

IMAGES OF DISABILITY. LITERATURE, SCENIC,
VISUAL, AND VIRTUAL ARTS 6

Susanne Hartwig (Hg.)

Lachgemeinschaften?

Komik und Behinderung im Schnittpunkt
von Ästhetik und Soziologie



PETER LANG

Susanne Hartwig (Hg.)

Lachgemeinschaften?

Obwohl Komik und Behinderung gerade in den Künsten immer wieder zusammentreffen, gibt es so gut wie keine theoretisch und methodisch fundierten Auseinandersetzungen mit dieser Thematik in den Literatur-, Kultur- oder Sozialwissenschaften. Gerade im Kontext von Inklusionsdiskussionen jedoch sind Fragen nach dem Potential des Lachens und der Komik, aber auch nach deren Ambivalenz im Zusammenhang mit Behinderung von weitreichender Bedeutung. Der vorliegende Band unternimmt eine Bestandsaufnahme möglicher Theorien und Analysekonzepte anhand konkreter Einzelanalysen. Die Autor:innen vertreten die Sozial-, Erziehungs-, Literatur-, Kultur-, Medien-, Theater- und Filmwissenschaften.

Die Herausgeberin

Susanne Hartwig ist Inhaberin des Lehrstuhls für Romanische Literaturen und Kulturen an der Universität Passau. Sie lehrt und forscht im Bereich Theater und Film, Ethik und Literatur sowie Disability Studies mit literatur-, theater- und filmwissenschaftlichen Ansätzen. Sie ist Herausgeberin des ersten deutschsprachigen Handbuchs zum Thema „Behinderung“ mit kulturwissenschaftlicher Schwerpunktsetzung.

Lachgemeinschaften?

Images of Disability

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts /
Imágenes de la diversidad funcional.

Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by
Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

Volume 06



PETER LANG

Susanne Hartwig (Hg.)

Lachgemeinschaften?

**Komik und Behinderung im Schnittpunkt von Ästhetik
und Soziologie**



PETER LANG

**Bibliographic Information published by the Deutsche
Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic
data is available in the internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISSN 2569-586X

ISBN 978-3-631-88294-8 (Print)

E-ISBN 978-3-631-88298-6 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-88299-3 (EPUB)

DOI 10.3726/b19904

© Susanne Hartwig, 2022

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative
Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY)
Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

List of Contributors	7
-----------------------------------	---

I. Theorie

<i>Susanne Hartwig</i> Einführung: Komik, Lachen und Behinderung	11
<i>Franziska Felder</i> Lachen aus Gründen der Gerechtigkeit? Zum Verhältnis von Komik, Behinderung und moralischem Sollen	25

II. Fiktion: Schwankliteratur, Theater und Film

<i>Sonja Kerth</i> Un:ethische Blicke - un:ethisches Lachen? Behinderung und Komik in vormodernen deutschen Schwankerzählungen	45
<i>Elisabeth Braun</i> Komik in der Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderung – Erfahrungsschritte	67
<i>Benjamin Wihstutz</i> Die Komik der Leistung: Über Disability Performance und das Lachen des Publikums	85
<i>Susanne Hartwig</i> Ironie und Erwartung, Humor und Erfahrung: Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung auf der Bühne und im Film	107
<i>Anette Pankratz</i> Komische Irritationen mit Behinderung in Sitcoms von und mit Ricky Gervais	133

Herbert Schwaab

There's something about disability. Behinderung und Affekt in den
Gross-out-Blockbusterkomödien der Farrelly-Brüder 147

III. Lebenswelt

Dieter Kulke

„Es geht nicht, es rollt.“ – Das ‚Lachen über Behinderung‘ aus der
Perspektive körperlich behinderter Menschen 171

Fabian Riemen

„Das Lachen blieb mir im Halse stecken.“ Zum Transformationspotenzial
in *Dschingis Khan* und der spezifischen Funktion von Komik 191

Cosimo Mangione

Das ‚Lächerliche‘ in Familien mit ‚geistig‘ behinderten Angehörigen.
Einige Reflexionen aus einer interaktionistisch professionstheoretischen
Perspektive 207

Karlheinz Kleinbach

Billy the Kit 225

Abbildungsverzeichnis 241

Über die Autor:innen 243

List of Contributors

Elisabeth Braun
Pädagogische Hochschule Ludwigsburg

Franziska Felder
Universität Zürich

Susanne Hartwig
Universität Passau

Sonja Kerth
Universität Bremen

Karlheinz Kleinbach
Pädagogische Hochschule Ludwigsburg

Dieter Kulke
Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt

Cosimo Mangione
Technische Hochschule Nürnberg Georg Simon Ohm

Anette Pankratz
Ruhr-Universität Bochum

Fabian Riemen
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Herbert Schwaab
Universität Regensburg

Benjamin Wihstutz
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

I. Theorie

Susanne Hartwig

Einführung: Komik, Lachen und Behinderung

1 Komik, Lachen und Inklusion¹

Komik und Behinderung scheinen auf den ersten Blick eher wenig miteinander zu tun zu haben. Behinderung wird in der Regel kulturübergreifend als ernst, gar tragisch empfunden,² weshalb Komik bei diesem Thema schnell deplatziert und taktlos wirken kann. Und doch – oder vielleicht gerade deshalb? – gibt es eine lange Tradition des bedenkenlosen lebensweltlichen und literarischen Lachens über körperliche und geistige Besonderheiten (die man im 20. Jahrhundert homogenisierend ‚Behinderung‘ nennt), von den homerischen Epen (vgl. Thommen 2020: 138) bis hin zum boomenden Filmgenre „Behindertenkomödie“ im 21. Jahrhundert. Dies ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass Komik und Behinderung beide als Normabweichungen wahrgenommen werden und daher so etwas wie eine grundlegende Ähnlichkeit vorzuliegen scheint. Komisch ist eine Normabweichung allerdings nur, wenn sie letztlich (und sei es auf einer Metaebene) als harmlos wahrgenommen wird,³ was mit den starken negativen Konnotationen, die mit Behinderung verbunden sind, nicht ohne Weiteres zusammenpasst. Wenn sich Behinderung und Lachen deshalb

-
- 1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Projektes „Erzählung, Erwartung, Erfahrung. Behinderung im zeitgenössischen europäischen Theater und Film“, das ich an der Universität Passau leite (DFG, Projektnummer 429281822, Laufzeit 2020–2023). Ich danke Gabriel Alejandro García Fontalvo für die Mithilfe bei der redaktionellen Bearbeitung des Manuskripts.
 - 2 Vgl. den (schon älteren) kulturvergleichenden Überblick von Neubert/Cloerkes 1987. Neubert/Cloerkes sprechen von kulturellen Universalien, z.B. von der „kulturübergreifende[n] Wertschätzung des intakten menschlichen Körpers“ mit „entsprechende[r] Abwertung diesbezüglicher Abweichungen“ (Neubert/Cloerkes 1987: 13). Behinderung wird häufig als Strafe im Wertesystem einer Gesellschaft wahrgenommen (Neubert/Cloerkes 1987: 82).
 - 3 Das „Harmlosigkeitspostulat“ aus Aristoteles’ *Poetik* fordert, dass das Lächerliche ein „mit Hässlichkeit verbundener Fehler“ sein soll, der weder „Schmerz“ noch „Verderben“ verursacht (Aristoteles 1982: 17; vgl. Zipfel 2017: 60–65 und die dort angegebene Literatur).

ausschließen, weil die naheliegende tragische Konnotation Komik neutralisiert,⁴ würde dann umgekehrt eine Zunahme positiv konnotierter komischer Darstellungen von Behinderung in der Gegenwart das Verblässen einer dominant negativen Einschätzung von Behinderung anzeigen? Und würde dann in der gleichen Logik das peinliche Bestreben, über (Menschen mit) Behinderung möglichst nicht zu lachen, diese Menschen geradezu diffamieren (und eben nicht vor Diffamierung schützen)?

Kastl weist darauf hin, dass man in die Gemeinschaft der Lachenden einbezogen ist, wenn man mitlachen kann; daher sei die Gruppenverbundenheit der Person, über die nie gelacht wird, ebenso fraglich wie die Gruppenverbundenheit desjenigen, über den und auf dessen Kosten immer nur gelacht wird. Körperliche, kognitive und psychische Beeinträchtigungen seien dabei nicht weniger oder auf andere Weise offen für komische Effekte als jedes andere menschliche Merkmal oder Verhalten auch: weder per se komisch noch von vornherein aus der Sphäre des Komischen ausgeschlossen (Kastl 2020: 253). Zeigen also Witze über Menschen mit Behinderung letztendlich deren Inklusion an, da sie, wie jeder andere Mensch auch, zum Objekt des Spotts werden können? Diskriminieren Lachverbote Menschen mit Behinderung, weil sie diesen etwas nicht zugehen, was für alle anderen Menschen normal ist? „Inklusion ist, wenn man trotzdem lacht“, urteilt Pilz (2014) über „barrierefreie Komödie[n]“ – könnte Komik gar zum Gradmesser von Inklusion werden? Aber wie geht man mit der Gefahr der Exklusion durch Verlachen um?⁵

Die Frage danach, unter welchen Bedingungen komische Darstellungen von Behinderung positive Vorstellungsbilder von Menschen mit Behinderung fördern, ist nicht zuletzt für die Forderungen der UN-Behindertenrechtskonvention nach einem gesellschaftlichen Umdenken in Bezug auf Behinderung wichtig. Im Jahr 2006 verabschiedet und seitdem von fast allen Staaten der Welt unterzeichnet, verfolgt diese Konvention das Ziel, größeres gesellschaftlichen Bewusstsein gegenüber Menschen mit Behinderungen zu fördern und Vorurteile ihnen gegenüber abzubauen. Um dies zu erreichen, müssen soziale Strukturen und Praktiken, aber auch Vorstellungsbilder von Behinderung verändert werden. Dies kann auch über die Bildung von Lachgemeinschaften geschehen, weil

4 Wird dem Harmlosigkeitspostulat nicht entsprochen, schieben sich „in der Regel die sympathetischen Emotionen des Betrachters in den Vordergrund“ (Zipfel 2017: 60) und der komische Effekt bleibt aus.

5 Zum Verlachen mit einem Gefühl der Überlegenheit des Betrachters vgl. Zipfel 2017: 65.

Lachen eher positiv konnotiert und mit Entspannung verbunden wird.⁶ Freilich müsste Komik dann Besonderheiten von Behinderung berücksichtigen, etwa dass diese oft die Nichteinhaltung bestimmter gesellschaftlicher Normen impliziert. Die Funktion der sozialen Sanktion, die das Ziel verfolgt, „den Normabweichler zu verlachen und gleichzeitig die Norm zu verteidigen und zu festigen“ (Zipfel 2017: 66),⁷ müsste Komik in Bezug auf Behinderung dann verlieren und zu einer Kritik an (undifferenzierter) Einforderung von Normen übergehen. Im Zusammenhang mit Behinderung erhielte Komik die Aufgabe, Flexibilität gegenüber Normen zu schaffen. Hier wäre auszunutzen, dass Komik, wie es Robert Gernhardt (2000: 464) treffend formuliert, dem Bedürfnis nach Veränderung, Verunstaltung, Negierung und Aufhebung der Realität entspringt.⁸ Sie kann die gewohnten sozialen Ordnungsmechanismen fremd erscheinen lassen und dadurch deren Kontingenz aufzeigen. Eine komische Behandlung des Themas ‚Behinderung‘ bringt dann Entlastung von Tabuisierung und peinlicher Berührtheit angesichts von Normendurchbrechung und schafft inklusivere Lachgemeinschaften.

Es verwundert sehr, dass es bislang so gut wie keine theoretisch und methodisch fundierten Auseinandersetzungen mit der Thematik ‚Komik, Lachen und Behinderung‘ in den Kultur- oder Sozialwissenschaften gibt, geschweige denn ein Zusammendenken beider Begriffe unter der Doppelperspektive von Literatur (Film, Theater) als Symbol- und als Sozialsystem. Gottwalds historisch und diskursanalytisch angelegte Studie *Lachen über den Anderen* (2009), eine Dissertation aus der Fakultät Rehabilitationswissenschaften der TU Dortmund, ist die einzige deutschsprachige Monographie zum Thema. Ansonsten erscheint ‚Komik und Behinderung‘ fast ausschließlich in Einzeltextanalysen oder als Randphänomen in Überblicksdarstellungen.⁹ Angesichts eines gesellschaftlichen

-
- 6 Komik löst nach Kant Wohlbefinden und Vergnügen aus (vgl. Bachmaier 2005: 24).
 - 7 Diese Funktion wird bei Zipfel freilich nicht als die einzige Funktion von Komik dargestellt; Zipfel kommt auch auf die „Komik der Überlegenheit des Verlachenden gegenüber dem Verlachten“ und die „Komik des generellen Überlegenheitsgefühls des Menschen gegenüber der Welt“ zu sprechen (Zipfel 2017: 66). Vgl. zum Lachen als soziales Korrektiv auch Schäfers Verweise auf Bergson (1996: 67–68).
 - 8 Gernhardt nennt Komik ein kulturelles Ventil, das allein ein Überleben ermögliche (Gernhardt 2000: 461–462). Luthe (1992) spricht allgemein von Komik als Passage, also als Instrument des Übergangs zwischen verschiedenen Zuständen.
 - 9 Vgl. z.B. das Kapitel „Disability and Humor“ in Berger (2013: 198–203). Bei Berger handelt es sich eher um eine Aufzählung von typischen komischen Darstellungen von Behinderung (wie etwa im „wise simpleton“; Berger 2013: 201) als um eine Theorie zu Komik in Bezug auf Behinderung.

Inklusionsauftrags durch die UN-Behindertenrechtskonvention ist eine theorie- und methodengeleitete umfassendere Erforschung des Themas dringend notwendig.

2 Komik und Lachen

Wer sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive mit Komik beschäftigt, betritt ein nahezu unüberschaubares Terrain. Denn Komik ist ein „umbrella term“;¹⁰ ihre konkreten Ausprägungen sind so vielfältig wie ihre Wirkungen, die z.B. in Entlastung, Lustgewinn, Aufwertung des Selbstwertgefühls oder Verstörung, gar Zerstörung von Ordnungsstrukturen liegen können: „Im Lachen wird den Normen, Prinzipien, Ordnungen selbst mitgespielt, deren Herrschaft das Nichtige erst zum Nichtigen, das Entgegenstehende zum Entgegenstehenden macht“ (Preisendanz 1976: 411).¹¹ Wie Komik systematisiert werden kann, wie sie entsteht und was sie ausmacht, ist entsprechend die Kernfrage zahlreicher Theorien und Modelle unterschiedlicher Disziplinen seit der Antike, der sich Denker wie Aristoteles, Immanuel Kant, Henri Bergson, Sigmund Freud oder Michail Bachtin gewidmet haben (vgl. den Überblick in Gottwald 2009).

Die drei dominanten Paradigmen der Komiktheorie, die in „philosophischen, psychologischen, soziologischen, anthropologischen, kognitiven sowie literatur- und kommunikationswissenschaftlichen Ästhetiken des Komischen immer wieder aufgegriffen und variiert wurden“ (Wagner 2017: 27),¹² sind: die auf Thomas Hobbes zurückgehende Überlegenheitstheorie, nach der der Lachende sich in eine Position der Superiorität bringt (vgl. dazu Zipfel 2017: 66); die prominent von Sigmund Freud vertretene Entlastungstheorie, in der der Lachende sich entspannt und von einer (psychischen) Last befreit wird; sowie die Kontrast- oder Inkongruenztheorie,¹³ wonach Komik durch das Aufeinanderprallen von

10 Eco urteilt: „[...] every attempt to define comic seems to be jeopardized by the fact that this is an umbrella term (referring, in a Wittgensteinian jargon, to a network of family resemblances) that gathers together a disturbing ensemble of diverse and not completely homogeneous phenomena, such as humor, comedy, grotesque, parody, satire, wit, and so on“ (Eco 1984: 1).

11 Zur skriptsemantischen Inkongruenztheorie, Überlegenheits- bzw. Entlastungstheorie vgl. Wirth 2017: 130.

12 Vgl. auch Müller-Kampel 2012.

13 Zu Inkongruenzen z.B. zwischen Zwecken und deren Realisierung bzw. zur Verbindung disparater Vorstellungen (z.B. zwischen Vollkommenem und Unvollkommenem oder zwischen Erscheinung und Norm) vgl. Gottwald 2009: 59–60. Zur Inkongruenz von Schemata vgl. Schäfer 1996: 71. Schäfer nennt den Begriff *Inkongruenz* unscharf,

Gegensätzen entsteht. Darüber hinaus können verschiedene Zielscheiben des Lachens unterschieden werden: Man kann über einen Menschen oder eine Menschengruppe lachen (z.B. ‚die Mehrheitsgesellschaft‘ oder ‚die Behinderten‘; das ist Figurenkomik) bzw. ein Objekt (z.B. eine Behinderung; das ist Sachkomik), über einen sozialen Prozess (z.B. kodifiziertes Verhalten in einem bestimmten Kontext; das ist Situationskomik) oder aber über den Beobachter (d.h. der Lachende über sich selbst; das ist reflexive Komik). Die Komik kann auch in der Darstellungsweise (und eben nicht im Dargestellten) liegen (vgl. Zipfel 2017: 64). Schließlich ist eine „Komik induzierende Inkongruenz“ auch auf der Ebene der Sprache möglich, als Sprachkomik, wie man anschaulich in den ‚behinderten Cartoons‘ von Phil Hubbe sehen kann.¹⁴

Eine grundlegende Ambivalenz von Komik ergibt sich daraus, dass die Wahrnehmung des Komischen von einer beobachtenden Person abhängig ist, die jeweils individuelle Kriterien für das anlegen kann, was sie für harmlos hält und was nicht. So erläutert Zipfel:

Wenn der Betrachter wegen grundsätzlichen subjektiven Einstellungen (z.B. ethischen Prinzipien) affektiv eng mit der Norm, von der abgewichen wird, verbunden ist, wird es ihm möglicherweise nicht gelingen, eine Normal/Harmlos-Einschätzung durchzuführen bzw. eine durch die Darstellung nahegelegte Harmlosigkeit zu akzeptieren, und dann wird er die Abweichung auch nicht komisch finden können. (Zipfel 2017: 65)

Was aus einer Perspektive als komisch erscheint, kann aus einer anderen Perspektive sogar tragisch wirken. Fiedler spricht von dem „endemic gap between that to which we aspire and that which we can achieve [which] has been perceived by some artists as tragic and by some as comic“ (Fiedler 1982: 60). Diese Ambivalenz der Komik kann zur Emotionalisierung z.B. in ästhetischen Zusammenhängen ausgenutzt werden. Dort kann der Modus der Rezeption – tragisch oder komisch – durch die Art der Darstellung in gewissen Grenzen gelenkt werden (vgl. Zipfel 2017: 69). Iser denkt das Komische als „Kipp-Phänomen“, als einen Prozess, in dem sich zwei konträre Positionen abwechselnd infrage stellen

da er so verschiedene Dinge wie Erwartungsenttäuschung, Widerspruch, Paradoxa, Unstimmigkeit, ein Nicht-Zusammenpassen, Unlogik oder Übertreibung bezeichne (Schäfer 1996: 72). Zum Komischen als Normverletzung vgl. auch Gottwald 2009: 64–65; Unger 1995: 18–19.

14 Vgl. <https://www.hubbe-cartoons.de/aktuelles/>. Zipfel erläutert zur Sprachkomik: „Die Normabweichung ist eine des sprachlichen Ausdrucks (Ambiguität und Verfahren des Witzes) und eine solche Normabweichung ist immer harmlos, da der Sprache als Gegenstand der Inkongruenz nicht wirklich Schaden zugefügt werden kann. Worüber vordringlich gelacht wird, sind also sprachliche Inkongruenzen [...]“ (Zipfel 2017: 64).

