und über die Kadrierung und den Blickwinkel den gewünschten Eindruck von ihr erzeugen. Damit ist kontrollierbar, wie der Körper in einer gegebenen Umwelt erscheint und welcher Aspekt der „geistigen“ Behinderung sichtbar wird bzw. unsichtbar bleibt. Über Kameraführung, Schnitt und Montage sowie Trickaufnahmen/*special effects* und digitale Bearbeitung, die sich erheblich oder ganz von der Abbildung lösen können, steht es den Regisseur:innen offen, einen Eindruck von körperlichen und geistigen Fähigkeiten zu erzeugen, die den Darsteller:innen gar nicht entsprechen. Menschen mit „geistiger“ Behinderung können sich daher beliebig an Menschen ohne Behinderung annähern. Der Film kann Darsteller:innen folglich vollständig „normalisieren“ oder sogar besonders begabt wirken lassen. Musik und Schnitt können beispielsweise alle Störungen in der Kommunikation entweder komisch wirken oder verschwinden und die Darsteller:innen zudem redegewandt erscheinen lassen, wie dies in *Campeones* der Fall ist.

Im Theater hingegen kann das leibhaftig präsente Individuum die sorgfältig einstudierte Inszenierung potentiell jederzeit durchkreuzen. Die Leistungen der Darsteller:innen unterliegen Schwankungen, aber auch grundsätzlichen physischen

²⁸ Vgl. zu den Begriffen Hanich/Hagener (2014: 231), die auf Noël Burch verweisen. Laut Hanich/Hagener kann das Off eine zentrale Rolle in Inszenierungen haben und eine Alternative zur Montage sein (2014: 231).

²⁹ Zwischen verschiedenen Typen der Montage kann wieder variiert werden, etwa zwischen metrischer, rhythmischer und tonaler Montage (vgl. dazu Kappelhoff/Bakels 2019: 446).

und materiellen Begrenzungen. Die natürlichen Körperbewegungen, Mimik und Gestik der Darsteller:innen kann das Theater nur sehr eingeschränkt verändern, da die Bewegungen und Handlungen auf der Bühne real nur begrenzt (etwa durch Lichteffekte oder Maske) modifizierbar sind. Auch die Diktion ist im Theater viel weniger manipulierbar als im Film, wo Texte nachträglich im Studio eingelesen und wiederholt werden können. Das führt dazu, dass die Theaterrolle an den Darsteller/die Darstellerin angepasst werden muss und nicht umgekehrt, wie es im Film möglich ist. So schreibt der Theaterregisseur Viganò über einen seiner Schauspieler, Rodrigo: „Se faccio un Otello con un balbuziente [...] non è che gli chiedo di non essere più balbuziente; non è Rodrigo che si deve normalizzare, è Otello che si adatta a Rodrigo“ (Viganò in Lötano 2019).³⁰ Theateraufführungen müssen sich daher auch stärker gegen Pannen absichern als Filmproduktionen, denn diese müssen gekonnt überspielt werden oder sind dem ästhetischen Gesamteindruck u. U. abträglich. Leidet die ästhetische Qualität der Inszenierung aber zu stark, bedeutet das immer auch, „statt künstlerischer Qualität vor allem die Defizite der Darsteller:innen mit ‚geistiger‘ Behinderung vorzuführen“ (Hartwig 2023d: 181). Die kreative künstlerische Auseinandersetzung mit den Beeinträchtigungen der Darsteller:innen ist für das Theater also zwingend nötig, während der Film die Beeinträchtigungen auch im Postproduktionsprozess kaschieren kann.

Da sich die Zuschauer:innen einer Theateraufführung zu einer bestimmten Zeit an einen bestimmten Ort begeben müssen, gibt es die Möglichkeit, diesen Ort zu einem Kommentar zu der Aufführung zu gestalten. Dies geschieht nicht nur über die traditionellen Programmhefte, sondern auch über die Gestaltung des Umfelds, wenn es z. B., wie bereits erwähnt, neben dem Aufführungsort des Theaters RambaZamba in Berlin die „Bar 21“ gibt³¹ oder das Projekt Studio 21 die Theateraufführungen flankiert und mit ihnen zusammen im Newsletter bzw. auf der Webseite beworben wird.³² Auch die Lage oder das Prestige einer Spielstätte kann sich auf die Wahrnehmung der Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung auswirken: Im Gemeindesaal des Pfarrhauses erscheinen sie anders als in einem großen Theater

30 [Übersetzung: Wenn ich einen Othello inszeniere mit einem Stotterer, bitte ich diesen nicht darum, nicht mehr zu stottern. Nicht Rodrigo muss sich normalisieren, sondern Othello passt sich an Rodrigo an.]

31 Auch das Foyer der Kinosäle bzw. die Bewerbung eines Films bahnt natürlich die Wahrnehmung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung vor, was aber voraussetzt, dass der Zuschauer/die Zuschauerin ins Kino geht bzw. die Werbung liest.

32 Auf der Webseite wird erläutert: „Studio 21 ist ein inklusives Performance-Festival mit zahlreichen Bands, immersiven Inszenierungen und einem vielfältigen musikalischen Workshop-

aus dem 18. Jahrhundert,³³ denn die positive „affektuelle Gestimmtheit“ (Reckwitz 2016), die ein Theaterbesuch in einem bekannten Haus impliziert, überträgt sich sehr wahrscheinlich auch auf die Einschätzung der Darsteller:innen mit Behinderung, die die Aufführung präsentieren.³⁴ Kontexte wie ein „Inklusives Theaterfestival“ können umgekehrt auch unerwünschte stereotype Erwartungen aufrufen, wenn die gezeigten Werke als eine Art „Para-Theater“ mit geringerem künstlerischem und in erster Linie sozialem Anspruch eingestuft werden. Die Konnotation von elitärer Kunst, die dem Theater anhaftet, wertet Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung jedoch in der Regel sehr wahrscheinlich auf.

Produktion

Der Produktionsprozess von Theateraufführungen und Filmen unterscheidet sich stark. Der filmische Prozess wird schon allein durch den Bedarf an technischen Spezialkenntnissen von Menschen ohne „geistige“ Behinderung dominiert. Neben dem Regisseur/der Regisseurin sind der Drehbuchschreiber/die Drehbuchschreiberin und der Editor/die Editorin entscheidend am fertigen Produkt beteiligt. Bei ihnen handelt es sich aufgrund der kognitiven Anforderungen der Arbeit nahezu ausschließlich um Menschen ohne „geistige“ Behinderung, die das fertige Werk entsprechend stark prägen. Im Theater sind zwar die Regisseur:innen, die die Aufführung maßgeblich gestalten, auch fast ausschließlich Menschen ohne „geistige“ Behinderung;³⁵ doch müssen sie das Verhalten und die Kommunikationsfähigkeiten der Darsteller:innen gut studieren, damit sie diese für die Aufführung optimal einsetzen können. Die Probenarbeit muss sich an den Möglichkeiten der Menschen mit „geistiger“ Behinderung orientieren, denn die Texte und Bewegungsabläufe der Aufführung müssen reproduzierbar und das Zusammenspiel der Darsteller:innen genau choreographiert sein. Der Film hingegen durchläuft nach den Dreharbeiten eine Phase der Postproduktion, in der mit Schnitt, Mon-

Programm“ und bietet einen Einblick in die zeitgenössische „inklusive Musikszene“ (<https://rambazamba-studio21.de/de>, [18.04.2023]).

33 Das Teatro La Ribalta bestreitet beispielsweise 2023 mehrere Aufführungen von *Otello Circus* im Teatro Donizzetti in Bergamo (vgl. den Spielplan <http://www.teatrolaribalta.it/wp-content/uploads/2023/05/piazze-2023-per-sito.pdf>; [12.06.2023]).

34 Reckwitz verweist darauf, dass zu jeder sozialen Praktik eine affektuelle Gestimmtheit gehört: „Sobald das Individuum kompetent eine solche Praktik trägt und es sich von ihr tragen lässt, inkorporiert und realisiert es auch deren Gestimmtheit“ (2016: 170).

35 Eine Ausnahme bildet z. B. das Langzeitprojekt Freie Republik Hora (2013–2018), in dem die Ensemblemitglieder selbst Regie führen; vgl. das Blog <https://blog.zhdk.ch/disabilityonstage/freie-republik-hora/> sowie den Film *Sechs RegisseurInnen – eine Republik* (<https://medienarchiv.zhdk.ch/entries/2ed75987-4352-4ca3-88b3-dfbbb6dd538c>). Vgl. auch Marinucci (2021: 136–146) und Marinucci (2017).

tage und der Bild-Ton-Kombination noch entscheidende Akzente gesetzt werden können (vgl. dazu Bordwell/Thompson/Smith 2020: 23–29).

Theater ermöglichen in der Regel einen intensiven künstlerischen und zwischenmenschlichen Austausch zwischen Menschen mit und ohne Behinderung im Probenprozess. Viele Theater mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung übernehmen zugleich deren Ausbildung als Schauspieler:innen³⁶ und arbeiten mit ihnen kontinuierlich in einem Ensemble zusammen. Damit prägen die Menschen mit „geistiger“ Behinderung die Produktion erheblich mit.³⁷ Bei den Dreharbeiten zu einem Film arbeiten hingegen in der Regel wechselnde, oft kleine Personengruppen über einen nur kurzen Zeitraum miteinander. Dabei stehen die Dreharbeiten immer unter beträchtlichem Zeitdruck. Bordwell/Thompson/Smith schreiben:

Of all the arts, filmmaking is one of the most pressurized. Budgets must be maintained, deadlines must be met, weather and locations are unpredictable, and the coordination of any group of people involves unforeseeable twists and turns. (Bordwell/Thompson/Smith 2020: 29)

Die Möglichkeiten der Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung, den Prozess (des Probens bzw. des Films) mit ihren Vorstellungen und besonderen Ausdrucksweisen zu beeinflussen, sind daher sehr viel beschränkter als im Theater. Da die Einzelszenen nicht in der Reihenfolge abgedreht werden, in der sie später im Film erscheinen, sondern je nach Erfordernissen der Dreharbeiten, vertieft sich bei den Darsteller:innen beim Dreh nicht automatisch das Verständnis für das gesamte Werk. Im Probenprozess für eine Theateraufführung hingegen setzen sich die Darsteller:innen immer wieder intensiv nicht nur mit den einzelnen Teilen, sondern auch mit der Gesamtstruktur des Werks auseinander.

Normalerweise wird jede im Drehbuch geforderte Szene in verschiedenen Versionen (ganz oder in Teilen) gedreht (vgl. Bordwell/Thompson/Smith 2020: 22). Dabei werden jeweils kurze Takes aufgenommen, für die sich die Darsteller:innen nur begrenzt viele Bewegungsabfolgen bzw. Texte von geringem Umfang merken müssen; Texte können sogar kurz vor der Aufnahme noch souffliert und dann lediglich nachgesprochen werden. Auch werden Filme in der Regel nachver-

³⁶ Mustergültig geschieht dies im Theater Hora (vgl. dazu Schmidt 2020: 101).

³⁷ Astier schreibt entsprechend: „[L]a pratique théâtrale rend visible non seulement un résultat mais aussi un processus, où l'acteur fait partie intégrante de l'œuvre produite“ [Die Praxis des Theaters macht nicht nur ein Resultat, sondern auch einen Prozess sichtbar, in dem der Schauspieler ein integraler Bestandteil des geschaffenen Werkes ist] (2018: 170).

tont,³⁸ so dass sich die Darsteller:innen während des Drehs nicht auf ihre Diktion konzentrieren müssen. Bewegungen oder Handlungen müssen nicht exakt ausgeführt werden, weil sie auch durch Schnitt und Montage simuliert werden können. Aufgrund der Arbeit mit Fragmenten kann der fertige Film also prinzipiell komplexere Texte und Handlungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung zeigen als eine Theateraufführung. In der Postproduktionsphase können Teile des Filmmaterials herausgeschnitten, umgestellt, neu kombiniert, verlängert oder gekürzt, d. h. im Sinne der intendierten Wirkung optimiert werden. Über diese Möglichkeit verfügt das Theater nicht. Hier müssen die Darsteller:innen darin geschult werden, alle Texte und Bewegungsabläufe möglichst exakt zu reproduzieren und auch unvorhergesehene Zwischenfälle (Versprecher, Stolpern, Textausfälle etc.) gekonnt zu überspielen.

Rezeption

Die Rezeption einer Theateraufführung und eines Films unterscheiden sich grundsätzlich dadurch voneinander, dass erstere eine unmittelbare Erfahrung im *hic et nunc* sowie eine reale Begegnung mit Darsteller:innen impliziert, im Film hingegen keine direkte Interaktion der Darsteller:innen mit dem Publikum erfolgt. Im Theater wissen die Menschen auf der Bühne genau, wo die Zuschauer:innen sitzen und können ihr Spiel auf sie ausrichten, ihre Reaktionen wahrnehmen und dadurch ihr Spiel u. U. modifizieren. Die französische Theaterregisseurin Madeleine Louarn fordert von ihren Darsteller:innen beispielsweise, gemäß dem Verhalten der Zuschauer:innen zu improvisieren, also gerade das Gegenteil von automatischer Wiederholung eines einstudierten Textes zu zeigen (Astier 2018: 168). Bei den Dreharbeiten zu einem Film sind zwar auch viele Menschen am Produktionsprozess beteiligt, jedoch soll gerade keine Interaktion mit diesen im fertigen Film sichtbar sein. Im Theater kann hingegen die reale Rezeptionssituation als der kommunikative Hintergrund des Werkes zur Erzeugung ästhetischer und emotionaler Effekte eingesetzt werden, z. B. wenn die Grenze zwischen Spiel und Realität verschwimmt. Die reale Begegnung mit körperlich präsenten Darsteller:innen kann im Theater z. B. Peinlichkeitsgefühle verstärken. Vermutlich trauen sich Zuschauer:innen in der physischen Nähe von Menschen mit „geistiger“ Behinderung auch weniger, negative Vorstellungsbilder und Vorurteile einfach zuzulassen. Sie werden u. U. erstmals mit den

³⁸ So schreiben Bordwell/Thompson/Smith: „Surprisingly little of the sound recorded during filming winds up in the finished movie. Often half or more of the dialogue is rerecorded in post-production, using a process known as *automated dialogue replacement (ADR)*. The ADR usually yields better quality than location sound does“ (Bordwell/Thompson/Smith 2020: 27).

Menschen konfrontiert, die in ihrer Vorstellung bislang nur als homogene, gesichtslose Gruppe der „Geistigbehinderten“ existiert haben.

Die Theateraufführung ist ein öffentliches Gemeinschaftserlebnis und impliziert eine soziale Begegnung, während Filme auch auf Datenträgern oder im Streaming individuell und allein bzw. in vertrauten Gruppen geschaut werden können. Filme sind ein kollektives Erlebnis nur, wenn sie gemeinsam rezipiert werden. Im privaten Bereich sinkt wahrscheinlich die Hemmschwelle, sich der Thematik „Behinderung“ überhaupt zu stellen.³⁹ Privat gezeigte Filme können zudem angehalten, zurück- oder vorgespult, also im je eigenen Tempo angeschaut werden. Die Theaterzuschauer:innen hingegen können das Tempo und die Reihenfolge der Aufführung in der Regel nicht beeinflussen und sind ihr passiv ausgeliefert. Fischer-Lichte schreibt über den Zuschauer im Theater: „Solange er sich im Raum aufhält, kann er nicht nicht teilnehmen“ und Distanz wahren (2004: 270):

Er vermag immer nur die jeweils neu auftauchenden Elemente mit den bereits erschienenen und noch erinnerten in einen Zusammenhang zu bringen. Dies gilt auch, wenn er dieselbe Inszenierung wiederholt besucht. Denn da die Aufführung in der Autopoiesis der *feedback*-Schleife jedesmal neu und anders entsteht, befindet er sich nie in exakt derselben Aufführung, wenn auch durchaus in derselben Inszenierung. (Fischer-Lichte 2004: 270)

Die Rezeption von Theateraufführungen ist jedoch dahingehend freier als die von Filmen, als die Zuschauer:innen im Theater von ihrem Platz aus immer den Blick auf die ganze Bühne haben und selbst entscheiden können, welchen Darsteller/welche Darstellerin bzw. welchen Ausschnitt der Bühne sie gerade beobachten bzw. vernachlässigen möchten. Die Filmkamera lenkt den Blick der Zuschauer:innen ungleich stärker als dies die Theateraufführung kann. „Das filmische Bild diktiert dem Zuschauer das Tempo seiner Betrachtung. Es steuert durch Kamerabewegungen oder durch die Bewegung des Dargestellten die subjektive Auswertung des dargebotenen optischen Materials“, schreibt Straßner (2002: 75).

Auch wenn Theateraufführungen mehr Sinne ansprechen können als Filme (z. B. auch die Haptik oder den Geschmacks- und Geruchssinn), reicht der Film näher an eine lebensweltliche Wahrnehmung heran, weil er sie täuschend echt nachahmen

³⁹ So kommentiert der Regisseur von Glasow die Tatsache, dass sein Film *Nobody's Perfect* über Menschen mit Körperbehinderungen durch eine Contergan-Schädigung besser im Fernsehen und im Internet als im Kinosaal funktioniert, wie folgt: „[...] die Überwindung, in einen Film oder ein Theaterstück mit behinderten Menschen zu gehen, ist extrem groß. Ich hatte für meinen Film ‚Nobody's Perfect‘ die größte Presse, die man sich überhaupt denken kann, aber es ist keiner rein gegangen“ (Interview in Glasow 2015).

kann.⁴⁰ Die Immersion (vgl. dazu Bilandzic 2014), d. h. das „Hineintauchen“ der Zuschauer:innen in die Erzählung, das intensive Erlebens der Geschichte, ist aufgrund dieser Realitätsillusion im Film leichter und vollständiger möglich als im Theater. Die Perspektive der Zuschauer:innen kann mit der der Figuren in der Point-of-view-Montage oder über die subjektive Kamera verschmelzen,⁴¹ während im Theater das Innenleben der Figuren in der Regel anhand äußerer Zeichen von Zuschauer:innen erschlossen werden muss. Das ist mühsamer, weil es Aufmerksamkeit voraussetzt und die Distanz zur Figur bzw. Situation nicht so leicht überwindet. Mit filmischen Mitteln kann auch eine durch die Beeinträchtigung hervorgerufene subjektive Wahrnehmung intensiver nachgeahmt werden als im Theater, wie z. B. die Reizüberflutung eines Autisten, so dass sich (nicht-autistische) Zuschauer:innen empathischer in die Figur hineinversetzen können (autistische Zuschauer:innen freilich eher überfordert sein dürften). Allerdings besteht die Gefahr, dass eine derartige Nachahmung lediglich als unnormal-defizitär erscheint, wenn die kompensatorischen Fähigkeiten, über die Menschen mit Beeinträchtigung immer auch verfügen, nicht auch nachgeahmt werden.

Nur im Theater erfahren die Zuschauer:innen die leibliche Gegenwart der Darsteller:innen und die materielle Bühne samt all der auf ihr befindlichen Objekte. Das phänomenale Sein des Körpers und der Dinge erzeugt nach Fischer-Lichte (2004: 260) unvorhersehbare assoziative Bedeutungen in den Zuschauer:innen. Da der Körper „zum Anfassen“ nah ist und als materiell in Erscheinung tritt, wird er leichter als empfindend und wissend wahrgenommen als im Film. Die Zuschauer:innen kommen unmittelbar mit Individuen in Kontakt, was ihre Empathie stärker einfordert als der medial vermittelte Film. Im Theater kann der lebendige Körper dabei die semiotische Referenz in den Schatten stellen. Daher ist der Umgang mit Tabuthemen im Theater gewagter als im Film und es gibt eine eigene Form von Spannung, die z. B. in der Angst vor Pannen oder peinlichen Situationen besteht. Nur im Theater gibt es schließlich die Möglichkeit zu improvisieren, was das gegenwärtige Erleben der Aufführung und den Eindruck von Authentizität der Darsteller:innen intensiviert sowie deren Individualität hervorhebt.

Die Möglichkeiten, Lebenswirklichkeit und ästhetische Gestaltung ineinanderfließen zu lassen, also mit der Grenze zwischen Realität und Inszenierung, Präsentation und Repräsentation, zu spielen, sind im Theater umfangreicher als im Film. Die Zuschauer:innen müssen zwischen zwei *hic et nunc* unterscheiden, ihrer Lebensrealität und der Bühnenfiktion, denn Körper und Gegenstände auf

⁴⁰ Decker/Krah sprechen vom „Eindruck von Unmittelbarkeit“ der Kamera (2008: 226).

⁴¹ Vgl. dazu Lahn/Meister (2016: 277–278). Darüber hinaus können Animationen Gefühle oft treffender visualisieren als reale Bilder; sie sind im Film leichter einsetzbar als im Theater.

der Bühne (wie auch die Bühne selbst) verweisen in der Regel auf etwas anderes. Nur im Theater kann die „Spannung zwischen dem leiblichen In-der-Welt-Sein des Schauspielers und seiner Darstellung einer Figur“ (Fischer-Licht 2004: 130) voll ausgespielt werden.⁴² Die Figur auf der Bühne ist, so Fischer-Lichte, „eine je spezifische“ Figur, die „ohne das je besondere In-der-Welt-Sein des Schauspielers/Performers nicht zu denken und zu haben ist“, und sie hat „jenseits seines individuellen phänomenalen Leibes, den sie *nicht* auszulöschen vermag, keine Existenz“ (2004: 152).⁴³ So kann die Inszenierung die Zuschauer:innen darüber im Unklaren lassen, was inszeniert und was real ist, etwa auch bei der Beurteilung der schauspielerischen Fähigkeiten der Darsteller:innen. Im Film ist das Spiel mit Realität und Fiktion hingegen nur ansatzweise möglich, etwa durch die Sichtbarmachung des filmischen Prozesses, die dann aber immer noch im Medium Film erfolgt.

Jede Theateraufführung ist einzigartig und nur bis zu einem bestimmten Punkt reproduzierbar im Gegensatz zum Film, der Bild und Ton präzise auswählen und miteinander verbinden kann, so dass die Kontrolle über die erzeugte Wirkung sehr viel größer ist als im Theater. Die Einstellungsgröße und die Perspektive der Kamera können das Gezeigte mit Emotionen aufladen, z. B. indem sie Details hervorheben oder durch Ober- bzw. Untersicht perspektivieren. Die Kamera hat die Möglichkeit, den Abstand zu dem Gezeigten zu verändern und z. B. durch Close-ups Nähe oder über die Totale Distanz zu erzeugen.⁴⁴ Das Close-up regt die Zuschauer:innen direkt zur automatischen Nachahmung des mimischen Ausdrucks der Figuren an⁴⁵ und ist, mit Plantinga (1999: 239) gesprochen, ein zentrales Mittel für die Gestaltung empathischer Szenen.⁴⁶ Dass die Zuschauer:innen im Theater hingegen

42 Fischer-Lichte nennt Repräsentation und Präsenz das Resultat spezifischer Verkörperungsprozesse, wobei die Wahrnehmung der Zuschauer:innen diese Unterscheidung trifft (2004: 256).

43 Fischer-Lichte weist auch darauf hin, dass der Darsteller, wenn er eine Figur darstellt, „nicht etwas nach[bildet], das woanders – im Text des Stückes – vorgegeben ist“, sondern „etwas vollkommen Neues“ schafft (2004: 256) und zwar, so ist hinzuzufügen, im Moment der Aufführung.

44 Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Bewertung von Sozialbeziehungen mit ähnlichen Hirnaktivitäten einhergeht wie die Einschätzung physischer Distanzen (Felser 2015: 121), was bedeutet, dass die Beziehung zu Darsteller:innen im Film von den Zuschauer:innen als sehr eng empfunden werden kann.

45 Vgl. zu diesem mechanischen Empathie-Mechanismus Wunsch (2014: 225) und Höfer (2013: 180–181).

46 In der „scene of empathy“ rufen die Emotionen der Figur im Zuschauer eine direkte affektive Antwort über „affective mimicry, facial feedback, and emotional contagion“ hervor (Plantinga 1999: 240). Erzeugt wird sie beispielsweise durch Close-ups, die Arbeit mit der Tiefenschärfe („shallow focus“) oder Point-of-view-Strukturen (Plantinga 1999: 249).

an ihren Sitzplatz gebunden sind, kann sich gravierend auf ihre Erfahrungen auswirken, wenn sie z. B. auf den hinteren Rängen die Mimik der Figuren nur noch undeutlich erkennen können. Über Schnitt und Montage kann der Film schließlich leichter zwischen Perspektiven und der damit verbundenen Intensität der dargestellten Gefühle wechseln als die Theaterbühne. Die Kamera lässt die Zuschauer:innen auch mühelos zwischen realer Wahrnehmung und bloßer Vorstellung hin- und herspringen, was im Theater weniger leicht gelingt.