(Iser 1976: 399–400); so wird an beiden Positionen etwas sichtbar, was ansonsten verborgen bliebe.¹⁵

Lachen, die von der Komik hervorgerufene Reaktion, ist eine unmittelbare Reaktion auf existenzielle Ambivalenz. Plessner spricht vom „Bedrängende[n] des komischen Konflikts“, auf den das Lachen reagiere:

Exzentrisch zur Umwelt, im Durchblick auf eine Welt steht der Mensch zwischen Ernst und Unernst, Sinn und Sinnlosigkeit und damit vor der Möglichkeit ihrer unauflösbaren, mehrdeutigen, gegensinnigen Verbindung, mit der er nicht fertig werden kann, von der er sich ablösen muß und die ihn doch zugleich an sich bindet. (Plessner 1982: 299)

Das reaktive Lachen befreie den Menschen aus dem unlösbaren Konflikt zwischen beiden Tendenzen. Zugleich distanziert es sich von dem, was verlacht wird. Wer lacht, wird von der „gefühlsmäßigen Anteilnahme an der von Inkongruenzen betroffenen Person/Figur“ entlastet (Zipfel 2017: 62). Er geht emotional auf Distanz und wird zum Beobachter (vgl. Stierle 1976: 372). Nach Henri Bergson ist das natürliche Element des Lachens eine „Unberührtheit der Seele“, Lachen bedürfe einer „vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können“ (Bergson 2011: 14–15). Aber Lachen ist zugleich auch gemeinschaftsstiftend, ein ‚Türöffner‘ in sozialen Situationen, weil es die Lachenden zu Komplizen macht (vgl. Gernhardt 2000: 456). Dies betrifft gleichermaßen lebensweltliche und (ästhetisierte) Darstellungen (vgl. Zipfel 2017: 62).

3 Komik, Lachen und Behinderung

Komik und Lachen sind riskanter, wenn Menschen mit und ohne Behinderung beteiligt sind, als wenn die Gruppen homogen sind. Denn Begegnungen von Menschen mit und ohne Behinderung sind schon in der alltäglichen Lebenswelt tabubehaftet und konfliktgeladen. Der Soziologe Günther Cloerkes (2007; 2014) spricht von einem grundlegenden Normenkonflikt, den er wie folgt beschreibt: Gesellschaftliche Normalitätserwartungen fordern Leistung und Anpassung, die der Mensch mit Behinderung nur bedingt erbringen kann; die daraus logisch folgende Reaktion – Ausschluss und Stigmatisierung – wird jedoch sozial ebenfalls nicht akzeptiert. Vielmehr existiert – seit der Verabschiedung der UN Behindertenrechtskonvention auch offiziell verstärkt – die normative Forderung nach voraussetzungsloser Teilhabe von Menschen mit Behinderung am sozialen Leben. Der daraus entstehende Konflikt wird nicht offen thematisiert

15 Ähnlich sieht Schäfer Komik als das Arrangement bzw. Re-Arrangement eines Figur-Grund-Verhältnisses an (Schäfer 1996: 69–102).

und beeinflusst daher unterschwellig die soziale Interaktion zwischen Menschen mit und ohne Behinderung. Originäre Reaktionen auf Behinderung bzw. reale Einstellungen der Menschen ohne Behinderung treten in Konflikt mit den offiziell erwünschten Reaktionen.¹⁶ Die ‚Irrelevanzregel‘ (nach Goffman 1961: 19–34, Goffman 1963: 42–43) fordert dabei, dass 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). Die Interaktion ist gestört und von einem Gefühl der Gezwungenheit durchzogen.

Noch komplexer wird die soziale Praxis dadurch, dass die Menschen mit Behinderung ihrerseits auf die Reaktionen der nichtbehinderten Menschen reagieren und beispielsweise bemüht sind, Behinderung herunterzuspielen oder zu tabuisieren. Die erhöhte Spannung führt zu Vermeidungsverhalten auf beiden Seiten (vgl. die plastische Beschreibung des Regisseurs Niko von Glasow 2008: 3–4). Die Lösung des Konflikts ist oft eine „überformte“ soziale Reaktion, die in Scheinakzeptierung mündet (Cloerkes 2014: 127–130): Jede mit Behinderung verbundene Irritation wird von allen Seiten peinlich vermieden, sodass *phantom normalcy*¹⁷ entsteht. Die Spannung zwischen dem Gesagten und dem Ungesagten, die für Komik konstitutiv ist (vgl. Schäfer 1996: 105–107),¹⁸ ist daher sehr wahrscheinlich in Bezug auf Behinderung größer als bei anderen Themen.

Die Interaktion von Menschen mit und ohne Behinderung, die oft einander nicht gewöhnt sind, impliziert also ein hohes, aber tabuisiertes Spannungs- und Konfliktpotenzial. Daher ist der komische Umgang mit dem Thema voraussetzungsreich und die Frage nach den Grenzen des Lachens drängt sich auf. Denn das Brechen von Tabus kann Schamgefühle hervorrufen, und Menschen mit Behinderung sind eine vulnerable Bevölkerungsgruppe, der gegenüber Komik und Lachen schnell in Grausamkeit umschlagen können. Lachen kann Menschen verbinden, z.B. in Form von Humor, aber auch verletzen, z.B. in Form von Ironie und Spott,¹⁹ entlasten oder im Halse stecken bleiben. Lachen

16 Dass Körper und Verhalten von Menschen mit Behinderung soziale Erwartungen nicht erfüllen, führt zu einer spontanen affektiven (Abwehr-)Reaktion; auch wenn diese sozial bedingt ist, ist sie nicht durch einen Willensakt ausschaltbar. Zur Stimulusqualität von Behinderung vgl. Cloerkes 2007, Kap. 5; Kastl 2017: 174; 182.

17 Goffman spricht in seinem Klassiker *Stigma* (1963: 122–123) von *phantom acceptance* und *phantom normalcy*, bei der die Stigmatisierung unterschwellig bleibt.

18 Eco schreibt zur Komödie: “[...] the broken frame must be *presupposed* but never *spelled out*” (Eco 1984: 4).

19 Vgl. die Unterscheidung zwischen Lachen *über* und Lachen *mit* bzw. die Komik der Herabsetzung und die Komik der Aufwertung (Wirth 2017: 127).

über Behinderung wird in seinen beiden Möglichkeiten – das Gemeinschaft schaffende, verbindende, ggf. Missstände entlarvende Mitlachen und das ausgrenzende Auslachen – vermutlich sowohl von Betroffenen als auch von Nicht-Betroffenen besonders intensiv als Solidarität bzw. als Herabsetzung erlebt.²⁰ Lachgemeinschaften, die Menschen mit und ohne Behinderung einbeziehen, sind aber auch gerade aufgrund dieser Spannung, Intensität und Brisanz ausgesprochen wirksam, wenn es darum geht, diskriminierende Normen zu kritisieren und neue zu etablieren.

Was Menschen mit und ohne Behinderung grundlegend miteinander verbindet und daher zentral bei der Komikerzeugung für ein ‚inklusives Lachen‘ werden kann, ist die Tatsache, dass die *conditio humana*, völlig ungeachtet von Behinderungen, komische Inkongruenzen enthält. So trägt beispielsweise laut Plessner jeder Mensch das Risiko der Lächerlichkeit in sich durch die allgemeinhinnehrende „Diskrepanz zwischen dem Wunsch nach Anerkennung durch eine Gemeinschaft im Einklang mit ihren idealen Normen einerseits und den unvermeidlichen Abweichungen von diesen Idealen in unserer leiblichen Wirklichkeit andererseits“ (Göktürk 2017: 165). Plessner schreibt:

Eigentlich komisch ist nur der Mensch, weil er mehreren Ebenen des Daseins zugleich angehört. Die Verschränkung seiner individuellen in die soziale Existenz, seiner moralischen Person in den leibseelisch bedingten Charakter und Typus, seiner Geistigkeit in den Körper eröffnet immer wieder neue Chancen der Kollision mit irgendeiner Norm. (Plessner 1982: 299)

Laut Plessner sind es die Ansprüche des Menschen auf „Individualität, also Einzigkeit, Einmaligkeit und Unvertretbarkeit, auf Würde, Beherrschtheit, Elastizität, Ebenmaß, Einklang zwischen Leib, Seele, Geist“, die ihn in seiner Erscheinung und in seinem Handeln komisch wirken lassen können (Plessner 1982: 298). Oder kürzer: Alle Menschen sind komisch.

Komik erzeugt Distanz und durch diese werden neue Sichtweisen auf den Umgang mit Behinderung möglich, festgefahrene Stereotype und Klischees können aufgebrochen werden. Oft entlarvt Komik Automatismen in Wahrnehmungs- und Verstehensprozessen, und für notwendig Gehaltene kann wieder in seiner Kontingenz erscheinen. Eine komisch distanzierende Behandlung des Themas ‚Behinderung‘ kann eine durch Stigmatisierung und Tabuisierung hervorgerufene Scheu neutralisieren. Das für die Kommunikation überaus hinderliche ‚peinliche Betretensein‘, das viele Menschen im Beisein von Menschen mit

20 „Überlegenheitsgefühl“ und „Solidarität“ nennt Zipfel (2017: 68) als die grundlegenden gefühlsmäßigen Reaktionen auf Normabweichungen.

Behinderung verspüren, kann durch Lachen aufgelöst werden. Zudem können Menschen mit Behinderungen untereinander Solidarität aufbauen wie im *crip humor*,²¹ der Ängste und Hemmungen direkt verlacht. Komische Normabweichungen werden dabei absichtlich eingesetzt, um gesellschaftliche Verhaltensweisen und Anforderungen zu kritisieren und die vermeintliche Unzulänglichkeit der Menschen mit Behinderung als Unzulänglichkeit der Gesellschaft hinzustellen.²² Mittels Komik kann eine Gegenwelt entworfen werden nach Art einer karnevalistischen Lachkultur im Sinne Bachtins (1987), in der der Mensch mit Behinderung eine völlig neue soziale Position erhält: als Galeonsfigur in der Lachgemeinschaft der Normenbrecher. Wenn Menschen ihre eigene Behinderung thematisieren, kann ihr Lachen der Selbstbehauptung und der Autonomiestärkung dienen. Darüber hinaus bietet Lachen grundsätzlich die Möglichkeit an, sich mit dem, über den gelacht wird, zu identifizieren und zu solidarisieren (vgl. Zipfel 2017: 67).

Komik und Lachen bergen allerdings auch die Gefahr, Behinderung als lustiges Spektakel zu inszenieren und dabei soziale oder politische Schief lagen zu verschleiern. Fehlt ein Bezugssystem, kann Komik bezüglich Behinderung auch gegenüber echter Not desensibilisieren. Es gibt kein objektives Kriterium dafür, wann und unter welchen Bedingungen Lachen in Gewalt umkippt, komische Distanzierung in Stigmatisierung und sozialen Ausschluss. Der Kontext entscheidet über die Haltung des Beobachters:

Ob bei der Reaktion auf unwillentliche Normabweichungen mit Ver lachen oder Mit lachen reagiert wird, hängt bei lebensweltlicher Komik allein von der vom Betrachter eingenommenen Position (der Überlegenheit oder der Solidarität) ab, bei Darstellungskomik zudem von der Art der Darstellung. Zu unterstreichen wäre, dass in jedem Fall über eine harmlose Inkongruenz gelacht wird, in dem einen Fall gepaart mit einem Gefühl der Überlegenheit, in dem anderen mit dem Gefühl der Solidarität. (Zipfel 2017: 67)

-
- 21 So verweist Schmidt auf den Crip-Slam in Chicago, einen Poetry-Slam mit behinderten Performer:innen, die den von ihnen sogenannten „disability humour“ als Form der Selbstermächtigung ansehen (Schmidt 2020: 161). Zum Lachen als Form der Solidarisierung mit dem Ver lachten vgl. Zipfel 2017: 67. Berger verweist dabei auf die Unterscheidung zwischen *disabling humor* und *disability humor* (Berger 2013: 198); vgl. auch Reid/Stoughton/Smith 2006.
- 22 Zu dieser Form der Normabweichung vgl. Zipfel 2017: 68.

Die latente Gewalt, die Lachen ausüben kann, verlangt in Bezug auf Menschen mit Behinderung daher eine normativ-ethische Regulierung.²³

Wenn zu aggressive Komik Menschen mit Behinderung verletzen kann, kann umgekehrt aber auch allzu harmlose Komik in peinliche politische Korrektheit münden und eine Stärkung der Betroffenen und kreative neue Möglichkeiten des Umgangs mit Behinderung geradezu verhindern. Komische Darstellungen, die Menschen mit Behinderung betreffen, eben „Lachgemeinschaften mit Behinderung“, unternehmen daher immer eine Gratwanderung, bei der die Darstellung es schaffen muss, eine potenziell bedrohliche Inkongruenz so, dass sie einerseits noch Komik zulässt, andererseits aber auch klar eine Bedrohung herausstellt.²⁴

4 Lebensweltlicher Kontext vs. Darstellungskontext

Komik und Lachen im Zusammenhang mit Behinderung können im lebensweltlichen Kontext ebenso wie anhand (ästhetisierter) Darstellungen analysiert werden. Beide Zusammenhänge unterscheiden sich grundlegend in Bezug auf Ernst bzw. Harmlosigkeit der Komik, denn im Gegensatz zur Lebenswelt kann in der (ästhetisierten) Darstellung „eine normalerweise nicht harmlose Normabweichung so dargestellt werden [...], dass sie als harmlos betrachtet wird“ (Zipfel 2017: 61).²⁵ Darstellungskontexte können sich außerdem zur Lebenswelt in einer bestimmten (wählbaren) Form verhalten: Sie greifen immer nur einzelne Elemente der Lebenswelt heraus und kombinieren sie miteinander im Sinne einer Akzentuierung und Perspektivierung des dargestellten Sachverhalts, z.B. als ‚Beweisführung‘ für oder gegen grundlegende Annahmen über Behinderung. Ästhetisierten Darstellungen steht es offen, von gängigen Interpretationen abzuweichen und so den Möglichkeitsraum, in dem soziale Beziehungen gedacht werden können, weiter auszuleuchten.

Fiktionale Darstellungen haben dabei den höchsten Freiheitsgrad und das größte Möglichkeitsspektrum. Denn sie verfolgen in der Regel kein Handlungsziel. Der Ernst der Lebenswelt ist ausgesetzt, nicht jedoch der Bezug auf

23 Darüber schreibt Kastl 2020. Auch Gottwald (2009) widmet einen nicht unbeträchtlichen Teil ihrer Studie den Lachverboten und Lachtabus im Zusammenhang mit Behinderung.

24 Denn es besteht die „Möglichkeit, dass die Inkongruenz an sich nicht harmlos ist, aber als solche dargestellt wird und so die Darstellung dem Betrachter die emotionale Distanz nahelegt oder verschafft“ (Zipfel 2017: 63).

25 Zipfel verweist z.B. auf Gutwirths (1993: 106) Ausführungen zur Zeichentrickserie *Tom und Jerry*.

die Lebenswelt. Zu dieser können sich fiktionale Darstellungen frei verhalten, deren Ordnung also im Extremfall auch suspendieren. Während im sozialen Leben originäre Reaktionen auf Behinderung von ‚offiziell erwünschten‘ und ‚überformten‘ Reaktionen verdeckt 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). Schließlich verweist die Behandlung von Behinderung im komischen Modus auf zeit- und kulturspezifische Umgangsformen mit stigmatisierter Abweichung und letztlich auf das, was eine Gesellschaft verdrängt (vgl. Unger 1995: 18–19). Über Komikformen und ‚Lachtraditionen‘ kann man entsprechend zeit- und kulturspezifische Vorstellungsbilder von Behinderung und deren Wirkung und Funktion, also kulturelle Charakteristika, beschreiben.²⁶ Dies macht Komik sowohl für die Kulturwissenschaften als auch für die Soziologie und die Bildungswissenschaften interessant.

Aufgabe einer Komikforschung zu Behinderung ist, Darstellungen daraufhin zu analysieren, wie der komische Effekt unter Bezugnahme auf die Lebenswelt erzeugt wird und wo die Harmlosigkeit anzusiedeln ist, auf der Ebene des Gegenstandes – also Verharmlosung von Behinderung – oder auf der Ebene der Perspektive – Kritik an der Wahrnehmung von Behinderung – oder der Art der Komik – exkludierende oder inkludierende Komik.²⁷ Daran schließt sich die Frage an, welche Unterschiede zwischen Komik in der Lebenswelt und Komik in literarischen, theatralen oder filmischen Darstellungen für das Thema ‚Behinderung‘ relevant sind.

Der vorliegende Band geht auf eine interdisziplinäre Tagung an der Universität Passau zurück, die Soziologie, Rehabilitationswissenschaften, (Sonder-)Pädagogik, Bildungswissenschaften, Romanistik, Anglistik, Kultur-, Film-, Medien- und Theaterwissenschaften miteinander ins Gespräch brachte.²⁸ Die Beiträge analysieren Komik und Lachen über und mit Menschen mit Behinderung anhand abstrakter Fragen und konkreter Beispiele aus der Lebenswelt sowie anhand ästhetischer Darstellungen und streifen damit grundlegende Fragen nach Inklusion und Exklusion. Sie reflektieren über Art und Gegenstand der

26 Plessner erläutert: „Was eine Gesellschaft komisch findet, worüber sie lacht, das wechselt im Lauf der Geschichte, weil es zum Wandel des Normenbewußtseins gehört“ (Plessner 1982: 299).

27 Vgl. zu diesen drei Möglichkeiten Zipfel (2017: 60).

28 „Lachgemeinschaften? Behinderung im Schnittpunkt von Soziologie und Ästhetik“, interdisziplinäre Tagung an der Universität Passau, 6.–8. Oktober 2021.

Komik und des daraus resultierenden Lachens sowie die ethischen Fragen, die sich daran anschließen.

Bibliographie

- Aristoteles. 1982. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Bachmaier, Helmut (Hg.). 2005. *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
- Bachtin, Michail. 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. u. mit e. Vorwort vers. von Renate Lachmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berger, Ronald J. 2013. *Introducing Disability Studies*. Boulder/London: Lynne Rienner.
- Bergson, Henri. 2011. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Übers. Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg: Meiner.
- Cloerkes, Günther. 2007. *Soziologie der Behinderten. Eine Einführung*. 3., neu bearb. u. erw. Aufl. Heidelberg: Winter.
- Cloerkes, Günther. 2014 [1984]. „Die Problematik widersprüchlicher Normen in der sozialen Reaktion auf Behinderte.“ In: Jörg Michael Kastl/Kai Felken-dorff (Hg.), *Behinderung, Soziologie und gesellschaftliche Erfahrung*. Wiesbaden: VS: 121–140.
- Eco, Umberto. 1984. „The frames of comic ‘freedom.’“ In: Umberto Eco/V.V. Ivanov/Monica Rector, *Carnival!* Hg. von Thomas A. Sebeok. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton: 1–10.
- Gernhardt, Robert. 2000. *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker. Kritik der Kritiker. Kritik der Komik*. Zürich: Haffmans.
- Glasow, Niko von. 2008. *NoBody's perfect. Presseheft*. <http://www.nobodysperfect-film.de/downloads/PH-NoBody'sPerfect.pdf> [08.02.2022].
- Göktürk, Deniz. 2017. „Die Komik der Kultur.“ In: Wirth 2017: 160–172.
- Goffman, Erving. 1961. *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*. Indianapolis/New York: Bobbs Merrill Company.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere: Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Gutwirth, Marcel. 1993. *Laughing Matter. An Essay on the Comic*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.

- Iser, Wolfgang. 1976. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ In: Preisendanz/Warning 1976: 398–402.
- 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.
- Kaul, Susanne. 2012. „Komik und Gewalt.“ In: Susanne Kaul/Oliver Kohns (Hg.), *Politik und Ethik der Komik*. München: Wilhelm Fink: 125–131.
- Kindt, Tom. 2017. „Komik.“ In: Wirth 2017: 2–6.
- Luthe, Heinz Otto. 1992. *Komik als Passage*. München: Fink.
- Neubert, Dieter/Cloerkes, Günther. 1987. *Behinderung und Behinderte in verschiedenen Kulturen. Eine vergleichende Analyse ethnologischer Studien*. Heidelberg: Schindele.
- Pilz, Reiner. 2014. „Inklusion ist, wenn man trotzdem lacht.“ In: *Welt* (2.06.2014), <https://www.welt.de/kultur/kino/article128638472/Inklusion-ist-wenn-man-trotzdem-lacht.html> [08.09.2021].
- Plessner, Helmuth. 1982. „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941).“ In: Günter Dux/Odo Marquard/Elisabeth Ströker (Hg.), *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 201–387.
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer. 1976. *Das Komische*. München: Fink.
- Reid, D. Kim/Stoughton, Edy Hammond/Smith, Robin M. 2006. „The Humorous Construction of Disability: ‘Stand-Up’ Comedians in the United States.“ In: *Disability & Society* 21: 629–643.
- Ruch, Willibald/Hofmann, Jennifer. 2017. „Psychologie, Medizin, Hirnforschung.“ In: Wirth 2017: 89–101.
- Schäfer, Susanne. 1996. *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium.
- Schmidt, Yvonne. 2020. *Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos.
- Stierle, Karlheinz. 1976. „Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie.“ In: Preisendanz/Warning: 372–373.
- Thommen, Lukas. „Antike.“ In: Hartwig 2020: 138–140.
- Unger, Thorsten. 1995. „Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung.“ In: Thorsten Unger/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.), *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr: 9–29.

- Wagner, Moritz. 2017. *Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman*. Stuttgart: Metzler.
- Wirth, Uwe (Hg.). 2017. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Zipfel, Frank. 2017. *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.

Franziska Felder

Lachen aus Gründen der Gerechtigkeit? Zum Verhältnis von Komik, Behinderung und moralischem Sollen

Abstract: This article is dedicated to the thesis, which may at first seem absurd, that for reasons of justice one should laugh about disability or rather associate the topic of disability with comedy. Even if a relatively large taboo area on the topic of disability is certainly wellfounded – people with disabilities should not be laughed at, one should not make fun of them and thus further exclude them – there is, in my opinion, a broad, unexplored field of justice-theoretical considerations that will be explored in this contribution. Using the capability approach, social contribution theory, and epistemic justice theory, I elaborate on where this justice perspective might lie and make clear that it is primarily the socially inclusive and emancipatory potential of comedy that is central to justice concerns.

Keywords: Epistemic Justice, Contribution Justice, Capability Approach, Laughter, Disability

1 Einleitung

2013 geht beim Berliner Theatertreffen der Alfred-Kerr-Darstellerpreis überraschend an die mit Downsyndrom geborene Julia Häusermann. Häusermann spielt in der Inszenierung mit dem Titel *Disabled Theater* des Zürcher Theater Horas sich selbst. Ihr Spiel sei von immenser Kraft, von beängstigender Zartheit und zeichne sich durch einen anarchischen Humor aus, so der alleinige Kerr-Preis-Juror, der Schauspieler Thomas Thieme, in seinem Urteil. Und die Journalistin Valeria Heintges (2014) reflektiert im St. Galler Tagblatt unter dem Titel „Die Welt macht mich zum Lachen“, dass der Humor des Theaters Hora, in dem Häusermann Mitglied ist, bei ihr ambivalente Gefühle auslöse. Sie schreibt:

Man erlebt die Vorgänge auf der Bühne, aber direkt auch die eigenen Reaktionen. Und die des restlichen Publikums. Der Nachbar lacht an Stellen, wo man selbst peinlich berührt ist. Liege ich falsch, liegt er falsch? Ein ambivalenter Theaterabend. Man spürt die Ungeschützttheit der Schauspieler, ahnt, dass es leicht wäre, ihnen Dinge abzuverlangen, die ihnen schaden würden. Wo ist die Grenze? Wo ihre Grenze? Wo unsere? (Heintges 2014)

Diese Ambivalenz in den Reaktionen, wie sie die Journalistin Heintges schildert, hat nicht nur damit zu tun, dass diese und andere Produktionen des Theaters

Hora offenbar mit Rahmenbrüchen arbeiten – was beispielsweise dann deutlich wird, als Julia Häusermann sagt: „Ich hab’ das Down-Syndrom, und es tut mir leid“. Es hat ganz auch damit zu tun, dass die Verbindung von Behinderung, Komik und Lachen bei vielen Menschen eine tabubehaftete ist. Etwas zugespitzt könnte man sagen: Über Behinderung lacht man zumindest in unseren (tendenziell bildungsbürgerlich geprägten und gegenüber gesellschaftlichem Ausschluss zumindest theoretisch sensibilisierten) Kreisen nicht. Die Beobachtung, dass Lachen über Behinderung tabuisiert und gesellschaftlich unerwünscht ist, ist auch historisch verbrieft. So weist Claudia Gottwald in ihrer Monographie *Lachen über das Andere* (2009) nach, dass es erst seit ungefähr dem 18. Jahrhundert überhaupt opportun ist, über Behinderung zumindest in manchen Fällen zu lachen und damit Behinderung als Gegenstand von Komik zu betrachten.¹

Das Verhältnis von Komik und Behinderung scheint also ein komplexes und schwieriges zu sein. Das verdeutlicht auch eine nicht repräsentative Umfrage im Rahmen einer von mir vor ein paar Jahren moderierten Podiumsdiskussion zum Thema „Darf man über Behinderung lachen?“ Die überwiegende Mehrheit der rund 80 anwesenden Personen – von Menschen mit Behinderung, über Angehörige bis hin zu kulturinteressierten Bürger:innen ohne besonderen Bezug oder spezifischer Betroffenheit – fand damals, es gehöre sich nicht, über Behinderung und Menschen mit Behinderung zu lachen. Als besonders unschicklich empfanden es die Anwesenden, über Menschen mit kognitiven und schweren, mehrfachen Behinderungen zu lachen. Ja, viele Besucher:innen äußerten gar Abscheu beim Gedanken, dass über Menschen mit Behinderung gelacht würde. Sie empfanden solche Vorgänge als stigmatisierend und ungerecht. Anderer Meinung war einzig einer ein Podiumsteilnehmer, der einarmig geborene Martin Fromme, der seit rund 35 Jahren hauptberuflich als Komiker in Deutschland arbeitet. Er war der Ansicht, man dürfe – ja solle sogar! – über alle Arten von

1 Erlaubt war dies allerdings auch damals nur dann, wenn die Behinderung nicht als übermäßiges Unglück oder als Schädigung erschien und damit weder mit Mitleid noch mit Ekel oder Abscheu verbunden war. Noch im Mittelalter beispielsweise galt Lachen generell als gotteslästerlich, geist- und würdelos. Zwar gab es zu den Zeiten auch in Klöstern akzeptierte Übertretungsphänomene, Witzsammlungen oder das sogenannte Osterlachen, aber das waren allesamt kontrollierte Befreiungen, dienlich für das Klosterleben und insbesondere für Predigten, somit also an einen kirchlichen Zweck gebunden. Insbesondere lautes Lachen galt bis ins Mittelalter als unschicklich. Nicht einmal in den Blütezeiten des Karnevals im 14. und 15. Jahrhundert konnte es erreicht werden, dass das Lachen als prinzipiell legitime Form des Verhaltens in die religiösen Rahmungen und theologische Kulturtechniken nachhaltig eingebunden wurde.

Behinderung lachen. Lachen sei ein Moment und ein Ausdruck gesellschaftlicher Inklusion und Normalität. Auf die Frage, ob mit Komik über Behinderung gesellschaftlich etwas bewegt werden könne, meinte Fromme in einem Interview denn auch mit dem ihm eigenen Humor:

Auf jeden Fall. Auf der Bühne sowieso, durch den direkten Kontakt. Die Diskussionen nach den Auftritten beim Bier oder Mineralwasser. Aber nach dem Auftritt lieber bei Bier. Leute verlieren ihre Hemmungen, viele Menschen gehen nach unserem Auftritt mit einem anderen Gefühl nach Hause. Mit einem Gefühl von Normalität. (EnableMe o.J.)

Und weiter: „Im TV-Bereich natürlich auch. Man erreicht mehr Leute. Diese sind in ihrem geschützten Bereich, zu Hause. Und ich garantiere, dass bei Para Comedy² heftig gelacht und ungläubig der Kopf geschüttelt wurde“ (EnableMe o.J.).

Im Folgenden möchte ich diesen zwei Thesen Martin Frommes – über Behinderung könne, ja solle man lachen, sowie, Lachen über Behinderung habe gesellschaftskritisches und -veränderndes Potenzial – nachgehen. Konkret möchte ich diese auf die Frage zuspitzen, ob und gegebenenfalls wie Lachen über Behinderung aus Gründen der Gerechtigkeit angebracht, ja gefordert sei. Diese zunächst etwas seltsame oder gar abstruse Frage respektive die von mir bejahten und auf den Kontext der Gerechtigkeit angewandten Thesen Frommes werden am Ende dieses Beitrags verteidigt. Zunächst aber werde ich (eher knapp) erläutern, was Gerechtigkeitsargumente ausmacht, bevor ich in auf drei spezifische, für den vorliegenden Sachverhalt passende Gerechtigkeitsdiskurse – nämlich den Capability Approach, den Diskurs zu sozialer Beitragsgerechtigkeit sowie den zu epistemischer Gerechtigkeit – fokussieren werde. In einem dritten Schritt werde ich die dabei erörterten Sachverhalte auf Behinderung und Komik anwenden, qualifizieren und dabei zeigen, inwiefern Lachen über Behinderung respektive Komik im Kontext von Behinderung tatsächlich aus Gerechtigkeitsgründen erfolgen sollte, und welchen Bedingungen solche Gerechtigkeitsüberlegen unterliegen.

-
- 2 Para-Comedy ist ein mittlerweile eingestelltes Format, das auf dem TV Sender Comedy Central ausgestrahlt wurde. In ihm wurden mit einer Art versteckter Kamera ahnungslose Passant:innen mit behinderten Menschen konfrontiert. So verlangte z.B. ein Blinder von Passant:innen, seinem Blindenführhund und nicht ihm selbst den Weg zu erklären, oder ein einarmiger angeblicher Nazi (gespielt von Fromme) übte den Hitlergruß mit aufgrund der Behinderung verstümmelten Arm. Ihr komisches Potenzial bezog die Sendung aus den Reaktionen der unfreiwilligen Nebendarsteller:innen, die sich beispielsweise nicht zwischen Abscheu (für den angeblichen Nazi) oder Mitleid (für die Person mit Behinderung) entscheiden konnten.

2 Wahlmöglichkeiten, soziale Beiträge und epistemische Gerechtigkeit

Der Begriff der Gerechtigkeit ist in unserer Alltagssprache tief verankert, und es ist anzunehmen, dass Menschen relativ früh in ihrem Leben ein Gefühl für Gerechtigkeit respektive Ungerechtigkeit entwickeln, also beispielsweise das Auslachen und Stigmatisieren von Menschen als ungerecht oder zumindest als anstößig wahrnehmen.³ Sowohl der Begriff *Gerechtigkeit* als auch der der *Ungerechtigkeit* können sich zum einen auf Personen und ihre Handlungen und zum anderen auf Institutionen beziehen. So können die Handlungen eines Schiedsrichters dann als ungerecht bezeichnet werden, wenn er zunächst einen Spieler für ein Foul direkt mit einer roten Karte, einen anderen bei demselben Vergehen wenig später aber gar nicht bestraft. Ebenso kann eine Schule als ungerecht bezeichnet werden, wenn sie einigen Kindern wichtige Bildungschancen vorenthält, die sie anderen bereitstellt, beispielsweise, indem sie den einen zusätzlichen Unterricht und Unterrichtsmaterial zur Verfügung stellt, dies den anderen aber ohne Begründung vorenthält.

Gerechtigkeitsurteile gehen dabei zum einen über bloße Wohltätigkeiten hinaus, welche zwar moralischen Gefühlen entspringen, aber dennoch freiwillig sind. Zum anderen übersteigen sie auch eine reine Pflichtenethik, die – wie es der Name sagt – Pflichten umfasst, aber eben keine moralischen Rechte. Gerechtigkeitsurteile grenzen sich also von beiden ab, als sie a) verpflichtende, das heißt nicht freiwillige, Ansprüche an Personen oder Institutionen umfassen, und b) moralischen Rechten aufseiten der Subjekte von Gerechtigkeit entsprechen. Diese Rechte sind es, die Gerechtigkeitsurteile von reiner Pflichtenlehre unterscheiden. Rechte erlauben es nämlich, in den Worten des Rechtsphilosophen Joel Feinberg (1970), „aufrecht gehen zu können“ und von Personen oder Institutionen ein den Rechten entsprechendes Handeln (oder ein Unterlassen desselben) zu verlangen. Gerechtigkeitsurteile implizieren also in gewisser Weise ein starkes moralisches (manchmal auch rechtlich kodiertes) Sollen für diejenigen, an die sich die Rechte richten.

Sehr oft geht es (zumindest in den Gerechtigkeitsdebatten) um im weiteren Sinne Verteilungsfragen. Die damit angesprochene Verteilungsgerechtigkeit besagt im Kern, dass wichtige Grundgüter des Lebens, auf die wir alle Anspruch erheben (beispielsweise Bildungschancen, politische Rechte oder Nahrung)

3 Vgl. hierzu die Forschungen Michael Tomasellos, der bereits sehr kleinen Kindern im Alter von 18 Monaten eine Art moralischen Denkens unterstellt (Tomasello 2016).

gerecht verteilt werden sollten (Rawls 1971). Verteilungsgerechtigkeit ist selbstverständlich nicht die einzige Form der Gerechtigkeit, aber sie ist diejenige, auf die sich der Fokus in modernen Gesellschaften häufig richtet. In den letzten Jahren ist die eher eng auf Verteilungsfragen fokussierte Gerechtigkeitsdebatte allerdings zunehmend unter Druck geraten und im Zuge dieser Kritik auch erweitert worden. Drei dieser inhaltlichen Erweiterungen oder Neufokussierungen möchte ich im Folgenden vorstellen, nicht zuletzt, weil sie später für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Komik und Behinderung noch eine Rolle spielen werden. Es sind dies erstens der Capability Approach, zweitens die „soziale Beitragstheorie“⁴ und drittens die Theorie epistemischer Gerechtigkeit.

Die erste Erweiterung der Gerechtigkeitsdebatte betrifft Überlegungen, die dem sogenannten Capability Approach entstammen, ursprünglich entwickelt von indischen Ökonomen und Philosophen Amartya Sen und der US-amerikanischen Philosophin Martha Nussbaum (Sen 2009; Nussbaum 2006). Die zentrale Idee des Capability Approach – und gleichzeitig eine Kritik an der dominanten Gerechtigkeitstheorie der letzten Jahrzehnte, nämlich John Rawls' *A Theory of Justice* (1971) – ist die, dass Menschen für ein gutes und gerechtes Leben nicht nur Ressourcen benötigen, sondern auch die Freiheit und die Chancen, von diesen Ressourcen substantziell Gebrauch machen zu können. Erst diese Freiheiten und Wahlmöglichkeiten – in der Sprache des Capability Approach die *Capabilities* respektive die *Verwirklichungschancen* – erlauben einen gerechtigkeitsrelevanten Einblick in das Leben, das ein Mensch zu führen in der Lage ist. Diese Verwirklichungschancen – gedacht als Sets von Freiheiten oder Auswahlmöglichkeiten – symbolisieren die *doings* und *beings*, die dem Individuum zur Verfügung stehenden Seinszustände und Tätigkeiten, die seine *functionings* respektive *Funktionen* ergeben. Sen (1999) verdeutlicht den entscheidenden Unterschied zwischen den *functionings* und den *capabilities* am Beispiel des Unterschieds zwischen einem Fastenden und einem Hungernden. Wenn man einzig die Ressourcen (hier: Nahrung) betrachten würde, die beide zur Verfügung haben respektive verwerten, würden beide gleich dastehen. Beide nehmen keine oder wenig Nahrung zu sich. Dennoch sind ihre Lebenssituationen ganz unterschiedlich. Während der Fastende die Freiheit hat, sich in den Zustand des Verzichts auf Nahrung zu begeben (den er auch jederzeit wieder aufgeben könnte), hat der Hungernde diese Möglichkeit nicht. Er muss aus schierer Not auf Essen verzichten. Der Capability Approach folgert daraus: Es kommt auf die

4 Ich füge dies in Anführungszeichen an, weil ich diese Theorie im Folgenden selbst so nennen werde.

Chancen und Freiheiten an, *nicht* auf den Ressourcenbesitz als solchen. Und auch ist es nicht einzig wichtig, was jemand mit den Ressourcen, die ihm zu Verfügung stehen, tut oder ist, sondern auch, ob er überhaupt eine Wahl hatte.

Dabei kommt es auf substanzielle, nicht nur einfach auf hypothetische Chancen an. Eine gerechte Gesellschaft, so Jonathan Wolff (2009), bietet ihren Bürger:innen nämlich genuine Verwirklichungschancen zum Erlernen und zur Ausübung sicherer Fähigkeiten und Funktionen. Und sie ist eine Gesellschaft von Gleichen, in der Differenzen zwischen Menschen akzeptiert werden. Letzteres impliziert auch eine Sensibilität hinsichtlich der Ursachen und Auswirkungen von Ungleichheit, beispielsweise resultierend aus Behinderung.

Bei der Bereitstellung von genuinen Verwirklichungschancen zum Erwerb und zur Ausübung wichtiger Funktionen und Fähigkeiten kommt der Zugehörigkeit von Menschen zu Gemeinschaften, aber auch zur Gesellschaft als Ganzes, eine zentrale Bedeutung zu. Dabei werden zwei Aspekte von Menschsein deutlich: Der Mensch ist sowohl ein passiv-erhaltendes, bedürftiges und verletzliches Wesen, als auch ein schenkendes, gebendes, aktives, lernfähiges Wesen. Es geht also bei Gerechtigkeit zum einen darum, was Menschen erhalten (an Unterstützung, an Möglichkeiten, aber auch an Anerkennung), um gemeinschaftlich und gesellschaftlich partizipieren zu können. Zum anderen geht es darum, was sie bestimmten Gemeinschaften, aber auch der Gesellschaft (mit)geben können. Auch das hat wiederum mit Freiheit zu tun.

Verbindet man diese Gedanken wiederum mit Verteilungsüberlegungen respektive der Perspektive der Verteilungsgerechtigkeit, so ergeben sich folgende Gerechtigkeitsforderungen: Menschen sollten sowohl die zu ihrer gesellschaftlichen Teilhabe notwendigen Güter erhalten als auch die für Teilhabe notwendigen Fähigkeiten erlernen, anwenden und ausüben können. Aus diesen Gründen kommen der sozialen Struktur und Fragen der Zugänglichkeit zu Gütern und Dienstleistungen auch eine so hohe Bedeutung zu. Sie sind es, welche das Erlernen und die Ausübung von Teilhabe erst ermöglichen. Was dabei oft vergessen geht, ist, dass neben dem passiven Erhalt von Gütern zum (aktiven) Aufbau von Fähigkeiten und Fertigkeiten und deren Anwendung auch das Zeigen von Zuwendung, Dankbarkeit und anderer sozialer Gefühle zentral sind.⁵ Etwas

5 Wie Wolff und De-Shalit (2007) am Beispiel der Armut zeigen, ist es die aufgrund des Mangels an Ressourcen eingeschränkte Möglichkeit, Geschenke überreichen zu können, die für arme Menschen oft exkludierender und damit schlimmer ist als die Armut (verstanden als Mangel an monetären Ressourcen) an sich. Dies gilt auch für viele Menschen mit Behinderung: „One thing, for example, that upsets some severely disabled people is the inability to perform simple services that typically express one’s

Gutes für andere tun, Dankbarkeit zeigen können und die Möglichkeit haben, sich an die Regeln des Anstandes und der Etikette halten zu können (beispielsweise bei einer Einladung ein kleines Geschenk mitbringen zu können), so Wolff und De-Shalit (2007), sind wichtige Fähigkeiten, und sie haben einen engen Bezug zu gesellschaftlicher Teilhabe. Diese Fähigkeiten respektive Möglichkeiten werden von Menschen nicht nur an sich für wichtig erachtet, sondern auch, weil ihre Deprivation andere schädigenden Folgen haben kann – von sozialer Abwertung über Beleidigung bis hin zu Verlust an sozialer Wertschätzung oder gesellschaftlicher Teilhabe.

Damit sind wir bei der zweiten Erweiterung einer rein auf Verteilungsfragen fokussierten Gerechtigkeitstheorie. Um nämlich als sozial Beitragende anerkannt zu werden, benötigen Menschen individuelle *und* soziale Ressourcen. Folgt man der kanadischen Philosophin Kimberley Brownlee (2016), dann impliziert das erstens *individuelle Fähigkeiten*, soziale Beziehungen zu formen und zu erhalten; zweitens die *sozialen Möglichkeiten*, Beziehungen zu formen und zu erhalten; und drittens *wirkliche soziale Verbindungen*, die in sich wertvoll sind, die uns aber auch helfen, andere, neue Verbindungen zu bilden. Darüber hinaus müssen andere Menschen anerkennen, dass diese sozialen Beiträge Wert haben. Zudem und allgemeiner gesagt müssen diese Formen der Anerkennung, sozial Beitragende sein zu können, für alle Menschen vorhanden sein. Nach Brownlee stellt es eine spezifische Form sozialer Ungerechtigkeit dar, nicht als sozial Beitragende anerkannt zu werden, weil sie uns in unserer fundamentalen Art als soziale Wesen angreift.