Im Theater befinden sich das Publikum und die Darsteller:innen physisch in einem gemeinsamen Raum, der eine kollektive Erfahrung und Interaktionen möglich macht. Auf der Bühne kann diese reale Situation thematisiert werden, etwa in expliziten Publikumsansprachen, so dass sich die Zuschauer:innen ihrer Rolle als Publikum bewusst werden. Aber auch ohne die Durchbrechung der Theaterillusion reagieren Publikum und Darsteller:innen wechselseitig aufeinander, wie oben bereits erwähnt, so dass die Kommunikation nicht, wie im Film, zwingend nur in eine Richtung verläuft. Darüber hinaus nehmen sich die Zuschauer:innen auch untereinander wahr und reagieren aufeinander, was insbesondere im Phänomen der emotionalen Ansteckung deutlich wird. Darunter versteht man „die lineare Imitierung einer dargestellten Emotion ohne nachvollzogene Emotionsursachen“ (Höfer 2013: 181).⁴⁷ Lachen, konzentrierte Stille, Murmeln und ähnliche Äußerungen des Publikums beeinflussen die Wahrnehmung jedes einzelnen Zuschauers/jeder einzelnen Zuschauerin. Da die Zuschauer:innen je andere Vorkenntnisse haben und unterschiedlich von dem auf der Bühne Gezeigten betroffen bzw. der erzählten Geschichte gegenüber aufgeschlossen sind, wird jede Person immer auch mit einem Spektrum von Reaktionen konfrontiert, die von der eigenen abweichen und mit denen sie sich bewusst oder unbewusst auseinandersetzen muss. Der Szenen- oder Schlussapplaus ist ein unmittelbarer Kommentar zu der Aufführung, der auf die Einzelwahrnehmung jeder Person im Publikum einwirkt. Filmzuschauer:innen fühlen sich hingegen seltener als Teil eines Kollektivs, selbst wenn sie im Kinosaal gemeinsam einen Film anschauen, an dessen Ende entsprechend in der Regel nicht geklatscht wird; sie nehmen sich eher als Individuen wahr (vgl. Tan 1996: 54).

Der Film hat schließlich eine stärkere Breitenwirkung und erreicht ein heterogeneres Zielpublikum als das Theater, das in erster Linie das Bildungsbürgertum anspricht und einen formaleren Rahmen bietet als das Kino. Eine Breitenwirkung

47 Vgl. zur emotionalen Ansteckung Hatfield/Cacioppo/Rapson (1994) und Wünsch (2014: 225).

entfalten allerdings vor allem Mainstream- und nicht Arthouse-Filme.⁴⁸ Erstere zeigen die Tendenz, (negative oder positive) Stereotypen über „geistige“ Behinderung zu bedienen, deutlicher als das Theater, das seinerseits stärker dazu tendiert, gegen den Mainstream anzuarbeiten, weil es insgesamt nicht den Mainstream-Medien angehört.

5.3 Herausforderungen

Drei zentrale Herausforderungen, denen sich Theateraufführungen und Filme mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung stellen müssen, seien im Folgenden kurz skizziert: die größere Verpflichtung zu einer überzeugenden Ästhetik, die Bedeutung der Partizipation der Darsteller:innen im Entstehungsprozess der Werke sowie die Gegenüberstellung von Allgemeinem und Individuum als Besonderheit der Auseinandersetzung mit Behinderung.

Bedeutung der Ästhetik

Wenn es um die Erzeugung positiver Vorstellungsbilder von Menschen mit „geistiger“ Behinderung geht, ist es unerlässlich, dass die Theateraufführungen und Filme als ästhetisches Kunstwerk akzeptiert werden. Der Dramaturg Bugiel schreibt: „Es bedarf einer Anstrengung, nicht unwillkürlich zu denken: ‚Behinderten-Theater? Ach, ein Sozialprojekt.‘ Es ist eine Leistung zu begreifen, dass es hier um eine Erweiterung künstlerischer Möglichkeiten geht“ (Muscionico 2017: 49). Wissen die Zuschauer:innen, dass ein oder mehrere Darsteller:innen Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind, besteht die Gefahr, zumindest wenn sie keine oder wenig Erfahrung mit inklusiven Theatern und Filmen haben, die Texte unter einem sozialpsychologischen, ethischen oder politischen und nicht in erster Linie unter einem ästhetischen Aspekt zu rezipieren.⁴⁹ Diesen Reflex müssen die Aufführungen und

⁴⁸ Tan spricht im Zusammenhang mit dem *art house film* von „a more select audience“ bzw. „specialized audiences of the cinema clubs and film museums“ (1996: 9, Anm. 9).

⁴⁹ Diese Vernachlässigung des ästhetischen Anspruchs der Texte zeigt sich übrigens auch in vielen Lektüren der Vertreter:innen der Disability Studies. Hoeksema/Smit kritisieren in diesem Sinne: „Without a multifaceted interpretation, disability films will eventually be seen simply as political commentary, never receiving their proper critique“ (Hoeksema/Smit 2001: 41).

Filme unterbinden, denn nur so verstärken sie nicht die bereits existierenden Vorstellungsbilder und leicht verfügbaren Vorurteile gegenüber „geistiger“ Behinderung.⁵⁰ Der Theaterregisseur Viganò schreibt in diesem Zusammenhang:

Se facciamo qualcosa di buono, i nostri attori sono dei bravi attori. Ma se lo spettacolo è brutto, i ragazzi tornano subito ad essere degli attori con handicap. Per noi questa è una grossa responsabilità: dobbiamo rompere paradigmi e pregiudizi, anche attraverso la qualità. (Viganò in Vincenti 2021)⁵¹

An anderer Stelle stellt Viganò in deutlicher Weise Schauspieler:innen mit und ohne „geistige“ Behinderung einander gegenüber:

Se Antonio Viganò fa un brutto spettacolo è un attore in uno spettacolo non riuscito. Questo assunto dovrebbe valere anche per i miei *attori-diversi* ma non è così scontato. Jason Demajo, un nostro attore danzatore con un cromosoma in più, quando in scena non è credibile non è un attore che sta fallendo ma semplicemente un ragazzo handicappato, incapace di andare oltre la sua condizione. (Viganò in Donati 2020)⁵²

Dominiert nicht die ästhetische Qualität der Texte, drängen sich nicht nur Vorurteile wieder in den Vordergrund, sondern die Wahrscheinlichkeit nimmt auch zu, dass die Zuschauer:innen „überformte“ Reaktionen zeigen: Scheinanerkennung der Leistung der Darsteller:innen bzw. Ersetzung (strenger) ästhetischer Maßstäbe durch (wohlmeinende) moralische Kriterien bei der Beurteilung der Leistungen, übermäßiges oder paternalistisches Lob bei Zurückhaltung der eigentlichen negativen Einschätzung, überfreundliche Nachsicht und dergleichen mehr.⁵³ Paternalisti-

50 Typische Vorurteile sind, dass Darsteller:innen von den Regisseur:innen nur ausgenutzt oder manipuliert werden (vgl. dazu z. B. Astier 2018: 322; Couder 2020: 113) bzw. dass die Darsteller:innen nur sich selbst spielen können.

51 [Übersetzung: Wenn wir etwas gut machen, sind unsere Schauspieler gute Schauspieler. Aber wenn die Vorstellung schlecht ist, werden diese jungen Leute sofort wieder zu Schauspielern mit Behinderung. Für uns ist das eine große Verantwortung: Wir müssen Paradigmen und Vorurteile auch durch Qualität durchbrechen.]

52 [Übersetzung: Wenn Antonio Viganò eine schlechte Aufführung macht, ist er ein Schauspieler in einer misslungenen Aufführung. Das Gleiche sollte eigentlich auch für meine diversen Schauspieler gelten, aber offensichtlich ist es nicht so. Wenn Jason Demajo, einer unserer Schauspieler-Tänzer mit einem Chromosom mehr, auf der Bühne nicht glaubwürdig ist, ist er nicht ein Schauspieler, der versagt, sondern einfach nur ein Junge mit Behinderung, der unfähig ist, über seine Beeinträchtigung hinauszugelangen.]

53 So schreibt Wihstutz zu Rezensionen zum Stück *Disabled Theater*: „Instead of passing an aesthetic judgment that highlights, as is often the case in dance or theater reviews, the specific aesthetic characteristics and qualities of the production, a kind of social romanticism prevails, which suggests that the critics are not part of a theater audience, but rather witnesses of a personal encounter with special people“ (2015: 37). Muscionico nennt die Aufführung z. B. eine Explo-

sches Lob kann sich z. B. in zu viel Applaus ausdrücken. Entsprechend spricht der Regisseur Viganò davon, dass ihn „applausi di incoraggiamento“ [anfeuernder Applaus] verletzen, weil sie für ihn Fehler in der Inszenierung und im Grunde deren Scheitern anzeigen: „Stanno applaudendo a quella condizione, a quel tentativo, non siamo riusciti a portarli fuori da lì“ (Viganò en Lötano 2019).⁵⁴ Eine handwerklich schlechte, langweilige oder ästhetisch anspruchslose Aufführung bzw. ein entsprechender Film wirken sich negativ auf die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung allgemein aus. Ihnen wird es kaum gelingen, neue Vorstellungsbilder zu erzeugen, sondern sie festigen im Gegenteil die üblichen, so dass es künftige Aufführungen und Filme umso schwerer haben, darüber hinauszugelangen.

Dass Theateraufführungen und Filme als Kunst wahrgenommen werden, ist die Voraussetzung für die Anerkennung der Menschen mit „geistiger“ Behinderung als (vollwertige) Schauspieler:innen.⁵⁵ Denn wenn das Publikum die Aufführung oder den Film ohne „Behinderungsbonus“ bewertet, werden auch die Darsteller:innen unabhängig von ihrer Behinderung gesehen. Daher ist jede ernste ästhetische Kritik eine Aufwertung. Sie nimmt nämlich Menschen mit „geistiger“ Behinderung nicht in der „Behindertenrolle“ wahr, in die sie in der Lebenswelt oft gedrängt werden, und auch nicht in einem entsprechend abwertenden Kontext (wie z. B. das Besuchen einer Aufführung als „gute Tat“, die die Bemühungen benachteiligter Menschen anerkennt), sondern als Akteur:innen in der „Sozialorganisation“⁵⁶ Theater und Film mit all ihren Konnotationen von Kunst, Kreativität und Produktivität. Menschen mit „geistiger“ Behinderung erscheinen als Produzent:innen ästhetischer Werke, die ihrer Umwelt etwas zu geben haben statt nur zu empfangen, was ihren sozialen Status und nicht zuletzt ihre Handlungskompetenz aufwertet. Dies ist ein

sion, die ihren Beruf als Kritikerin zum Wanken brachte (2014). Vgl. auch Couders (2020: 35) Erfahrungen zu Beginn der 1990er Jahre. Das Publikum mag sich im Fall einer schlechten Darbietung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung auch moralisch erpresst fühlen in dem Sinne, dass es denkt, es dürfe keine Kritik äußern, um niemanden zu verletzen; vgl. Diehl (2012: 143).

54 [Übersetzung: Sie applaudieren der Beeinträchtigung, dem Versuch; wir haben es nicht geschafft, sie da heraus zu holen.] Donati spricht von gönnerhaften Reaktionen, einer „bontà dello sguardo“ [Güte des Blicks], „il rischio forte del cosiddetto teatro sociale. Rischiamo di sentirci buoni perché siamo comprensivi e compassionevoli rispetto allo svantaggio di chi recita di fronte a noi“ [das große Risiko des sogenannten sozialen Theaters. Wir riskieren, uns gut zu fühlen, weil wir verständnisvoll sind und mitfühlend angesichts des Nachteils derer, die vor uns auftreten] (Donati 2020).

55 Kastl weist darauf hin, dass in einer statusdifferenzierten Gesellschaft „Anerkennung immer auch geknüpft ist an die Wahrnehmung und Erfüllung von Handlungs- und Verhaltensanforderungen“ (2015: 283).

56 Vgl. zu dem Begriff *Sozialorganisation* und dessen Implikationen für Humandifferenzierung Hirschauer (2014: 172).

zentraler Baustein für die Entstigmatisierung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung, zu der Cloerkes schreibt:

Entstigmatisierung kann kaum einseitig über das wenig realistische Ziel verfolgt werden, die Gesellschaft und die soziale Reaktion auf Behinderte zu verändern, ohne den behinderten Menschen überhaupt als handelndes und handlungsfähiges Subjekt in den Mittelpunkt der Wahrnehmung zu rücken. (Cloerkes 2007: 196)

Bei der ästhetischen Ausgestaltung der Texte gibt es prinzipiell zwei Möglichkeiten, an die sich die Texte jeweils auf verschiedenen Wegen annähern können: die Besonderheiten der Darsteller:innen als Abweichung von der Norm hervorzuheben oder sie verschwinden zu lassen.⁵⁷ Der Theaterregisseur Couder spricht von zwei gegensätzlichen Tendenzen:

Il y a [...] deux mouvements opposés: l'un vise à déconstruire les images d'exclusion du passé pour construire l'image d'une commune humanité partagée par tous, que nous soyons catalogués comme handicapés ou non. Le second vise à essentialiser le handicap, à montrer ce qui est irréductible et profondément poétique dans l'appréhension du monde d'un trisomique, d'une personne sourde parlant la langue des signes, d'un autiste ou d'un fou, que nous nommons désormais „personne en situation de handicap psychique“, portant une vision décalée, onirique et surréaliste du monde. (Couder 2020: 143)⁵⁸

Arbeiten die Darsteller:innen im Theater und im Film deutlich sichtbar mit ihren Normabweichungen, bietet dies die Chance zur Erweiterung der ästhetischen Ausdrucksformen und zur kritischen Distanz gegenüber einem Anpassungszwang an die gesellschaftliche Normalität. Es besteht allerdings die Gefahr, dass vorurteilsbehaftete Vorstellungsbilder reproduziert werden und der Mensch mit „geistiger“ Behinderung weiterhin als fremdartig und dem Verständnis unzugänglich erscheint.

57 Vgl. auch die fünf Arten, Theater mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung zu sehen, die Reason beschreibt, u. a. „aesthetics of no difference“ und „aesthetics of radical difference“ (2019: 164). Er fügt hinzu: „Each has a seductive political or aesthetic appeal; each also has flaws and limitations“ (Reason 2019: 174).

58 [Übersetzung: Es gibt zwei gegensätzliche Tendenzen: Die eine ist bestrebt, die Bilder von Exklusion aus der Vergangenheit zu dekonstruieren, um das Bild eines allen gemeinsamen Menschseins zu konstruieren, ob wir nun als behindert katalogisiert sind oder nicht. Die andere ist bestrebt, das Handicap auf das Wesentliche zu reduzieren, das Irreduzible und zutiefst Poetische am Weltverständnis einer Person mit Down-Syndrom zu zeigen, einer tauben Person, die Zeichensprache spricht, eines Autisten oder eines Verrückten, den wir nunmehr „Person unter den Bedingungen eines psychischen Handicaps“ nennen, der eine schräge, traumartige und surreale Sicht auf die Welt hat.] Auch Reason (2019: 166) weist auf das Problem hin, dass Behinderung im Theater einerseits sichtbar sein sollte und andererseits nicht.

Eine Alternative sind Theateraufführungen und Filme, in denen die Abweichung von der Norm bedeutungslos wird,⁵⁹ in denen etwa Menschen mit „geistiger“ Behinderung als problemlos anerkannte und komplett partizipierende Mitglieder der Gesellschaft erscheinen. Solche Kontexte betonen die Gemeinsamkeiten zwischen Menschen mit und ohne Behinderung. Sie bergen allerdings das Risiko, die Irritationen, die aus Normabweichungen entstehen, zu verharmlosen.⁶⁰ Das Zusammenleben erscheint „mit etwas gutem Willen“ problemlos realisierbar und nicht als gesellschaftliche Herausforderung. Eine solche Nivellierung von Behinderung bzw. Generalisierung von Nicht-Behinderung kann leicht zur *phantom normalcy* (im Sinne von Goffman 1963: 122) werden, die von den Zuschauer:innen leicht als irrelevantes Wunschdenken abgetan werden kann. Reason schreibt dazu:

[...] it is vital to stress that there are both political and aesthetic limitations to an aesthetics of no difference. Ignoring difference depoliticises difference, allowing the real inequalities and injustices that *do* exist to become hidden beneath a feel-good veneer of universality. Social injustices consequently become depowered and perceived as problems concerning individuals, rather than society as a whole. (Reason 2019: 166)

Wenn Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung wie Menschen ohne Behinderung erscheinen, wird der Eindruck erweckt, Normalsein sei die Lösung für alle Konflikte im Umgang mit Beeinträchtigungen. Mit Normalisierung kann dann auch die Anerkennung irreduzibler Differenz verloren gehen. „We end up rejecting the richness of these multiple ways of being human“, schreiben Ravaud/Sticker (2001: 496). Astier (2018: 309) befürchtet schließlich, dass mit Normalisierung auch die ästhetischen Spezifika der Werke verschwinden.⁶¹

Eine Möglichkeit, die vorhandenen Vorstellungsbilder der Zuschauer:innen aufzugreifen, ohne sie zu bestätigen, ist eine Erzählung, die „geistige“ Behinderung als bereits nebensächlich gewordenes Charakteristikum thematisiert, aber Normabweichungen auf eine allgemeine Weise in den Fokus nimmt. In Anlehnung an Hirschauer (2014) kann diese Art der Erzählung mit *undoing disability* bezeichnet

59 „Geistige“ Behinderung kommt in verschiedenen Lebensbereichen unterschiedlich zum Tragen (Cloerkes 2007: 9) und ist nur in bestimmten Interaktionen relevant. Auf der Bühne und auf der Leinwand können entsprechende Kontexte geschaffen werden, in denen die Unterscheidung „behindert“ vs. „nicht-behindert“ verschwindet, weil sie nebensächlich oder irrelevant wird. Hirschauer (2014: 182) spricht von Relativierung und Temporalisierung von Unterscheidungen und von „Differenzminimierungen“ bzw. „Differenzverstärkungen“ bei der Überlagerung verschiedener Unterscheidungen (2014: 184–185). Zu einer Überlagerung beispielsweise von *disability* und *gender* im Film vgl. Hartwig (2022d).

60 Allgemein vor einer Verharmlosung von *impairment* warnen z. B. Crow (1992), Faircloth (2012: 258) oder Shakespeare (2017: 199).

61 Dies kritisiert Astier (2018: 317) z. B. an der Compagnie de l’Oiseau-Mouche.

werden. Hirschauer geht davon aus, dass Identitäten an Praktiken gebunden sind, *doing*, wenn er schreibt: „Identitäten lösen sich in Praktiken auf: Ich bin X, solange ich X tue“ (2014: 179).⁶² Wenn also „geistige“ Behinderung – so kann im vorliegenden Kontext gefolgert werden – in der Erzählung gar nicht als „geistige“ Behinderung thematisiert wird, entspricht dies eher einem *undoing*. Unter *undoing* versteht Hirschauer, dass Praktiken im Verschwinden gerade noch erkennbar sind. Er erläutert dies am Beispiel von „undoing ethnicity“ wie folgt:

„Undoing ethnicity“ (z. B.) bezeichnet [...] nur einen schmalen Zwischenbereich, ein Stillstellen der Unterscheidung, das noch in ihrem Horizont bleibt, an den Rändern aber bereits im ‚not doing ethnicity at all‘ verschwindet (so wie ein Schweigen im Nicht-Sprechen), also in das Tun von etwas ganz anderem übergeht (z. B. von Professionalität). Das *undoing* ist empirisch nur so konturiert wie dieses Schweigen, eine im Erwartungshorizont signifikante Inaktivität, die nahtlos in etwas ganz anderes übergehen kann. Am Rande des *undoing* findet also der Wechsel zu anderen Unterscheidungen statt. (Hirschauer 2014: 183)

Entsprechend wäre *undoing disability*, Normabweichungen im Augenblick des Verschwindens kenntlich zu machen, d. h. wenn sie schon im Einflussbereich einer Praktik sind, bei der sie irrelevant werden. Dies ist z. B. der Fall, wenn die schwerfällige Diktion eines Menschen mit „geistiger“ Behinderung als Ausdruck seiner Behinderung auffällt, aber bereits mit der ästhetischen Darstellung eines sprachlosen Othello verschmilzt. In einem Moment des Oszillierens können die Zuschauer:innen zugleich die Beeinträchtigung wahrnehmen und die ästhetische Figur, die aus ganz anderen Gründen als aufgrund einer Beeinträchtigung so handelt, wie sie handelt, die also die Beeinträchtigung irrelevant macht. Das Oszillieren erfasst dann die Differenz „geistige Behinderung“ im Moment ihres Verschwindens.⁶³ Erlebt werden kann dieses *undoing disability* z. B. überall dort, wo die Zuschauer:innen unschlüssig sind, ob ein Darsteller/eine Darstellerin eine Beeinträchtigung hat oder nicht. Ein *undoing disability* ruft die Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung so auf, wie Ironie einen wörtlichen Sinn aufruft und doch einen übertra-

⁶² Denn, so Hirschauer, Humandifferenzierungen können nicht nur „hergestellt und aufgebaut“, sondern auch „gebraucht, übergangen und abgebaut werden“ (2014: 173). Zur Entstehung von Behinderung aus „definierenden Aktivitäten von interagierenden Personen in sozialen Situationen“ vgl. Thimm (2006: 74).

⁶³ Hirschauer spricht von einem kaum beobachtbaren „Ruhezustand“: „Beobachtbar ist nur eine Phase der Unterscheidungsnegation, des *undoing*, also des Ungeschehen-Machens einer Differenz“ (2014: 183). Er erläutert weiter: „Un/doing differences“ markiert „nur einen Nullpunkt möglichen Strukturaufbaus oder -abbaus. Er versucht, einen stets flüchtigen Schwebezustand der Kontingenz begrifflich festzuhalten, einen Moment der Ununterschiedenheit, der In-Differenz“ (Hirschauer 2014: 184).

genen meint, wobei beide zugleich präsent sein müssen, damit Ironie funktioniert.⁶⁴ Theater Thikwa/Lohrenschheit formulieren es aus der Sicht der Darsteller:innen so: „For the abled person reviewing my art: Firstly, see that I’m disabled; and secondly, forget that I’m disabled“ (2018: 44).

Epistemische Partizipation

Theateraufführungen und Filme, in denen Figuren mit „geistiger“ Behinderung auftauchen, werden in der Regel von Menschen ohne „geistige“ Behinderung konzipiert und sind auch auf Zuschauer:innen ohne „geistige“ Behinderung zugeschnitten. Die Weltsicht von Menschen mit „geistiger“ Behinderung kann von dieser Perspektive aber erheblich abweichen. Ein schönes Beispiel dafür ist folgende Anekdote, die Sabina Mak vom Blaumeier-Theater (Bremen) erzählt:

Es gibt ein Stück, *The island*, bei dem ich nicht richtig einschätzen kann, ob ich gescheitert bin. Es ging um Lebensträume und alle Spieler:innen haben ihren Lebenstraum filmisch ausgearbeitet. Das Ende des Stückes sollte aber darin bestehen, dass ihre Lebensträume nicht in Erfüllung gehen. Dass sie in einer Reality-Show um ihren Lebenstraum spielen, diesen aber nicht gewinnen, weil ich als Regisseurin gedacht habe, dass unsere gesellschaftliche Realität eben so ist: Wir geben Menschen mit einer geistigen Beeinträchtigung nicht die Autonomie, die ihnen eigentlich vom Gesetz her garantiert wird. Dieses Thema ist ungefähr für die Hälfte meines Ensembles zu abstrakt, damit können sie nichts verbinden. Im Nachgespräch haben wir über das Stück geredet und ich habe versucht zu erklären, was meine Intention war. Und da kamen als Reaktion Sätze wie „Wir hätten das Stück besser gefunden, wenn wir gewonnen hätten“. (Hartwig 2022: 166–167)

Dass Menschen mit „geistiger“ Behinderung an einer Theateraufführung oder einem Film mitwirken, heißt nicht automatisch, dass auch ihre Weltsicht und ihre Ausdrucksformen Bedeutung erhalten (wie es im Übrigen auch bei Darsteller:innen ohne Behinderung der Fall ist). Bei Menschen mit „geistiger“ Behinderung wirkt sich das Fehlen ihrer eigenen Perspektive gravierend auf ihre Sichtbarkeit als eigenständige Subjekte aus. Wenn nämlich die „geistige“ Behinderung von den Zuschauer:innen mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit wahrgenommen wird, die Perspektive der Betroffenen aber nirgendwo abgebildet ist, wiederholt und zementiert sich eine Ungerechtigkeit der Gesellschaft: der Welt an den Menschen mit „geistiger“ Behinderung vorbei Bedeutung zu verleihen, ohne sie teilhaben zu lassen.

⁶⁴ Vgl. eine Analyse des Theaterstücks *Il ballo* in Hartwig (2021). An dieser Stelle sei auch auf Zekis Erläuterung der neurologischen Definition von Ambiguität hingewiesen: „nicht als Vagheit oder Ungewissheit, sondern als Gewissheit verschiedener Szenarien, von denen jedes die gleiche Gültigkeit besitzt wie die anderen“ (2010: 96).

Damit bleiben die Weltsicht und die Weltdeutung dieser Menschen für den Großteil der Gesellschaft unverstanden. Hartwig schreibt: „Auch weil die gesellschaftliche Sinnkonstruktion Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ nicht adäquat berücksichtigt, scheint ihr Erleben weniger verständlich zu sein“ (2022b: 22).

Nicht nur für den künstlerischen Kontext gilt, dass es Menschen mit „geistiger“ Behinderung sehr schwer haben, ihren Erfahrungen und ihren Ausdrucksformen in der Welt der Menschen ohne „geistige“ Behinderung Gehör zu verschaffen. Damit geht nicht nur Wissen verloren, sondern auch das Selbstvertrauen der Betroffenen, d. h. ihr Vertrauen in ihre Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit sowie ihre Fähigkeit, sich auf ihre Weise die Welt anzueignen. Menschen mit „geistiger“ Behinderung befinden sich damit in einem Zustand der „epistemischen Ungerechtigkeit“ (*epistemic injustice*). Miranda Fricker führt diesen Begriff in anderem Zusammenhang ein und spricht von zwei Ausprägungen: die Abwertung der Zeugnisse von bestimmten Menschen(gruppen) als unglaubwürdig (*testimonial injustice*) und die Beschränkung der Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit dieser Menschen (*hermeneutical injustice*).⁶⁵ Menschen, die von epistemischer Ungerechtigkeit betroffen sind, haben also keine Ausdrücke für ihre *eigenen* Erfahrungen und verinnerlichen die Ungerechtigkeit so, dass sie fremde Perspektiven übernehmen und sich selbst fremd werden. Denn epistemische Ungerechtigkeit beginnt schon damit, dass bestimmte Kanäle und Formen der Kommunikation privilegiert und andere marginalisiert werden.⁶⁶

Menschen mit „geistiger“ Behinderung werden erst dann nicht mehr diskriminiert, wenn sie in einen gemeinsamen „Sprachraum“ (Rödler) der Gesellschaft einbezogen und nicht lediglich an fremde Kommunikationsformen assimiliert werden. Ein solcher gemeinsamer Sprachraum wäre „durch den konti-

⁶⁵ Frickers Definition lautet: „Hermeneutical injustice is: *the injustice of having some significant area of one's social experience obscured from collective understanding owing to a structural prejudice in the collective hermeneutical resource*“ (2006: 100). Vgl. auch weitere Ausführungen zur epistemischen Ungerechtigkeit bei Fricker (2006: 104, 108; 2007: 163); Scully (2018: 111). Rödler argumentiert mit dem Begriff des Sprachraums, wenn er schreibt: „Ein Mensch, dem gegenüber sich der Sprachraum so gestaltet, dass dieser sich entweder als allwissend darstellt oder aber als ein Raum, in dem der Versuch zu verstehen, aufgegeben wurde und so die Aktionen dieses Menschen nur akzeptiert, nicht aber als Re-Aktionen *gehört* werden, kann sich in diesem Raum sicher keinen Namen machen, keine Spur, in der er in seiner Eigenart erkennbar wird, hinterlassen. Ein solcher Mensch muß mit Recht als ‚Namenlos‘ beschrieben werden!“ (2000: 191). Zur *epistemic injustice* vgl. auch das Handbuch Kidd/Medina/Pohlhaus (2017).

⁶⁶ Vgl. dazu Scully (2018: 107). Lewiecki-Wilson schlägt vor: „By enlarging the scope of rhetoric to include collaborative and mediated rhetorics that work with the performative rhetoric of bodies, we can help construct more fully humane intersubjectivity for the severely mentally disabled“ (2003: 163).

nuierlichen Austausch von Bedeutungen durch seine Mitglieder, durch das Sich-gegenseitig-die-Welt-bedeutend gebildet“, d. h. er bestünde „aus allen Akten, mit denen sich Menschen gegenseitig Mitteilungen machen über *ihre jeweilige Lebenswirklichkeit* und die Rolle, die ihr Gegenüber *darin einnimmt*“ (Rödler 2000: 185–186).⁶⁷ Schaffen Theater und Film den Aufbau eines solchen Sprachraums, kann der *epistemic injustice* eine *epistemic participation* entgegengesetzt werden, in der Zeugnisse von Menschen mit „geistiger“ Behinderung gehört und die Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit aller am Sprachraum Beteiligten geschult wird.

Als Vermittler:innen haben Regisseur:innen dabei die Aufgabe, für das Wissen und die Erfahrungen der Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung eine Form zu finden. Gerade die nonverbalen Elemente des Theaters und des Films kommen Menschen mit „geistiger“ Behinderung dabei entgegen, da diese sich oft viel verständlicher über ihren Körper und über Bilder ausdrücken können (vgl. Höhne 1999: 76). Entsprechend charakterisiert z. B. der Theaterregisseur Michael Elber (2014: 250) seine Arbeitsweise mit der Devise: Machen und Probieren, nicht Denken und Diskutieren.⁶⁸ Die Mitteilungen müssen von den Regisseur:innen allerdings auch auf ihre Wirkung hin überprüft werden, um sie mit den Kommunikationsgewohnheiten der Zuschauer:innen kompatibel zu machen. Denn viele Darsteller:innen haben z. B. kaum Schamgrenzen oder kein Gefühl dafür, wie sie auf der Bühne oder auf der Leinwand wirken (vgl. dazu Schmidt 2020: 178). Die Regisseurin Höhne schreibt, sie müsse in das freie Spiel der Schauspieler:innen „eine Struktur einziehen, die wie ein Pol die Sache in einem besonderen Licht erscheinen läßt“, denn das „Andere wird nur sichtbar im Licht des Normalen“ (1999: 96). Sie erläutert:

Das Theater mit Spielern mit geistiger Behinderung muß sich orientieren an der anderen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweise dieser Spieler. Die Arbeit besteht darin, den besonderen, symbolischen Ausdruck der Spieler für diese einzigartige Weltsicht herauszuarbeiten und sie dem Zuschauer zu vermitteln. (Höhne 1999: 75)⁶⁹

⁶⁷ Laut Rödler wird der Theorie des Sprachraums erst dann entsprochen, wenn es Menschen mit Behinderung möglich wird, das Setting durch eine eigene Mitteilung zu verändern (2000: 192). Wenn, wie Braun kritisiert, Verhältnisse entstehen, „in denen es [...] sogenannte Profis gibt und denen ‚Benachteiligte‘, ‚Laien‘, ‚Anfänger/innen‘ oder ‚Beeinträchtigte‘ gegenüber stehen“, werden die Beiträge der letzteren „als weniger bedeutsam wahrgenommen“ (2011: 96).

⁶⁸ Laut Elber funktioniert das Verstehen von Handlungen über das Spiel; als Regisseur baut er darauf, dass die Schauspieler:innen „den Kern, der wichtig ist, aus ihrem Alltag kennen und dadurch verstehen“ (Schmidt 2020: 96).

⁶⁹ Ähnliches schreibt der französische Regisseur Couder (2020: 22).

Der Ausbildungsleiter des Schweizer Theaters Hora, Urs Beeler, sieht seine Aufgabe auch darin, die Spannung der Aufführung zu gewährleisten. Er erläutert:

Bei unseren Spielerinnen und Spielern passiert es immer wieder, dass dieses Bewusstsein [von dem, was ich als Schauspieler mache,] kippt – sie verlieren sich in elegischem Spiel, es wird langweilig. Sie wiederholen stets dasselbe, kommen nicht mehr weiter. Da setzt dann wieder die Arbeit für mich an. (Beeler/Bugiel/Elber/Marinucci 2014: 353)⁷⁰

Denn die Theateraufführung bzw. der Film muss auch anschlussfähig sein an das, was das Publikum von den Kunstformen Theater und Film erwartet.

Erst bei einer als *epistemic participation* verstandenen Zusammenarbeit zwischen Menschen mit und ohne „geistige“ Behinderung wird deutlich, dass es um mehr als lediglich die Vermeidung von Exklusion geht. Epistemische Partizipation, wie sie in unserem Zusammenhang verstanden wird, ist nämlich eine interaktive Auseinandersetzung mit verschiedenen Perspektiven auf die Welt, verschiedenem Wissen und verschiedenen Ausdrucksformen. Sie stellt insgesamt eine Komplexitätssteigerung der gesellschaftlichen Kommunikation dar. Durch die *epistemic participation* wird deutlich, dass die auf den ersten Blick verwirrenden Kommunikations- und Verhaltensweisen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung vielfach auch deren (intelligenter) Versuch sind, der Umwelt Sinn zu entnehmen und mit ihr in Interaktion zu treten – und eben nicht nur einfach sinnlose Abweichungen.⁷¹ Ihre Kreativität bei der Lösung von Problemen ist oft hoch, schlicht und einfach aus dem Grund, weil sie gewohnt sind, in einer in vielerlei Hinsicht unverständlichen Umwelt zurechtzukommen. So passiert es nicht selten, dass Einfälle von Menschen mit „geistiger“ Behinderung z. B. bei Improvisationen eine kreative Sprengkraft erreichen, die an Surrealismus oder Dadaismus erinnert.

Epistemische Partizipation lässt sich einfacher im flexiblen künstlerischen Kontext verwirklichen als in streng reglementierten Institutionen wie der Schule oder in schematisierten Alltagsgesprächen und sicher sehr viel einfacher im Theater als im Film, weil das Theaterspiel eine längere gemeinsame Probenzeit impliziert. Über epistemische Partizipation werden die Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten der Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung erweitert und trainiert sowie ihre Kognition, Emotion und Phantasie aufgewertet.⁷² Menschen ohne „geistige“ Behinderung wiederum lernen, Menschen mit „geistiger“ Be-

⁷⁰ Vgl. zur Zusammenarbeit auch Weinheimer (2014).

⁷¹ Theunissen (2016: 51) sieht in diesem Sinne abweichendes Verhalten als Versuch einer Problemlösung an, die keine Akzeptanz findet.

⁷² Vgl. zu weiteren allgemeinen positiven Veränderungen, zu denen die inklusive Arbeit führt, Theater Thikwa/Lohrenscheit (2018: 34–35). Insbesondere werden Schauspieler:innen zu Rollen Vorbildern für andere Menschen mit „geistiger“ Behinderung.

hinderung besser zuzuhören⁷³ und neben der Rolle der Expert:innen, Betreuer:innen oder Förderer die der Begleiter:innen und Assistent:innen einzunehmen (vgl. Schnoor 2007: 271).⁷⁴

Das Allgemeine und das Individuum

Ungünstige soziale Reaktionen auf Menschen mit „geistiger“ Behinderung beruhen nicht selten, so Cloerkes, „auf undifferenzierten Verallgemeinerungen hinsichtlich der ganzen Behindertengruppe sowie auf einer vereinfachenden Gleichsetzung von negativ bewerteter Behinderung und der Person mit einer Behinderung“ (2007: 137). Durch eine Theateraufführung oder einen Film erhalten die Zuschauer:innen die Möglichkeit, zwischen der allgemeinen Kategorie „geistige Behinderung“ und dem Menschen mit „geistiger“ Behinderung wieder zu differenzieren,⁷⁵ wenn die Texte an letzterem das Individuelle betonen, ohne allgemeinmenschliche Aspekte jenseits von Behinderung zu vernachlässigen. Da es grundsätzlich „leichter und effizienter“ ist, Eigenschaften abzuwerten als Personen (Cloerkes 2007: 111–112), kann gerade eine Individualisierung der „geistigen“ Behinderung durch die Darsteller:innen Vorstellungsbilder modifizieren. Als Individuen machen nämlich die Darsteller:innen unmittelbar für die Zuschauer:innen erfahrbar, dass sie mehr Eigenschaften als nur die Behinderung besitzen und außerdem in vielfältigen Beziehungen zu ihrer Umgebung stehen.⁷⁶ Darüber hinaus schwächt die Beobachtung positiver Reaktionen anderer Figuren die negativen Konnotationen, mit denen „geistige“ Behinderung fest

73 So schreibt Schuppener allgemein über die Kunst von Menschen mit „geistiger“ Behinderung, sie könne wie ein Spiegel der Wahrnehmung und Selbstbegegnung auf Menschen ohne „geistige“ Behinderung wirken, „indem sie uns veranlasst, subjektive Konzepte über den Personenkreis Kinder, Jugendlicher und Erwachsener mit einer geistigen Behinderung anhand persönlicher (affektiver) Reaktionen auf deren künstlerische Mitteilungen zu reflektieren“ (2005: 277).

74 Vgl. ausführlich dazu Hartwig (2022b).

75 Auf die wichtige Unterscheidung zwischen „Behinderung“ und „Mensch mit Behinderung“ weisen Neubert/Cloerkes (1987) wiederholt hin und stellen Universalität bezüglich der Reaktion auf Behinderung, aber Variabilität bezüglich der Reaktion auf Behinderte fest (1987: 92). Sie schreiben außerdem: „[Die] recht einheitliche Bewertung von Behinderung sagt [...] noch nichts über die tatsächliche Reaktion auf Menschen mit einer Behinderung aus“ (Neubert/Cloerkes 1987: 50).

76 Je mehr andere Eigenschaften sichtbar werden, desto weniger dominant ist das Stigma (Goffman 1963: 51). Das Individuum kann eben nicht vom Allgemeinen her verstanden werden, was in der Epistemologie als das Problem des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem bekannt ist; vgl. dazu Holzinger (2007: 40–41; Kap. 3.2 und 6).

verbunden ist.⁷⁷ Die persönliche Erfahrung mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung wird als stärker und glaubwürdiger erlebt als ein abstraktes Allgemeinwissen.⁷⁸ Dass dabei Menschen mit Behinderung viele Gemeinsamkeiten mit Menschen ohne Behinderung zeigen, ist eine Voraussetzung dafür, dass die Zuschauer:innen die Geschichten mit ihrem eigenen Leben verbinden.

Die Fiktion bietet so die Chance, eine neue „Emotionspraxis“ gegenüber Menschen mit „geistiger“ Behinderung einzuüben.⁷⁹ Wenn man davon ausgeht, wie Scheer schreibt, dass Gefühle in Als-Ob-Praktiken gelernt werden, dass das Spielen von Emotionen also auf die subjektive Erfahrung zurückwirkt, können Theater und Film als Training für neue Gefühlsgewohnheiten angesehen werden (Scheer 2019: 359).⁸⁰ Nünning's Aussage zur Romanlektüre gilt daher auch für Theater und Film:

The experiences made available by reading and the knowledge gained in fiction can significantly improve readers' implicit personality theory. Not only the saliency and depth of information, but also the range of cognitive styles that readers become familiar with and vicariously experience in fiction, exceed that which is accessible in ordinary every-day encounters. (Nünning 2014: 168)

Dies ist allerdings nur der Fall, wenn Theater und Film den negativen Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung Alternativen zur Seite stellen und diese – nicht zuletzt auch durch die Theater- und Filmkritik – als neue Vorstellungsbilder in weiteren Kontexten gefestigt werden. Dann können Theater und Film als „Medien einer diskursiven Produktion und Veränderung kultureller Codes“ (Reckwitz 2004: 13) wirksam werden.

⁷⁷ Denn die soziale Reaktion bestimmt, welchen Stellenwert Behinderung in einer Kultur hat; vgl. Kastl (2014: 141), der auf Cloerkes, die Labeling-Theorie und allgemein auf den Symbolischen Interaktionismus verweist. Zur Wichtigkeit der Erfahrung anderer für die eigene Urteilsbildung vgl. Felser (2015: 246; 279).

⁷⁸ Aus dem Bereich der Werbepsychologie ist bekannt, dass konkrete Erfahrungen wichtiger als Argumente sein können und dass das konkrete Beispiel „jede noch so zuverlässige Information über den Regelfall“ aussticht (Felser 2015: 279).

⁷⁹ Vgl. zur Emotionspraxis Scheer (2019), der schreibt: „[...] wir können durch gezielte Emotionspraxis daran arbeiten, den Habitus an neue Lebensbedingungen anzupassen. Und dann werden auch diese neuen Gefühle echt sein“ (2019: 362).

⁸⁰ Vgl. auch Nussbaums Überzeugung: „[...] imagination and fantasy [...] are ways in which people may learn to explore the problematic aspects of their humanity without undue anxiety, thus developing a richer sense of themselves. This self-exploration enhances the ability to imagine the experiences of others; both abilities are crucial not only to good personal relationships, but also the functioning of a healthy liberal society“ (2006: 296–297).

5.4 Aufgaben der Theater- und Filmanalyse

Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen. (Wittgenstein PU § 115)⁸¹

Vorstellungsbilder sind letztlich nichts weiter als ein einigermaßen beharrliches kognitiv-affektives Amalgam, das als stimmig empfunden wird.⁸² Wenn diese Stimmigkeit in geeigneter Weise und intensiv genug verstört wird, können sich neue Vorstellungsbilder bilden. Das setzt aber voraus, dass die Verstörungen nicht kurzerhand an die bestehenden Vorstellungsbilder angepasst und diese dadurch gefestigt werden.⁸³ Die Erfahrungen, die Zuschauer:innen mit Theateraufführungen und Filmen machen, unterscheiden sich von Erfahrungen in der Lebenswelt dadurch, dass eine Distanzierung von ihnen leichter ist und dass der ästhetische Kontext mitbedacht werden kann.⁸⁴ Die Aufgabe der Theater- und Filmwissenschaften ist nun, ästhetische Strukturen sichtbar bzw. begrifflich fassbar zu machen und damit Lesarten für neuartige Erfahrungen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung wirkungsvoll hervorzuheben. Ebenso müssen sie Stereotype und traditionelle Vorstellungsbilder bewusst und damit einer Kritik zugänglich machen.⁸⁵

81 Wittgenstein (2003: 82).

82 Ciompi schreibt: „Sogenannte ‚objektive Wahrheiten‘ sind [...] aus der Perspektive der Affektlogik gesehen nichts als bloße ‚Stimmigkeiten‘, das heißt, unter Abkapselung einer Reihe von widersprüchlichen Elementen einigermaßen harmonisierte und in ein mittleres Gleichgewicht gebrachte internalisierte kognitiv-affektive Systeme zur möglichst ökonomischen Bewältigung der begegnenden Wirklichkeit. Diese ‚Stimmigkeiten‘ besitzen notwendigerweise eine beträchtliche (aber doch nicht absolute) homöostatische Trägheit [...]“ (1998: 193).

83 Vgl. z. B. die Bildung von Sub-Schemata, bei denen nichts an den eigentlichen Schemata geändert wird (Scheufele 2003: 17, Anm. 4; Machunsky 2020: 45).

84 Die Zuschauer:innen nehmen eine Position ein, „in der man sich selbst als System in einer Umwelt beobachten kann und dadurch nicht mehr so direkt an der Umwelt klebt, die man unmittelbar sieht“ (Luhmann 1990: 97). Höfer nennt als Unterschiede zwischen medial vermittelten und realen Emotionen u. a. die Situationsrelevanz, d. h. die unmittelbare Betroffenheit der Rezipient:innen, sowie bei medial vermittelten Emotionen die Existenz einer zweiten Situationsebene (Rezeptionssituation bzw. Medienumgebung) sowie das Vorliegen von „Meta-Emotionen“; diese liegen auf einer übergeordneten emotionalen Ebene und betreffen z. B. „Unterhaltung“ oder „Interesse“ (2013: 180).

85 Werden Stereotype bewusst gemacht, haben diese weniger Einfluss auf die Einschätzung des Wahrgenommenen (vgl. Mast/Krings 2020: 40). Darüber hinaus gibt es zahlreiche Wahrnehmungsverzerrungen, die durch Bewusstmachung weitgehend neutralisiert werden können, z. B. Vergleichsasymmetrien (vgl. dazu Felser 2015: 190), Priming-Effekte (vgl. dazu Felser 2015: 123) und Kontrasteffekte (vgl. dazu Felser 2015: 148).

„Sichtbarkeiten sind keine objektiven Qualitäten“, schreibt Nassehi, „sondern müssen hergestellt, eingeübt, praktisch vollzogen und kondensiert werden“ (2017: 76). In diesem Sinne leisten Textanalysen mit der Unterscheidung nach Erzählung, Erwartung und Erfahrung Hilfestellung dabei, tief verwurzelte Wahrnehmungsgewohnheiten durch neue zu ersetzen. Zuschauer:innen sehen mehr, wenn ihnen mehr und differenziertere Begriffe zur Verfügung stehen.⁸⁶ Einige Erfahrungen werden durch eine differenzierte Analyse überhaupt erst möglich. Auch damit neue Wahrnehmung und Erfahrung in Wissen überführt werden können, müssen sie in Begriffe gefasst werden. Denn „Erfahrungen sind nicht identisch mit Wissen und machen nicht per se klug. Vielmehr ist es erst die Reflexion der subjektiven Erfahrungen [...], die es auf abstrakterer Ebene erlaubt zu Verallgemeinerungen zu kommen“ (Schlingmann 2020: 167). Was Bordwell/Thompson/Smith zum Film schreiben, gilt auch für das Theater:

[...] the emotion felt by the spectator will emerge from formal patterns that she or he perceives in the work. This is one reason why we should try to notice as many formal relations as possible in a film. The richer our perception, the deeper and more complex our response may become. (Bordwell/Thompson/Smith 2020: 57)

Werden die drei Ebenen „Erzählung“, „Erwartung“ und „Erfahrung“ voneinander unterschieden, sind eine Bestätigung bzw. eine Verstörung gängiger Vorstellungsbilder präziser beschreibbar. So kann ein Text z. B. auf einer Ebene bekannten Vorstellungsbildern zuwiderlaufen, auf anderen Ebenen aber durchaus Vorstellungsbilder bestätigen. Ein Film mit einer konventionellen Erzählung mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung (der z. B. Figuren mit „geistiger“ Behinderung an stereotypen Orten zeigt oder in einer romantischen Handlung, die Menschen ohne Behinderung privilegiert) kann durchaus auf innovative Weise Erwartungen der Zuschauer:innen enttäuschen (wenn z. B. diese Figuren nicht traurig, sondern selbstbewusst und kreativ auftreten), was wiederum zu einer nicht-stereotypen Erfahrung führen kann (wie der Film *Campeones* zeigt). Oder aber Erzählung und Erwartungen sind verstörend, ermöglichen aber insgesamt keine neue Erfahrung, weil sich die Zuschauer:innen nicht mit den Protagonisten identifizieren können (wie dies bei *Théo et les métamorphoses* der Fall sein könnte) oder weil sie die utopische Parallelwelt des Textes für sich selbst als irrelevant einstufen (wie dies bei *La perspectiva del suricato* der Fall sein könnte). Nicht zwangsläufig sind innovative Erzählungen oder ein überraschender Umgang mit Erwartungen nötig, um den Zuschauer:innen neue Erfahrungen zu ermöglichen, wie die Theaterauffüh-

⁸⁶ Auf diese Weise wird das von Schaffer geforderte „Üben des Mehr-Sehens“ (2008: 162) statt bloßer Erhöhung der Sichtbarkeit marginalisierter Menschen möglich.

nung *Otello Circus* zeigt, die einen Shakespeare-Stoff in seinen Grundzügen unverändert aufnimmt, über die Wahrnehmung der „geistigen“ Behinderung einiger Darsteller:innen aber eine neue emotionale Interpretation der Erzählung erzielt. Die Differenzierung der Analyse in die Ebenen „Erzählung“, „Erwartung“ und „Erfahrung“ trägt in all diesen Fällen dazu bei, Pauschalurteile zu vermeiden.

Mit den Ebenen „Erzählung“, „Erwartung“ und „Erfahrung“ wird schließlich nicht primär nach dem Inhalt einer Theateraufführung oder eines Filmes gefragt, sondern nach den (kognitiven und affektiven) Mechanismen, die bestimmte Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung begünstigen oder hemmen. Nicht *was* Texte darstellen, sondern *wie* sie es darstellen, ist dabei wichtig.⁸⁷ Entscheidend scheint eine positive neuartige Erfahrung mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung zu sein, die die Zuschauer:innen auch für sich als relevant ansehen. Weniger wichtig ist hingegen die kognitive Information, etwa Einsicht in Missstände, oder die direkte Belehrung durch die Texte, z. B. über die verzerrenden Vorstellungsbilder von Behinderung. Cloerkes schreibt:

Reines Erlernen von Tatsachen führt oft zu einem dieser drei gleich nichtigen Ergebnisse: sie werden schnell vergessen, oder sie werden verdreht, bis sie zur Rechtfertigung der bestehenden Einstellungen dienen, oder die Information sitzt isoliert in irgendeiner Ecke des Geistes ohne Verbindung zu den Leitstellen des lebendigen Verhaltens... Wir müssen zugeben, daß die reine Information weder die Einstellungen noch das Verhalten notwendig verändert. (Cloerkes 2007: 140–141)

Cloerkes weist auch auf die Zentralität der affektiven Komponente für den gesellschaftlichen Umgang mit Menschen mit Behinderung hin, wenn er schreibt:

Die soziale Reaktion auf Behinderte ist weitgehend irrational und affektiv bestimmt, was eine hohe Änderungsresistenz zur Folge hat. Modifikationen werden daher kaum dadurch zu bewirken sein, daß primär die kognitive Ebene angesprochen wird. (Cloerkes 2007: 137)⁸⁸

Laut Burke (2011: 19–20) hat die affektive Besetzung einer Wahrnehmung auch nachhaltige Auswirkungen auf das Wiedererinnern und somit – im Kontext dieser Studie – auf das Verankern von Vorstellungsbildern in den Zuschauer:innen. Die visuelle Darstellung spricht dabei die Emotionen besonders wirksam

⁸⁷ Es handelt sich also um eine rekursive Beobachtung im Sinne Luhmanns (1990: 98): Die Analyse beobachtet, wie das Werk Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung beobachtet hat und damit den „Wie-Aspekt“.