Nach Brownlee sind es zwei miteinander verbundene Typen sozialer Ungerechtigkeit, die hier zur Anwendung kommen. Der erste Typus ist eine Art soziale Zugangungerechtigkeit (*social access injustice*), der zweite eine Art sozialer Kontributionsungerechtigkeit (*social contribution injustice*), welche verhindert, dass wir Raum haben, zu sozialen Verbindungen nach unseren Fähigkeiten beizutragen. Die zweite Form der sozialen Ungerechtigkeit wiederum gliedert sich in zwei Unterformen: Erstens bezeichnet sie die Einschränkungen respektive die Verhinderung der Möglichkeiten, die Fähigkeiten, sozial beizutragen, zu entwickeln, zu behalten oder auszuüben; zweitens spricht sie die Vorurteile gegenüber sozial Beitragenden an und damit die Entwertung einer Person als sozial Beitragende (entweder indem man ihren Beitrag entwertet oder im Gegenteil überbewertet).

respect and friendship for others, such as making a visitor a cup of tea. This lack can cut deep into self-respect“ (Wolff und De-Shalit 2007: 47).

Brownlee ist der Ansicht, dass diese Typen sozialer Ungerechtigkeit besonders Menschen betreffen, die sowieso schon verletztlich sind. Sie schreibt:

Society's general prejudices about social contributors tend to target people who are persistently vulnerable, marginalized, or otherwise disadvantaged, such as children, women, ethnic minorities, elderly people, and people with severe cognitive or physical impairments, especially if they require physical care or are unable to communicate clearly with language. These people are often dismissed as being socially needy and unable to contribute to others' social needs. (Brownlee 2016: 30–31)

Folgt man Brownlee, dann haben diese Formen von Ungerechtigkeit vielfältige Auswirkungen. Menschen werden depriviert im Teilen von relevantem Wissen und von Erfahrungen, sich mithilfe geteilter und gemeinsamer Narrative darin zusammen mit anderen zu beteiligen. Sie werden der Möglichkeit beraubt, in einer Gemeinschaft mit anderen Freude an diesen Aktivitäten und Narrativen zu erleben, ja, überhaupt sie für andere zu ermöglichen sowie zu beobachten, welchen positiven Effekt sie auf das Leben anderer haben können. Depriviert werden Menschen zudem darin, von anderen geschätzt zu werden für einen Beitrag zum Gemeinwohl und dafür, für andere ein Spiegel, ein soziales Gegenüber im engeren Sinne, sein zu können. Auch wenn die Personen, so Brownlee, nicht aktiv als *personae non gratae* gesehen werden, werden sie doch sozial als Nichtbeitragende gesehen, als Personen, die nichts beizutragen haben.

Die Verbindung dieser Formen von Ungerechtigkeit, die Brownlee vorschweben, haben erstens mit Autonomie und dem Potenzial für Wohlergehen zu tun respektive der Tatsache, dass die meisten unserer Wahlmöglichkeiten sozial eingebettet sind. Diejenigen Ressourcen, die wir zu unserem Wohlergehen benötigen, haben wiederum mit unserer sozialen Einbettung zu tun. Dieser Grund hat also eng mit dem zu tun, was bereits der Capability Approach (dem sich Brownlee selbst nicht zuordnet) aufgeworfen hat: Wir brauchen substanzielle Wahlmöglichkeiten, um partizipieren und ein gutes Leben führen zu können, und darunter fallen eben auch soziale Einbettungen.

Der zweite Grund, diese Formen als Ungerechtigkeiten zu bezeichnen, hat mit Reziprozität zu tun. Nicht als adäquates Gegenüber für andere gesehen zu werden, entnimmt Personen die Chance, zum Wohlergehen anderer beizutragen, ihnen etwas zurückzugeben. Das bedeutet auch: Es gibt nicht nur direkte Opfer, sondern auch indirekte (solche nämlich, die dadurch ebenfalls marginalisiert werden respektive die eben *nicht* zum Wohlergehen des Gegenübers beitragen können).

Damit sind wir bei der dritten Familie von Gerechtigkeitstheorien angelangt, die ebenfalls als Qualifikation der vorwiegend an Ressourcen orientierten

Gerechtigkeitstheorien gesehen werden kann, aber auch darüber hinausweist, indem sie nämlich den Fokus weg von der Ebene der Gegenstände (seien dies Ressourcen oder Wahlmöglichkeiten) hin zur metatheoretischen Ebene der Epistemologie lenkt und die Frage aufwirft, wie unser Wissen über Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit überhaupt zustande kommt.

Diese dritte Theoriefamilie geht insbesondere auf das Werk *Epistemic Injustice* der britischen Philosophin Miranda Fricker (2007) zurück. In diesem Buch geht Fricker von der allgemeinen These aus, dass inhaltliche Gerechtigkeitsaussagen immer auch eminente epistemische Aussagen darüber tätigen, welche Themen und Menschen in der öffentlichen Wahrnehmung als wichtig erscheinen (sollten). Diese zugewiesene Bedeutung respektive die Wahrnehmung dieser Bedeutung wiederum prägt unsere Vorstellungen davon, welche Themen auf welche Weise einen Platz in der „Welt der Gerechtigkeit“ bekommen und welche nicht, also beispielsweise mit Freiwilligkeit oder Wohltat zu tun haben oder gar ohne Moralbezug auskommen.⁶ Das Bahnbrechende an Frickers Theorie ist, dass die Autorin darin epistemische Fragen, die bis dahin nur unter metatheoretischen, aber nicht unter ethisch-normativen Gesichtspunkten betrachtet wurden, konsequent und systematisch mit Gerechtigkeitsüberlegungen verbindet. Damit bezieht sie die Frage, wie wir über soziale Tatbestände reden und denken, explizit auf ihre Bedeutung für gesellschaftliche Verhältnisse.

Fricker spricht von zwei Formen epistemischer Ungerechtigkeit: Die eine Form nennt sie *testimonial injustice* (etwas sperrig kann man das mit ‚Zeugnisingerechtigkeit‘ übersetzen); die andere und fundamentalere Form der Ungerechtigkeit nennt sie *hermeneutical injustice* (‚hermeneutische Ungerechtigkeit‘). *Testimonial injustice* zeichnet sich ihrer Ansicht nach dadurch aus, dass die Aussagen und Sichtweisen von Menschen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe abgewertet oder ignoriert werden. Sie bezieht sich auf soziale und kulturelle Formen der Devaluation von Erfahrungen behinderter Menschen und ist gut beobachtbar an der Art und Weise, wie das Leben mit Behinderung in Kultur und Medien (und damit eben auch in der Komik) thematisiert wird. Noch deutlicher wird das bei der zweiten Form epistemischer

6 Diese Vorstellungen, was zur „Welt der Gerechtigkeit“ gehört, von uns also als gerecht oder ungerecht betitelt wird, ist keinesfalls ahistorisch zu sehen, im Gegenteil. Gerade der historische Blick verdeutlicht, wie sehr sich Gerechtigkeitsurteile über die Jahre verändert haben. Das zeigen insbesondere Beispiele aus dem Bereich Komik. Sich über Minderheiten lustig zu machen oder sehr stereotype Bilder bestimmter Gruppen von Menschen zu vertreten (man denke hier beispielsweise an Blondinenwitze), war bis vor einigen Jahren noch gesellschaftlich akzeptiert(er). Heute ist es das weniger.

Ungerechtigkeit, die gleichzeitig auch die fundamentalere ist: die hermeneutische Ungerechtigkeit. Die hermeneutische Ungerechtigkeit verletzt nach Fricker Menschen dadurch, dass Aspekte ihrer Identität unterdrückt werden. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass für die Erfahrungen von Menschen gar keine angemessene Sprache existiert.⁷ Hermeneutische Ungerechtigkeiten sind Teil des breiten kulturellen Musters gesellschaftlicher Sprachlosigkeit, Marginalisierung und Ignoranz. Der Begriff der hermeneutischen Gerechtigkeit verweist auch auf das, was Menschen von sich selbst verstehen und wissen können, beziehungsweise auf den Sinn, den sie ihren Erfahrungen über Sprache verleihen können. Das Spezifische an hermeneutischer Ungerechtigkeit besteht laut Fricker (2007) darin, dass bedeutende Anteile der individuellen sozialen Erfahrungen vom kollektiven Verständnis verdrängt werden, was wiederum eine strukturelle Ungerechtigkeit darstellt. Fundamental ist diese Form der Ungerechtigkeit, weil Betroffene keine Sprache dafür finden (können), was ihnen geschieht, und in der Folge kein oder zumindest kein detailliertes (und vor allem kein gesellschaftliches und sozial geteiltes) Wissen darüber existiert, mit diesen Erfahrungen auf einer strukturellen Ebene umzugehen.

Nach Fricker ist es so, dass epistemische Ungerechtigkeit häufig beide Formen gleichzeitig umfasst, also zum einen die Erfahrung, nicht als Zeuge: in mit einem bestimmten Wissen und wichtigen Erfahrungen angesehen werden, und zum anderen die hermeneutische Dimension, nicht über die angemessene Sprache, Ausdrucksmöglichkeit oder Wissenskategorien zu verfügen. Das ist nicht nur ein individuelles Problem für die Betroffenen, deren Erfahrungen nicht geglaubt wird oder die keine angemessene Sprache dafür finden, ihren Erfahrungen Ausdruck zu verleihen. Vielmehr verweisen beide Formen auf ein ethisch-moralisches Problem gesellschaftlichen Ausmaßes.

Beide Formen, insbesondere aber die hermeneutische Ungerechtigkeit, bauen auf sozialer Ungleichheit auf, und ist daher zwangsläufig schwer zu erkennen, denn wie wir die Welt interpretieren, ist auch interessengeleitet. Das bedeutet: Wir interpretieren die Welt nicht nur dahin gehend, wie wir sie bereits

7 So war beispielsweise häusliche oder sexuelle Gewalt gegen Frauen erst öffentlich als solche *benennbar*, als ihr Status in Bezug auf das Eherecht geändert wurde, und individuelle Erfahrungen in der öffentlichen Wahrnehmung und speziell in den Medien nicht mehr einzig als persönliches Schicksal, sondern als kulturelle und soziale Muster, gesehen wurden. Solange der neue Bezugsrahmen (beispielsweise das geänderte Eherecht) fehlte, wurden die Erfahrungen der von Gewalt in der Ehe betroffenen Frauen häufig als bedauernswerte Einzelfälle und ihr Leiden als übertriebenes Jammern abgetan.

kennen, sondern wir versuchen auch am ehesten das zu verstehen, was uns nützt (oder zumindest nicht schadet). Die ungleiche hermeneutische Teilhabe einer Gruppe wird sich daher eher an hermeneutischen Brennpunkten zeigen – an Orten des gesellschaftlichen Lebens, an denen die Mächtigen kein Interesse an einer richtigen Interpretation haben, ja, an denen sie vielleicht sogar ein positives Interesse an der Aufrechterhaltung bestehende Fehlinterpretationen haben.

Fasst man nun alle drei Theorien wieder zusammen, lässt sich zunächst konstatieren: Die Einsicht in die Bedeutung der drei Gerechtigkeitstheorien gewinnt man vor allem in negativer Hinsicht. So führt ein Mangel an Freiheit und Verwirklichungschancen ebenso zu Ungerechtigkeit wie die Tatsache, nicht als sozial Beitragende: r oder als Teil einer epistemischen Gemeinschaft anerkannt zu werden. Die Frage stellt sich aber nun, ob Lachen über Behinderung respektive über Menschen mit Behinderung nicht genau diese Arten von Ungerechtigkeit noch verstärkt, insbesondere die zweite und dritte Art, also eher als Ausdruck von *Ungerechtigkeit* denn als Ausdruck von Gerechtigkeit gesehen werden sollte? Wie also kann man diese Theorien nun mit Komik, Lachen und Behinderung verbinden? Oder allgemein gefragt: Was haben Lachen und Komik im Kontext von Behinderung überhaupt mit Gerechtigkeit zu tun?

3 Komik, Behinderung – und Gerechtigkeit?

Zunächst einmal sind auch hier einige Qualifikationen und wichtige Unterscheidungen wichtig. Lachen als körperlich Reaktion auf einen Stimulus umfasst ein ganzes Spektrum von Lachvariationen: von sozial verbindendem, integrierendem, Nähe schaffendem Lachen in Gemeinschaften bis hin zu ausgrenzendem, asozialem, stigmatisierendem und Distanz schaffendem Auslachen respektive Verlachen (Strachota 1998: 256). Es gibt (historische) Tatsachen, Situationen und Lebensumstände (man denke hier beispielsweise an den Holocaust, an Krieg oder an Kindsmisbrauch), in denen sich Lachen und Komik aus nachvollziehbaren Gründen verbieten, unter anderem deshalb, weil all diese Situationen und Umstände nur mit Leid, massiver individueller Schädigung und Gewalt einwirkung sowie sozialem Ausschluss (bis hin zu Tod) assoziiert werden und daher nichts sozial Verbindendes, positiv Besetztes aufweisen.⁸

8 Unterschieden werden müssen also grob zumindest ein soziales, zusammenbindendes Miteinanderlachen, und ein asoziales, aus der Gemeinschaft ausschließendes Auslachen: „Das Aus- und Verlachen, das immer mit Verletzung, Erniedrigung, Missachtung zu tun hat, ist ein respektloses Lächerlichmachen, es bedeutet Beleidigung, weil Leid zugefügt wird. Es ist ein Lachen von oben nach unten, ein Lachen auf der

Aber widmen wir uns nun zunächst einmal der Verbindung von Komik respektive Lachen (als Reaktion auf etwas Komisches) und Behinderung. Hier stellt man fest: Viele Begriffe rund um Lachen und Komik weisen generell eine auffallende Nähe zu Krankheit oder Behinderung auf: Ausdrücke wie „Ich lache mich krank, schief, bucklig, blöd“ oder „Ich lache wie verrückt“ haben wahrscheinlich mit der Körperlichkeit des Lachens zu tun. Allerdings bleibt dabei die Frage bestehen, wie die Nähe zu Krankheit (und nicht etwa Gesundheit) zu erklären ist. Der Grund liegt vermutlich im aufklärerisch-rationalen Element des Lachens. Wir haben Angst vor Krankheit und Tod und sehen diese als Synonym für Bedrohungslagen wie Krise, Katastrophe, Krieg etc. Daher verbinden wir diese Angst auch mit Behinderung.⁹

Dass hierin ein wichtiger Grund für die Scheu (bis hin zu Abscheu) liegen kann, über Behinderung zu lachen, scheint unbestritten zu sein. Ebenfalls unbestritten scheint zu sein, dass es gerechtfertigt ist, Lachen über Behinderung oder behinderte Menschen teilweise gesellschaftlich zu tabuisieren. Diese Gründe für einen „Schonkreis der Tabuisierung“, wie man das nennen könnte, sind unterschiedlich gelagert. Erstens gehören Menschen mit Behinderung zu einer Gruppe der Gesellschaft, die zumindest in der Tendenz von starker gesellschaftlicher Marginalisierung, häufig auch Stigmatisierung, betroffen ist. Über sie zu lachen, kann diese Problemlagen noch verstärken respektive ist selbst Ausdruck von Marginalisierung und Stigmatisierung. Zweitens, und damit verbunden, scheint Lachen im Kontext von Behinderung oft mit Auslachen oder Verlachen, aber nicht mit Miteinanderlachen oder gesellschaftlicher Integration in Verbindung gebracht zu werden. Implizit scheinen also bestimmte Bilder zur Anwendung zu kommen, sowohl was das faktische Lachen und seine Gestalt betreffen,

schiefen Ebene. Die befreiende Wirkung geschieht auf Kosten derer, die verlacht werden“ (Strachota 1998: 258).

- 9 Auch für den französischen Philosophen und Literaturnobelpreisträger Henri Bergson (2012 [1901]) ist das Kernelement von Komik die Behinderung, nämlich in dem allgemeinen Sinn, den das Wort sowohl in der französischen wie auch in der deutschen Sprache eigentlich hat, als Erwartungsverletzung resp. als Verletzung einer Erwartung, die man an einen Handlungsablauf richtet. Das bedeutet nun zwar nicht, dass jede Behinderung oder Verhinderung eines lebendigen Ablaufs, nicht der Hindernischarakter *als solcher* komisch sind. Vielmehr darf das, was komisch ist, uns nicht zu nahekommen, es erfordert also zumindest einer momentanen Suspension von Mitleid und Sensibilität. Aber es bedeutet, dass gerade Behinderung – als Bruch von Erwartung, als Rahmenbruch – ein zentrales Element und ein Mittel ist, sowohl auf gesellschaftliche Normerwartungen und deren Verletzungen aufmerksam zu machen als auch mit diesen Erwartungen selbst zu spielen.

als auch deren Angemessenheit respektive Unangemessenheit. Gerade weil Komik für Kälte und Grausamkeit anfällig ist, soll oder muss sie auch begrenzt und stellenweise tabuisiert werden.¹⁰

Damit scheinen aber eher Gründe dafür gelegt zu sein, *nicht* über behinderte Menschen oder Behinderung im Allgemeinen zu lachen, insbesondere weil respektive wenn das Menschen epistemisch schädigen oder sie aus der sozialen Gemeinschaft ausschließen könnte. Diese relativ starken Gründe, die dafür sprechen, Taburäume zu bilden und nicht über Menschen mit Behinderung zu lachen respektive sie auszulachen, soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es mindestens ebenso so gute Gründe gibt, diese gesellschaftlich relativ breit anerkannten Taburäume teilweise zu hinterfragen. Und diese Gründe haben wiederum mit epistemischer Gerechtigkeit, mit sozialer Beitragsgerechtigkeit, aber auch mit Freiheiten (wie sie der Capability Approach vorsieht) zu tun. Blickt man nämlich nicht auf die Gründe derjenigen, die *über* etwas lachen (also hier in der Regel Menschen ohne Behinderung, die über Behinderung respektive behinderte Menschen lachen), sondern auch der Sicht derjenigen, die selbst Subjekt von Komik sein können oder auch möchten, sieht man auch Argumente, warum es aus Gründen der Gerechtigkeit manchmal sogar angebracht sein kann, über Behinderung und Menschen mit Behinderung zu lachen.

Ganz zu Beginn des Artikels hatte ich das Theater Hora und eine seiner Starschauspieler:innen – Julia Häusermann – erwähnt, sowie den einarmigen Komiker Martin Fromme. Sie beide leben (zumindest aus der Sichtweise eines eher konventionellen Modells von Behinderung) mit einer Behinderung, und sie machen sich mit ihrer Komik nicht nur über sich selbst, sondern auch und nicht zuletzt über die Gesellschaft, die Behinderung und behinderten Menschen gehemmt gegenübersteht, lustig. Dieses offensive Thematisieren nicht nur der eigenen Behinderung, sondern auch der damit verbundenen sozialen Reaktionen, ist ein Akt der Emanzipation und damit ein wichtiger Baustein sozialer Gerechtigkeit. Denn blickt man mit der negativen Brille auf soziale Beitragsgerechtigkeit und epistemische Gerechtigkeit, dann wird deutlich, dass Ungerechtigkeiten in diesen Bereichen vor allem dadurch entstehen, dass Menschen a) nicht die Möglichkeiten geboten werden, sozial Beitragende zu sein (respektive die dafür notwendigen Fähigkeiten zu erlernen) – also beispielsweise sich selbst

10 Allerdings muss an der Stelle auch gesagt werden: Es gibt keine einheitlichen Kriterien, weder ästhetische noch (per se) ethisch-normative noch direkt aus dem Gegenstand abzuleitende, wo hier die Grenzen der Komik oder des Lachens sind, wo also die Kälte oder die Grausamkeit beginnt.

als Subjekte von Komik zu inszenieren; und dass b) die Einstellung ihnen und ihrer Lebenssituation gegenüber stark negativ geprägt ist. Zum einen werden Menschen mit Behinderung nämlich oft als passive Empfänger, als (ausschließlich leidende) Objekte gesellschaftlicher Wohltätigkeit und milder Zuwendung, gesehen, nicht aber als (starke, aktive, gebende wie nehmende) Subjekte der Gerechtigkeit. Zum anderen – und damit verbunden – wird oft nicht in Betracht gezogen, dass es ein (aber keineswegs übergreifendes) Merkmal von Menschen mit Behinderung ist, dass sie eine Beeinträchtigung haben respektive mit einer Schädigung oder einer chronischen Krankheit leben. Menschen mit Behinderung haben nämlich ihre Schädigungen oder Beeinträchtigung meistens gut in ihr Selbstbild integriert, es macht ein Teil ihrer Identität aus, bedeutet aber nicht mehr als andere Aspekte des Menschseins (wie die Hautfarbe, die Körpergröße oder das Geschlecht). Ihre eigentliche Behinderung aber liegt für die meisten behinderten Menschen vorwiegend in der gesellschaftlichen Stigmatisierung und im Ausschluss oder der Benachteiligung. Diese empfinden sie als Ungerechtigkeit, nicht die Schädigung und resultierende lebenspraktische Einschränkungen *als solche*. Die erfahrenen Ungerechtigkeiten sind dabei nicht nur individuell und punktuell, sie widerspiegeln vielmehr geteilte soziale und strukturelle sowie persistente Erfahrungen – von fehlenden Zugängen zu Gebäuden, über den Mangel an Freiheiten und Ressourcen, die sie für ihr Wohlergehen benötigen würden bis hin zum Ausschluss aus den epistemischen Wissensressourcen einer Gesellschaft und der Einsicht, dass die Gesellschaft ihre Lebenserfahrungen nicht als Teil eines kollektiven Gedächtnisses erachtet, also als wichtige und auch positive Perspektive auf menschlichen Lebens. So herrscht Stille und fehlt Sprache für wichtige Bereiche des gesellschaftlichen Lebens und unseres sozialen Miteinanders, wenn über zentrale Themen, die viele Menschen betreffen, nur schamvoll geschwiegen oder peinlich berührt gelächelt wird. Die integrative Kraft von Humor, ja überhaupt der Ausdruck der Fülle möglicher Lebensformen (zu der auch ein Leben mit Behinderung gehört) wird so eminent gesellschaftlich verkürzt.