⁸⁸ Vgl. auch Cloerkes (2007: 139).

an.⁸⁹ Die Textanalyse kann den Zuschauer:innen Lesarten der Texte anbieten, die die neuartige Erfahrung noch vertiefen, indem sie Erzähl- und Erwartungsstrukturen sowie besondere Schlüsselssätze und -bilder hervorheben.⁹⁰

Soziale Praktiken sind von kontingenten symbolischen Ordnungen abhängig, wie die Kulturwissenschaften zeigen (vgl. Reckwitz 2004: 3), die aber widersprüchlich, ambivalent und mehrdeutig sind. Wenn es Lesarten von Theateraufführungen und Filmen gelingt, die Widersprüchlichkeit, Ambivalenz und Mehrdeutigkeit der symbolischen Ordnungen, die den Hintergrund der sozialen Reaktionen auf „geistige“ Behinderung⁹¹ bilden, zumindest bewusst zu machen, kann das zu komplexeren Vorstellungsbildern von „geistiger“ Behinderung führen. Aufgabe der Textanalyse ist es dabei allerdings nicht, die Widersprüche, Ambivalenzen oder Mehrdeutigkeiten aufzulösen und eine glatte Lesart anzubieten. Vielmehr geht es darum, Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten sichtbar zu machen und Widersprüche auszuhalten, um langfristig einen konstruktiveren Umgang mit ihnen und damit letztlich auch mit widersprüchlichen gesellschaftlichen Normen zu fördern. Auch Cloerkes spricht davon, dass „in der Sozialisation die Kompetenz zur Bewältigung widersprüchlicher Normen gestärkt werden“ sollte und dies „für Behinderte wie für Nichtbehinderte“ gleichermaßen gelte (2007: 155).

Dabei muss die Textanalyse vermeiden, in ihren Lesarten Ethik und Ästhetik zu vermengen, also mit Unterscheidungen wie „kohärent“ vs. „kontingent“, „erwartungskonform“ vs. „inkongruent“ oder „eindeutig“ vs. „ambivalent“ arbeiten und eben nicht mit der Unterscheidung „gut“ vs. „schlecht“. Sie sollte Lesarten sichtbar machen und nicht bewerten,⁹² so dass eine differenzierte Wahrnehmung mit anschließender subjektiver Bewertung in jeder einzelnen Rezeption möglich wird. Wenn es um ästhetische Werke geht, ist dabei die Berücksichtigung von traditionellen Erzählstrukturen sowie Gattungstraditionen unerlässlich, weil diese für das Vorstellungsbild von „geistiger“ Behinderung ebenso wichtig sind wie die ethischen und politischen Inhalte eines konkreten Textes. Die Textanalyse kann dabei natürlich immer auch Aussagen darüber treffen, unter welchen (textuellen) Bedingun-

⁸⁹ Laut Ciompi steht das bildhafte Denken dem Gefühl wesentlich näher als das sprachliche, ist informationsreicher und vieldeutiger; er folgert: „Daraus erklärt sich wahrscheinlich die ungeheure bewußtseinsbildende bzw. -befestigende Kraft, die bildhaften Darstellungen bekanntlich seit jeher zukommt“ (1998: 148).

⁹⁰ Von narrativen Schlüsselsszenarien, die emotionale Prototypen prägen, spricht Mellmann (2011: 70).

⁹¹ Unter *sozialer Reaktion* wird mit Cloerkes (2007: 103) hier die Gesamtheit der Einstellungen und Verhaltensweisen auf der informellen Ebene der zwischenmenschlichen Interaktionen verstanden.

⁹² Der Unterschied zwischen *deskriptiv* und *normativ* ist dabei nicht immer deutlich; vgl. Bleisch/Huppenbauer/Baumberger (2021: 167).

gen welche Erfahrungen wahrscheinlich werden und welche Lesarten welche Bewertungen nahelegen.⁹³ Eine ironische Lesart akzentuiert beispielsweise die Erzählung eines Textes vollkommen anders als eine Lesart, die keine Ironie in Rechnung stellt, und wird auch andere mögliche Erfahrungen hervorheben, ebenso wie sich eine Lesart, die davon ausgeht, dass die Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung die Bedeutung ihrer Rollen umfänglich begreifen, vermutlich sehr in ihrer Struktur von einer Lesart unterscheidet, die das Rollenverständnis als begrenzt ansieht.

„Theorien machen Phänomene sichtbar“ und „führen zu einem Problembewusstsein“, schreibt Stiegler (2015: 14), und aus diesem Problembewusstsein entwickeln sich wieder neue Fragestellungen. Die vorliegende Studie ging beispielsweise von allgemeinen Vorstellungsbildern in verschiedenen europäischen Ländern aus; eine Erweiterung der Analysen über Europa hinaus würde Unterschiede zutage fördern, die die Spezifik der Vorstellungsbilder in verschiedenen Weltregionen noch deutlicher konturierten. Aber Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung sind nicht nur interkulturell verschieden; sie unterscheiden sich auch innerhalb einer Kultur in vielfältiger Weise, z. B. je nach sozialer Schicht oder persönlicher Betroffenheit von „geistiger“ Behinderung in der eigenen Person oder im unmittelbaren sozialen Umfeld. Empirische Studien zu konkreten Rezeptionserfahrungen könnten die Ebenen „Erzählung“, „Erwartung“ und „Erfahrung“ noch genauer im Hinblick auf ein *bestimmtes* Publikum differenzieren.

Auch muss die Differenzierung in die drei Ebenen „Erzählung“, „Erwartung“ und „Erfahrung“ nicht auf den ästhetischen Bereich beschränkt bleiben. In der realen Lebenswelt könnten mit ihrer Hilfe etwa die Voraussetzungen für eine Veränderung von Vorstellungsbildern und Praktiken bei der Umsetzung von Inklusion genauer erforscht werden. Trennt man Erzählungen, Erwartungen und Erfahrungen voneinander, könnte manche Scheinparadoxie oder Scheinlösung sichtbar werden, wenn z. B. mit Machtkritik versucht wird, Probleme von Verhaltenserwartungen zu lösen oder über eine Modifizierung von Verhaltenserwartungen emotionale Prozesse gesteuert werden sollen. Im Zusammenhang mit sozialer Inklusion wird bisweilen die (mühsame) Frage nach Möglichkeiten der Veränderung von Wahrnehmungs- und Verhaltenserwartungen und die (u. U. unlösbare) Frage nach Möglichkeiten, kontingente anthropologische Gegebenheiten zu ak-

⁹³ Hier besteht Nähe zu antihermeneutischen Interpretationsansätzen, die danach fragen, „unter welchen Bedingungen welche Bedeutung entsteht. In dieser Sichtweise wird ein Text erst durch die an ihn gerichtete Fragestellung zu dem, was er ist, weil Wirklichkeit nicht als unabhängig von ihren Beschreibungen angesehen wird“ (Nünning/Nünning 2001: 21).

zeptieren, durch die (verhältnismäßig leichtere) Frage nach adäquater Diskurskritik ersetzt.⁹⁴ All diese Ebenenverschiebungen könnten sichtbar werden.

„Rezeptionspraktiken“ (Reckwitz 2016: 177) müssen eingeübt werden, u. a. in Theater- und Filmkritiken sowie in der akademischen Werkanalyse. Die Theateraufführungen und Filme könnten flankiert werden von Lesarten als „Anleitungen“ für neuartige Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung, die nicht als „richtige Interpretation“, sondern eher als optionale Gebrauchsanweisung zu verstehen wären. Solche injunktiven Handlungsanweisungen wären dann keine (normativen) Vorschriften, sondern Angebote zum Nachvollzug von bestimmten Lesarten. Sie könnten Rezipient:innen darauf hinweisen, *wie* sie Erfahrungen mit einem Text machen können, ihnen aber nicht sagen, *welche* Erfahrungen sie tatsächlich machen werden oder gar machen sollten (Hartwig 2005: 285).⁹⁵ Dies könnte auch in einer praktischen Auseinandersetzung mit stereotypen Vorstellungsbildern geschehen, die während der Rezeption von Theateraufführungen bzw. Filmen zutage treten und die beispielsweise in einem interaktiven Spiel jedem individuelle Zuschauer/ jeder individuellen Zuschauerin zur eigenen Erkundung angeboten werden könnten.⁹⁶ Für ein Spiel könnten die Geschichten der Theateraufführungen und Filme so aufbereitet werden, dass die Vorstellungsbilder, mit denen sie rezipiert werden, sichtbar werden.

Auch theater- und filmwissenschaftlich ausgerichtete Analysen von Aufführungen und Filmen mit Schauspieler:innen mit „geistiger“ Behinderung müssen sich schließlich die Frage stellen, ob und wie Menschen mit Behinderung in den Forschungsprozess einbezogen werden (müssen). Emanzipatorische Forschung⁹⁷ erkennt an, „dass die Betroffenen Wissen und Expertise“ haben, „die sie mit ausgebildeten Forschern teilen“ (Waldschmidt 2020: 145). Aus zwei Gründen ist die vorliegende Studie aber keine „inclusive research“.

94 Beispiele bringt Kastl (2015) in einem anderen Argumentationszusammenhang.

95 Dies geschieht deshalb, weil man Erfahrungen nicht direkt weitergeben, sondern nur günstige Bedingungen schaffen kann, damit ein anderer Mensch diese Erfahrungen selber machen kann.

96 Diesem Vorhaben widmet sich ein Anschlussprojekt unter dem Titel „Erzählung, Erwartung, Erfahrung von Möglichkeiten: Interaktive Vermittlungsform der Projektergebnisse mit Entwicklung eines digitalen Spiels (EEEM)“ (DFG-Projektnummer 429281822, Laufzeit: 2023–2024). Vgl. auch Hartwig (2025).

97 Emanzipatorische Forschung schließt Forschungsansätze wie „participatory research“ oder „inclusive research“ speziell für Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen ein. Vgl. dazu Waldschmidt (2020: 134, 140, 143) und die dort angegebene Forschungsliteratur. Behrisch nennt vier für die Disability Studies relevante partizipative Forschungsansätze: emanzipatorische Forschung, partizipatorische Handlungsforschung, inklusive Forschung und betroffenenkontrollierte Forschung (2022: 110). Zu Stufenmodellen von Partizipation vgl. Schlingmann (2020: 158–159).

Erstens stehen Texte (Theateraufführungen und Filme) in ihrem Mittelpunkt und nicht Menschen. Wenn es um Belange von Menschen, also ihr Erleben und ihre Ziele, geht, müssen Menschen befragt werden; wenn es um Texte geht, müssen Texte befragt werden, aber nicht zwingend aus der Perspektive der Menschen, die diese Texte hervorgebracht haben oder von denen diese Texte erzählen (zumal nicht alle Texte des Korpus dieser Studie überhaupt von Behinderung oder von der gelebten Realität von Menschen mit „geistiger“ Behinderung erzählen). Die Textanalysen der vorliegenden Studie beziehen sich auf allgemeine Vorstellungsbilder von „geistiger“ Behinderung und auf die Frage, in welche Beziehung diese mit den Erzählungen der Texte eintreten bzw. welche Erwartungen und Erfahrungen daraus entstehen. Zweitens garantiert eine Behinderung nicht die Expertise in den Literatur-/Theater- oder Filmwissenschaften und kann nicht kurzerhand mit „wissenschaftlicher Vorgehensweise und Kompetenz“ gleichgesetzt werden.⁹⁸ Nur wer Techniken und Methoden der Textanalyse beherrscht, kann *lege artis* zu der vorliegenden Studie beitragen (und die *lex artis* erweitern zu wollen, wäre wiederum Gegenstand einer neuen Studie).

In der vorliegenden Studie wäre zudem fraglich, welche partizipierende Person die Gruppe der Menschen mit „geistiger“ Behinderung repräsentieren könnte: der Autist/die Autistin, der Mensch mit Down-Syndrom oder besser mit einer nicht näher bestimmbareren Lernschwierigkeit? Wo auf dem Spektrum sollte die repräsentative Person außerdem liegen? Garantiert die Partizipation eines hochfunktionalen Autisten oder einer Frau mit Down-Syndrom, die lesen und schreiben kann, dass die Sichtweise der Autist:innen bzw. der Menschen mit Down-Syndrom angemessen abgebildet wird?⁹⁹ Berube weist treffend darauf hin, dass es im Bereich von Behinderung keinen „native informant“ gibt: „[...] no one form of disability can possibly represent every other imaginable form, and no one scholar of disability, regardless of whether the scholar identifies as disabled, can possibly represent the field“ (2002: 340).¹⁰⁰ Shakespeare (2006: 195) spricht von dem Essentialismus, den

98 Als weniger gut für partizipative Zusammenarbeit nennt Unger Verfahren, die theoretisches Spezialwissen voraussetzen, hohen Schulungsaufwand benötigen oder stark theoriegeleitet sind; in diesen Fällen sei die eingeschränkte Möglichkeit zur Theoriebildung zugleich auch die Grenze partizipativer Wissenschaft (2014: 96). Der Selbstvertretung von Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind bei der Textanalyse enge Grenzen gesetzt.

99 Strenggenommen darf ein Rollstuhlfahrer nichts über einen Menschen mit „geistiger“ Behinderung sagen, ohne sich dessen Expertise zu eigen zu machen, ja nicht einmal über eine Rollstuhlfahrerin, denn über die weibliche Behinderungserfahrung kann er nicht aus der Eigenperspektive berichten.

100 Shakespeare schreibt in diesem Zusammenhang: „Because impairments are so diverse, someone with one impairment may have no more insight into the experience of another impairment than a person without any impairment“ (2006: 195).

die Forderung impliziere, nur Menschen mit Behinderung dürften über Menschen mit Behinderung sprechen. Auch gibt er zu bedenken, dass Menschen ohne Behinderung als „advocates“ und „personal assistants“ für Inklusion und Unabhängigkeit der Menschen mit Behinderung lebensnotwendig sind (2006: 194). Er fordert: „A more realistic appraisal of the role of non-disabled people, recognising the way that their lives are often affected by disability, is long overdue“ (Shakespeare 2006: 197).¹⁰¹

Die vorliegende Studie spricht über Theateraufführungen und Filme mit Schauspieler:innen mit „geistiger“ Behinderung, maßt sich aber kein Wissen über die (Erfahrungen von) Menschen mit „geistiger“ Behinderung an. Ihr Gegenstand ist die Analyse von Vorstellungsbildern von diesen Menschen in Texten, die sie analysiert und systematisiert. Auf drei zentrale Fragen der emanzipatorischen Forschung kann sie daher wie folgt antworten:

- Welche Möglichkeiten haben Menschen mit „geistiger“ Behinderung, diese Studie zu kritisieren? – Sie haben dieselben Möglichkeiten, die auch Menschen ohne Behinderung haben, die Lesarten der Texte argumentativ zu hinterfragen.
- Wer kontrolliert die Sprecherinnenposition dieser Studie? – Die *scientific community* der Theater- und Filmwissenschaften reflektiert die Ergebnisse dieser Studie und benennt in kritischer Auseinandersetzung mit ihr die (immer vorhandenen) Einseitigkeiten der Lesarten.
- Sind Betroffene einbezogen worden? – In die Theoriebildung sind keine Betroffenen einbezogen worden, weil die Theorie sich auf Texte bezieht, auf Erzählungen, Erwartungen und Erfahrungen, die Vorurteile und Stereotypen über Menschen mit „geistiger“ Behinderung transportieren. Träger:innen dieser Vorurteile und Stereotypen sind *alle* Menschen, mit und ohne Behinderung. Die symbolische Organisation der Wirklichkeit, die der handlungskonstitutive Hintergrund der sozialen Praktik¹⁰² „Umgang mit ‚geistiger‘ Behinderung“ ist, reflektiert dabei die Sicht von Menschen ohne „geistige“ Behinderung. Diese zu untersuchen ist das Anliegen der vorliegenden Studie.

Die Beschreibung komplexer Textstrukturen ist nicht ohne Weiteres kompatibel mit dem Einsatz „für die Belange der Behindertenbewegung“, den Waldschmidt (2020: 143) für emanzipatorische Forschung einfordert. Denn ästhetisch-beschreibende Fra-

101 Shakespeare spricht auch an, dass viele Wissenschaftler:innen ohne Behinderung, die aber Menschen mit Behinderung in ihrem unmittelbaren Umfeld haben, die Disability Studies entscheidend weiterentwickelt haben (2006: 196).

102 Diese Formulierung benutzt Reckwitz (2004: 7) in einem anderen Zusammenhang.

gestellungen sind keine ethisch-normierenden und Wissenschaft ist nicht Aktivismus. Beide haben nämlich unterschiedliche Ziele.¹⁰³ Unbestreitbar sind Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung beispielsweise benachteiligt, wenn es um Bezahlung, Ausbildung und die Härten des Berufes geht, in dem es selten und nur für wenige kontinuierlich Arbeit gibt. Aber es ist nicht die Aufgabe von Textkritik, dies in jeder Lesart zu reflektieren.

Eines kann allerdings von Theorien und Textanalysen zu Recht eingefordert werden: auch in Leichter Sprache kommuniziert zu werden, damit sich Menschen mit „geistiger“ Behinderung über die Inhalte der Forschung informieren können. Daher ist dieser Studie eine Zusammenfassung der Argumentation in Leichter Sprache angehängt.

Eine offene Frage bleibt die künftige Entwicklung des Zusammenlebens von Menschen mit und ohne Behinderung in den verschiedenen (europäischen) Gesellschaften. Haben sich die ästhetischen Mittel des Theaters und des Films sowie die Wahrnehmungsfähigkeiten der Zuschauer:innen durch die kontinuierliche Arbeit mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung erweitert, werden diese nicht mehr auf die gleiche Weise als behindert wahrgenommen werden wie noch in den Texten der vorliegenden Studie. Werden sie dann „normal werden“, d. h. wird ihre Abweichung keinen Unterschied mehr machen, der einen Unterschied macht? Werden sie also in einigen Jahren genauso häufig in allen möglichen Typen von Geschichten erscheinen wie Menschen ohne „geistige“ Behinderung? Wird „geistige“ Behinderung in der Gesellschaft als Identitätsform mehr und mehr akzeptiert werden, so dass die Erfahrungen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung in künstlerischen Kontexten weniger heftig oder von anderer Qualität sein werden? Entdeckt vielleicht der Mainstream Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung und nimmt ihnen damit allmählich das Potential, gesellschaftliche Normierungen zu kritisieren, über das sie heute verfügen, wenn sie auf Bühne und Leinwand erscheinen?¹⁰⁴ Kurzum: Werden sich die Vorstellungsbilder radikal wandeln, die die Grundlage für diese Studie sind? Sollten Menschen mit „geistiger“ Behinderung in der alltäglichen Lebenswelt in all ihren Eigenarten als normaler empfunden werden als zu Beginn des 21. Jahrhunderts, wird dies auch Auswirkungen auf ihren Einsatz in ästhetischen Kontexten haben. Bestehende kulturelle Ordnungen haben immer Alternativen. Und darauf kommt es an.

103 Selbstverständlich kann das Verständnis von Wissenschaft eine Reflexion auf das eigene Tun und die eigene Autorität enthalten sowie Überlegungen dazu, dass Wissen immer situiert ist und Macht verleiht.

104 Barnes/Mercer weisen auf die Gefahr hin, dass „disability culture and art“ vom Mainstream vereinnahmt werden könnte und dann seine politische Bedeutung im Kampf gegen soziale Exklusion verlöre (2001: 531).

Zusammenfassung vom Projekt in Leichter Sprache

Alle sollen gut verstehen:

Darum geht es in dem Buch.

Deshalb haben wir diesen Text in Leichter Sprache geschrieben.



Wir trennen sehr lange Wörter.

Zum Beispiel: Theater-stück.

Dann können viele Menschen den Text besser lesen.

Wir schreiben immer nur die männliche Form von den Wörtern.

Dann können viele Menschen den Text leichter lesen.

Das ist wichtig für Leichte Sprache.

Wir schreiben: der Zuschauer.

Wir schreiben **nicht**: der Zuschauer und die Zuschauerin.

Wir meinen aber immer alle Menschen.



Worum geht es?

In diesem Buch geht es um bestimmte Theater-stücke und Filme.

In diesen Theater-stücken und Filmen spielen Menschen mit einer „geistigen“ Behinderung die Haupt-rollen.

Hinweis zu dem Wort „geistige“ Behinderung

Für uns ist in diesem Buch wichtig:

Wir schreiben das Wort „geistig“ in Anführungszeichen.

Damit zeigen wir:



Mit dem Wort „geistige“ Behinderung

werden Menschen in eine Kategorie gesteckt.

Die Bezeichnung „geistige“ Behinderung wertet Menschen oft ab.

Denn andere Menschen glauben oft:

Menschen mit einer „geistigen“ Behinderung können **nichts**.

Oder Menschen mit einer „geistigen“ Behinderung sind dumm.

Aber das stimmt so **nicht**.

Viele Menschen glauben auch:

Eine Person hat eine „geistige“ Behinderung.

Darum ist die Person so oder darum benimmt sich die Person so.

Aber diese Vorstellung kann auch falsch sein.

Meistens kennen die Leute, die solche Vorstellungen haben,

gar **keine** Menschen mit „geistiger“ Behinderung.

Andere Menschen glauben auch:

Menschen mit einer „geistigen“ Behinderung brauchen immer Hilfe.

Oder sie können sich **nicht** verlieben und einen Partner haben.

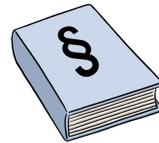
Die Behinderung ist aus ihrer Sicht die wichtigste Eigenschaft.

Darum werden Menschen mit „geistiger“ Behinderung oft **nicht** als Person angesehen.

Sondern die Menschen denken dann nur an die Kategorie „geistige“ Behinderung und ihre persönliche Vorstellung davon. Sie sehen **nicht** den Menschen sondern nur die Behinderung. Das ist schlecht.

Die Vorstellungen der Menschen sollen sich ändern

Die UN-Behinderten-rechts-konvention möchte erreichen:



Menschen sollen **keine** schlechten Vorstellungen von Menschen mit Behinderung haben.

Die UN-Behinderten-rechts-konvention ist ein Gesetz.

Das Gesetz ist für die Rechte von Menschen mit Behinderung.

Viele Länder auf der Welt haben sich auf dieses Gesetz geeinigt.

Auch Theater-stücke und Filme mit Schauspielern mit „geistiger“ Behinderung können den Menschen zeigen: Menschen mit „geistiger“ Behinderung können doch was. Sie haben Wünsche und Ängste. Sie haben Ziele, die sie erreichen wollen. Sie sind wie alle anderen Menschen auch. Sie müssen mit Respekt behandelt werden.

Beim Theater und Film sind Sachen oft anders als im Alltag.

Im Theater und Film gibt es mehr Freiheiten.

Darum können Theater und Film auch gut neue Vorstellungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung verbreiten.

Was war für unsere Studie wichtig?

Wir schauen in unserer Studie Theaterstücke und Filme an.

In diesen Theaterstücken und Filmen spielen Menschen mit einer „geistigen“ Behinderung die Hauptrollen.

Sie spielen verschiedene Figuren in verschiedenen Geschichten.

Sie bringen die Handlung der Geschichte weiter.

Oder sie führen Texte von klassischen Schriftstellern auf.

Zum Beispiel Texte vom Engländer William Shakespeare.

Wir haben 3 wichtige Themen bei unserer Studie bearbeitet:

1. Wer erzählt welche **Geschichte** im Theater oder im Film?
2. Welche **Erwartungen** an Menschen mit „geistiger“ Behinderung werden erfüllt?
Gibt es auch Überraschungen?
3. Welche neuen **Erfahrungen** können die Zuschauer mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung machen?

Zu dem Thema **Geschichte** haben wir diese Fragen:



- Welche Geschichten erzählen die Theaterstücke und Filme?
- Gibt es in diesen Geschichten Vorurteile gegenüber Menschen mit „geistiger“ Behinderung?
- Gibt es die üblichen negativen Vorstellungen von Menschen mit „geistiger“ Behinderung? Oder gibt es neue Geschichten? Gibt es Geschichten ohne die negativen Vorstellungen?
- Sind die Geschichten vielleicht manchmal schwierig und voller Rätsel?
- Welche Rollen haben Schauspieler mit „geistiger“ Behinderung? Was tun sie? Wo leben sie? Wie verstehen sie sich mit den Menschen in ihrem Umfeld?

Dann denken die Zuschauer vielleicht darüber nach:

Menschen mit „geistiger“ Behinderung passen gar **nicht** alle in eine Kategorie.

Sie können verschieden sein.

Und sie können auch verschiedene Rollen spielen.

Sie bereichern die Rollen mit ihren Eigenarten.

Zu dem Thema **Erwartung** haben wir diese Fragen:

- Welche Erwartungen wecken die Theaterstücke und Filme?
- Sind die Erwartungen anders als das, was die Menschen im Alltag über Menschen mit „geistiger“ Behinderung denken?
- Erfüllen sich die Erwartungen der Zuschauer? Oder sind die Zuschauer überrascht?
- Haben die Zuschauer das Gefühl: Das Theater oder der Film zeigen etwas Normales? Oder finden sie die Geschichten merkwürdig?



Vielleicht denken die Zuschauer nach dem Theaterstück oder nach dem Film:

Ich hatte ja ganz falsche Erwartungen.

Warum hatte ich solche Erwartungen?

Soll ich meine Erwartungen ändern?

Zu dem Thema **Erfahrungen** haben wir diese Fragen:

- Was erleben Zuschauer beim Theaterstück oder Film?
- Sind es die gleichen Gefühle wie im Alltag? Oder haben sie ganz neue Gefühle?
- Fühlen sie die gleichen Gefühle wie die Figuren im Theater oder Film?
- Sind die Gefühle verwirrend?



- Finden die Zuschauer manchmal etwas gut und gleichzeitig schlecht?
- Haben die Zuschauer manchmal Verständnis mit den Figuren?
Und dann haben sie manchmal auch **kein** Verständnis?

Vielleicht fühlen die Zuschauer Sachen, die **nicht** zusammenpassen.

Das Fachwort dafür ist Ambivalenz.

Ambivalenz kann die Zuschauer zum Nachdenken bringen.

Ambivalenz ist oft der erste Schritt zu neuen Vorstellungen über Behinderung.

Was haben wir bei der Studie gemacht?

Wir haben 2 Theaterstücke und 2 Filme geprüft.

Dabei haben wir immer an die Fragen aus den 3 Themen

Geschichte, Erwartung und **Erfahrung** gedacht.

Die Theaterstücke und Filme sind aus den letzten 4 Jahren.

Sie sind also noch sehr neu.

In allen Theaterstücken und Filmen gab es die üblichen

Vorstellungen

von Menschen mit „geistiger“ Behinderung.

Aber es gab auch viele neue und überraschende Vorstellungen.

Was waren die Theater·stücke und Filme?

1. Theater·stück

Das erste Theater·stück heißt:

Die Perspektive der Erd·männchen.

Erd·männchen sind Tiere und sie kommen aus Afrika.

Das Theater·stück ist von der spanischen Theater·gruppe Déconné.



In dem Theater·stück geht es darum:

Menschen mit Behinderung werden aus einer Stadt verjagt.

Und Menschen, die anders sind als die meisten anderen,

werden auch aus der Stadt verjagt.

Zusammen bilden sie eine eigene Gemeinschaft.

In dieser Gemeinschaft ist jeder etwas wert.

Die Gemeinschaft ist wie bei Erd·männchen.

Denn Erd·männchen leben sehr solidarisch.

Das bedeutet:

Sie helfen sich gegenseitig.

Darum heißt das Theater·stück: Die Perspektive der Erd·männchen.

Die Menschen sind sehr zufrieden mit ihrer neuen Gemeinschaft.



Sie gehen zusammen zurück in die Stadt.

Sie versuchen, so wie die anderen in der Stadt zu sein.

Aber das fühlt sich komisch an.

Normal zu sein ist auf einmal ganz komisch.

Die Menschen in der Stadt finden

die Gemeinschaft der Erd·männchen gut.

Sie wollen selbst **nicht** mehr so sein wie früher.

Sie wollen wie die Gemeinschaft der Erd·männchen sein.



Am Ende denken die Zuschauer vielleicht:

Jeder soll so sein dürfen, wie er ist.

Und niemand soll sich an andere anpassen müssen.

Dann ist die Gemeinschaft auch besser.

2. Theater·stück

Das zweite Theater·stück heißt: Eine Peep·show für Aschenputtel.

Peep·show ist Englisch und bedeutet in etwa:

Frauen zeigen sich vor einem Publikum.

Vielleicht ziehen sich die Frauen dabei auch aus.



Das Theater·stück ist von dem italienischen Theater

Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt.

In dem Theaterstück geht es darum:

Frauen zeigen sich bei einer Show auf einer Bühne den Zuschauern.

Der Leiter von dieser Show heißt Paolo.

Die Frauen wollen:

Die Zuschauer sollen sie schön finden.

Paolo zeigt einen Schuh.

Die Frauen wollen:

Der Schuh soll mir passen.

Denn passt der Schuh einer Frau?

Dann darf diese Frau einen Prinzen heiraten.



Die Frauen tanzen und singen.

Sie haben nur wenig Kleidung an.

Es wirkt so:

Die Frauen wollen sich an das Publikum verkaufen.

Die Frauen wirken **nicht** glücklich.

Keiner Frau passt der Schuh.

Der Schuh passt nur Paolo.

Aber Paolo musste sich den Fuß verstümmeln.

Sonst hätte der Schuh ihm auch **nicht** gepasst.

Darum ist Paolo auch **nicht** glücklich.

Paolo hat Angst vor seiner eigenen Show.

Denn in der Show muss man sich ändern,
damit die anderen einen mögen.

Und das macht **nicht** glücklich.



Am Ende denken die Zuschauer vielleicht:

Das gefällt mir **nicht**.

Menschen dürfen so sein, wie sie wollen.

Sie sollen **nicht** anderen gefallen müssen.

Sie sollen auch so glücklich sein.

Der Schuh passt **keiner** Person.

Darum sollte der Schuh egal sein.

1. Film

Der erste Film heißt: Théo und die Meta·mor·phosen.

Meta·mor·phose ist ein Fremd·wort und bedeutet: Verwandlung.

Der Film ist aus Frankreich.

Der Macher vom Film heißt Damien Odoul.



Der Haupt·darsteller ist Théo.

Théo hat das Down-Syndrom.

Aber das ist **nicht** wichtig im Film.

In dem Film geht es darum:

Théo ist auf der Suche nach sich selbst.

Dazu sagt man auch Identität.

Viele Szenen im Film sind Théos Fantasien.

Diese Szenen sind **nicht** die Realität.

Erst möchte Théo ein Krieger werden.

Théo tötet seinen Vater.

Denn Théo möchte erwachsen sein.

Das ist aber nur Fantasie.

Der Vater kommt später zurück zu Théo.

Der Vater ist **nicht** tot.

Dann möchte Théo die Liebe entdecken.

Eine Schlange berät ihn dabei.

Théo findet verschiedene Frauen.

Am Ende findet er seine andere Hälfte.

Das bedeutet:

Er findet eine Frau, die genau zu ihm passt.

Die Frau ist sehr schüchtern.

Théo holt sie im Wald ein.

Am Ende hat Théo ein Wolfs-fell über der Schulter.

Er schaut einem Wild-schwein direkt ins Gesicht.

Théo heult wie ein Wolf.



Das Ende vom Film ist offen.

Der Film zeigt **nicht** genau:

Was passiert mit Théo?

Die Zuschauer können sich selbst ausdenken:

Wer ist Théo am Ende?



Die Zuschauer können auch die schönen Bilder
von Landschaften und Tieren genießen.

Den ganzen Film lang gibt es auch immer wieder indische Musik.

Am Ende sind die Zuschauer vielleicht verwirrt.

Sie fragen sich:

Wer ist Théo?

Was war seine Fantasie?

Und was hat er wirklich erlebt?

In was hat er sich verwandelt?

Vielleicht denken die Zuschauer auch:

Ich muss **nicht** verstehen, in was sich Théo verwandelt.

Es ist wichtiger, dass er sich überhaupt verwandelt.

Sein Down-Syndrom ist **nicht** wichtig.

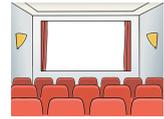
In dem Film hat Behinderung **keine** Bedeutung.

2. Film

Der zweite Film heißt: Olvido und León.

Der Film ist aus Spanien.

Der Macher vom Film heißt Xavier Bermúdez.



In dem Film geht es um die Zwillinge Olvido und León.

Olvido ist eine Frau.

Sie möchte Schauspielerin sein

León ist ihr Zwillingen-bruder.

León hat das Down-Syndrom.



León mag seine Schwester sehr.

Er möchte mit ihr zusammen-leben.

Und zusammen Spaß am Leben haben.

Seine Schwester möchte:

León soll sich eine Frau suchen und von zuhause ausziehen.

Und er soll arbeiten und Geld verdienen.

Olvido wird immer trauriger.

Denn sie bekommt **keine** Rolle als Schauspielerin.

Und sie sieht **keine** gute Zukunft für sich.

Sie hat Depressionen.

Und sie hat schon einmal versucht,

sich selbst umzubringen.



León arbeitet **nicht** gerne.

Er hat 2 Freundinnen.

Die Freundinnen möchten:

León soll sich für eine von ihnen entscheiden.

Aber León mag beide **nicht** besonders gern.



Die Wohnung von Olvido und León bekommt einen neuen Vermieter.

Der neue Vermieter möchte Olvido heiraten.

Er ist reich.

Olvido sagt **nicht** Ja.

Aber sie sagt auch **nicht** Nein.

Olvido ist wieder sehr traurig.

Darum versucht sie wieder Selbst-mord.

León findet sie und bringt sie ins Kranken-haus.

Seiner Schwester soll es wieder besser gehen.

Dafür tut er im Kranken-haus alles.



Der Vermieter schickt Rosen.

Olvido und der Vermieter heiraten.

León ist bei der Hochzeits-reise mit dabei.

Die 3 gehen am Fluss spazieren.

Sie sehen:

Eine Selbst-mörderin wird tot aus dem Fluss geholt.

Olvido ist sehr erschrocken davon.



León geht mit Olvido im Wald spazieren.

Plötzlich sehen sie ein Zirkus-zelt und viele Artisten.

Die Artisten proben auf dem Seil.

Und auf dem Ein-rad und mit Roll-schuhen.

Ein Gewitter kommt.

Alle flüchten vor dem Regen ins Zirkus-zelt.

Olvido und León bekommen etwas zu essen.

Ein unbekannter Mann spielt Gitarre.

Olvido fühlt sich wohl und lächelt ihren Bruder an.

Vielleicht denken die Zuschauer nach dem Film:

Es gibt doch Hoffnung für Olvido und León.

Sie werden vielleicht weiter zusammen-leben.

Vielleicht können sie sich an kleinen Dingen freuen.

Vielleicht muss man das Leben akzeptieren.

Auch wenn man es **nicht** versteht.



Ergebnisse von der Studie

Die Theaterstücke und Filme zeigen:

Menschen mit „geistiger“ Behinderung können ganz verschiedene Figuren spielen.

Sie haben Rollen in verschiedenen Geschichten.

Die Zuschauer werden auf verschiedene Weise überrascht.

Die Zuschauer können neue Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung machen.

Unterschiede Theater und Film

Am Ende haben wir uns auch gefragt:

Wie unterscheiden sich Theater und Film?

Im Theater arbeiten Menschen mit und ohne Behinderung länger zusammen.

Im Theater kommen Zuschauer und Schauspieler direkter zusammen. Menschen mit „geistiger“ Behinderung können ihre Sicht auf die Welt in das Theaterstück einbringen.

Filme haben **nicht** so viele Möglichkeiten dazu.

Im Film können Menschen mit Behinderung viel mehr Fähigkeiten haben.

Nicht so viele Menschen gehen ins Theater.

Mehr Menschen gehen ins Kino oder schauen Filme zuhause.

Es gibt unterschiedliche Geschichten, Erwartungen und Erfahrungen mit Schauspielern mit „geistiger“ Behinderung im Theater und Film. Alle verändern die schlechte Vorstellung über Menschen mit „geistiger“ Behinderung. Aber sie machen das ganz unterschiedlich.

Was können Theater und Film machen?

Theater und Film können den Menschen mit „geistiger“ Behinderung zuhören. Menschen mit „geistiger“ Behinderung dürfen auch an den Geschichten mitschreiben.

Theater und Film können Menschen mit „geistiger“ Behinderung in die Arbeit einbeziehen.

Sie können zeigen:

Alle Menschen mit „geistiger“ Behinderung sind verschieden.

Und Zuschauer können viele neue Erfahrungen mit Menschen mit „geistiger“ Behinderung machen.

Die Menschen sind mehr als nur ihre Behinderung.

Die Kategorie „geistige“ Behinderung ist **nicht** das Wichtigste.

Durch Theaterstücke und Filme können Menschen ohne Behinderung sich besser mit Menschen mit Behinderung identifizieren.

Das bedeutet:

Sie können sich besser vorstellen,

wie ein Leben mit Behinderung ist.

Damit werden Vorurteile abgebaut.

Und es entstehen neue positive Vorstellungen.

Theater und Film können über Behinderung reden.

Sie können aber auch von ganz anderen Dingen reden.

Hauptsache ist:

Schauspieler mit „geistiger“ Behinderung machen mit.

Und die Theaterstücke und Filme sollen professionell gemacht sein.

Sie können Kunstwerke sein.

Die Literaturwissenschaft untersucht Theaterstücke und Filme.

Sie will genau erforschen:

- Wo bilden sich neue Vorstellungen über Menschen?
- Wie kann Literaturwissenschaft dabei helfen:
Zuschauer bekommen eine neue positive Vorstellung
von „geistiger“ Behinderung.
- Wo ist Moralisierung vielleicht schädlich?
Moralisierung bedeutet:
Anderen Menschen Vorschriften
über richtiges und falsches Verhalten zu machen.

Die Literaturwissenschaft fragt auch:

Wie können wir Menschen mit Behinderung besser einbeziehen?

Am Ende haben wir noch viele Fragen zu diesem Thema.

Über diese Fragen muss noch weiter geforscht werden.



Übersetzt und geprüft vom Braunschweiger Büro für Leichte Sprache

© Lebenshilfe Braunschweig

Bilder © Lebenshilfe für Menschen mit geistiger Behinderung Bremen e.V.,

Illustrator Stefan Albers, Atelier Fleetinsel, 2013.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Training für die Gesellschaft: Die sechs „Erdmännchen“ proben den Normalfall.
© Cía Deconné — 130
- Abb. 2** Aschenputtel als austauschbare Puppe. © Vasco Dell’Oro — 140
- Abb. 3** Die unvorhersehbaren Metamorphosen der Phantasie (TM: 31:13) — 162
- Abb. 4** León als Hauptfigur im Hintergrund. © Xavier Bermúdez — 185

Abkürzungsverzeichnis

- C *Un Peepshow per Cenerentola*, unveröffentlichtes Manuskript
- OL *Olvido y León* (Regie: Xavier Bermúdez; persönlicher Zugang über vimeo)
- PS Compañía Deconné, *La perspectiva del suricato*, unveröffentlichtes Manuskript
- TM *Théo et les métamorphoses* (Regie: Damien Odoul; persönlicher Zugang über vimeo)

Literaturverzeichnis mit Übersicht über Theateraufführungen und Filme

Theateraufführungen und Filme dieser Studie

Kurzdarstellungen der Inhalte dieser und vieler weiterer Werke finden sich im Repositorium DARIAH (<https://repository.de.dariah.eu/1.0/dhcrud//21.11113/0000-0011-487B-3/landing> [9.6.2024]).

Theateraufführungen

- Cabaret des frissons garantis* (Théâtre du Cristal/Frankreich; UA: 2015; Regie: Olivier Couder; Informationen zum Theater und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2022: 137–157).
- Die Lust am Scheitern* (Theater Hora/Schweiz; UA: 2000; Konzept: Beat Fäh und Michael Elber; Informationen zum Theater und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2022: 377–392).
- Die Räuber* (Theater RambaZamba/Deutschland; Regie: Jacob Höhne; Informationen zum Theater und Interview mit den Regisseuren in Hartwig 2022: 187–188; 207–220).
- Disabled Theatre* (Theater Hora/Schweiz; UA: 2012; Regie: Jérôme Bel; Videoaufzeichnung: <https://www.youtube.com/watch?v=1mlo0wjpH2c> [22.06.2023]; Informationen zum Theater in Hartwig 2022: 377–392).
- Dschingis Khan* (Monster Truck in Kooperation mit Theater Thikwa/Deutschland; UA 2012; Regie: Sabrina Braemer, Jonny Chambilla, Manuel Gerst, Sahar Rahimi, Oliver Rincke, Mark Schröppel, Ina Vera; Informationen zum Theater Thikwa in Hartwig 2022: 235–255).
- Il ballo* (Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt/Italien; UA: 2017; Regie: Antonio Viganò; Informationen zum Theater in Hartwig 2022: 313–316).
- La perspectiva del suricato* (Compañía Deconné/Spanien; UA: 2020; Regie: Pepe Galera und Rocío Bernal).
- Molinos ¡a mí!* (Laura En Órbita/Spanien; UA: 2020; Regie: Laura Suárez).
- Nadie* (Paladio Arte/Spanien; UA: 2015; Regie: Manu Medina; Videoaufzeichnung: <https://www.youtube.com/watch?v=wADiu2P-eAg> [22.06.2023]; Informationen zum Theater in Hartwig 2022: 355–363).
- Otello Circus* (Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt/Italien; UA: 2018; Regie: Antonio Viganò; Informationen zum Theater in Hartwig 2022: 313–316).
- Un Peep Show per Cenerentola* (Teatro La Ribalta – Kunst der Vielfalt/Italien; UA: 2020; Regie: Antonio Viganò; Informationen zum Theater in Hartwig 2022: 313–316).

Filme

- After Life* (Großbritannien 2003; Regie: Alison Peebles; Informationen zum Film und Interview mit der Regisseurin in Hartwig 2023: 99–104).
- Alles wird gut* (Deutschland 2012; Regie: Niko von Glasow).
- Be my baby* (Deutschland 2014; Regie: Christina Schiewe).

- Campeones* (Spanien 2018; Regie: Javier Fesser).
- Dafne* (Italien 2019; Regie: Federico Bondi).
- Detective per caso* (Italien 2019; Regie: Giorgio Romano).
- Die Goldfische* (Deutschland 2019; Regie: Alireza Golafshan; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 49–63).
- Familiye* (Deutschland 2017; Regie: Sedat Kirtan/Kubilay Sarikaya; Informationen zum Film und Interview mit Kubilay Sarikaya in Hartwig 2023: 81–88).
- FreakeStars 3000* (Deutschland 2003; Regie: Christoph Schlingensiefel).
- Héroès* (Spanien 2010; Regie: Pau Freixas).
- Ho amici in paradiso* (Italien 2016; Regie: Fabrizio Maria Cortese; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 141–151).
- Hors normes* (Frankreich 2019; Regie: Éric Toledano und Olivier Nakache).
- Le Huitième Jour* (Belgien/Frankreich 1996; Regie: Jaco Van Dormael).
- León y Olvido* (Spanien 2004; Regie: Xavier Bermúdez; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 155–163).
- Les Oracles* (Frankreich 2019; Regie: Tito González; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 13–28).
- Mio fratello rincorre i dinosauri* (Italien 2019; Regie: Stefano Cipani; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 129–139).
- My feral heart* (Großbritannien 2016; Regie: Jane Gull; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 91–98).
- Œdipe* (Frankreich 2018; Regie: Tito González; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 13–28).
- Olvido y León* (Spanien 2020; Regie: Xavier Bermúdez; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 2023: 155–163).
- Sanctuary* (Irland 2016; Regie: Len Collin; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 107–115).
- Sphinx* (Frankreich 2021; Regie: Tito González; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 13–28).
- Super Natural* (Portugal 2022; Regie: Jorge Jácome).
- The Room* (Belgien 2006; Regie: Giles Daoust).
- Théo et les métamorphoses* (Frankreich 2021; Regie: Damien Odoul; Informationen zum Film und Interview mit dem Regisseur in Hartwig 2023: 37–46).
- Tytgat Chocolat* (Belgien 2017; Regie: Marc Bryssinck und Filip Lenaerts).
- Yo, también* (Spanien 2009; Regie: Antonio Naharro und Álvaro Pastor; Informationen zum Film und Interview mit Antonio Naharro in Hartwig 2023: 165–175).

Literaturverzeichnis

- Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael (Hg.). 2009. *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Abel, Julia/Blödorn, Andreas/Scheffel, Michael. 2009a. „Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung.“ In: Abel/Blödorn/Scheffel 2009: 1–11.

- Achtelik, Kristen. 2019. „Leidvermutung. Pränataldiagnostik und das Bild von Behinderung.“ In: *APUZ* 6–7: 3–10, <https://www.bpb.de/apuz/284896/leidvermutung-praenataldiagnostik-und-das-bild-von-behinderung?p=all> [27.04.2023].
- Ackermann, Karl-Ernst/Musenberg, Oliver/Riegert, Judith (Hg.). 2013. *Geistigbehindertenpädagogik? Disziplin – Profession – Inklusion*. Oberhausen: Athena.
- Albrecht, Gary L. (Hg.). 2005. *Encyclopedia of Disability*. 5 vol. Thousand Oaks: Sage.
- Albrecht, Gary L./Seelman, Katherine D./Bury, Michael (Hg.). 2001. *Handbook of Disability Studies*. Thousand Oaks: Sage.
- [Ami Blog]. 2020. „Un peep-show per Cenerentola – il teatro post virus.“ In: *fondazione alta mane italia* (18.05.2020), <https://www.altamaneitalia.org/un-peep-show-per-cenerentola-il-teatro-post-virus/> [27.04.2023].
- Anglet, Andreas. 1998. „Legitimationsprobleme der Literaturwissenschaften und die deutsche Theorie-Diskussion.“ In: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.), *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 257–273.
- Antebi, Susan/Jørgensen, Beth E. (Hg.). 2016. *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*. Albany: State University of New York Press.
- Arendell, Telory Davies. 2015. *The Autistic Stage. How Cognitive Disability Changed 20th-Century Performance*. Rotterdam/Boston/Taipei: Sense.
- Astier, Marie. 2018. *Présence et représentation du handicap mental sur la scène contemporaine française. Art et histoire de l'art*. Toulouse: Université Toulouse le Mirail – Toulouse II. <https://theses.hal.science/tel-02371201/document> [27.04.2023].
- Astier, Marie. 2019. „Mise en scène et mise en jeu du handicap mental sur la scène contemporaine française.“ In: Roussel/Vennetier 2019: 203–215.
- Bachmaier, Helmut (Hg.). 2005. *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Baecker, Dirk. 2004. „Einleitung: Wozu Gefühle?“ In: *Soziale Systeme* 10.1: 5–20.
- Baker, Anthony D. 2008. „Recognizing Jake. Contending with Formulaic and Spectacularized Representations of Autism in Film.“ In: Osteen 2008: 229–243.
- Balzer, Richard. 1998. *Peepshows. A Visual History*. New York: Abrams.
- Barker, Clare/Murray, Stuart (Hg.). 2018. *The Cambridge companion to literature and disability*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Barker, Clare/Murray, Stuart. 2018a. „Introduction. On Reading Disability in Literature.“ In: Barker/Murray 2018: 1–13.
- Barnes, Colin. 1992. *Disabling imagery and the media. An Exploration of the Principles for Media Representations of Disabled People*. Krumlin: The British Council of Organisations of Disabled People/Ryburn, <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-disabling-imagery.pdf> [27.04.2023].
- Barnes, Colin/Mercer, Geoff. 2001. „Disability Culture. Assimilation or Inclusion?“ In: Albrecht/Seelman/Bury 2001: 515–534.
- Barnes, Colin/Mercer, Geof (Hg.). 2010. *Exploring Disability. A Sociological Introduction*. 2. Aufl., Cambridge/Malden: Polity Press.
- Bartsch, Anne. 2014. „Emotionales Erleben.“ In: Wunsch/Schramm/Gehrau/Bilandzic 2014: 207–222.
- Bateson, Gregory. 1979. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. New York: Dutton.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.
- Beeler, Urs/Bugiel, Marcel/Elber, Michael/Marinucci, Giancarlo. 2014. „Gespräch über ‚geistig behinderte‘ Schauspieler/-innen und ihre Ausbildung am 29. Mai 2013 im Casino-Saal Aussersihl, Zürich.“ In: Bugiel/Elber 2014: 350–366.

- Behrendt, Eva. 2012. „Subjekt, Skulptur, Symbol.“ In: *Theater heute* 7: 11–13.
- Behrlich, Birgit. 2022. „Partizipatorische und emanzipatorische Forschung in den Disability Studies.“ In: *Waldschmidt* 2022: 109–124.
- Berger, Ronald J. 2013. *Introducing Disability Studies*. Boulder/London: Lynne Rienner.
- Bergermann, Ulrike. 2013. „Verletzbare Augenhöhe. *Disability*, Bilder und Anerkennbarkeit.“ In: Beate Ochsner/Anna Grebe (Hg.), *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*. Bielefeld: transcript: 281–305.
- Bergson, Henri. 1938 [1900]. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 45. Aufl., Paris: Félix Alcan, <https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf> [12.05.2022].
- Bermúdez, Xavier. 2000. *Buñuel: espejo y sueño*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bermúdez, Xavier. 2005. *León y Olvido*. DVD: Xenix.
- Berndt, Frauke/Kammer, Stephan (Hg.). 2009. *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Modelle und Erscheinungsformen von Zweiwertigkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Berube, Michael. 2002. „Afterword: If I Should Live So Long.“ In: Snyder/Brueggemann/Garland-Thomson 2002: 337–343.
- Bérubé, Michael. 2005. „Disability and Narrative.“ In: *PMLA* 120.2: 568–576.
- Bilanzic, Helena. 2014. „Immersion.“ In: *Wünsch/Schramm/Gehrau/Bilanzic* 2014: 273–290.
- Bleidick, Ulrich. 1972. *Pädagogik der Behinderten. Grundzüge einer Theorie der Erziehung behinderter Kinder und Jugendlicher*. Berlin: Carl Marhold.
- Bleisch, Barbara/Huppenbauer, Markus/Baumberger, Christoph. 2021. *Ethische Entscheidungsfindung. Ein Handbuch für die Praxis*. 3., vollst. überarb. u. aktual. Aufl., Baden-Baden: Nomos/Zürich: Versus.
- Bleuler, [Eugen]. 1914. „Die Ambivalenz.“ In: *Festgabe zur Einweihung der Neubauten 18. April 1914*. III: 93–106.
- Blume, Peter. 2004. *Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur*. Berlin: Schmidt.
- Bogdan, Robert. 1988. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Bolt, David. 2009. „Introduction: Literary Disability Studies in the UK.“ In: *Journal of Literary and Cultural Disability Studies* 3.3: 1–4.
- Bolt, David 2012. „Social encounters, cultural representation and critical avoidance.“ In: Watson/Roulstone/Thomas 2012: 287–296.
- Bolt, David. 2017. „A Brief History of Literary Disability Studies.“ In: *Vooyoys*, https://www.academia.edu/30918556/A_Brief_History_of_Literary_Disability_Studies [28.07.2022].
- Bolt, David/Penketh, Claire (Hg.). 2016. *Disability, Avoidance and the Academy. Challenging resistance*. London/New York: Routledge.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin/Smith, Jeff. 2020. *Film Art. An Introduction*. 12. Aufl., New York: Mc Graw Hill.
- Borsò, Vittoria. 1994. „Luis Buñuel: Film, Intermedialität und Moderne.“ In: Ursula Link-Heer/Volker Roloff (Hg.), *Film – Literatur – Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 160–179.
- Brackhane, Rainer. 1982. *Rehabilitation im Arbeits- und Berufsleben*. Goch: Bratt-Institut für Neues Lernen.
- Brackhane, Rainer. 1985. „Zur Einordnung der beruflichen Rehabilitation in ein umfassendes psychologisches Konzept.“ In: *Rehabilitation* 24: 92–95.