Damit geht verloren, dass Komik nicht nur bezüglich individueller Überzeugungen, sondern auch im Prozess kollektiven Einstellungswandels eine katalytische Rolle spielen kann, also sowohl Ausdruck gesellschaftlicher Integration als auch ein Mittel, gesellschaftlichen Fortschritt zu erzielen, sein kann. Üblicherweise bedienen sich soziale Bewegungen zwar gern komischer Mittel und/oder karikierender Darstellungen, um eine gesellschaftliche Entwicklung als lächerlich und überkommen zu markieren und die eigenen Ziele als das Normale, Lustversprechende, Erstrebenswerte darzustellen. Bürgerrechts-, Homosexuellen- und Frauenbewegungen im 20. Jahrhundert arbeiteten alle mit ironischen

und karnevalistischen Mitteln, die sich auf kollektive Vorurteile wie Gender-Klischees beziehen und diese unterlaufen. Menschen mit Behinderung gelingt das aber (noch) nicht oder viel zu wenig, und das hat auch mit der mangelnden gesellschaftlichen Anerkennung sowie der teilweise fehlenden Emanzipation behinderter Menschen zu tun.

Um also die gesellschaftliche Inklusion von Menschen mit Behinderung als zentrales Ziel von Gerechtigkeit zu stärken, benötigt man unter anderem auch die Mittel der Komik und des Humors. Natürlich ist damit nicht gemeint, dass alle Tabubereiche fallen gelassen werden sollten. So scheinen insbesondere jene Tabubereiche rund um schwere Behinderung – also Formen von Behinderung, bei denen Menschen tatsächlich weitgehend von Hilfe abhängig sind und sich auch selbst nur mithilfe anderer selbstständig und aktiv äußern und einbringen können – durchaus auch aus Gründen der Gerechtigkeit legitim zu sein. Der Punkt ist aber, dass diese Tabubereiche bislang sehr groß sind und wichtige Aspekte von Behinderung und des Lebens mit Behinderung auslassen. Eingangs hatte ich die Journalistin Valeria Heintges zitiert, die nach einer Aufführung des Theater *Horas* ambivalent berührt zeigte und sich ständig zu fragen schien, ob es nun legitim sei zu lachen. Es könne ja sein, so liest man aus dem Text, dass der Mensch sich da ausstelle, selbst nicht wisse, was er tue, sich also bloßstelle und damit der öffentlichen Lächerlichmachung anheimfalle. Beim Publikum ambivalente Gefühle zu wecken, ist allerdings von Komikern mit Behinderung durchaus gewollt. Es reflektiert den Grad der gesellschaftlichen (Non-)Integration behinderter Menschen und fungiert so gewissermaßen als Seismograph für Normalitätserwartungen (und deren Brüche).

Zusammenfassend kann man also sagen: Selbst wenn es keine starken Gründe dafür gibt, Lachen über Behinderung als wichtigen Gegenstand der Gerechtigkeit zu betrachten, ist es auch nicht absurd, der Komik und dem Lachen eine wichtige Bedeutung im Gerechtigkeitsdiskurs zuzuweisen. Diese Bedeutung zeigt sich in drei Bereichen: Erstens verweist Komik und Lachen über Behinderung darauf hin, dass Behinderung nicht einzig (und eingeschränkt) unter den Aspekten Leid, Tod und Krankheit zu betrachten, sondern als ein Aspekt menschlicher Identität und eine Form menschlichen Lebens, über die ebenso gelacht werden kann wie über andere Aspekte (zumindest solange sie nicht exkludierend und stigmatisierend sind). Zweitens ist es ein wichtiges Gebot der Gerechtigkeit (und darauf weist sowohl die soziale Beitragstheorie von Kimberley Brownlee als auch die Theorie epistemischer Gerechtigkeit von Miranda Fricker hin), in der Lage zu sein, selbst ein Subjekt und entscheidende Macht in der Führung des eigenen Lebens sein zu können. Zu dieser Autonomie und Selbstbestimmung gehört es aber auch, sich vor einer Öffentlichkeit zu präsentieren,

dem eigenen Erleben Gestalt zu verleihen und dafür Wertschätzung zu genießen. Und drittens, und wahrscheinlich am wichtigsten, sollte die verbindende, soziale, aber auch emanzipatorische Bedeutung von Komik nicht unterschätzt werden. Geht es nämlich darum, die soziale Inklusion behinderter Menschen zu verbessern und ihre Teilhabe auf Basis gesellschaftlicher Anerkennung, Freiheit und Gleichheit zu gestalten, dann können nicht zuletzt auch Mittel der Komik und des miteinander Lachens dazu dienen, diese Ziele zu erreichen. Foren wie das Theater Hora oder Sendeformate wie Para-Comedy sind dabei Plattformen für Individuen und Gruppen, die für öffentlichkeitswirksame, emanzipatorische Komik notwendigen genuinen Verwirklichungschancen (Wolff 2009) zu erlernen und anzuwenden.

Bibliographie

- Bergson, Henri. 2012 [1901]. *Le Rire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brownlee, Kimberley. 2016. „The Lonely Heart Breaks: On the Right to Be a Social Contributor.“ In: *Aristotelian Society Supplementary* xc: 27–48.
- EnableMe. o.J. „35 Jahre Comedy mit nur einem Arm.“ In: *EnableMe* <https://www.enableme.de/de/artikel/25-jahre-comedy-mit-nur-einem-arm-3729> [02.03.2022].
- Feinberg, Joel. 1970. „The Nature and Value of Rights.“ In: *Journal of Value Inquiry* 4: 243–257.
- Fricker, Miranda. 2007. *Epistemic Justice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press.
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere – Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Heintges, Valeria. 2014. „Die Welt macht mich zum Lachen.“ In: *St. Galler Tagblatt* (19.8.2014), <https://www.tagblatt.ch/kultur/die-welt-macht-mich-zum-lachen-ld.921304> [02.03.2022].
- Nussbaum, Martha C. 2006. *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- O’Neill, Onora. 1992. „Justice, Gender and International Boundaries.“ In: Martha Nussbaum/Amartya Sen (Hg.), *The Quality of Life*. Oxford: Oxford University Press: 303–323.
- Rawls, John. 1971. *A Theory of Justice*. Oxford: Oxford University Press.
- Sen, Amartya. 1999. *Development as Freedom*. Oxford: Oxford University Press.
- Sen, Amartya. 2009. *The Idea of Justice*. London: Allen Lane.

- Strachota, Andrea. 1998. „Vom Hihi und vom Haha: Zum (Aus-)Lachen in heilpädagogischen Beziehungen.“ In: Wilfried Datler/Gisela Gerber/Helga Kappus/Kornelia Steinhardt/Andrea Strachota/Regina Studer (Hg.), *Zur Analyse heilpädagogischer Beziehungsprozesse*. Luzern: Edition SZH/SPC: 256–260.
- Tomasello, Michael. 2016. *A Natural History of Human Morality*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Wolff, Jonathan. 2009. „Disability among Equals.“ In: Kimberley Brownlee/Adam Cureton (Hg.), *Disability and Disadvantage*. Oxford: Oxford University Press: 112–137.
- Wolff, Jonathan/De-Shalit, Avner. 2007. *Disadvantage*. Oxford: Oxford University Press.

II. Fiktion: Schwankliteratur, Theater und Film

Sonja Kerth

Un:ethische Blicke – un:ethisches Lachen? Behinderung und Komik in vormodernen deutschen Schwankerzählungen

Abstract: Descriptions of physical or mental impairments, chronic illness, age related disability, and permanent weakness are rarely in the centre of attention in medieval German literature. This is different in comic tales („Schwankerzählungen“), both single episode-texts and collections with a frame tale, that become very popular in the late Middle Ages and in Early Modern Times. The tales often depict norm-violating, sometimes fragmentary and grotesque bodies with disabling impairments in a way that presents them to voyeuristic views and laughter. My paper asks if these views and the laughter can be called unethical (for ‘ethical staring’ see Allison P. Hobgood and David Houston Wood 2013) and if this constitutes communities of views and laughter that may include, exclude and discriminate blind or visually impaired figures. Sources are the anonymous tales ‚Der betrogene Blinde‘ and Volrat’s ‚Die alte Mutter‘ and the collections with frame tales ‚Die Geschichte vom Pfarrer vom Kalenberg‘ and ‚Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel‘.

Keywords: Blindness/Vision Impairment, Comic Tales, Disability History, Inclusion/Exclusion, Intersectionality, (Un-)Ethical Staring

1 Einleitung: Komik und Behinderung in vormoderner deutscher Literatur

Böse Späße und grausame Streiche gegen Menschen mit Behinderung gehören zu den verbreiteten Vorstellungen, die sich mit Mittelalter und Früher Neuzeit verbinden. Berüchtigt sind etwa Prügel, Quälereien und sogar Scheinhinrichtungen von Hofnarren, wie sie der Hofnarr Atanasio, der für Herzog Guidobaldo II. della Rovere von Urbino im 16. Jahrhundert tätig war, in seinem Tagebuch festhält.¹ Während in der Frühen Neuzeit Hofnarren meist ‚künstliche Narren‘, also professionelle Spaßmacher ohne Beeinträchtigungen, waren, scheinen sich im Mittelalter unter ihnen viele Menschen mit geistiger Behinderung (sogenannte ‚natürliche Narren‘) befunden zu haben. Diese waren zeitgenössischen

1 Vgl. dazu Velten 2017: 203–204.

Berichten zufolge ebenfalls teilweise grausamer Behandlung durch ihre Herren oder andere Hofleute ausgesetzt.²

Einige Berühmtheit hat auch das sogenannte ‚Schweineschlagen‘ erlangt: Blinde Bettler wurden vielfältigen Quellen nach vor allem zur Fastnacht in groteske Rüstungen gesteckt und mit Keulen und Prügeln bewaffnet. Auf einem abgegrenzten ‚Turnierplatz‘ sollten sie vor ihrem Publikum auf ein Schwein einschlagen, das mit ihnen zusammengespart war und das sie essen durften, nachdem sie es erschlagen hatten. Dass die blinden Menschen sich bei der Jagd auf das Schwein auch gegenseitig verprügelten und verletzten, war die Pointe der Inszenierung, die in verschiedenen literarischen Texten im engeren Sinn, aber z.B. auch in der Lübecker Chronik des Herman Korner aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts für das Jahr 1386 überliefert ist.³ Es finden sich auch Abbildungen davon wie in einer Handschrift des ‚Roman d’Alexandre‘ aus dem 14. Jahrhundert (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 264, Teil 1, fol. 74v), die das Schweineschlagen als Marginalillustration verwendet und unabhängig vom Text des Alexanderromans eine Art Zweithandlung am unteren Seitenrand ablaufen lässt, die als Bildergeschichte ohne Worte offenbar geläufig und verständlich war (siehe Abb. 1).⁴

Die ältere geschichtswissenschaftliche und literatursoziologische Forschung hat Fälle dieser Art von ‚Behindertenkomik‘⁵ als historische Fakten und mentalitätsgeschichtliche Schlüsselszenarien angesehen und sie vor allem mit der Diskriminierung von Außenseitern, Tagelöhnern, Possenreißern und behinderten bettelnden Menschen in Zusammenhang gebracht. Die neueste Forschung stellt dagegen zur Diskussion, dass es sich eher um allgemein verfügbare Erzählmodelle handeln dürfte, die durch Personennamen, Orts- und Zeitangaben historisiert werden und so größere Verbindlichkeit erhalten. Die Berichte wären damit vor allem eine diskursive Redepaxis, bei der Realität und Literatur nicht zu trennen sind, urteilt etwa Claudia Gottwald (vgl. Gottwald 2009: 125). Dass Spott und Gewalt gegenüber Menschen mit Behinderung in der Vormoderne „zur Normalität des Alltags“ (Velten 2017: 219, Anm. 140) gehörte, lässt sich aus diesen Beispielen daher nicht ohne Weiteres ablesen – die Berichte besitzen keinen eindeutigen dokumentarischen Quellencharakter für soziale Lebenspraktiken.

2 Grundlegend: Bernuth 2009; Velten 2017.

3 Vgl. Röcke 2005: 68–72, 81–82 (mit Nachweisen); vgl. zum Motivkomplex auch Uther 1981: bes. 73–90, Gottwald 2009: 124–135.

4 Vgl. Büttner 2020: 302.

5 Zum Begriff vgl. Schmidt 2017.



Abb. 1: Schweineschlagen als Marginalillustration in einer Handschrift des „Roman d’Alexandre“: Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 264, Teil 1, fol. 74v.

Die Annahme einer allgegenwärtigen Gewalt und Verhöhnung von Menschen mit Behinderung in der Vormoderne entspricht auch nicht den Ergebnissen der neueren sozialgeschichtlichen Disability History-Forschung. Diese geht vielmehr von einem primär pragmatisch-funktionalen Umgang mit Behinderung im Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit aus: Dis/ability werde in der Vormoderne „in erster Linie anhand der Kriterien Tauglichkeit und Funktionsfähigkeit konstruiert“ und sei „häufig allein anhand dieser Dimension in den Quellen fassbar“ (Frohne/Nolte 2017: 34).⁶ Die Frage nach der Fähigkeit, den eigenen Lebensunterhalt zu bestreiten, zum Familienauskommen beizutragen und je nach individueller Möglichkeit Aufgaben zu erfüllen, habe den Umgang mit Menschen mit Behinderung mehr geprägt als ihre Ausgrenzung und Verspottung. Dies hat auch damit zu tun, dass Behinderung ja kein reines Randgruppenphänomen darstellte, sondern genauso eigene Familienmitglieder, Bekannte, Nachbar:innen und Kolleg:innen betraf. Diese werden nicht gleichermaßen

6 Vgl. auch Frohne 2014; grundlegend: Metzler 2006.

Objekt von Spott und Aggression geworden sein wie Hofnarren, Spielleute und Possenreißer mit echten oder nachgeahmten Beeinträchtigungen.⁷

Auch die immer wieder fürs Mittelalter herangezogenen Aussagen antiker Gewährsleute für bedenkenlose Komik und Lachen über Behinderung erweisen sich bei genauerem Hinsehen als weniger eindeutig, als oft behauptet wird: Gert Ueding etwa hebt für Aristoteles und Cicero zwar hervor, dass beide dem Lachen, der Komik und dem Lächerlichen einen großen Stellenwert in der überzeugenden Rede einräumen. Aristoteles thematisiert dabei mit Hässlichkeit verbundene Fehler, auch Körperfehler, und Cicero nennt in vergleichbarem Kontext sogar explizit Missgestaltung als besonders geeigneten Stoff für eine wirkungsvolle witzige Rede (vgl. Ueding 1996: 25–30 mit Quellenangaben).⁸ Gleichzeitig betonen diese Autoren, dass durch Anstand und Schicklichkeit Grenzen bei der Verwendung dieser Komik vorgegeben werden: Scherz und Witz dürften der Würde keinen Abbruch tun, sie sollten nicht Hass (vor allem gegen den Redner) oder Mitleid hervorrufen, nicht das Unglück anderer verhöhn – es sei also wichtig, das richtige Maß zu wählen: „Das Lächerliche markiert rhetorisch zugleich Grenze und Wirkung des sozialen Konsenses. Dessen kontrollierte Verletzung muß sich noch im Rahmen des Tolerierbaren bewegen, darf das Taktgefühl, den Sinn für das Schickliche, das *decorum*, nicht wirklich verletzen“ (Ueding 1996: 33).⁹ Ueding weist freilich auch darauf hin, dass dieses Taktgefühl historisch und kulturell variabel ist (Vgl. Ueding 1996: 33). Eine ethische Dimension war dem Diskurs über Behindertenkomik trotzdem seit der Antike inhärent.

Diese wird noch deutlicher in Texten, die Behindertenkomik nicht im Kontext der Rhetorik erörtern, sondern im Rahmen der Verhaltenslehre. Für die Antike untersucht Rüdiger Schnell Äußerungen von Plutarch, für die Spätantike Schriften des Macrobius, fürs Mittelalter Texte von Johannes von Salisbury und Engelbert von Admont. Sie treffen vergleichbare Aussagen zu Scherzen über Menschen mit Behinderung als Gegenstand der geselligen Abendunterhaltung: Die Autoren warnen vor offener, verletzender Schmähung schwerwiegender körperlicher Gebrechen, da diese das friedliche Miteinander und die gefällige Unterhaltung beim Gastmahl gefährde. Besser sei es, über eine lange Nase zu scherzen als über Einäugigkeit (vgl. Schnell 2010: 37, Anm. 8, zu Plutarch).¹⁰ Schnell gibt zwar zu

7 Vgl. Velten 2005: 131, ders. 2017: 170–172.

8 Analog nennt auch Quintilian die Körperbeschaffenheit als eine Quelle des Lächerlichen und meint damit wohl ebenfalls Missgestaltung (Ueding 1996: 30).

9 Ähnlich Schnell 2010: 35–37, z.T. anders: Velten 2017, *passim*.

10 Grundlegend: Suchomski 1975.

bedenken, dass die häufigen Mahnungen, mit Scherzen andere nicht zu verletzen, auf eine verbreitete Praxis verhöhnender Scherzreden schließen lassen. Es sei aber der literarische Status dieser Reden zu beachten, der den Spott abmildere: Solange klar sein, dass es sich um eine Scherzrede oder eine nicht-wahre Erzählung handle, sei die Frage nach der Verletzung ‚echter Menschen‘ und nach den Folgen in der sozialen Realität suspendiert (vgl. Schnell 2010: 49).¹¹

In scherzhaften Texten, unter denen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit besonders schwankhafte Erzählungen und Schwankromane herausstechen, sei aggressive Behindertenkomik offenbar toleriert worden als „Ventil für die Artikulation von Schadenfreude“ (Schnell 2010: 49). Das heißt: In der Vortrags- oder Lesesituation musste keine Rücksicht genommen werden, hatte die Verhöhnung von ‚Figuren mit Behinderung‘ einen grundsätzlich anderen und unproblematischeren Status als in der Lebenswirklichkeit bezüglich lebender Menschen. Darauf deuten auch die vor allem im 13. und 14. Jahrhundert in Schwankerzählungen oft zu findenden textinternen Lachaufrufe und die Angaben, dass eine textinterne Figur oder Gruppe lache, hin (vgl. Schnell 2010: 50–52).¹²

Diese Überlegungen gelten auch für Lachgemeinschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit:¹³ Greifbar sind eben nicht die eingangs erwähnte Lübecker Stadtbevölkerung im Jahr 1386, die womöglich grölend Blinden beim Schweineschlagen zusieht, oder italienische Hofleute des 16. Jahrhunderts, die böse Streiche am bedauernswerten Hofnarren verlachen. Wir können nur die Lachgemeinschaft der Zuhörer:innen und Leser:innen von Scherzreden, Schwankmären, Facetien, Schwankromanen, Ego-Dokumenten und historischen Berichten erkennen. Analysierbar sind damit zunächst einmal Sprache, Erzählstrategien, Symphathienlenkung und Figurendarstellung, allenfalls anthropologische Modellentwürfe und möglicherweise Probehandeln im fiktionalen Modus des Als-ob. Dies suspendiert die Frage nach der Ethik des Lachens nicht völlig, weil Sprechen und Denken ja in enger Verbindung miteinander stehen. Aber es handelt sich doch um einen Wirklichkeitsbezug, der meist mehr den Regeln des literarisch-ästhetischen Diskurses folgt als konkreten sozialen Lebenspraktiken der Vormoderne.¹⁴ In den Fokus der Analyse rücken entsprechend Erzählstrategien und Darstellungsmodi, die stärker von Gattungsusancen, Erzählstoffen

11 Anders Velten 2017: 86.

12 Vgl. auch Grubmüller 2005: 120, Velten 2017: 328–329; grundlegend: Coxon 2008.

13 Grundlegend: Röcke/Velten 2005; vgl. jetzt auch Grimm 2017.

14 Ähnlich Coxon 2010: 65–66; Turner 2013: 60.

und -mustern bestimmt sind als von der historischen Lebenswirklichkeit, die sich dem Zugriff entzieht.