- Braun, Elisabeth. 2011. „Kleine Fluchten – Große Freiheit. Kulturarbeit mit Menschen mit Behinderung oder sozialer Benachteiligung. (Nur eine Freiheit auf Zeit?).“ In: Hildegard Bockhorst (Hg.), *KUNSTstück FREIHEIT. Leben und lernen in der Kulturellen BILDUNG*. München: kopaed: 93–106.
- Brensell, Ariane/Lutz-Kluge, Andrea (Hg.). 2020. *Partizipative Forschung und Gender. Emanzipatorische Forschungsansätze weiterdenken*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich.
- Bugiel, Marcel. 2014. „Auftreten und leuchten. Theater und Behinderung – eine Spurensuche zwischen Integration und künstlerischer Autonomie.“ In: *Theater der Zeit* 4 (April 2014): 13–17.
- Bugiel, Marcel. 2014a. „Vorwort.“ In: Bugiel/Elber 2014: 8–9.
- Bugiel, Marcel/Elber, Michael (Hg.). 2014. *Theater HORA. Der einzige Unterschied zwischen uns und Salvador Dalí ist, dass wir nicht Dalí sind. Ein Lese-, Bilder-, Arbeits-, Erinnerungs- und Nachschlagebuch*. Berlin: Theater der Zeit.
- Burke, Michael. 2011. *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*. New York/London: Routledge.
- Carroll, Noël. 1999. „Film, Emotion, and Genre.“ In: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hg.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press: 21–47.
- Chappell, Louise. 2005 [1998]. „Still Out in the Cold: People with Learning Difficulties and the Social Model of Disability.“ In: *Shakespeare* 1998: 211–220.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Checa Puerta, Julio E. 2018. „La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles.“ In: *Checa/Hartwig* 2018: 25–41.
- Checa, Julio/Hartwig, Susanne (Hg.). 2018. *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang, DOI: 10.3726/b14456.
- Chivers, Sally/Markotić, Nicole (Hg.). 2010. *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- Cía Deconné. [2020]. „Dossier : La perspectiva del suricato.“ https://ciadeconne.com/wp-content/uploads/Dossier_La-Perspectiva-del-Suricato.pdf [02.05.2022].
- Ciampi, Luc. 1998. *Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung*. 5., um ein Vorw. erw. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta.
- Clare, Eli. 2017. *Brilliant Imperfection. Grappling with Cure*. Durham/London: Duke University Press.
- Cloerkes, Günther. 2007. *Soziologie der Behinderten. Eine Einführung*. 3., neu bearb. u. erw. Aufl., Heidelberg: Winter.
- Cloerkes, Günther. 2014. „Die Problematik widersprüchlicher Normen in der sozialen Reaktion auf Behinderte [1984].“ In: Jörg Michael Kastl/Kai Felkendorff (Hg.), *Behinderung, Soziologie und gesellschaftliche Erfahrung*. Wiesbaden: Springer VS: 121–140.
- Coleman-Brown, Lerita M. 2017. „Stigma: An Enigma Demystified.“ In: *Davis* 2017: 145–159.
- Conroy, Colette (Hg.). 2009. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 14.1, Special Issue „On Disability: Creative Tensions in Applied Theatre.“
- Corbineau-Hoffmann, Angelika. 2017. *Kontextualität. Einführung in eine literaturwissenschaftliche Basiskategorie*. Berlin: Erich Schmidt.
- Corker, Mairian/French, Sally (Hg.). 1999. *Disability Discourse*. Buckingham/Philadelphia: Open University Press.
- Corker, Mairian/French, Sally. 1999a. „Reclaiming discourse in disability studies.“ In: *Corker/French* 1999: 1–11.

- Couder, Olivier. 2020. *Présence du handicap dans le spectacle vivant. Le Théâtre du Cristal, aventure humaine et challenge artistique*. Toulouse: érès.
- Crow, Liz. 1992. „Renewing The Social Model Of Disability.“ In: *Coalition News; Greater Manchester Coalition of Disabled People* (July 1992), <http://www.roaring-girl.com/wp-content/uploads/2013/07/Renewing-the-Social-model.Coalition-News.pdf> [18.10.2021].
- Cush, Denise/Robinson, Catherine/York, Michael (Hg.). 2008. *Encyclopedia of Hinduism*. London/New York: Routledge.
- D'Achille, Paolo. 2011. „Prosononimi fiabeschi: Cenerentola, Biancaneve, la Bella Addormentata e il Principe Azzurro.“ In: Enzo Caffarelli/Massimo Fanfani (Hg.), *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*. Roma: Società Editrice Romana (*Rivista Italiana di Onomastica*, Supplemento al n° XVII, 1 – primo semestre 2011): 501–523.
- Dalferth, Matthias. 2010. „Leben in 'Parallelgesellschaften'? Menschen mit schwerer geistiger und mehrfacher Behinderung zwischen den Idealen der neuen Leitideen und Entsolidarisierungsprozessen.“ In: Georg Theunissen/Kerstin Schirbort (Hg.), *Inklusion von Menschen mit geistiger Behinderung. Zeitgemäße Wohnformen. Soziale Netze. Unterstützungsangebote*. 2. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer: 116–128.
- Damasio, Antonio R. 2006. *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. 3., aktual. Aufl. München: List [Originaltitel: *Descartes's Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, 1994].
- Daniel, Ute. 2001. *Kompendium Kulturgeschichte. Theorie, Praxis, Schlüsselwörter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Daniélou, Alain. 1982. *Einführung in die indische Musik. Erweiterte Neuauflage*. Übers. Wilfried Sczegan, 2., stark erw. Aufl. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Darke, Pau. 1998. „Understanding Cinematic Representations of Disability.“ In: Shakespeare 1998: 181–200.
- Davis, Lennard J. 1995. *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*. London/New York: Verso.
- Davis, Lennard J. 2013. *The Disability Studies Reader*. 4. Aufl., New York/London: Routledge.
- Davis, Lennard J. 2017. *The Disability Studies Reader*. 5. Aufl., New York/London: Routledge.
- Decker, Jan-Oliver/Krah, Hans. 2008. „Zeichen(-Systeme) im Film.“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 30.3–4: 225–235.
- Dederich, Markus. 2001. *Menschen mit Behinderung zwischen Ausschluss und Anerkennung*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Dederich, Markus. 2009. „Behinderung als sozial- und kulturwissenschaftliche Kategorie.“ In: Markus Dederich/Wolfgang Jantzen (Hg.), *Behinderung und Anerkennung*. Stuttgart: Kohlhammer: 15–39.
- Dederich, Markus. 2010. „Behinderung, Norm, Differenz – Die Perspektive der Disability Studies.“ In: Kessl/Plößler 2010: 170–184.
- Dederich, Markus. 2012. *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. 2. Aufl., Bielefeld: transcript.
- Degener, Theresia. 2015. „Die UN-Behindertenrechtskonvention – ein neues Verständnis von Behinderung.“ In: Theresia Degener/Elke Diehl (Hg.), *Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung: 55–74.
- Dettmar, Ute/Küpper, Thomas (Hg.). 2007. *Kitsch*. Stuttgart: Reclam.
- Diehl, Lis Marie. 2012. „Menschen mit Behinderung als professionelle Schauspieler. Das Modell Künstlerarbeitsplatz.“ In: Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye/Yvonne Schmidt/Pia Strickler (Hg.), *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*. Zürich: Chronos: 141–158.
- Dörner, Dietrich. 2004 [1992]. *Die Logik des Misslingens. Strategisches Denken in komplexen Situationen*. 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Dörner, Dietrich. 2008. „Umgang mit Komplexität.“ In: Arnim von Gleich/Stefan Gößling-Reisemann (Hg.), *Industrial Ecology. Erfolgreiche Wege zu nachhaltigen industriellen Systemen*. Wiesbaden: Vieweg + Teubner: 284–302.
- Donati, Lorenzo. 2020. „Il teatro e la ferita, dentro al peep show. Conversazione con Antonio Viganò.“ In: *Altvelocità* (18.05.2020), <https://www.altvelocita.it/il-teatro-e-la-ferita-dentro-al-peep-show-conversazione-con-antonio-vigano/> [01.07.2022].
- Drewermann, Eugen. 1993. *Aschenputtel. Märchen Nr. 21. aus der Grimmschen Sammlung*. Solothurn/Düsseldorf: Walter.
- Eco, Umberto. 1984. „The frames of comic ‚freedom‘.“ In: Thomas A. Sebeok (Hg.), *Carnival! Umberto Eco/V.V. Ivanov/Monica Rector*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton: 1–10.
- Eco, Umberto. 2003. *Die Bücher und das Paradies. Über Literatur*. Übers. Burkhart Kroeber, München/Wien: Carl Hanser.
- Edwards, Claire. 2013. „The Anomalous Wellbeing of Disabled People: A Response.“ In: *Topoi* 32: 189–196.
- Edwards, Justin D./Graulund, Rune. 2013. *Grotesque*. London/New York: Routledge.
- Elber, Michael. „Basistraining.“ In: Bugiel/Elber 2014: 248–253.
- Elber, Michael/Bugiel, Marcel. 2014. „Gespräch über das Handwerk des ‚Behindertentheaterregisseurs‘ am 10. März 2013, zur Zeit des Gastspiels im HAU, in einem Hotel in Berlin.“ In: Bugiel/Elber 2014: 126–136.
- Entman, Robert M. 1993. „Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm.“ In: *Journal of Communication* 43.4: 51–58.
- Fahy, Thomas/King, Kimball. 2002. *Peering Behind the Curtain. Disability, Illness, and the Extraordinary Body in Contemporary Theater*. New York/London: Routledge.
- Faircloth, Christopher A. 2012. „Disability, Impairment and the Body.“ In: Turner 2012: 256–263.
- Felder, Franziska. 2022. *Die Ethik inklusiver Bildung. Anmerkungen zu einem zentralen bildungswissenschaftlichen Begriff*. Berlin: Metzler.
- Felkendorf, Kai. 2003. „Ausweitung der Behinderungszone: Neuere Behinderungsbegriffe und ihre Folgen.“ In: Günther Cloerkes (Hg.), *Wie man behindert wird. Texte zur Konstruktion einer sozialen Rolle und zur Lebenssituation betroffener Menschen*. Heidelberg: Winter: 25–52.
- Felser, Georg. 2015. *Werbe- und Konsumentenpsychologie*. 4., erw. u. vollst. überarb. Aufl., Berlin/Heidelberg: Springer.
- Ferrari, Fabrizio M. 2008. „Šaktism.“ In: Cush/Robinson/York 2008: 733–742.
- Feuser, Georg. 2000. „‚Geistige Behinderung‘ im Widerspruch.“ In: Greiving/Gröschke 2000: 141–165.
- Fiedler, Leslie A. 1982. „Pity and Fear: Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts.“ In: *Salmagundi* 57: 57–69.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London: Routledge.
- Fornfeld, Barbara. 2009. *Grundwissen Geistigbehindertenpädagogik*. 4., überarb. u. erw. Aufl., München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag.
- Foulston, Lynn. 2008. „Šakti.“ In: Cush/Robinson/York 2008: 725–733.
- Frank, Gerhard. 2011. *Erlebniswissenschaft. Über die Kunst Menschen zu begeistern*. Wien/Berlin/Münster: Lit.
- Fraser, Benjamin. 2013. *Disability Studies and Spanish Culture. Films, Novels, the Comic and the Public Exhibition*. Liverpool: University Press.
- Fraser, Benjamin. 2016. *Cultures of Representation. Disability in World Cinema Contexts*. New York: Wallflower Press.

- Fraser, Benjamin. 2018. *Cognitive Disability Aesthetics. Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Fricker, Miranda. 2006. „Powerlessness and Social Interpretation.“ In: *Episteme: A Journal of Social Epistemology* 3.1–2: 96–108.
- Fricker, Miranda. 2007. *Epistemic Injustice. Power & the Ethics of Knowing*. Oxford: University Press.
- Fuchs, Peter. [2002]. „Behinderung und Soziale Systeme. Anmerkungen zu einem schier unlöslichen Problem“, https://www.fen.ch/texte/gast_fuchs_behinderung.htm [31.01.2022].
- Fuchs, Thomas. 2019. „Verkörperte Emotionen. Emotionskonzepte der Phänomenologie.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 95–101.
- Garland Thomson, Rosemarie. 1997. *Extraordinary Bodies. Figuring physical disability in American culture and literature*. New York: Columbia University Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring. How We Look*. Oxford: University Press.
- Geise, Stephanie/Lobinger, Katharina (Hg.). 2013. *Visual Framing. Perspektiven und Herausforderungen der Visuellen Kommunikationsforschung*. Köln: Halem.
- Geldner, Viktoria. 2024. „'Abnormal' Films? Normality and Deviance in European Films About Cognitive Disability.“ In: Rafael García Pérez/David Navarro Juan/Ryan Prout (Hg.), *Normas y diferencias. La diversidad funcional y las artes escénicas, la literatura y el cine*. Boston/Berlin: De Gruyter [im Druck].
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gill, Carol J. 2001. „The Social Experience of Disability.“ In: Albrecht/Seelman/Bury 2001: 351–372.
- Glasow, Niko von. [2008]. *NoBody's perfect. Presseheft*. <http://www.nobodysperfect-film.de/downloads/PH-NoBody'sPerfect.pdf> [07.08.2023].
- Glasow, Margit. 2015. „Im Thema Behinderung liegt meine Kompetenz.“ In: *Inklusivonline* 4 (Juni 2015), <https://inklusiveonline.wordpress.com/2015/06/04/im-thema-behinderung-liegt-meine-kompetenz/> [31.07.2023].
- Glorian, Friedrich. 1995. „Indische Ragas – Inhalt und Struktur.“ In: *Harmonik & Glasperlenspiel. Beiträge '94*. München: Peter Neubäcker & freies musikzentrum: 41–98, http://www.harmonik.de/harmonik/vtr_pdf/Beittraege9403Glorian.pdf [16.11.2022].
- Glück, Helmut. 2016. „Kontext“. In: Helmut Glück/Michael Rödel (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*. 5., aktual. u. überarb. Aufl., Stuttgart: Metzler: 362–363.
- Goffman, Erving. 1961. *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*. Indianapolis/New York: Bobbs-Merrill.
- Goffman, Erving. 1961a. *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York: Anchor Books.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Goffman, Erving. 1986. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Goodley, Dan/Van Hove, Geert (Hg.). 2005. *Another Disability Studies Reader? People with Learning Difficulties and a Disabling World*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Goodley, Dan/Van Hove, Geert (Hg.). 2005a. „Disability studies, people with learning difficulties and inclusion.“ In: Goodley/Van Hove 2005: 15–25.
- Goodley, Dan. 2017. *Disability Studies. An interdisciplinary introduction*. 2. Aufl., Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington/Melbourne: Sage.
- Graevenitz, Gerhart von/Marquard, Odo (Hg.). 1998. *Kontingenz*. München: Fink.
- Graevenitz, Gerhart von/Marquard, Odo. 1998a. „Vorwort.“ In: Graevenitz/Marquard 1998: XI–XVI.
- Greitemeyer, Tobias. 2020. „Sich selbst erfüllende Prophezeiungen.“ In: Petersen/Six 2020: 82–89.

- Greving, Heinrich/Gröschke, Dieter (Hg.). 2000. *Geistige Behinderung – Reflexionen zu einem Phantom. Ein interdisziplinärer Diskurs um einen Problembegriff*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Grodal, Thorben. 2009. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.). 2014. *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hadley, Bree/McDonald, Donna (Hg.). 2019. *The Routledge Handbook of Disability Arts, Culture, and Media*. London/New York: Routledge.
- Hadley, Bree/McDonald, Donna. 2019a. „Introduction. Disability arts, culture, and media studies – mapping a maturing field.“ In: Hadley/McDonald 2019: 1–18.
- Häßler, Günther/Häßler, Frank. 2005. *Geistig Behinderte im Spiegel der Zeit. Vom Narrenhäusl zur Gemeindepsychiatrie*. Stuttgart/New York: Thieme.
- Hall, Alice. 2016. *Literature and Disability*. Oxon/New York: Routledge.
- Hall, Alice (Hg.). 2020. *The Routledge Companion to Literature and Disability*. London/New York: Routledge.
- Halliwell, Martin. 2004. *Images of idiocy. The idiot figure in modern fiction and film*. Aldershot: Ashgate.
- Hanich, Julian/Hagener, Malte. 2014. „Tonfilm und Off.“ In: Günzel/Mersch 2014: 228–234.
- Hardt, Yvonne. 2014. „Körperlichkeit.“ In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler: 189–196.
- Hargrave, Matt. 2015. *Theatres of Learning Disability. Good, Bad, or Plain Ugly?* Basingstoke/New York/London: Palgrave Macmillan.
- Hargrave, Matt. 2020. „Puppets, players and the poetics of vulnerability. Hijinx’s *Meet Fred* and new directions in the theatres of learning disability.“ In: Hall 2020: 303–313.
- Harpin, Anna. 2020. „Of scapeghosts and men. Shane Meadows’ *Dead Man’s Shoes* and the politics of learning disability.“ In: Hall 2020: 276–289.
- Hartwig, Susanne. 2005. *Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater*. Frankfurt a. M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.
- Hartwig, Susanne. 2008. „Was (nicht) nicht ist: die Möglichkeitswelten der Literatur.“ In: *Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 150 (Juni 2008): 79–93.
- Hartwig, Susanne. 2009. „Kognition und Empathie bei der Rezeption literarischer Texte (Tatiana Lobo, Bernardo Carvalho).“ In: *Grenzgänge* 31/32.16: 168–196.
- Hartwig, Susanne. 2014. „*Hics et nuncs* en el teatro contemporáneo.“ In: *ALEC* 39.2: 115/417–135/437.
- Hartwig, Susanne. 2016. „Andere Geschichten über geistige Behinderung? Die Spielfilme *Le huitième jour* (1996), *Yo, también* (2009) und *León y Olvido* (2004).“ In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 66.2: 225–240.
- Hartwig, Susanne. 2018a. „Representar la diversidad funcional: Introducción.“ In: *Checa/Hartwig* 2018: 7–21, DOI: 10.3726/b14456.
- Hartwig, Susanne. 2018c. „Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva.“ In: *Checa/Hartwig* 2018: 187–210, DOI: 10.3726/b14456.
- Hartwig, Susanne. 2019a. „La discapacidad en escena, una búsqueda a escala europea.“ In: *ALEC* 44.2: 71/327–101/357.
- Hartwig, Susanne. 2019b. „Espacio(s) teatral(es) y diversidad funcional.“ In: *Revista de Literatura* 161, LXXXI (enero-junio 2019): 57–76, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.003> [21.09.2023].
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020a. *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang, DOI: 10.3726/b16655.

- Hartwig, Susanne. 2020b. „Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional.“ In: Hartwig 2020a: 9–19, DOI: 10.3726/b16655.
- Hartwig, Susanne. 2020c. „Cuestión de perspectiva: la diversidad funcional en el cine contemporáneo.“ In: Hartwig 2020a: 253–273, DOI: 10.3726/b16655.
- Hartwig, Susanne. 2020d. „Ambivalenz und Kontingenz.“ In: Hartwig 2020: 241–247.
- Hartwig, Susanne. 2020e. „Dokumentarfilm.“ In: Hartwig 2020: 404–414.
- Hartwig, Susanne. 2020 f. „Vorwort.“ In: Hartwig 2020: vii–viii.
- Hartwig, Susanne. 2020g. „Einleitung: Behinderung in Kunst und Literatur.“ In: Hartwig 2020: 307–312.
- Hartwig, Susanne. 2020h. „Einleitung: Geschichte der Vorstellungen von Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 135–137.
- Hartwig, Susanne. 2021. „*Undoing disability* en el teatro inclusivo.“ In: Javier Velloso/David Navarro/Alba Gómez (Hg.), *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang: 65–83, DOI: 10.3726/b18755.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2022. *Gemeinsam/Together. Kognitiv beeinträchtigte Menschen in europäischen Theatern – Theorie und Praxis/People with Learning Disabilities in European Theatres – Theory and Praxis*. Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang, DOI: 10.3726/b19074.
- Hartwig, Susanne. 2022a. „Ironie und Erwartung, Humor und Erfahrung: Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung auf der Bühne und im Film.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Lachgemeinschaften? Komik und Behinderung im Schnittpunkt von Ästhetik und Soziologie*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang: 107–132, DOI: 10.3726/b19904.
- Hartwig, Susanne. 2022b. „A wie Dornen‘: Hermeneutische Partizipation von Menschen mit geistiger Behinderung in Theatern.“ In: Hartwig 2022: 17–37, DOI: 10.3726/b19074.
- Hartwig, Susanne. 2022c. „Obrar bien en el universo contingente de Roberto Bolaño.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Contingencia y moral. El extranjero visto a través de la ficción*. Frankfurt a. M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana: 237–267.
- Hartwig, Susanne. 2022d. „¿Mujer o discapacitada? Diversidad funcional cognitiva en tres películas actuales (*Be my baby; Yo, también; Dora o las neurosis sexuales de nuestros padres*).“ In: Julio Checa/Alba Gómez García (Hg.), *Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, cine y literatura*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang: 145–171, DOI: 10.3726/b19648.
- Hartwig, Susanne. 2023b. „La visibilidad y la invisibilidad del cuerpo como ventaja: Los rasgos de la diversidad funcional cognitiva en el teatro inclusivo.“ In: Berit Callsen/Philipp Seidel (Hg.), *Cuerpos diversos: Estéticas de diversidad corporal en España y América Latina en los siglos XX y XXI*. Berlin: tranvía: 19–34.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2023c. *Gemeinsam/Together II. Kognitiv beeinträchtigte Menschen in europäischen Spielfilmen/People with Learning Disabilities in European Feature Films*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien: Peter Lang, DOI: 10.3726/b20567.
- Hartwig, Susanne. 2023d. „Epilog: Kommunikationsräume für Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung in Theater und Film.“ In: Hartwig 2023c: 177–182, DOI: 10.3726/b20567.
- Hartwig, Susanne. 2024. „La parte grotesca de la precariedad antes y después de 2008: *León y Olvido* (2004) y *Olvido y León* (2021).“ In: Marie-Soledad Rodríguez/Claire Décobert (Hg.), *Crisis y producciones culturales en España (cine, novela, teatro)*, Paris [in Vorbereitung].
- Hartwig, Susanne. 2024a. „Vejez y diversidad funcional: dos categorías distintas.“ In: Alejandra M. Aventín Fontana/David Conte Imbert/Alba Gómez García (Hg.), *Imágenes de la vejez*:

- diversidad funcional y envejecimiento en las artes escénicas españolas*. Boston/Berlin: De Gruyter [im Druck].
- Hartwig, Susanne. 2024b. „Representaciones cómicas de la diversidad funcional entre inclusión y exclusión: introducción con dos ejemplos (*La perspectiva del suricato; Olvido y León*).“ In: Susanne Hartwig/Soledad Pereyra (Hg.), *Representaciones cómicas de la diversidad funcional: entre inclusión y exclusión*. Boston/Berlin: De Gruyter [im Druck].
- Hartwig, Susanne. 2025. "Serious Games in der Wissenschaftskommunikation: Eine spielerische Analyse der Rezeption von Filmen mit Darsteller:innen mit „geistiger“ Behinderung." In: *Paidia* [erscheint voraussichtlich 2025].
- Hastall, Matthias R. 2014. „Spannung.“ In: Wünsch/Schramm/Gehrau/Bilandzic 2014: 257–272.
- Hatfield, Elaine/Cacioppo, John T./Rapson, Richard L. 1994. *Emotional Contagion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hedderich, Ingeborg/Egloff, Barbara/Zahnd, Raphael (Hg.). 2015. *Biografie. Partizipation. Behinderung. Theoretische Grundlagen und eine partizipative Forschungsstudie*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Heiner, Stefan/Gruber, Enzo (Hg.). 2003. *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt a. M.: Mabuse.
- Helduser, Urte. 2022. „Literatur- und Sprachwissenschaften in den Disability Studies.“ In: Waldschmidt 2022: 219–233.
- Henderson, Bruce/Ostrander, Noam (Hg.). 2010. *Understanding Disability Studies and Performance Studies*. London/New York: Routledge.
- Hickethier, Knut. 2012. *Einführung in die Medienwissenschaft*. 5., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hickey-Moody, Anna. 2009. *Unimaginable Bodies. Intellectual Disability, Performance and Becomings*. Rotterdam/Boston/Taipei: Sense.
- Hirschauer, Stefan. 2014. „Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 43.3: 170–191. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zfsoz-2014-0302/html> [15.02.2022].
- Hirschauer, Stefan (Hg.). 2017. *Un/doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Hirschauer, Stefan. 2017a. „Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit.“ In: Hirschauer 2017: 29–54.
- Höfer, Wolfgang. 2013. *Medien und Emotionen. Zum Medienhandeln junger Menschen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Höhne, Gisela. 1999. „Spiel und Subversivität – das Theater Rambazamba.“ In: Ruping 1999: 75–97.
- Höhne, Gisela/Muscionico, Daniele/Siegmund, Gerald/Umatham, Sandra/Wihstutz, Benjamin. 2014. „Gespräch über DISABLED THEATER.“ In: Bugiel/Elber 2014: 386–398.
- Hoeksema, Thomas B./Smit, Christopher R. 2001. „The Fusion of Film Studies and Disability Studies.“ In: Smit/Enns 2001: 33–43.
- Holzinger, Markus. 2007. *Kontingenz in der Gegenwartsgesellschaft. Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie*. Bielefeld: transcript.
- Hoppe, Garnet Katharina. 2012. *Selbstkonzept und Empowerment bei Menschen mit geistiger Behinderung*. Freiburg: Centaurus.
- Huber, Martin/Winko, Simone (Hg.). 2009. *Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*. Paderborn: mentis.
- Hughes, Bill. 2012. „Fear, Pity and Disgust. Emotions and the non-disabled imaginary.“ In: Watson/Roulstone/Thomas 2012: 67–77.

- Hughes, Helen. 2017. „On Andrew Kotting's *Mapping Perception*.“ In: Catalin Brylla/Helen Hughes (Hg.), *Documentary and Disability*. London: Palgrave Macmillan: 275–289.
- Hughes, Bill/Paterson Kevin. 1997. „The Social Model of Disability and the Disappearing Body: Towards a sociology of impairment.“ In: *Disability & Society* 12.3: 325–340.
- Hunt, Paul. 1991. „Discrimination: Disabled people and the media.“ In: *Contact* 70: 45–48, <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-Media.pdf> [02.08.2023].
- Iehl, Dominique. 1997. *Le grotesque*. Paris: PUF.
- Isekenmeier, Guido (Hg.). 2013. *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld: transcript.
- Iser, Wolfgang. 1976. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ In: *Preisendanz/Warning 1976*: 398–402.
- Jaeger, Friedrich/Rüsen, Jörn (Hg.). 2004. *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 3: *Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Jahraus, Oliver. 2008. *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen.
- Jantzen, Wolfgang. 1999. „Geistige Behinderung ist ein sozialer Tatbestand – Bemerkungen zu der Frage, an welchen anthropologischen Maßstäben sich die Diskussion um die Eingliederung geistig behinderter Menschen zu orientieren hätte.“ In: Jantzen/Lanwer-Koppelin/Schulz 1999: 197–215.
- Jantzen, Wolfgang. 2000. „Geistige Behinderung ist kein Phantom – Über die soziale Wirklichkeit einer naturalisierten Tatsache.“ In: Greving/Gröschke 2000: 166–178.
- Jantzen, Wolfgang/Lanwer-Koppelin, Willehad/Schulz, Kristina (Hg.). 1999. *Qualitätssicherung und Deinstitutionalisierung. Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden*. Berlin: Marhold.
- Joas, Hans. 2002. „Wertevermittlung in einer fragmentierten Gesellschaft.“ In: *Die politische Meinung* 394: 69–78.
- Johnston, Kirsty. 2016. *Disability Theatre and Modern Drama. Recasting Modernism*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury.
- Joshua, Eleoma/Schillmeier, Michael (Hg.). 2010. *Disability in German Literature, Film, and Theater*. Rochester, NY: Camden House.
- Juárez-Almendros, Encarnación. 2013. „Disability Studies in the Hispanic world: Proposals and Methodologies.“ In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 17: 153–160.
- Kagelmann, H. Jürgen/Zimmermann, Rosmarie (Hg.). 1982. *Massenmedien und Behinderte. Im besten Falle Mitleid?* Weinheim/Basel: Beltz.
- Kahneman, Daniel. 2011. *Thinking, Fast and Slow*. London: Penguin.
- Kanzog, Klaus. 2007. *Grundkurs Filmsemiotik*. München: diskurs-film.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik. 2011. „Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse.“ In: *Zfm/Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5.2: 78–95.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik. 2019. „Audiovisuelle Affekte – die Emotionstheorie des Films im Spannungsfeld von früher Filmtheorie, Kognitionstheorie und Medienästhetik.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 445–451.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik/Lehmann, Hauke/Schmitt, Christina (Hg.). 2019. *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Kardorff, Ernst von. 2009. „Goffmans Stigma-Identitätskonzept – neu gelesen.“ In: Herbert Willems (Hg.), *Theatralisierung der Gesellschaft*. Bd. 1: *Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Wiesbaden: VS: 137–161.
- Kastl, Jörg Michael. 2014. „Behinderung, soziale Reaktion und gesellschaftliche Erfahrung – zur Aktualität interaktionistischer und pragmatistischer Analyseperspektiven.“ In: Jörg Michael

- Kastl/Kai Felkendorff (Hg.), *Behinderung, Soziologie und gesellschaftliche Erfahrung*. Wiesbaden: Springer VS: 141–169.
- Kastl, Jörg Michael. 2015. „Inklusionsrituale und inklusive Communitas. Paradoxien der Behinderung in der modernen Gesellschaft.“ In: Robert Gugutzer/Michael Staack (Hg.), *Körper und Ritual*. Wiesbaden: Springer VS: 263–287.
- Kastl, Jörg Michael. 2017. *Einführung in die Soziologie der Behinderung. Ein Lehrbuch*. 2., völlig überarb. u. erw. Aufl., Wiesbaden: Springer VS.
- Kastl, Jörg Michael. 2020. „Komik und Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 248–254.
- Katz, Irwin. 1981. *Stigma. A Social Psychological Analysis*. Hillsdale: Erlbaum.
- Kermode, Frank. 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the theory of fiction*. New York: Oxford University Press.
- Kessl, Fabian/Plöber, Melanie (Hg.). 2010. *Differenzierung, Normalisierung, Andersheit. Soziale Arbeit als Arbeit mit den Anderen*. Wiesbaden: VS.
- Kidd, Ian James/Medina, José/Pohlhaus, Gaile (Hg.). 2017. *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. London/New York: Routledge.
- Kittay, Eva Feder. 2019. *Learning from My Daughter. The Value and Care of Disabled Minds*. New York: Oxford University Press.
- Kittay, Eva Feder/Carlson, Licia (Hg.). 2010. *Cognitive Disability and Its Challenge to Moral Philosophy*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Klauer, Karl Christoph. 2020. „Soziale Kategorisierung und Stereotypisierung.“ In: Petersen/Six 2020: 23–32.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone. 2013. *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. 2., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Korczak, Dieter. 2012. „Vorwort.“ In: Dieter Korczak (Hg.), *Ambivalenzerfahrungen*. Kröning: Asanger: 7–10.
- Korff-Sausse, Simone. 1996. *Le miroir brisé. L'enfant handicapé, sa famille et le psychanalyse*. Paris: Hachette.
- Kriz, Jürgen. 1992. *Chaos und Struktur. Grundkonzepte der Systemtheorie Band 1*. München: Quintessenz.
- Krumbholz, Martin. [2012] „Spiel's nochmal, Jonny.“ In: *Nachkritik.de*, https://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7254:dschingis-khan-eine-musikalische-voelkerschau-monster-truck-und-das-theater-thikwa-umspielen-das-down-syndrom-historisch&catid=588:forum-freies-theater-duesseldorf&Itemid=100190 [19.07.2021].
- Küchenhoff, Joachim. 2018. „Erwartungshorizont und Möglichkeitsraum. Das Öffnen von Erwartung.“ In: Küchenhoff/Angehrn 2018: 133–148.
- Küchenhoff, Joachim/Angehrn, Emil (Hg.). 2018. *Erwartung. Zukunft zwischen Furcht und Hoffnung*. Weilerswist: Velbrück.
- Kuhn, Markus. 2011. „Erzählen mit bewegten Bildern.“ In: Martínez 2011: 41–48.
- Kuppers, Petra. 2004. *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*. New York/London: Routledge.
- Kuppers, Petra. 2011. *Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Kuppers, Petra. 2017. *Theatre & Disability*. London: Palgrave.
- Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph. 2016. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 3. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart: Metzler.
- Lemercier, Fabien. 2021. „Critique: *Théo et les métamorphoses*.“ In: *cineuropa* (5.03.2021), <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/398504/> [27.04.2022]

- Lescow, Katharina. 2015. „Reflexionen zum Verständnis von Behinderung.“ In: Hedderich/Egloff/Zahnd 2015: 49–58.
- Lester, Paul Martin/Ross, Susan Dente (Hg.). 2003. *Images that injure. Pictorial Stereotypes in the Media*. 2. Aufl., Westport, Conn./London: Praeger.
- Lewiecki-Wilson, Cynthia. 2003. „Rethinking Rhetoric through Mental Disabilities.“ In: *Rhetoric Review* 22.2: 156–167.
- Lindmeier, Bettina. 2007. „Die Konstruktion von ‚geistiger Behinderung‘ in der aktuellen deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur.“ In: Erich Otto Graf/Cornelia Renggli/Jan Weisser (Hg.), *Die Welt als Barriere. Deutschsprachige Beiträge zu den Disability Studies*. Rubigen/Bern: Soziothek: 165–175.
- Link, Jürgen. 1996. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Link, Jürgen. 1998. „Von der ‚Macht der Norm‘ zum ‚flexiblen Normalismus‘: Überlegungen nach Foucault.“ In: Joseph Jurt (Hg.), *Zeitgenössische französische Denker: eine Bilanz*. Freiburg i. Br.: Rombach: 251–268.
- Link, Jürgen. 2006. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. 3., erg., überarb. u. neu gest. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Liptay, Fabienne. 2016. *Telling Images. Studien zur Bildlichkeit des Films*. Zürich: diaphanes.
- Loeser, Cassandra/Crowley, Vicki/Pini, Barbara (Hg.). 2017. *Disability and Masculinities. Corporeality, Pedagogy and the Critique of Otherness*. London: Palgrave Macmillan.
- Longmore, Paul K. 2001. „Screening Stereotypes: Images of Disabled People.“ In: Smit/Enns 2001: 1–17.
- Longmore, Paul K. 2003. *Why I burned my book and other essays on disability*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lötano, Luca. 2019. „Se il teatro non è un po' malato, rischia di morire.“ Interview ad Antonio Viganò.“ In: *Teatro e Critica* (13. Oktober 2019), <https://www.teatroecritica.net/2019/10/se-il-teatro-non-e-un-po-malato-rischia-di-morire-intervista-ad-antonio-vigano/> [21.10.2019].
- Lübbe, Hermann. 1978. „Was aus Handlungen Geschichten macht: Handlungsinterferenz; Heterogonie der Zwecke; Widerfahrnis; Handlungsgemengelage; Zufall.“ In: Jürgen Mittelstraß/Manfred Riedel (Hg.), *Vernünftiges Denken. Studien zur praktischen Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Berlin/New York: De Gruyter: 237–250.
- Lünenborg, Margreth. 2019. „Emotionen im und beim Fernsehen. Kommunikationswissenschaftliche und affekttheoretische Perspektiven.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 452–457.
- Luhmann, Niklas. 1987. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas. 1992. *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luserke-Jaqui, Matthias. 2019. *Literary Disability Studies. Theorie und Praxis in der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Lutz, Christiane. 2015. „Radikal Jung: Glotzen erlaubt.“ In: *Süddeutsche* (17. April 2015), <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/radikal-jung-glotzen-erlaubt-1.2440214> [06.07.2021].
- Macher, Julia. 2022. „Gesellschaftliche Folgen der Krise(n) seit 2008.“ In: Walther L. Bernecker/Carlos Collado Seidel (Hg.), *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. 6., vollst. neu bearb. Aufl., Frankfurt a. M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana: 365–389.
- Machunsky, Maya. 2020. „Substereotypisierung.“ In: Petersen/Six 2020: 45–53.
- Macrae, C. Neil/Bodenhausen, Galen V. 2000. „Social Cognition: Thinking Categorically about Others.“ In: *Annual Review of Psychology* 51: 93–120.

- Marinucci, Sarah. 2017. „Freie Republik HORA: Vom ‚Sprechen über‘ zum ‚Sprechen mit‘ Darstellenden mit geistiger Behinderung.“ In: Anne Fournier/Paola Gilardi/Andreas Härter/Beate Hochholdinger-Reiterer (Hg.), *Mimos 2016. Theater Hora*. Bern/Berlin/ Bruxelles/Frankfurt a. M./ New York/Oxford/Wien: Peter Lang: 234–241, <https://www.peterlang.com/view/9783034330831/chapter31.xhtml> [30.11.2020].
- Marinucci, Sarah. 2021. *Disabled Theater. Die Folgen einer Zusammenarbeit*. Dissertation in Theaterwissenschaft Bern, https://boristheses.unibe.ch/3220/1/20marinucci_s.pdf [23.06.2023].
- Marr, Matthew J. 2013. *The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film. Plus Ultra Pluralism*. New York/London: Routledge.
- Martínez, Matías (Hg.). 2011. *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Matt, Peter von. 2020. „Ästhetik der Konfrontation. Über die künstlerische Strategie von Lukas Bärfuss“, in: *Lukas Bärfuss, Text + Kritik* 227 (Juli 2020): 70–78.
- Matthes, Jörg. 2014. *Framing*. Baden-Baden: Nomos.
- Mayer, Anne-Kathrin. 2009. „Vermittelte Altersbilder und individuelle Altersstereotype.“ In: Bernd Schorb/Anja Hartung/Wolfgang Reißmann (Hg.), *Medien und höheres Lebensalter. Theorie – Forschung – Praxis*. Wiesbaden: VS: 114–129.
- McCaffrey, Tony. 2019. *Incapacity and Theatricality. Politics and Aesthetics in Theatre Involving Actors with Intellectual Disabilities*. London/New York: Routledge.
- McCaffrey, Tony. 2019a. „Institution, care, and emancipation in contemporary theatre involving actors with intellectual disabilities.“ In: Hadley/McDonald 2019: 189–202.
- McDonagh, Patrick. 2008. *Idiocy. A Cultural History*. Liverpool: Liverpool University Press.
- McLuhan, Marshall. 2002. *Absolute Marshall McLuhan*. Hg. von Martin Baltes und Rainer Höltzschl. Freiburg/Br.: orange press.
- Meiser, Thorsten. 2020. „Illusorische Korrelationen.“ In: Petersen/Six 2020: 54–62.
- Mellmann, Katja. 2011. „Emotionale Wirkungen des Erzählens.“ In: Martínez 2011: 68–74.
- Menon, Raghava R. 1988. *Abenteuer Raga. Vom Zauber der indischen Musik*. Leimen: Werner Kristkeitz Verlag.
- Merk, M. 2014. „Erzählschemata.“ In: Markus Antonius Wirtz (Hg.), *Dorsch. Lexikon der Psychologie*. 17. Aufl., Bern: Hans Huber: 521.
- Metz-Göckel, H. 2014. „Erwartung.“ In: Markus Antonius Wirtz (Hg.), *Dorsch. Lexikon der Psychologie*. 17. Aufl., Bern: Hans Huber: 518–519.
- Meuter, Norbert. 2007. „Identität und Empathie. Über den Zusammenhang von Narrativität und Moralität.“ In: Karen Joisten (Hg.), *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Berlin: Akademie Verlag: 45–59.
- Meuter, Norbert. 2011. „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften.“ In: Friedrich Jäger/Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 2. *Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart/Weimar: Metzler: 140–155.
- Meyer, Hermann. 2003. „Geistige Behinderung – Terminologie und Begriffsverständnis.“ In: Dieter Irblich/Burkhard Stahl (Hg.), *Menschen mit geistiger Behinderung. Psychologische Grundlagen, Konzepte und Tätigkeitsfelder*. Göttingen/Berlin/Toronto/Seattle: Hofgrefe: 4–30.
- Minsky, Marvin. 1975. „A Framework for Representing Knowledge.“ In: Patrick Henry Winston (Hg.), *The Psychology of Computer Vision*. New York/St. Louis/San Francisco: McGraw-Hill.
- Minsky, Marvin. 1979. „A Framework for Representing Knowledge.“ In: Dieter Metzling (Hg.), *Frame Conceptions and Text Understanding*. Berlin/New York: De Gruyter: 1–25.

- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. 1997. „Introduction: Disability Studies and the Double Bind of Representation.“ In: David T. Mitchell/Sharon L. Snyder (Hg.), *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*. Ann Arbor: University of Michigan Press: 1–31.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. 2000. *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. 2001. „Representation and Its Discontents. The Uneasy Home of Disability in Literature and Film.“ In: Albrecht/Seelman/Bury 2001: 195–218.
- Moebius, Stephan. 2020. *Kultursoziologie*. Bielefeld: transcript.
- Möhle, Daniel. 2012. „Feelgood Movies.“ In: *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:feelgoodmovies-8179> [13.06.2023].
- Mogk, Marja Evelyn. 2013. *Different Bodies. Essays on Disability in Film and Television*. Jefferson/London: McFarland.
- Morawetz, Carmen/Heekeren, Hauke. 2019. „Emotion und Gehirn. An der Schnittstelle zwischen affektiver und kognitiver Neurowissenschaft.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 88–94.
- Moser, Vera. 2019. „‘Behinderte’ Kindheit.“ In: Johannes Drerup/Gottfried Schweiger (Hg.), *Handbuch Philosophie der Kindheit*. Berlin: Metzler: 76–83.
- Müller, Toni. 2012. „Was schaut ihr mich an?“ *Darstellungen von Menschen mit Behinderung in der zeitgenössischen Dramatik*. Berlin: Frank & Timme.
- Müller, Toni. 2018. *Behinderung als literarisches Motiv in Theatertexten. Literatur und Gesellschaft in den 1980er Jahren*. Berlin: Frank & Timme.
- Mürner, Christian. 1990. *Behinderung als Metapher. Pädagogik und Psychologie zwischen Wissenschaft und Kunst am Beispiel von Behinderten in der Literatur*. Bern/Stuttgart: Haupt.
- Mürner, Christian. 2003. *Medien- und Kulturgeschichte behinderter Menschen. Sensationslust und Selbstbestimmung*. Weinheim/Basel/Berlin: Beltz.
- Müske, Eberhard. 1992. *Diskurssemiotik. Zur funktionellen Integration des Frame-Konzepts in ein dynamisches Modell literarisch-künstlerischer Texte*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz.
- Murphy, Robert F. 2001. *The body silent*. New York/London.
- Murray, Stuart. 2008. *Representing Autism. Culture, Narrative, Fascination*. Liverpool: University Press.
- Murray, Stuart. 2018. „The Ambiguities of Inclusion. Disability in Contemporary Literature.“ In: Barker/Murray 2018: 90–103.
- Muscionico, Daniele. 2014. „Imperfektes Theater in der imperfekten Kritik.“ In: Bugiel/Elber 2014: 140–143.
- Muscionico, Daniele. 2017. „Auf der Suche nach der Zeit. Über die Lust am Scheitern als Wille und Vision: Gespräch mit Michael Elber, dem künstlerischen Leiter von Theater HORA, seiner Stellvertreterin Nele Jahnke, dem Gesamtleiter Giancarlo Marinucci und dem Dramaturgen Marcel Bugiel.“ In: Anne Fournier/Paola Gilardi/Andreas Härter/Beate Hochholdinginger-Reiterer (Hg.), *Mimos 2016. Theater Hora*. Bern/Berlin/ Bruxelles/ Frankfurt a. M./New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 42–51, <https://www.peterlang.com/view/9783034330831/part4.xhtml> [21.05.2021].
- Musenberg, Oliver. 2020. „Geistige Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 201–204.
- Nassehi, Armin. 2017. „Humandifferenzierung und gesellschaftliche Differenzierung.“ In: Hirschauer 2017: 55–78.
- Neiman, Susan. 2002. *Evil in modern thought. An alternative history of philosophy*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Nelson, Jack A. 2003. „The invisible cultural group: images of disability.“ In: Lester/Ross 2003: 175–184.

- Neubert, Dieter/Cloerkes, Günther. 1987. *Behinderung und Behinderte in verschiedenen Kulturen. Eine vergleichende Analyse ethnologischer Studien*. Heidelberg: Schindele.
- Ney, Julia. 2007. *Die keine Rolle spielen. Menschen mit Behinderung im Film*. Kühbach-Unterbernbach: EWK-Verlag.
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. 3. Aufl., Bloomington: Indiana University Press.
- Nitschmann, Till. 2015. *Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Norden, Martin F. 1994. *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nowicki, Anna-Rebecca. 2019. „Raus aus der semiotischen Falle: Die Herausforderungen und Potenziale einer Disability Studies-Perspektive in der Germanistik.“ In: Luserke-Jaqui 2019: 9–44.
- Nünning, Ansgar (Hg.). 1995. *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. 2. Aufl., Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Nünning, Ansgar (Hg.). 2013. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera. 2001. *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig: Klett.
- Nünning, Vera. 2014. *Reading Fictions, Changing Minds. The Cognitive Value of Fiction*. Heidelberg: Winter.
- Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Nussbaum, Martha C. 1995. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon.
- Nussbaum, Martha C. 2001. *Upheavals of Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2006. *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Nussbaum, Martha. 2010. „The Capabilities of People with Cognitive Disabilities.“ In: Kittay/Carlson 2010: 74–95.
- Nussbaum, Martha. 2018. „Altern, Behinderung, Stigma und Ekel.“ In: Jörn Müller/Reinhard Lelgemann (Hg.), *Menschliche Fähigkeiten und komplexe Behinderungen. Philosophie und Sonderpädagogik im Gespräch mit Martha Nussbaum*. Darmstadt: WBG: 185–207.
- Ochsner, Beate/Grebe, Anna (Hg.). 2013. *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*. Bielefeld: transcript.
- Odoul, Damien. 2021. „Entretien avec Damien Odoul.“ In: Théo et les métamorphoses 2021: [4–6].
- Oliver, Mike. 1996. *Understanding Disability. From Theory to Practice*. Basingstoke/London: Macmillan.
- Opp, Günther. 2007. „Emotionen, emotionale Entwicklung.“ In: Theunissen/Kulig/Schirbort 2007: 92–93.
- Ortony, Andrew/ Clore, Gerald L. /Collins, Allan. 2022. *The Cognitive Structure of Emotions*. 2. Aufl., Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Osteen, Mark (Hg.). 2008. *Autism and Representation*. New York/London: Routledge.
- Osteen, Mark. 2008a. „Autism and Representation. A Comprehensive Introduction.“ In: Osteen 2008: 1–47.
- Palmer, Jon/Hayhow, Richard. 2008. *Learning Disability and Contemporary Theatre: Devised Theatre, Physical Theatre, Radical Theatre*. Huddersfield: Full Body and The Voice.
- Parker, Stephen D. 2014. „Refrigerator Mother.“ In: Andrew Scull (Hg.), *Cultural Sociology of Mental Illness. An A-to-Z Guide*. Vol. 2. Thousand Oaks: Sage: 745–746.
- Parr, Rolf. 2008. „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und

- Kulturwissenschaft.“ In: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld: transcript: 11–63.
- Petersen, Lars-Eric/Six, Bernd (Hg.). 2020. *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung. Theorien, Befunde und Interventionen*. 2., überarb. u. erw. Aufl., Weinheim/Basel: Beltz.
- Peuckert, Rüdiger. 2003. „Norm, soziale.“ In: Bernhard Schäfers (Hg.), *Grundbegriffe der Soziologie*. 8., überarb. Aufl., Opladen: Leske + Budrich: 255–258.
- Pinker, Steven. 2011. *The Better Angels of Our Nature. A History of Violence and Humanity*. London: Penguin.
- Plantinga, Carl. 1999. „The Scene of Empathy and the Human Face on Film.“ In: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hg.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press: 239–255.
- Plantinga, Carl. 2009. *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Plantinga, Carl. 2018. *Screen Stories. Emotion and the Ethics of Engagement*. New York: Oxford University Press.
- Pointon, Ann. 1997. „Disability and documentary.“ In: Ann Pointon/Chris Davies (Hg.), *Framed. Interrogating Disability in the Media*. London: British Film Institute: 84–92.
- Porcheddu, Andrea. 2019. „Nel circo di Otello va in pista il sentimento.“ In: *glistatigenerali* (19/10/2019), <https://www.glistatigenerali.com/teatro/nel-circo-di-otello-va-in-pista-il-sentimento/> [19.10.2021].
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.). 1976. *Das Komische*. München: Fink.
- Prout, Ryan. 2008. „Cryptic Triptych: (Re)Reading Disability in Spanish Film 1960–2003: *El cochechito, El jardín de las delicias, and Planta cuarta*.“ In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 12: 165–187.
- Quayson, Ato. 2007. *Aesthetic Nervousness. Disability and the Crisis of Representation*. New York: Columbia University Press.
- Quinten, Susanne/Rosenberg, Christiana (Hg.). 2018. *Tanz – Diversität – Inklusion. Jahrbuch Tanzforschung 2018*. Bielefeld: transcript, <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/0a/49/24/oa9783839443309oI4crz4XujAyW.pdf> [09.07.2024].
- Raddatz, Frank. 2012. „Das Authentische. Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation.“ In: *Schipper* 2012: 33–48.
- Rapley, Mark. 2004. *The Social Construction of Intellectual Disability*. Cambridge University Press.
- Rathgeb, Kerstin. 2020. „Disability Studies als kritische kulturwissenschaftliche Perspektive.“ In: *Hartwig* 2020: 19–27.
- Ravaud, Jean-François/Stiker, Henri-Jacques. 2001. „Inclusion/Exclusion. An analysis of Historical and Cultural Meanings.“ In: *Albrecht/Seelman/Bury* 2001: 490–512.
- Reason, Matthew. 2019. „Ways of watching. Five aesthetics of learning disability theatre.“ In: *Hadley/McDonald* 2019: 163–175.
- Reckwitz, Andreas. 2004. „Die Kontingenzperspektive der ‚Kultur‘. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm.“ In: *Jaeger/Rüsen* 2004: 1–20.
- Reckwitz, Andreas. 2016. „Praktiken und ihre Affekte.“ In: *Hilmar Schäfer* (Hg.), *Praxistheorie*. Bielefeld: transcript: 163–180, <https://doi.org/10.14361/9783839424049-008>.
- Redacción. 2020. „El Teatro Romea estrena ‘La Perspectiva del Suricato’ el próximo 2 de abril.“ In: *Cartagena actualidad* (22.1.2020), <https://www.cartagenaactualidad.com/el-teatro-romea-estrena-la-perspectiva-del-suricato-el-proximo-2-de-abril/> [07.11.2022].
- Remter, Miriam. 2017. *Die Erfahrung des Unsichtbaren. Evokation im Dokumentarfilm*. München: Universitätsbibliothek LMU München, <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/25628/> [08.08.2023].