David Turner hebt in Untersuchungen vormoderner englischer *jest books* zudem das positive Potenzial von komischen Darstellungen deformierter und andersartiger Körper hervor: Der blinde, buckelige, lahme Körper gebe den frühneuzeitlichen Autor:innen die Möglichkeit zu sprachlicher Kreativität durch *puns* und Wortspiele, durch Kontraste wie ‚normativ gerade und mangelhaft krumm‘, durch Kombinationen von Blinden und Lahmen auf der Suche nach dem rechten Weg, durch Scherze über das Missverstehen gehörloser Figuren, aber auch durch vorbildlichen Umgang mit drohendem Stigma. Solche Szenen der Verunglimpfung lassen sich, so Turner, auf Weisheiten bezüglich Körpernormen und Kritik an gesellschaftlichen Konventionen untersuchen; hier sei der dargestellte behinderte Körper oft eine wertvolle Waffe, nicht nur Objekt und Zielscheibe (vgl. Turner 2013: 69).

Die Analyse eines (vermeintlich oder wirklich) unethischen Lachens über Behinderung im Mittelalter erfordert damit ein genaues und reflektiertes Hinschauen der Wissenschaftler:innen auf künstlerische Repräsentationen und literarische Inszenierungen von Behinderung, wie es Allison P. Hobgood und David Houston Wood fordern: Sie ermuntern Forscher:innen zu ethischen Blicken auf andersartige, außergewöhnliche und nicht-normative Körper in ihrer ästhetisch-künstlerischen und damit sinnstiftenden Darstellung. Gleichzeitig rufen sie dazu auf, die damit verbundenen Gefühle von Überraschung, Unwohlsein und Befremden zuzulassen, die entstehen können, wenn Darstellungen von Disability ‚zu uns zurückstarren‘ (vgl. Hobgood/Wood 2013a: 1–2).

Diesen Ansätzen möchte ich nun folgen bei der Analyse schwankhafter Erzählungen des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit,¹⁵ die Behinderung komisieren, sich dabei aber einer klaren Kategorisierung widersetzen. Ich habe Textbeispiele gewählt, die Blindheit thematisieren, da diese die Frage nach un:ethischen Blicken und un:ethischem Lachen besonders nachdrücklich stellen. Zunächst analysiere ich zwei kurze schwankhafte Erzählungen, die wohl im 14. Jahrhundert entstanden sind: „Der betrogene Blinde“ und Volrats „Die alte Mutter“. Anschließend untersuche ich zwei Schwankromane, die verschiedenartige Schwankepisoden mit dem biographischen Rahmen ihrer Protagonisten versehen: Philipp Frankfurters „Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg“ (ältester Druck um 1473 in Augsburg bei Jodocus Pfanzmann) und „Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel“, das mit großer Wahrscheinlichkeit von

15 Vgl. auch den Überblick bei Kerth 2020.

Hermann Bote aus Braunschweig verfasst wurde, seine künstlerische Form mit den Holzschnitten dann in der Offizin von Johannes Grüninger in Straßburg erhalten haben dürfte. Der älteste Druck dürfte um 1510 entstanden sein; der zitierten Textausgabe von Wolfgang Lindow liegt der Druck von 1515 zugrunde.

2 „Der betrogene Blinde“¹⁶

Die anonyme kurze Erzählung berichtet von einem rhetorischen Schlagabtausch zwischen einem Blinden und seiner ihm als Jungfrau angetrauten Ehefrau in der Hochzeitsnacht. Im Ehebett bemerkt der Blinde einen Schaden (v. 8) an seiner Frau, den er beklagt und ihr vorwirft. Sie kontert mit den Worten, er weise einen noch größeren Schaden auf, da er seine Augen verloren habe (v. 10, 12). Als der Ehemann sich rechtfertigt, das hätten ihm doch seine Feinde angetan, bringt sie ihn zum Schweigen mit den Worten: „so sul wir zorn lan, / so hant ditze mine friunde getan“ (v. 15–16: „Nun sollen wir den Zorn lassen, denn das haben meine Freunde gemacht“). Der Streit ist damit beendet, die Braut trägt im komischen Streitgespräch den Sieg davon und stellt sich in Verkehrung der vorgesehenen ehelichen Rollen als überlegen dar.

Der kurze Text lädt zu einem indiskreten, potenziell unethischen Blick ins Brautbett ein, präsentiert den blinden Bräutigam als hilflos und unterlegen. Er ertastet offenbar die frühere Defloration seiner Frau, kann sich aber mit seinem (im Denken der Zeit) an sich berechtigten Vorwurf nicht durchsetzen. Sein Verstummen ist damit als ohnmächtig und demütig einzuschätzen.¹⁷ Die pointierte Schilderung stellt textintern Ruhe und Frieden in der Ehe her, wenn der Erzähler die Handlung abschließt mit den Worten: „hiemit liezzen si den haz“ (v. 17: damit beendeten sie die Feindseligkeit).¹⁸ Auf der Ebene der Rezipient:innen zielt die Handlung auf ein Lachen über die beiden Figuren und ihren

16 Die Erzählung wird unter dem Aspekt Komik ebenfalls analysiert durch Coxon 2010: 56–60, unter dem Aspekt Disability History auch von Kerth 2019: 273; weitere Literatur findet sich in der Bibliographie der Textausgabe: *Der betrogene Blinde* I, II 2020: Bd. 1.1: 2–3, Bd. 3: 95–96.

17 Zu Schweigen und Lachen und ihren Implikationen bezüglich Macht und Ohnmacht vgl. Röcke/Velten 2017: 5.

18 Die zweite Version des Textes verschärft den Konflikt dahin gehend, dass der blinde, nicht-adlige Mann eingangs als sehr reich und übermütig (w: v. 1–7) bezeichnet wird; er habe die schöne Braut aus mittelloser ritterlicher Familie dem Vater ‚abgekauft‘ und unglücklich gemacht (vgl. v. 10–12). Blindheit ist hier konkreter Ausweis dafür, dass ein Mann seine moralische und soziale Defizienz nicht erkennen kann, sich aber zum Richter über seine Frau aufschwingt, die aus Liebe zu einem zu ihr passenden,

Machtkampf in der Ehe. Das Epimythion verurteilt dann allerdings nur den Blinden, der zurecht von seiner Frau und den Rezipient:innen verspottet werde, weil er seinen Vorwurf aus Übermut ausgesprochen habe. Als Blindem habe ihm dies nicht zugestanden. Damit erweist sich die – allen Beteiligten längst bekannte – Blindheit des Bräutigams unvermutet als ein moralischer Defekt, der der bislang sorgfältig verborgenen vorehelichen Defloration der Braut entspricht. Der komischen Zuspitzung im Streitgespräch läuft diese Deutung entgegen – sofern sie nicht ebenfalls eine ironische Verdrehung des Sachverhaltes erzielen will, die die Rezipient:innen zum Lachen über das Spiel mit menschlichen Schwächen und gängigen Klischees über (erkenntnis-)blinde Männer und unkeusche Frauen bringen will: Der unethische Blick ins Hochzeitsbett offenbart mittels des Wortspiels ‚Freund‘/‚Geliebter‘ und ‚Feind‘ einen sonst unsichtbaren Makel, der erst ein gesundes, als komisch dargestelltes Gleichgewicht in einer Ehe herstellt, in der beide Partner zueinander passen.

3 Volrat: „Die alte Mutter“¹⁹

In Volrats Kurzerzählung will eine verwitwete, reiche Adlige, die altersbedingt schwerhörig und blind ist, ihren Sohn vor Kaiser Friedrich verklagen. Ihr gefällt der allzu freigebige Umgang ihres Sohnes mit dem Familienbesitz und ihrem Eigenbesitz nicht. Der Sohn kann die alte Dame nicht daran hindern, doch er greift zur List: Er führt sie in den Hofgerichtssaal, hängt sie dort unbemerkt an den Ärmel eines fremden Ritters und schärft ihr ein, diesen nicht loszulassen und ihrem ‚Sohn‘ dicht zu folgen. Vor dem Kaiser erhebt die Frau schwere Vorwürfe gegenüber dem (falschen) Sohn, der alles abstreitet und darauf verweist, seine Mutter sei lange tot. Der Ritter wird zum Vergnügen der Anwesenden von Friedrich heftig getadelt dafür, dass er seine Mutter verleugne und schlecht handle. Als der Irrtum am Ende aufgeklärt wird, erwägt der Ritter, der die falsche Mutter noch mit sich führt, kurz die Gefahr eines Ehrverlustes (v. 411–416). Aber alles löst sich in Wohlgefallen auf.

Das Märe inszeniert textintern zwei Lachgemeinschaften: die wissenden Hofleute, die während der öffentlichen Anhörung eingreifen könnten zugunsten

adligen Mann eine höfische Liebesbeziehung eingegangen war. Vgl. dazu auch Coxon 2010: 56–60.

19 Die Erzählung wird unter dem Aspekt Komik und Normbruch analysiert von Wagner 2009: 269–290; Knapp 2013, unter dem Aspekt Disability History von Kerth 2019: 287–288. Weitere Literatur findet sich in der Bibliographie der Textausgabe: 394. Ich zitiere die Fassung H.

des falschen Sohnes, aber stattdessen lachen, und die Männerrunde am Ende, als sich der Vorfall aufklärt. Der falsche Sohn ist im Hofgerichtssaal einem geselligen, eher vergnüglichen als ehrmindernden oder gar aggressiven Lachen ausgesetzt: Die Hofleute

do vergazzen[] irre leide;
 iz douchte sie harte gemelich.
 sie lachten unde verburgen sich,
 untz er enwec brechte
 daz unsippe geslehte. (v. 272–276)²⁰

Dagegen ist die behinderte Mutter Ziel eines abwertenden Lachen: Zunächst der Sohn, dann ihre Bekannten und sogar der Kaiser machen sie zum Objekt von Hohn und Spott im Laufe der Lifthandlung, die auf altersbedingten sensuellen Beeinträchtigungen basiert. So gerät die Mutter in die Rolle der altersblöden, lächerlichen Frau. Sie wird zum passiven Gegenstand eines scherzhaften Handels und der Schadenfreude unter Männern, ohne dass sie noch eine Handlungsoption oder eine Stimme erhält. Kaiser Friedrichs Lachen am Ende des Märes zeigt dagegen Selbsterkenntnis und Souveränität, denn er erkennt mit ihm an, die Situation anfangs völlig falsch eingeschätzt zu haben.²¹ Gleichsam zur Belohnung für die gelungene Unterhaltung und als Schadensersatz, dass er nun seine ‚Mutter‘ wieder eingebüßt habe, erhält der falsche Sohn eine Belohnung:

Do daz mer quam in den sal,
 in den hof und ublich,
 der keiser lachte also starcke.
 ein ros von zweinzic marken
 hiez er im dar bringen
 vnd gabs im vuer sin twingen.
 er sprach: „ir dunket mich ein guter,
 daz ros nemt vur ewer muter!“ (v. 417–424)²²

Hier liegt eine undifferenzierte, genderbezogene Zuweisung von positiven und negativen Lacharten vor, die das reale Publikum kaum zur Hinterfragung

20 Übersetzung: [sie] vergaßen ihre Sorgen, es erschien ihnen überaus lustig. Sie lachten und versteckten sich [um zu sehen], wie er die falsche Verwandte wieder loswürde.

21 Vgl. dazu Grubmüller 2005: 113, 117, Wagner 2009: 289.

22 Übersetzung: Als die Geschichte in den Saal gelangte, an den Hof und überall hin, lachte der Kaiser heftig. Ein Pferd im Wert von 20 Mark ließ er ihm [dem falschen Sohn] dorthin bringen und gab es ihm für den erlittenen Zwang. Er sagte: „Ihr kommt mir wie ein Edler vor, nehmt das Pferd um eurer Mutter willen!“

vorhandener Stereotypen eingeladen haben dürfte. Die Behinderung der Mutter wird verlacht, während der echte und der falsche Sohn ihren Vorteil aus der Inszenierung vor der textinternen Lachgemeinschaft ziehen: Die Mutter mit ihrer Sorge wegen der höfischen Verschwendungssucht ihres Sohnes ist diskreditiert und lächerlich gemacht, der falsche Sohn erhält das Wohlwollen und die materielle Belohnung durch den Kaiser. Friedrichs Freigebigkeit legitimiert auch die angebliche Verschwendungssucht des Sohnes als vorbildliches höfisches Verhalten. Die textexterne Gemeinschaft der Zuhörenden oder Lesenden wird über die Sympathielenkung des Textes aufgerufen, in das bewertende Lachen einzu stimmen und die wertende Position des Erzählers zu übernehmen.²³

4 Philipp Frankfurter: ‚Die Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg‘

Der im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit sehr beliebte Schwankroman um einen Studenten, der sich eine Pfarrei ergaunert, seine Bauern und seinen Bischof hinters Licht führt und zum vertrauten Unterhalter des österreichischen Herzogspaares Otto der Fröhliche und Elisabeth wird, greift ältere Elemente des Genres auf. Der Text verstärkt den biographischen Rahmen und verschafft sich Geltung durch eine realistische Lokalisierung und Namensnennung. Mich interessiert vor allem die Schwankepisode am Hof des Passauer Bischofs, des Vorgesetzten des Kalenbergers. Der Bischof lädt seinen Pfarrer ein, weil er viel von ihm und seinen Künsten gehört hat. Die Szene offenbart eine starke Sehbehinderung des alten Bischofs, dessen Hofleute den Pfarrer um Hilfe bitten. Vom Versprechen des Pfarrers, dass er morgen doppelt so gut sehen könne wie heute, lässt sich der Bischof überzeugen, sich in die Obhut des Kalenbergers zu begeben. Der verschreibt ihm als Augenarznei „[e]in seüberliches stolzes weib / Das wol gezeme [seinem] leib“ (v. 749–750: eine ansehnliche, stolze Frau, die ihm gut anstand). Der Bischof treibt es so heftig in der Nacht, dass ihm „schie das liecht erlasch / Vnd im daz haupt vmblieff vor schwindel“ (v. 760–761: ihm schnell das [Augen-]Licht ausging und der Kopf zu rotieren begann vor Schwindel). Der jungen Frau gegenüber klagt er, er könne vor Anstrengung noch vor der Zeit erblinden, schläft dann aber sorgenfrei ein. Am nächsten Morgen verschläft der Bischof die Frühmesse, sieht den Kirchturm doppelt, muss von zwei Klerikern gestützt werden, ist aber zum Schmunzeln der ganzen Hofgesellschaft²⁴ bester

23 Vgl. Wagner 2009: 289.

24 „Des schmutzte alle masaney“ (v. 778).

Dinge. Der Pfarrer überredet den geistig abwesenden Bischof auch noch, am Freitag Fleisch und Geflügel aufzutischen und darüber seinen Segen auszusprechen.

Die Forschung ist teilweise der Meinung, dass hier ein Scherz inszeniert wird, mit dem der Pfarrer seinem altersschwachen Bischof etwas Lebensfreude und den Männern am Bischofshof die Gelegenheit zu einem Lachen verschafft, das auch auf die textexternen Rezipient:innen verweist.²⁵ Der alte Herr wird aber als pflichtvergessen, unkeusch und seinem Amt gegenüber verantwortungslos dargestellt; seine Kleriker haben ihre Freude daran und der Kalenberger zieht daraus seinen Vorteil. Die Sehbehinderung steht dabei nicht nur in einem religiösen Deutungsrahmen als geistlich-moralische Schwäche, sondern auch in einem medizinischen und kirchenrechtlichen: Zeitgleich warnt der (reale) Arzt Konrad von Eichstätt, dass sowohl sexuelle Über- als auch Unteraktivität den menschlichen Körper schwäche, zu Schwindel, Kopfschmerzen und Einschränkungen der Sehfähigkeit führen könnten. Sexuelle Überaktivität könne sogar totale Erblindung nach sich ziehen.²⁶ Noch viel schwerwiegender ist freilich die kirchenrechtliche Lesart der Episode, denn ein stark sehbehinderter oder gar blinder Bischof kann im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit sein Amt nicht mehr ausüben: Geistliche Ämter erfordern weitgehende körperliche Unversehrtheit nach Vorstellungen des kanonischen Rechts.²⁷ Der Bischof wird also keineswegs nur als leicht vertrottelt und lässlicher Sünder dargestellt, sondern der Kalenberger bringt ihn in eine Situation, in der deutlich wird, dass er neben seiner geistlichen Würde und Autorität am Passauer Hof auch die Legitimität seines Amtes verloren hat. Dies dürfte den zeitgenössischen Rezipient:innen auch zumindest grundsätzlich bekannt gewesen sein, sodass die textexterne Lachgemeinschaft die satirische Spitze goutieren konnte.

5 „Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel“

Im dem wohl von Hermann Bote verfassten Schwankroman wird der Schalksnarr Dil auf seiner Lebensreise von der Geburt bis ins Grab vorgeführt. Diese Reise führt ihn in fast 100 Historien an verschiedene Orte des Reichs und in unterschiedliche Milieus und lässt ihn mit verschiedenen, oft in mehreren Episoden

25 Vgl. Breyer 1999: 65, 74; differenzierter, aber mit zu einseitiger Betonung der geistlich-moralischen Lesart der Episode Röcke 1987: 177–180.

26 Vgl. Metzler 2006: 79 mit Nachweisen.

27 Vgl. Greule/Stöhr 2017: 303. Dass eine Dispens vorliegen könnte, wird im Text nicht thematisiert. Kirchenrecht ist Femininum.

vorgeführten Gegenspieler:innen zusammentreffen. Dil vereint dabei eine Vielzahl literarischer Rollen: Er ist ein betrügerischer Tunichtgut und Schnorrer, ein wandernder Handwerksgehilfe, agiert als Arzt und (scheinbarer) Gelehrter, ist Trickster und Hofnarr, versucht sich am Ende sogar als Laienbruder im Kloster.²⁸ In einigen, wenigen Historien trifft er auf Figuren, die als *homines debiles* gekennzeichnet sind: Alte (z.B. in den Historien 67 und 88), Kranke (z.B. in den Historien 15–17), Sehbehinderte (z.B. in den Historien 11 und 13) und Blinde (Historie 71).²⁹ Ich untersuche zunächst die Historien 11 und 13, in denen sich Dil beim Pfarrer von Budensteten als Knecht verdingt.

Der Pfarrer hat in Historie 11 eine einäugige Magd, die ihm lieb und teuer ist; ob sie auch seine Geliebte ist, wird nicht deutlich. Der Pfarrer verspricht dem neuen Knecht Dil, dass er die Hälfte dessen essen dürfe, was aufgetischt werde, und nur die Hälfte der normalen Arbeit leisten müsse. Als die Magd Dil beauftragt, zwei Hühner am Spieß beim Braten zu beaufsichtigen, isst er eines davon eingedenk des Versprechens des Pfarrers. Der einäugigen Magd, die das fehlende Hühnchen am Spieß entdeckt, entgegnet Dil auf ihre Vorwürfe hin: „Fraw, thon Euwer ander Aug auch uff, so sehent Ihr die Hüner alle beid.“ (S. 34: „Madame, macht euer zweites Auge auch auf, dann seht Ihr beide Hühner“). Als die so Verhöhnnte sich beim Pfarrer über den bösen Spott beklagt, kommt der in die Küche, um Dil zur Rede zu stellen. Ulenspiegel zieht sich aber mit erneuten Spitzfindigkeiten aus der Affäre und bringt den Pfarrer zum Lachen – diese Lachgemeinschaft unter den Männern³⁰ zerstört die bewährte Gemeinschaft zwischen ihm und der Magd, die damit isoliert wird.

Dil erweist auf Kosten der Magd seine intellektuelle Beweglichkeit und den Sprachwitz, der die Figur mehr als alles andere auszeichnet. Zwar stellt der Pfarrer anschließend scheinbar die Zusammenarbeit zwischen Magd und dem neuen Knecht wieder her. Doch Ulenspiegel tut zukünftig immer nur die Hälfte dessen, was die Magd anordnet, bringt halb volle Eimer Wasser und halbe Hölzer fürs Feuer. Wieder redet sich Dil mit Hinweis auf die Einäugigkeit der Frau heraus und bringt damit erneut den Pfarrer zum Lachen auf Kosten der Magd: Weil sie mit ihrem einen Auge nur halb sehe, arbeite er selbst auch nur halb. Allerdings erweist sich die Frau nun als durchaus wehrhaft und droht ihrerseits dem

28 Vgl. Melters 2004: 169–222.

29 Von Erkenntnisschwäche, geistiger Unbeweglichkeit und Hilflosigkeit sind aber auch viele andere Figuren gekennzeichnet, denen Dil begegnet, darunter eine schielende Frau in Historie 30. Diese wird aber eher als hässlich denn als behindert dargestellt.

30 Vgl. Coxon 2012: 158.

Pfarrer: „die Kellerin ward zornig, und sie sprach: ‚Herr, wann Ihr den lecker-schen Schalck wölt länger behalten für ein Knecht‘, so wolt sie von im lauffen.“ (S. 35–36: Die Hausdame wurde zornig und sagte: „Herr, wenn Ihr den frechen Schalk noch länger als Knecht behalten wollt“, dann würde sie ihm davonlaufen). Zunächst erweist sich der Pfarrer als solidarisch mit seiner Magd und entlässt Ulenspiegel, stellt ihn danach aber doch wieder als Mesner ein.

Die erneute Begegnung der beiden Figuren wird in Historie 13 geschildert. Ulenspiegel inszeniert im Auftrag des Pfarrers für die Bauern in der Ostermette ein Osterspiel, wie sie im Literaturbetrieb des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit tatsächlich sehr verbreitet waren. Kern der Osterspiele ist dabei der Dialog der drei Marien mit den Engeln, die das leere Grab Jesu bewachen. Die Engel fragen die Marien, wen sie suchen, als diese mit Salben und Tüchern kommen, um den Leichnam einzuwickeln. Sie erklären den Frauen dann, dass das Grab leer sei und Jesus sich nicht darin befinde – die frohe Botschaft wird dann verbreitet unter den Jüngern.³¹ Wenn im Schwankroman in einer Dorfkirche ein lateinisches Osterspiel aufgeführt wird, schließt das die bäuerliche Gemeinde vom direkten Verständnis des Textes aus. Das ist die Voraussetzung für den erneuten Streich auf Kosten der einäugigen Magd. Da die Bauern zu ungelehrt seien, bittet Dil den Pfarrer, er möge ihm seine Magd „dazu leihen, die kan wol schreiben und lesen“ (S. 40: dafür herleihen, die wisse gut zu schreiben und zu lesen). Die Magd freut sich, den Engel auf dem Grab zu spielen, und beherrscht ihren gereimten lateinischen Text bestens. Zwei Bauern und Dil selbst verkörpern die drei Marien, und der Erzähler berichtet, dass Ulenspiegel einem Bauern den (lateinischen) Text beibringe. Die Magd fragt korrekt auf Latein: „Quem queritis – Wen suchen ihr hie?“ Darauf antwortet der eine Bauer, „als ihn Ulenspiegel gelert het: ‚Wir suchen ein alte einäugige Pfaffenhur.‘“ (S. 40: wie ihm Ulenspiegel beigebracht hatte: „Wir suchen ein altes, einäugiges Pfarrersliebchen“). Offensichtlich hat Dil dem Bauern etwas ganz anderes als den lateinischen Text mit korrekter Übersetzung beigebracht und stellt die Magd öffentlich bloß. Sie fällt über Ulenspiegel her und beginnt eine Rauferei. Dabei werden auch mehrere Bauern verletzt, da sie – wohl aufgrund ihrer Einäugigkeit – unkoordiniert zuschlägt.³² Der Pfarrer, der den Jesus spielt, nimmt teil an der Prügelei, um seine Magd zu unterstützen – während Dil sich unbemerkt aus dem Staub macht.

In Historie 11 wird nur die einäugige Magd Gegenstand des gemeinsamen Lachens der beiden Männer, das die Identifikation einer textexternen

31 Vgl. einführend Schulze 2012: 45–69.

32 Einäugige Menschen können nicht dreidimensional sehen.

Lachgemeinschaft mit den männlichen Figuren nahelegt. Historie 13 zeichnet sich dagegen durch eine komisch-groteske Gewaltszene aus, in der alle Figuren außer Dil lächerlich gemacht werden: die dummen Bauern der Pfarrei als Marien, die geschmeichelte Frau, die sich in der Rolle des Engels gefällt, und der Pfarrer, der seiner geistlichen Würde entsprechend den Jesus darstellt, für seine Magd aber die Rolle verlässt und sich prügelnd ins Handgemenge stürzt. Dass er dabei auch auf dem Körper der Magd und der beiden männlichen ‚Marien‘ zu liegen kommt (S. 41), verlängert den Sexualwitz mit der *Pfaffenhur* noch. Textintern lacht hier keiner, aber die groteske Szene, die an komische Szenen eines Teufelsspiels wie im ‚Redentiner Osterspiel‘ erinnert,³³ zielt auf die Rezipient:innen und ihr schadenfrohes Lachen: Wenn sich gerade ein Pfarrer und eine erstaunlich hochgebildete Magd so benehmen, vergrößert sich ihre Fallhöhe ins Lächerliche noch. Dil schleicht sich aus der Szene und überlässt alle den unethischen Blicken der wohl lachenden oder schmunzelnden Leser:innen und Betrachter:innen, denen der Holzschnitt die Prügelei am nachgestellten Grab im Kircheninnenraum veranschaulicht (siehe Abb. 2).

Historie 71 gilt in der literatursoziologisch ausgerichteten Forschung vielfach als Beispiel für den herabsetzenden und mitunter sogar grausamen Umgang mit behinderten, armen Menschen in der Vormoderne. Es liegt der Episode um die getäuschten Blinden in „Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel“ ein weit verbreitetes Erzählmotiv zugrunde, das in ganz unterschiedlichen Gattungen wie Märe und Fabliau, Fastnachtspiel und Schelmenroman zu finden ist.³⁴ Es wurde insbesondere hinsichtlich rechtlicher und sozialer Aspekte untersucht und konkret im Kontext der Frage, ob blinde Bettler neben Mitleid auch Gefühle wie Bedrohung, Angst und Abwehr in ihren Mitmenschen weckten – dies ist eine Fragestellung, die wieder primär auf die textexterne Lebenswirklichkeit und historische Mentalitäten zielt.³⁵ Mein Interesse gilt dagegen der innertextlichen Präsentation der Blinden und der Funktion des Motivs.

Dil trifft im Winter vor der Stadt Hannover auf eine Gruppe von zwölf Blinden, die als nicht-sesshafte Almosenempfänger dargestellt werden. Auch der Holzschnitt präsentiert sie als behindert und bedürftig: Sie treten als Gruppe auf, ihre Augen sind geschlossen, sie tragen Stöcke und eine Bettelschale in der Hand.

33 Vgl. Röcke 1987: 246; grundsätzlich: Schulze 2012: 68–69.

34 Nachweise bei Röcke 2005: 73–81.

35 Röcke 2005: 61, 65; er verweist insbesondere auf Bettler, die im Verdacht standen, dass sie simulierten und sich so Almosen erschleichen wollten oder als Strafe für ein Verbrechen geblendet worden zu sein. Beiden Gruppen standen keine Almosen zu.



Abb. 2: Holzschnitt zu Historie 13 des „Dil Ulenspiegel“. Exemplar: UB Gießen: Univ.-Bibl., Rara 129 (Ex. 241 von 400).

Dil behauptet, einem der Blinden zwölf Gulden in die Hand gegeben zu haben, damit sie über den Winter bei einem Wirt Kost und Logis bezahlen können und nicht im Kalten übernachten müssen; jeder der Blinden nimmt an, ein anderer habe dieses Geld in Empfang genommen. Als der als „gricht“ (S. 206: gierig) bezeichnete Wirt, bei dem die blinden Männer unterkommen, nach einer Weile der Meinung ist, das Geld sei aufgebraucht, stellt sich heraus, dass keiner der Blinden die Gulden hat. Der gewalttätige Konflikt, der aus Dils Streich entsteht, tritt aber nicht primär zwischen der Gruppe der Blinden und dem Wirt auf, auch wenn dieser die Zwölf mit Schlägen in den Schweinestall treibt und dort ohne Verpflegung einsperrt, damit sie weder neue Kosten verursachen noch davonziehen können, ohne die Rechnung zu begleichen. Der Hauptkonflikt entsteht, als Dil zurückkehrt um zu sehen, was aus der Sache geworden ist. Er schlägt dem Wirt vor, einen Bürgen zu suchen für die Kosten, und gaukelt diesem vor, der Pfarrer wolle die Schulden der Zwölf begleichen. Daraufhin behauptet Dil dem Pfarrer gegenüber, der Wirt sei von einem bösen Geist besessen und verwirrt und brauche die Hilfe des Geistlichen. Weil Dil dem Wirt vormacht, sein Anliegen sei auf bestem Wege, lässt dieser die Blinden ziehen „und sagt sie ledig“



Abb. 3: Holzschnitt zu Historie 71 des „Dil Ulenspiegel“. Exemplar: UB Gießen: Univ.-Bibl., Rara 129 (Ex. 241 von 400).

(S. 208); mit ihnen macht sich auch Dil aus dem Staub. Der Konflikt entwickelt sich ohne Schalk und Blinde weiter, denn der Wirt schickt nun seine Frau zum Pfarrer. Diese mahnt im Auftrag ihres Mannes mit Nachdruck die Bezahlung an. Dies identifiziert der Pfarrer als Einflüsterung des bösen Geistes, der ausgetrieben werden müsse. So kommt es zum konfliktuösen Aufeinandertreffen. Während sich der Wirt mit Spieß und Hellebarte rüstet, bittet der Pfarrer Umstehende um Hilfe und bekreuzigt sich. Die Nachbarn können zwar Schlimmeres verhindern, doch Wirt und Pfarrer bleiben ihr Leben lang in unversöhnbarer Feindschaft.

Die Gruppe der Blinden und ihre Situation sind also nur der Auslöser für Dils Streich, der mit Wirt und Pfarrer zwei wichtige Funktionsträger der Stadt gegeneinander aufhetzt. Dies widerspricht der Rezipient:innenerwartung bezüglich des Erzählmotivs und der Kapitelüberschrift, die eigentlich anderes verlautbart: „Die 71. Historie sagt, wie Ulenspiegel 12 Blinden gab 12 Gulden, als sie meinten, da sie frei uffzerten und uff das letst gantz ubel bestunden“ (S. 205: Die 71. Historie erzählt, wie Ulenspiegel zwölf Blinden zwölf Gulden gab, sodass sie meinten, sie könnten [sie] frei aufzehren, und am Ende übel dastanden). Während dem Wirt Geldgier, eine gewisse Einfalt und ein hohes Aggressionspotenzial

zugeschrieben werden, erweist sich der Pfarrer als naiv und unfähig, die Situation und das damit verbundene Gefahrenpotenzial richtig einzuschätzen. Das Motiv der Blindheit ist zwar wichtig als Handlungsauslöser, weil die zwölf Männer so nicht erkennen, dass Dil keinem von ihnen das zugesagte Geld gegeben hat. Sie selbst sind aber nicht negativ dargestellt, sondern bleiben eine homogene, nicht individualisierte Gruppe, von der keine Gefährdung redlicher Mitmenschen oder der städtischen Ordnung ausgeht. Selbst den gierigen Wirt schädigen sie unwissentlich und unwillentlich, als sie sich im Wirtshaus einquartieren, um die kalte Jahreszeit zu überstehen.

Sobald der Konflikt der beiden eigentlichen Streithähne beginnt, geraten die blinden Almosenempfänger völlig aus dem Blickfeld. Dil hilft ihnen nicht aus Mitleid oder Solidarität unter Außenseitern,³⁶ sondern um den Konflikt auf die anvisierten Personen zu übertragen und diesen anzuheizen; weil die Bettler und ihr Schicksal dafür im weiteren Verlauf nicht mehr nötig sind, werden sie ausgeblendet. Textintern entsteht in der Historie keine Lachgemeinschaft, und auch an die Rezipient:innen werden keine direkten Signale ausgesandt, über die Blinden zu lachen – Ziel des Spottes sind allein Pfarrer und Wirt in ihrer Verblendung und in ihrer von nun an lebenslangen Gegnerschaft.³⁷ Diese Perspektivierung weg von den blinden Männern hin zu den sich lächerlich machenden Stadtbürgern qualifiziert die Kennzeichnung des Streichs als „vil seltzame[] Abenthür“ (S. 205)³⁸ mehr, als es das vertraute Erzählmuster von den getäuschten Blinden könnte.

6 Fazit

Behinderung ist in den vorgeführten Schwankerzählungen nicht primär als medizinische, soziale oder theologische Kategorie dargestellt und verweist nicht direkt auf die Lebenswirklichkeit von beeinträchtigten Menschen. Auch die Erörterung rechtlicher Vorstellungen der Zeit über den Status von Menschen mit Behinderung und ihr Verhältnis zur Obrigkeit steht nicht im Mittelpunkt der

36 Gegen Gottwald 2009: 130.

37 Vgl. Röcke 2005: 77; zur unterschiedlichen Verwirklichung des Gewaltnarrativs in verschiedenen Texten mit diesem Erzählschema vgl. Röcke 2005: 73–81.

38 *Abenthür* sind hier „das Nicht-Alltägliche und Ungewohnte, das Merkwürdige und Unerwartete, in moralischer Hinsicht aber auch die Regelverstöße und Betrügereien“ (Röcke 1987: 216).

Texte, wird aber ggf. gespiegelt und reflektiert.³⁹ Die Rollen der oder des Blinden bzw. Sehbehinderten sind literarisch konstruiert: Blindheit und Sehbehinderung markieren vor allem ein Nicht-Funktionieren im Rahmen der Handlung, der dargestellten Familie oder Paarkonstellation⁴⁰, der geistlichen Hof- oder Hausgemeinschaft, der Amtswürde und Autorität. Als Opfer von sozialer Exklusion, verletzendem Spott oder gar brutaler Grausamkeit erscheinen die blinden Figuren in den behandelten Schwankerzählungen eher selten, und sie erfahren auch nicht das Mitleid des Erzählers. Sie erscheinen als selbstverständlicher Teil der generell von allerlei Schwächen und Mängeln geprägten Figurenwelt in Schwankerzählungen. An ihnen können allerdings offenbar gewisse komische Sachverhalte besonders gut dargestellt werden, um die Imperfektion dieser Welt zu verdeutlichen und damit zum Lachen, gleichzeitig wohl auch zum Nachdenken anzuregen.⁴¹

Auch wenn die Lebenswirklichkeit und rechtlich-soziale Lebenspraxis nicht direkt greifbar sind in den Schwankerzählungen, gilt es doch auf der Handlungsebene und bei der Figurendarstellung Aspekte wie Macht, Herrschaft, Konkurrenz und das Verhandeln von zwischenmenschlichen Konflikten zu untersuchen. Damit rücken Beobachtungen ins Blickfeld, die insbesondere in den grundlegenden und viel beachteten Untersuchungen von Werner Röcke und Hans Rudolf Velten zu Lachen, Lachgemeinschaften und komischen Körperperinszenierungen prominent behandelt werden.⁴² Hier sind besonders Darstellungen von Ehrkonflikten zu nennen, die eine historische Lesart der Schwankerzählungen erfordern. Wenn ein betrogener und übertrumpfter Ehemann die voreheliche Defloration seiner Frau schweigend akzeptieren muss, wenn eine blinde alte Adlige und eine hochgebildete sehbehinderte Magd dem Lachen der Männer ausgesetzt sind, dann verlieren diese Figuren ihre Ehre genauso wie der unwürdige Passauer Bischof im „Pfarrer vom Kalenberg“, der prügelnde Pfarrer von Budensteten in seiner Kirche und der Pfarrer in Hannover, und gleiches gilt für

39 Vgl. dazu Kiening 2008, Müller 2015: 367–367, sowie die grundsätzlichen Überlegungen zur Bedeutung der rechtlich-gesellschaftlichen ‚Realität‘ als konnotativer Rahmen für Kurzerzählungen in Friedrich 2006: 66.

40 Die in der didaktischen Literatur breit diskutierte Frage, ob ein blinder Mensch lieben könne, da das Abbild der oder des Geliebten ja durch die Augen ins Herz gelangen müsse, spielt dabei keine Rolle; vgl. Antunes/Reich/Stange 2014: 17–18, Kerth 2017: 442–443. Grundlegend zur Bedeutung der Augen im Mittelalter: Schleusener-Eichholz 1985.

41 Vgl. Schnell 2004: 401–403, Kerth 2019: 291–292.

42 Vgl. Röcke 1987, Röcke/Velten 2005, Velten 2017.

den gierigen und verbohrten Wirt in Historie 71 in „Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel“. Dieser Ehrverlust ist aber nicht automatisch mit den blinden und sehbehinderten Figuren verbunden: Er trifft alle, die ihre Position und ihr Amt missbrauchen, ihre Stellung in der gesellschaftlichen Ordnung (auch der Geschlechter) überschreiten, egal, ob beeinträchtigt oder nicht.

Das Lachen, das diese Figuren hervorrufen, weist auf zwischenmenschliche Defizite hin und ist damit doch oft Folge eines ethischen Hinschauens, das freilich nicht eindimensional der Bewertung von – hier visueller – Behinderung gilt. Als defizitär werden alle Figuren vorgeführt, die aus Egoismen, Überheblichkeit, Gier, Triebhaftigkeit oder Eitelkeit ihre Grenzen überschreiten, und dabei verschränken sich die Kategorien Gesundheitszustand, Gender, Stand und Lebensalter intersektional und werden einer urteilenden Lach- und Sehgemeinschaft ausgesetzt.

Bibliographie

Textausgaben

„Der betrogene Blinde I. II.“ 2020. In: Klaus Ridder/Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts*. Bd. 1.1 (Version I), Bd. 3 (Version II). Berlin: Schwabe: Bd. 1.1: 1–3 (bearbeitet von Christian Seebald), Bd. 3: 89–96 (bearbeitet von Gudrun Felder).

Volrat: „Die alte Mutter.“ 2020. In: Klaus Ridder/Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Deutsche Versnovellistik des 13. bis 15. Jahrhunderts*. Bd. 3. Berlin: Schwabe: 380–394 (bearbeitet von Uta Dehnert).

Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515. Mit 87 Holzschnitten. 1966/2015. Hg. von Wolfgang Lindow. Stuttgart: Reclam.

[Philipp Frankfurter:] *Die Geschichte vom Pfarrer vom Kahlenberg*. 1907. Hg. von Viktor Dollmeyer. Halle a.d. Saale: Niemeyer.

Forschungsliteratur

Antunes, Gabriela/Reich, Björn/Stange, Carmen. 2014. „Die Sicht des Hinkenden – zum Verhältnis von Wahrnehmung und Körperdeformation: Eine Einleitung.“ In: Gabriela Antunes/Björn Reich/Carmen Stange (Hg.), *(De)formierte Körper 2: Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter./Corps (Dé)formés: Perceptions et l'Altérité au Moyen-Âge 2*. Göttingen: Universitätsverlag: 9–33.

Bernuth, Ruth von. 2009. *Wunder, Spott und Prophetie. Natürliche Narrheit in den ‚Historien von Claus Narren‘*. Tübingen: Niemeyer.

- Breyer, Ralph. 1999. „Die Herrschaft zum Lachen bringen. Zur Funktion der Komik in Philipp Frankfurters ‚Pfarrer vom Kalenberg.‘“ In: Werner Röcke/Helga Neumann (Hg.), *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh: 63–78.
- Büttner, Jan Ulrich. 2020. „Pelzige Bischöfe und Kopfmaler auf Kriechbänken – Im Medium der *margins* die Materialität mittelalterlicher Handschriften und Dis/ability History studieren.“ In: Cordula Nolte (Hg.), *Dis/ability History Goes Public – Praktiken und Perspektiven der Wissensvermittlung*. Bielefeld: transcript: 281–319.
- Coxon, Sebastian. 2008. *Laughter and Narrative in the Later Middle Ages. German Comic Tales 1350–1525*. London: Legenda.
- Coxon, Sebastian. 2010. „*der spott wirt iu wol gevallen*: Komischer Spott und spöttische Komik in mittelalterlichen Kurzerzählungen.“ In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 57: 53–66.
- Coxon, Sebastian. 2012. „Hehe! Überlegungen zum erzählten Lachen in ‚Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel.‘“ In: Christian Kuhn/Stefan Bießen-ecker (Hg.), *Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750)*. Bamberg: University of Bamberg Press: 143–161.
- Friedrich Udo. 2006. „Trieb und Ökonomie. Serialität und Kombinatorik in mittelalterlichen Kurzerzählungen.“ In: Mark Chinca/Timo Reuvekamp-Felber/Christopher Young (Hg.), *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin: Erich Schmidt: 48–75.
- Frohne, Bianca. 2014. *Leben mit ‚kranckhait‘. Der gebrechliche Körper in der häuslichen Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer disability history der Vormoderne*. Affalterbach: Didymos.
- Frohne, Bianca/Nolte, Cordula. 2017. „Ein neues Forschungsfeld nimmt Gestalt an.“ In: Nolte/Frohne/Halle/Kerth 2017: 32–34.
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Greule, Anne/Stöhr, Friederike. 2017. „Der Körper der Geistlichen: Mittelalterliche Kanonistik und Rechtspraxis.“ In: Nolte/Frohne/Halle/Kerth 2017: 303–305.
- Grimm, Alexander. 2017. „Lachgemeinschaften: Selbstversicherung, Integration und Ausgrenzung.“ In: Nolte/Frohne/Halle/Kerth 2017: 390–392.
- Grubmüller, Klaus. 2005. „Wer lacht im Märe – und wozu?“ In: Röcke/Velten 2005: 111–124.
- Hobgood, Allison P./Wood, David Houston (Hg.). 2013. *Recovering Disability in Early Modern England*. Columbus: Ohio State University Press.

- Hobgood Allison P./Wood, David Houston. 2013a. „Introduction. Ethical Staring: Disabling the English Renaissance.“ In: Hobgood/Wood 2013: 1–22.
- Kerth, Sonja. 2017. „Blindheit – Augen des Körpers und andere Sehweisen. Literarische Konzeptionalisierungen.“ In: Nolte/Frohne/Halle/Kerth 2017: 442–444.
- Kerth, Sonja. 2019. „*Homo debilis*. Dis/ability und Alter(n) in kleinepischen Verserzählungen.“ In: Ingrid Bennewitz/Jutta Eming/Johannes Traulsen (Hg.), *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Göttingen: V&R unipress: 269–292.
- Kerth, Sonja. 2020. „Schwankerzählungen.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Metzler: 347–351.
- Kiening, Christian. 2008. „Verletzende Worte – verstümmelte Körper. Zur doppelten Logik spätmittelalterlicher Kurzerzählungen.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127: 321–335.
- Knapp, Fritz-Peter. 2013. „Volrat, ‚Die alte Mutter‘ (FM 133).“ In: Fritz-Peter Knapp (Hg.), *Kleinepik, Tierepik, Allegorie und Wissensliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter: 162–167.
- Melters, Johannes. 2004. „*ein frölich gemüt zu machen in schweren zeiten...*“ *Der Schwankroman in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin: Erich Schmidt.
- Metzler, Irina. 2006. *Disability in medieval Europe. Thinking about physical impairment during the High Middle Ages, c. 1100–1400*. London/New York: Routledge.
- Müller, Mareike von. 2015. „Verletzte Körper und gestörte Rituale in schwankhaften Erzählungen des späten Mittelalters.“ In: Robert Gugutzer/Michael Staack (Hg.), *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*. Wiesbaden: Springer: 361–388.
- Nolte, Cordula/Frohne, Bianca/Halle, Uta/Kerth, Sonja (Hg.). 2017. *Dis/ability History der Vormoderne. Ein Handbuch/Premodern Dis/ability History. A Companion*. Affalterbach: Didymos.
- Röcke, Werner. 1987. *Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter*. München: Wilhelm Fink.
- Röcke, Werner. 2005. „Die getäuschten Blinden. Gelächter und Gewalt gegen Randgruppen in der Literatur des Mittelalters.“ In: Röcke/Velten 2005: 61–82.
- Röcke, Werner/Velten, Hans Rudolf (Hg.). 2005. *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Röcke, Werner/Velten, Hans Rudolf. 2005a. „Einleitung. Eine Lachgemeinschaft der Götter.“ In: Röcke/Velten 2005: IX–XXXI.

- Röcke, Werner/Velten, Hans Rudolf. 2017. „Einleitung.“ In: Werner Röcke/Hans Rudolf Velten (Hg.), *Lachen und Schweigen. Grenzen und Lizenzen der Kommunikation in der Erzählliteratur des Mittelalters*. Berlin/Boston: De Gruyter: 1–6.
- Schleusener-Eichholz, Gudrun. 1985. *Das Auge im Mittelalter*. 2 Bde. München: Wilhelm Fink.
- Schmidt, Patrick. 2017. „Einige methodische Bemerkungen zur Erforschung von Behindertenkomik (nicht nur) im 18. Jahrhundert.“ In: Nolte/Frohne/Halle/Kerth 2017: 395–397.
- Schnell, Rüdiger. 2004. „Erzählstrategie, Intertextualität und ‚Erfahrungswissen‘. Zu Sinn und Sinnlosigkeit spätmittelalterlicher Mären.“ In: *Wolfram-Studien* 18: 367–404.
- Schnell, Rüdiger. 2010. „Verspotten und Verlachen. Grenzen und Lizenzen in Literatur und Gesellschaft des Spätmittelalters.“ In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 57: 35–52.
- Schulze, Ursula. 2012. *Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit: Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt.
- Suchomski, Joachim. 1975. *‚Delectatio‘ und ‚Utilitas‘. Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*. Bern/München: Francke.
- Turner, David M. 2013. „Disability Humor and the Meanings of Impairment in Early Modern England.“ In: Hobgood/Wood 2013: 57–72.
- Ueding, Gert. 1996. „Rhetorik des Lächerlichen.“ In: Lothar Fietz/Joerg O. Fichte/Hans-Werner Ludwig (Hg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter: 21–36.
- Uther, Hans-Jörg. 1981. *Behinderte in populären Erzählungen. Studien zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Velten, Hans Rudolf. 2005. „Text und Lachgemeinschaft. Zur Funktion des Gruppenlachens bei Hofe in der Schwankliteratur.“ In: Röcke/Velten 2005: 125–143.
- Velten, Hans Rudolf. 2017. *Scurrilitas. Das Lachen, die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Tübingen: Narr/Francke/Attempo.
- Wagner, Silvan. 2009. *Gottesbilder in höfischen Mären des Hochmittelalters. Höfische Paradoxie und religiöse Kontingenzbewältigung durch die Grammatik des christlichen Glaubens*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang.

Elisabeth Braun

Komik in der Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderung – Erfahrungsschritte

Abstract: Fields of work which include comic elements in “inclusive” theatre productions are presented in three steps: Comic elements appear as a selection criterion for the design of a festival programme, as part of the biographical development in people with (so-called mental) disabilities, and as a central category of contemporary *Regietheater* (director-centred theatre production) with mixed abled theatre ensembles in general.¹

Keywords: Theatre Productions With Comic Elements, Actors With Disabilities

1 Einleitung

Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Referats zu Fragen der Bühnenpräsenz von Darsteller:innen mit Behinderung als „Komik Erzeugende“ auf der Bühne und muss ohne die ursprünglich vorgesehenen zahlreichen visuellen Beispiele auskommen. Bilder verdeutlichen das eigentliche Geschehen wesentlich besser als umständliche “dünne“ Beschreibungen zur Komik von Darsteller:innen mit Behinderung auf der Bühne. So kann und wird das Folgende nur ein erster Anlauf sein, die Komplexität des Themas an ein paar Stellen einzugrenzen.

Mit der „dichten“ Form der Beschreibung² der Fotoszenen ist allerdings eine vorläufige, aber auch direkte Interpretation der gemeinten theatralen Situation möglich. So soll eine große Anzahl von Bildbeschreibungen gleich zu Beginn für die Vielfalt der vorhandenen Bühnenpräsenz „komischer“ Darstellerinnen und Darsteller stehen, wie sie sich derzeit auf offiziellen Bühnen zeigt. Die hier angesprochenen Beispiele sind allerdings nicht einer Systematik entnommen, sondern entstammen dem eigenen „Gedächtnisarchiv“.

Zunächst nun „Bildbeschreibungen“:

-
- 1 Der Begriff „Regietheater“ stammt aus Deutschland, darum wird das deutsche Wort in Englisch übernommen (in Klammern der Versuch einer englischen Erklärung J. Löffler).
 - 2 Angelehnt an das viel verwendete Verfahren der dichten Beschreibung nach Clifford Geertz (1973), z.B. in Roidner 2011.

- S., ein junger stämmiger Mann mit Downsyndrom, steht in Tanzpose da und lacht. Er trägt eine orientalische Bauchtanzkette über seiner Jeans und scheint sich sehr darüber zu amüsieren, indem er entsprechende Bewegungen der sonst weiblichen Tänzerinnen imitiert (Nutzung einer Bewegungstereotypie?).
- Ein Videoausschnitt aus dem Rock-Musical *Reasons to be cheerful*³ des Theaters Graeae zeigt, wie die Protagonist:innen mit unterschiedlichen Handicaps sich über die „Errungenschaften“ Englands lustig machen, indem sie singend Beispiele von diesen in völlig absurder Reihenfolge zu rockiger Musik aufzählen. Angefeuert durch das Schlagzeug bewegen sie sich dazu in einem unwahrscheinlichen Tempo und machen dann einen plötzlichen Cut. (Dieses unerwartete Ende provoziert Lachen).
- Beim Auftritt *Cabaret de frissons garantis* des Théâtre du Cristal drehen sich alle Nummern um phantasievolle und absurde Küchenrezepte oder artistische Spiele mit Requisiten aus der Küche. Ein Darsteller zieht ein Gummihühnchen hinter dem Vorhang vor und hält es laut lachend hoch. Er wirkt sehr amüsiert über diesen unerwarteten Gag und das irritierte Publikum lacht.
- Der gehörlose Pantomime Jomi lässt Beteiligte aus dem Publikum pantomimisch ein Orchester darstellen. Die „Instrumentalisten“ wirken ungewollt wie „mechanische“ Parodien und provozieren Lachen. (Eine übertriebene, „mechanische“ Parodie wird zum Auslöser von Lachen).
- Mind the Gap, ein inklusives Ensemble aus Großbritannien, zeigt mitten auf dem Rathausplatz in RT eine Mischung aus Tanz und Theatersketch mit drei Künstler:innen⁴. Die drei Personen sind komplett als gelbe Hühner verkleidet (Behinderungen sind also nicht sichtbar). Sie gehen bzw. tanzen sehr schnell direkt auf das Publikum zu, das über diesen spontanen „Angriff“ lauthals lacht (stereotype Wiederholung bekannter Begrüßungsszenen). Sicher spielt auch die Kostümierung eine wichtige Rolle für das spontane Lachen des Publikums.

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, wo und wie verschiedene Aspekte der Komik und des Lachens im Zusammenhang mit „inklusive“ Theaterarbeit zu finden sind. Die Bemerkungen in Klammer beziehen sich auf Beschreibungen, wie sie im Hinblick auf das Grundlagenwerk Henri Bergsons *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900) angewendet werden könnten.⁵

3 Bilder existieren als Dokumentationsfotos des Festivals Kultur vom Rande.

4 Mind the Gap, Bradford. *Chicken Coup*, beim Festival Kultur vom Rande (2014).

5 Diese Stichworte entsprechen Hinweisen zum Lachen und Behinderung (nach Bergson) vgl. Kastl 2020: 249–51.

Um die Fragestellungen auf ein beantwortbares Maß zu beschränken, werden nun die zahllosen Aspekte des Lachens und der Komik in der Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderung auf drei Einzelfragenbereiche verengt. Man kann also drei relevante Bereiche herausgreifen, bei denen „komische“ Darsteller und Darstellerinnen⁶ eine Rolle in der Praxis spielen. Diese sind auch für weitergehende Fragen interessant, weil sie drei wichtige grundsätzliche Aspekte der Theaterproduktionen mit Schauspielenden im komischen Fach betreffen. Die drei Bereiche beziehen sich auf drei Aspekte:

1. die Auswahl von Produktionen für ein Theaterfestival
2. die (biographische) Entwicklung von Darsteller:innen mit Behinderung
3. die entscheidende Funktion der Regie.

In allen drei Bereichen spielt die Betonung des Komischen und des Lachens die entscheidende Rolle. Kurz gefasst gehe ich von folgenden Aspekten aus:

- Komik und Lachen hat im Zusammenhang mit Festivalereignissen und -programmen eine wichtige, nennen wir es, psychohygienische Funktion.
- Komik und Lachen ist ein Potenzial von Darsteller:innen mit Behinderung, das durch Training, Konditionierung und Überformung zu einer je eigenen Professionalität führt.
- Komik und Lachen sind Erfolge einer ganz subtilen, hochprofessionellen und kreativen Regie und bilden damit auch einen Zugang zu Formen des zeitgenössischen Regietheaters.

2 Ein Festival-Programm – Auswahl von Produktionen mit Inhalten der Komik

Ein erster Schritt, um sich der Frage nach den Theaterproduktionen mit komischen Inhalten zu nähern, beginnt bei der praktischen Frage nach dem Vorhandensein solcher Produktionen, um sie zu einem Festival einzuladen.

Die Entstehung von Festivals mit Künstler:innen mit Behinderung fällt in die Zeit als die ersten integrativen Theatergruppen mit eigenem „Compagniestatus“ entstanden. In den 1980er und 1990er-Jahren werden in Deutschland die ersten freien Theaterensembles gegründet, die zunächst nicht unbedingt als Werkstatt fungieren wollten. Spielfreudige und talentierte Menschen oft mit sogenannter

6 Den Begriff *Darsteller* nutzt der Regisseur Enrico Urbanek des Theaters Tonne, wenn er Schauspieler ohne klassische Schauspielausbildung bezeichnen will.

geistiger Behinderung trafen auf engagierte Vertreter:innen der Theaterarbeit in freien Gruppen und Vereinen.

In Reutlingen ergab sich die Entwicklung eines Festivals „Kultur vom Rande“ als Folge der Kooperation von Institutionen mit künstlerisch-kulturellem Interesse: Das Festival „Kultur vom Rande“ wird im Jahr 2000 als künstlerische, wissenschaftliche und soziale Lerngelegenheit für Studierende des Faches Kulturarbeit an der Pädagogischen Hochschule (Fakultät für Sonderpädagogik) angeboten. Vertreter:innen der Lebenshilfe Reutlingen übernehmen den entscheidenden Anteil an Planung und Organisation als Experiment – „unabhängig von Behinderung und sozialer Benachteiligung“. Das Kulturamt der Stadt Reutlingen als weiterer Träger bewirkte eine stabile und sehr fruchtbare Zusammenarbeit mit der Stadt.⁷

Entscheidend für das Programm eines Festivals mit (sogenanntem) inklusivem Charakter sind Auswahlvorgänge lange vor der Festlegung des Programms. Zur Wahl stehen unter Berücksichtigung formaler und organisatorischer Voraussetzungen vor allen Dingen „außerordentliche“ Produktionen. Diese sollen den Rahmen der üblichen Kulturveranstaltungen vor Ort „sprengen“ und deshalb modellhaft und innovatorisch wirken. Diese außerordentlichen Festivalbeiträge sind Gastspiele von Ensembles, die in ganz Europa zuhause sind, aber ein bestimmtes von uns gewünschtes Profil bieten. Das Absurde (nicht unbedingt das Komische) ist also zunächst ein wesentliches Kriterium für die Einladung. Gefragt ist die Präsentation unverhoffter Inhalte, unkonventioneller Lösungsmöglichkeiten, skurriler Abläufe und „menschlicher Absurditäten“ auch aufgrund des besonderen Charakters der Theater mit behinderten Mitgliedern.

In unserem Fall ist die Festivalsauswahl geprägt von der angenommenen Erwartungshaltung eines Publikums in einer relativ jungen Großstadt mit ländlichem Umfeld. Die Akzeptanz neuartiger Produktionen durch das Publikum gehört daher schon auch zu den ersten Zielen und Erfolgen eines solchen Festivals. Auch von daher legt sich der Schritt zur Einladung von unterhaltsamen, komischen Stücken und Darsteller:innen nahe.

7 Exkurs zum Festival „Kultur vom Rande“: Die Einladung unterschiedlicher Gastspiele ließ für das Publikum eine Art Katalog der Möglichkeiten und Chancen einer professionellen inklusiven Theaterarbeit entstehen. Das Festival mit seinem Sogeffekt für Fachpublikum, Angehörige und potenzielle Akteur:innen zeigte Modelle für die eigene Arbeit auf. In der Folge ergab sich dann tatsächlich die bis heute andauernde Kooperation des „Theater Reutlingen Die Tonne“ mit der Hochschule und den Werkstätten der BruderhausDiakonie, die unter den Mitarbeiter:innen der Einrichtung entsprechende Talente fanden.



Abb. 4: Flansch, Baumarkt-Krimi. Foto: Elisabeth Braun.

Als Begründungen zur Auswahl von Stücken mit dem Akzent auf dem Komischen wurden also folgende (Vor-)Annahmen als praktische Entscheidungshilfen genutzt:

- Erste Annahme: Bei der Abfolge von Stücken in einem Festivalprogramm sind nach unserer Einschätzung komische Intermezzi unabdingbar notwendig. Das hat auch antike Wurzeln, denn die Satyrspiele der Antike sind in ihrer Funktion vergleichbar. So kann die Anspannung des Alltagslebens, die Hürde der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Behinderung auf der Bühne für ein heterogenes Publikum in gewisser Weise aufgehoben werden. Den Produktionen mit heiteren Inhalten kommt also eine entsprechende Wirkung zu. Stücke mit komischen oder skurrilen Inhalten haben darüber hinaus im inklusiven Theater eine Art Tradition. Solche Stücke empfehlen sich im Laufe einer Festivalwoche nicht nur als Ausgleich zu anderen Themen, sondern auch als Ergänzung durch ihr ganz eigenständiges „Format“. Allerdings gehören dazu die entsprechenden Rahmenbedingungen, wie sie Hans-Thies Lehmann andeutet: „Zu diesen Institutionen, so schreibt er, gehören

risikobereite Festivalleiter in vielen Ländern, die neben den Etablierten auch jungen Gruppen und Künstlern Chancen boten‘ [...]. Exemplarisch für solche Festivals nennt der Autor Die Kampnagelfabrik in Hamburg [...]“ (Lehmann 1999, zitiert bei Hänzi 2013: 188),⁸

- Zweite Annahme: Für die Art der Produktionen ist immer auch der Entstehungsprozess entscheidend. Je nachdem wie intensiv der Regisseur sich auf Wünsche seiner Darsteller:innen einlassen kann und Spontaneität zulässt, entstehen Produktionen mit witzigen „persönlichen Einlagen“, mit typischen Slapstickszenen oder volkstümlichen Alltagssituationen. Man darf annehmen, dass die Produktionen sich oft ganz eng an Erfahrungen der gewohnten Unterhaltung und natürlich am Potenzial der Darstellenden orientieren. Dafür sollen folgende Beispiele gelten:
 - o *Flansch*, ein Baumarkt-Krimi, bei dem es um amüsante Verfolgungsjagen zwischen den Bauregalen geht und wo jede Menge Verwechslungen passieren, zeigt eine Szene, bei der mehrere Personen mit quietschbunten Perücken durch die am Regal aufgehängten Klobrillen lachen. Die ungewöhnliche Position der Spielenden wirkt sofort witzig, da alle die Verfremdung der Alltagssituation sofort erkennen.⁹
 - o Vor einer einfachen mit Stofftüchern gestalteten Bergkulisse stehen die Schauspieler:innen in bayrischen Bauernkostümen und halten Requisiten in der Hand, die zu einem „echten Bauerntheater“ gehören, z.B. die Flinte des Wilderers und das „ledige Kind“. Das alles wird im Chor „gefordert“ und löst Lachen im Publikum aus. Diese Schlusszene des Theaterstücks *Muuuh*¹