- Renggli, Cornelia. 2004. „Disability Studies – ein historischer Überblick.“ In: Weisser/Renggli 2004: 15–26.
- Reuter, Julia. 2011. *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript.
- Ricœur, Paul. 1986. „Contingence et Rationalité dans le Récit.“ In: *Studien zur neueren französischen Phänomenologie. Ricœur, Foucault, Derrida*. Freiburg/München: Alber: 11–29.
- Ritterfeld, Ute/Hastall, Matthias/Röhm, Alexander. 2015. „Menschen mit Krankheit oder Behinderung in Film und Fernsehen: Stigmatisierung oder Sensibilisierung?“ In: *Zeitschrift für Inklusion* 4, <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/248/239> [19.06.2023].
- Rödler, Peter. 2000. „Geistig Behindert“ – nicht wahr, aber wirklich.“ In: Greving/Gröschke 2000: 179–200.
- Rösner, Hans-Uwe. 2014. *Behindert sein – behindert werden. Texte zu einer dekonstruktiven Ethik der Anerkennung behinderter Menschen*. Bielefeld: transcript.
- Romañach, Javier/Lobato, Manuel. 2005. „Functional diversity, a new term in the struggle for dignity in the diversity of the human being.“ In: *Independent Living Forum* (Spain), May 2005, <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/zavier-Functional-Diversity-Romanach.pdf> [19.06.2023].
- Rorty, Richard. 1989. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roselt, Jens. 2012. „Der Zuschauer als Täter. Von der Scham beim Spannen und Gaffen.“ In: Schipper 2012: 81–91.
- Rosen, Elisheva. 2001. „Grotesk.“ In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd 2: *Dekadent – Grotesk*. Stuttgart/Weimar: Metzler: 876–900.
- Ross, Susan Dente. 2003. „Unconscious, Ubiquitous Frames.“ In: Lester/Ross 2003: 29–34.
- Roussel, Céline/Vennetier, Soline (Hg.). 2019. *Discours et représentations du handicap. Perspectives culturelles*. Paris: Classiques Garnier.
- Ruping, Bernd (Hg.). 1999. *Theater, Trotz und Therapie. „Im ästhetischen Prozeß gibt es keine Behinderung außer der, der wir uns stellen.“ Ein Lies- und Werkbuch für Theater*. Lingen: Verlag der Emsländischen Landschaft.
- Sandahl, Carrie. 2008. „Why Disability Identity Matters: From Dramaturgy to Casting in John Belluso’s *Pyretown*.“ In: *Text and Performance Quarterly* 28.1–2: 225–241.
- Sandahl, Carrie/Auslander, Philip (Hg.). 2005. *Bodies in commotion: disability and performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sanders, Dietke. 2007. „Elternschaft von Menschen mit geistiger Behinderung.“ In: Theunissen/Kulig/Schirbort 2007: 90–91.
- Saupe, Achim/Wiedemann, Felix. 2015. „Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft.“ In: *Docupedia-Zeitgeschichte* (28.1.2015), <https://docupedia.de/zg/Narration> [19.06.2023].
- Sauter, Sven/Quinten, Susanne/Krebber-Steinberger, Eva/Schwiertz, Heike. 2016. „Im Zwischenraum: Kunst, Behinderung und Inklusion“, <https://www.kubi-online.de/artikel/zwischenraum-kunst-behinderung-inklusion> [19.06.2023].
- Schaber, Peter. 2019. „Paternalismus.“ In: Johannes Drerup/Gottfried Schweiger (Hg.), *Handbuch Philosophie der Kindheit*. Stuttgart: Metzler: 173–177.
- Schachter, Stanley/Singer, Jerome E. 1962. „Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state.“ In: *Psychological Review* 69.5: 379–399.
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.

- Schalk, Sami. 2013. „Metaphorically Speaking: Ableist Metaphors in Feminist Writing.“ In: *Disability Studies Quarterly* 33.4, <https://dsq-sds.org/article/view/3874/3410> [07.09.2022].
- Schank, Roger C. 1999. *Dynamic Memory Revisited*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Schank, Roger C./Abelson, Robert P. 1995. „Knowledge and Memory: The Real Story.“ In: Robert S. Wyer (Hg.), *Knowledge and Memory: The Real Story. Advances in Social Cognition VIII*. Hillsdale, NJ/Hove: Erlbaum 1995: 1–85.
- Scheer, Monique. 2019. „Emotion als kulturelle Praxis.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 352–362.
- Scherer, Klaus R. 2001. „Appraisal Considered as a Process of Multilevel Sequential Checking.“ In: Klaus R. Scherer/Angela Schorr/Tom Johnstone (Hg.), *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*. New York/Oxford: Oxford University Press: 92–120.
- Scherr, Albert/El-Mafaalani, Aladin/Gökçen, Yüksel. 2017. *Handbuch Diskriminierung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Scherr, Albert/El-Mafaalani, Aladin/Gökçen, Yüksel. 2017a. „Einleitung: Interdisziplinäre Diskriminierungsforschung.“ In: Scherr/El-Mafaalani/Gökçen 2017: v–x.
- Scheufele, Bertram. 2003. *Frames – Framing – Framing-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes sowie empirische Befunde zur Nachrichtenproduktion*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Scheve, Christian von. 2019. „Die Soziologie der Emotionen. Kollektivität, Identität und Kultur.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 340–345.
- Schick, Thomas. 2018. *Filmstil, Differenzqualitäten, Emotionen. Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schiewer, Gesine Lenore. 2009. „Kognitive Emotionstheorien – Emotionale Agenten – Narratologie. Perspektiven aktueller Emotionsforschung für die Sprach- und Literaturwissenschaft.“ In: Huber/Winko 2009: 99–114.
- Schildknecht, Christiane. 1996. „Metaphorische Erkenntnis – Grenze des Propositionalen?“ In: Hans Julius Schneider (Hg.), *Metapher, Kognition, künstliche Intelligenz*. München: Fink: 33–52, https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00041556_00002.html [08.08.2023].
- Schipper, Imanuel (Hg.). 2012. *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit.
- Schlingmann, Thomas. 2020. „Über Partizipation hinaus. Spannungsfelder und Widersprüche im System Forschung.“ In: Brensell/Lutz-Kluge 2020: 155–171.
- Schmid Mast, Marianne/Krings, Franciska. 2020. „Stereotype und Informationsverarbeitung.“ In: Petersen/Six 2020: 33–44.
- Schmidbauer, Wolfgang. 1991. *Psychologie. Lexikon der Grundbegriffe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Siegfried J. 2000. *Kalte Faszination. Medien. Kultur. Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt, Yvonne. 2012. „Theater und Behinderung. ‚Welche Behinderung hast du nochmal?‘“ In: Andreas Kotte/Frank Gerber/Beate Schappach (Hg.), *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*. Zürich: Chronos: 357–376.
- Schmidt, Yvonne. 2020. *Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos.
- Schmitz, Dagmar. 2016. „Ethische Herausforderungen der neuen nichtinvasiven Pränataltestung.“ In: *Der Gynäkologe* 49.6: 442–447.

- Schneider, Werner/Waldschmidt, Anne. 2012. „Disability Studies. (Nicht-)Behinderung anders denken.“ In: Stephan Moebius (Hg.), *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript: 128–150.
- Schnoor, Heike. 2007. „Schlusswort: Emanzipation und Behinderung. Überlegungen zu einer emanzipatorischen Rehabilitationspädagogik.“ In: Heike Schnoor (Hg.), *Leben mit Behinderungen. Eine Einführung in die Rehabilitationspädagogik anhand von Fallbeispielen*. Stuttgart: Kohlhammer: 268–271.
- Schratter, Dagmar. 1996. „Die Reaktionen auf abweichendes Verhalten und abweichendes Aussehen im subhumanen Bereich.“ In: Max Liedtke (Hg.), *Behinderung als pädagogische und politische Herausforderung. Historische und systematische Aspekte*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt: 35–44.
- Schützwohl, Achim. 1993. *Schema und Überraschung. Untersuchungen zum Zusammenwirken von Kognition und Emotion*. Diss. Universität Bielefeld.
- Schulz, Birte. 2004. „„Mißgestaltet und Mißverstanden“: The Representation of Disability in Twentieth-Century German-Speaking Theatre.“ In: *Focus on German Studies* 11: 147–169.
- Schulze, Anne-Katrin. 2006. *Spannung in Film und Fernsehen. Das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos.
- Schuppener, Saskia. 2005. *Selbstkonzept und Kreativität von Menschen mit geistiger Behinderung*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Schwarz-Friesel, Monika. 2019. „Emotionalität von Texten aus kognitionslinguistischer Perspektive.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 403–409.
- Scully, Jackie Leach. 2018. „From ‚She Would Say That, Wouldn’t She?‘ to ‚Does She Take Sugar?‘ Epistemic Injustice and Disability.“ In: *IJFA: International Journal of Feminist Approaches to Bioethics* 11.1: 106–124.
- Seeman, Mary V. 2016. „Schizophrenogenic Mother.“ In: Jay Lebow/Anthony Chambers/Douglas C. Breunlin (Hg.), *Encyclopedia of Couple and Family Therapy*. Cham: Springer: 1–2.
- Seeßlen, Georg. 2012. „Das Feelgood Movie als moralisches Überlebensmittel.“ In: *Pop. Kultur und Kritik* 1 (September 2012): 15–20, <https://doi.org/10.25969/mediarep/565>.
- Shakespeare, Tom (Hg.). 1998. *The Disability Reader. Social Science Perspectives*. London/New York: Continuum.
- Shakespeare, Tom. 1999a. „Art and lies? Representations of disability on film.“ In: Corker/French 1999: 164–172.
- Shakespeare, Tom. 2006. *Disability Rights and Wrongs*. London/New York: Routledge.
- Shakespeare, Tom. 2012. „Disability in developing countries.“ In: Watson/Roulstone/Thomas 2012: 271–284.
- Shakespeare, Tom. 2017. „The Social Model of Disability.“ In: Davis 2017: 195–203.
- Sherry, Mark. 2008. *Disability and Diversity. A Sociological Perspective*. New York: Nova Science.
- Siebers, Tobin Anthony. 2010. *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Siebers, Tobin. 2012. „Un/sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne.“ In: Schipper 2012: 16–32.
- Siebers, Tobin. 2016. „In/Visible. Disability on the Stage.“ In: Sherri Irvin (Hg.), *Body Aesthetics*. Oxford: University Press: 141–152.
- Simpson, Hannah. 2022. *Samuel Beckett and Disability Performance*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Smit, Christopher R./Enns, Anthony. 2001. *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Lanham/New York/Oxford: University Press of America.
- Smith, Greg M. 2003. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

- Snyder, Sharon L./Brueggemann, Brenda Jo/Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.). 2002. *Disability Studies. Enabling the Humanities*. New York: MLA.
- Snyder, Sharon L./Mitchell, David T. 2006. „Language of disability.“ In: Gary L. Albrecht (Hg.), *Encyclopedia of disability*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage: 1018–1024.
- Snyder, Sharon L./Mitchell, David T. 2006a. „Representations of Disability, History of.“ In: Gary L. Albrecht (Hg.), *Encyclopedia of disability*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage: 1382–1394.
- Speck, Otto. 2007. „Geistige Behinderung.“ In: Theunissen/Kulig/Schirbort 2007: 136–137.
- Speck, Otto. 2018. *Menschen mit geistiger Behinderung. Ein Lehrbuch zur Erziehung und Bildung*. 13., aktual. Aufl., München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Stalker, Kirsten. 2012. „Theorizing the position of people with learning difficulties within disability studies. Progress and pitfalls.“ In: Watson/Roulstone/Thomas 2012: 122–135.
- Stauber, Harald. 2007. „Der Blick auf Menschen mit Behinderung im Spielfilm. Über Stereotypen, Diffamierungen und authentische Darstellungen.“ In: Petra Flieger/Volker Schönwiese (Hg.), *Das Bildnis eines behinderten Mannes. Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Neu-Ulm: AG SPAK: 80–104.
- Stiegler, Bernd. 2015. *Theorien der Literatur- und Kulturwissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Stiker, Henri-Jacques. 1982. *Corps infirmes et sociétés*. Paris: Aubier Montaigne.
- Straßner, Erich. 2002. *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*. Tübingen: Niemeyer.
- Straus, Joseph N. 2013. „Autism as Culture.“ In: Davis 2013: 460–484.
- Tacke, Alexandra (Hg.). 2016. *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Tan, Ed S. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Teatro La Ribalta. [2018]. „Otello Circus. Un’opera lirico teatrale con l’orchestra allegromoderato“, <https://www.teatrolaribalta.it/spettacoli/otello-circus/> [19.10.2021].
- Teatro La Ribalta. [2020]. „Eine Peep Show für Aschenputtel“, <http://www.teatrolaribalta.it/wp-content/uploads/2022/06/Peep-Show-Scheda-de-neu.pdf> [29.06.2022].
- Teatro Romea. 2020. „Dossier: La perspectiva del suricato“, http://www.teatoromea.es/Imagenes/Eventos/5w5b3wjv22_Dossier%20La%20perspectiva%20del%20Suricato.pdf [02.05.2022].
- Tervooren, Anja. 2003. „Der verletzte Körper. Überlegungen zu einer Systematik der Disability Studies.“ In: Waldschmidt 2003: 37–48.
- Theater Thikwa/Lohrenscheid, Claudia (Hg.). 2018. *Theater. Rebellion. Die Ausweitung der Kunstzone – Theater Thikwa*. Oberhausen: Athena.
- [Théo et les métamorphoses]. [2021]. „[Dossier de presse]“, <https://medias.unifrance.org/medias/170/194/246442/presse/theo-et-les-metamorphoses-dossier-de-presse-francais.pdf> [21.09.2023].
- Theunissen, Georg. 2007. „Geistige Behinderung.“ In: Konrad Bundschuh/Ulrich Heimlich/Rudi Krawitz (Hg.), *Wörterbuch Heilpädagogik. Ein Nachschlagewerk für Studium und pädagogische Praxis*. 2., durchges. Aufl., Bad Heilbrunn: Klinkhardt: 95–98.
- Theunissen, Georg. 2016. *Geistige Behinderung und Verhaltensauffälligkeiten. Ein Lehrbuch für Schule, Heilpädagogik und außerschulische Unterstützungssysteme*. 6., überarb. u. erw. Aufl., Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Theunissen, Georg/Kulig, Wolfram/Schirbort, Kerstin (Hg.). 2007. *Handlexikon Geistige Behinderung. Schlüsselbegriffe aus der Heil- und Sonderpädagogik, Sozialen Arbeit, Medizin, Psychologie, Soziologie und Sozialpolitik*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Theater Thikwa. o.J. *Dschingis Khan. Monster Truck in Kooperation mit Theater Thikwa*, <https://www.thikwa.de/stuecke/dschingis-khan/> [05.07.2021].

- Thieme, Thomas. 2013. „Existenz im Augenblick.“ In: *Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“*: 150–151.
- Thimm, Walter. 2006. *Behinderung und Gesellschaft. Texte zur Entwicklung einer Soziologie der Behinderten [1975–1977]*. Heidelberg: Winter.
- Thompson, Hannah. 2017. „État present. French and Francophone Disability Studies.“ In: *French Studies* 71.2: 243–251.
- Thomsen, Christian W. 2013. „Groteske, das.“ In: Nünning 2013: 284–285.
- Tröster, Heinrich/Pulz, Imke. 2020. „Stigma und Stigmabewältigung.“ In: Petersen/Six 2020: 173–184.
- Tschiltschke, Christian von. 2020. „Spielfilm.“ In: Hartwig 2020: 393–403.
- Turner, Bryan S. (Hg.). 2012. *Routledge Handbook of Body Studies*. London/New York: Routledge.
- Turner, Victor. 2008 [1969]. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New Brunswick/London: Aldine.
- Ulich, Dieter/Mayring, Philipp. 2003. *Psychologie der Emotionen*. 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Umatham, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.). 2015. *Disabled theater*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- UN [United Nations]. 2006. „Preamble“, <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/preamble.html> [24.07.2023].
- UN [United Nations]. 2006a. „Article 8 – Awareness-raising“, <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/article-8-awareness-raising.html> [24.07.2023].
- [Unesco]. 1981. „A working definition of handicap.“ In: *The Unesco courier* 34: 36–37, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000043658> [23.06.2023].
- Unger, Hella von. 2014. *Partizipative Forschung. Einführung in die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Springer VS.
- Uther, Hans-Jörg. 2021. *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. 3., durchges. u. erg. Aufl., Berlin/Boston: De Gruyter.
- Valentino, Rodolfo. 2010. *Ehe, Familie und andere Lebensgemeinschaften in Spanien – Die Familie als sozio-emotionaler Stabilisator und intergenerationeller Konflikttherd*. Diss. Bonn, <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/bitstream/handle/20.500.11811/4242/2024.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [25.07.2023].
- Vellusig, Robert. 2009. „Das Erlebnis und die Dichtung. Eine literaturtheoretische Skizze in weiterführender Absicht.“ In: Huber/Winko 2009: 115–131.
- Vena, Teresa. 2021. „Damien Odoul. Réalisateur de *Théo et les métamorphoses*. Je veux mettre à l'épreuve les habitudes du public et prendre des risques pour le faire.“ In: *cineuropa* (8.03.2021), <https://cineuropa.org/fr/interview/398597/> [17.11.2022].
- Venn-Hein, Birger. 2014. *Die Regie der Erwartung. Wie Filmemacher durch das Spiel mit Erwartungen Unterhaltung steigern*. Berlin/Münster: Lit.
- Vicente, Eduardo de. 2021. „Las anécdotas del rodaje de ‚Olvido y León‘.“ In: *Ocio y cultura* (21.3.2021), <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210331/anecdotas-rodaje-olvido-leon-11628714> [5.10.2021].
- Viganò, Antonio. 2020. „Perché abbiamo deciso di inventarci un nuovo spazio teatrale.“ In: *superando* (7.05.2020), <https://www.superando.it/2020/05/07/perche-abbiamo-deciso-di-inventarci-un-nuovo-spazio-teatrale/> [29.06.2022].
- Ville, Isabelle/Ravaud, Jean-François. 2006. „Representations of Disability, Social.“ In: Albrecht, Gary L. (Hg.), *Encyclopedia of disability*. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage: 1394–1398.
- Vincenti, Diego. 2021. „Antonio Viganò porta un peep show a teatro, senza la Kinski in versione Cenerentola.“ In: *Il giorno* (14.06.2021), <https://www.ilgiorno.it/milano/cultura/antonio-vigano-peep-show-1.6482342> [30.06.2022].

- Wägenbaur, Thomas. 1998. „Narrative Ethik. Das Paradox der Ethik als *Kybernetik* der Literatur.“ In: Markus Heilmann/Thomas Wägenbaur (Hg.), *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 229–256.
- Waldschmidt, Anne (Hg.). 2003. *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation*. Kassel: bifos.
- Waldschmidt, Anne. 2011. „Symbolische Gewalt, Normalisierungsdispositiv und/oder Stigma? Soziologie der Behinderung im Anschluss an Goffman, Foucault und Bourdieu.“ In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 36: 89–106.
- Waldschmidt, Anne. 2020. *Disability Studies zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Waldschmidt, Anne (Hg.). 2022. *Handbuch Disability Studies*. Unter Mitarbeit von Sarah Karim. Wiesbaden: Springer VS.
- Waldschmidt, Anne/Schillmeier, Michael. 2022. „Theorieansätze in den Disability Studies.“ In: Waldschmidt 2022: 73–91.
- Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.). 2007. *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript.
- Wansing, Gudrun. 2014. „Konstruktion – Anerkennung – Problematisierung: Ambivalenzen der Kategorie Behinderung im Kontext von Inklusion und Diversität.“ In: *Soziale Probleme* 25.2: 209–230, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-447987> [20.07.2020].
- Warning, Rainer. 1976. „Vom Scheitern und vom Gelingen komischer Handlungen.“ In: *Preisendanz/Warning* 1976: 376–379.
- Watson, Nick/Roulstone, Alan/Thomas, Carol (Hg.). 2012. *Routledge Handbook of Disability Studies*. London/New York: Routledge.
- Wehse, Rainer. 1981. „Cinderella.“ In: Kurt Ranke (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 3: *Chronikliteratur – Engel und Eremit*. Berlin/New York: De Gruyter: 39–57.
- Weigel, Matthias. 2012. „Das andere Leben.“ In: *nachtkritik.de* (22.11.2012), https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7476:videointerview&catid=644:video&Itemid=100427 [24.10.2022].
- Weinheimer, Chris. 2014. „Epilog. What it is like to be the mentally differently abled director of a theatre with mentally differently dishandicapped actors.“ In: Bugiel/Elber 2014: 666–670.
- Weisser, Jan. 2004. „Disability Studies und die Sonderpädagogik.“ In: Weisser/Renggli 2004: 27–30.
- Weisser, Jan/Renggli, Cornelia (Hg.). 2004. *Disability Studies. Ein Lesebuch*. Luzern: SZH/CSPS.
- Wenger, Susanne. 2008. „Nichtdiskriminierende Sprache. Vom Versuch, die ‚geistige Behinderung‘ abzuschaufen.“ In: *Curaviva* 12: 38–39.
- Wihstutz, Benjamin. 2015. „... And I Am an Actor. ‘On Emancipation in ‚Disabled Theater‘.“ In: Umatham/Wihstutz 2015: 35–50.
- Wihstutz, Benjamin. 2017. „Nichtkönnen, Nichtverstehen. Zur politischen Bedeutung einer *Disability Aesthetics* in den Darstellenden Künsten.“ In: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.), *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript: 61–74.
- Wijdicks, Eelco F.M. 2015. *Neurocinema. When film meets neurology*. Boca Raton/London/New York: CRC Press.
- Winko, Simone. 2019. „Literaturwissenschaftliche Emotionsforschung.“ In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt 2019: 397–402.
- Wirth, Uwe (Hg.). 2017. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Wirth, Uwe. 2017a. „Literaturtheorie.“ In: Wirth 2017: 122–133.
- Wirth, Werner. 2014. „Emotion.“ In: Wünsch/Schramm/Gehrau/Bilandzic 2014: 29–44.

- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Philosophische Untersuchungen*. Auf der Grundlage der Kritisch-genetischen Edition neu hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wolff, Jonathan. 2010. „Cognitive Disability in a Society of Equals.“ In: Kittay/Carlson 2010: 147–159.
- Wünsch, Carsten. 2014. „Empathie und Identifikation.“ In: Wünsch/Schramm/Gehrau/Bilandzic 2014: 223–242.
- Wünsch, Carsten/Schramm, Holger/Gehrau, Volker/Bilandzic, Helena (Hg.). 2014. *Handbuch Medienrezeption*. Baden-Baden: Nomos.
- Zajonc, Robert B. 1968. „Attitudinal effects of mere exposure.“ In: *Journal of Personality and Social Psychology Monograph Supplement* 9.2.2: 1–27.
- Zeki, Semir. 2010. *Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*. Aus dem Englischen von Ulrike Bischoff. München/Basel: Ernst Reinhardt Verlag.
- Zillmann, Dolf. 1988. „Mood Management Through Communication Choices.“ In: *American Behavioral Scientist* 31.3: 327–340.
- Zinsmeister, Julia. 2017. „Diskriminierung von körperlich und geistig Beeinträchtigten.“ In: Scherr/El-Mafaalani/Gökçen 2017: 593–612.

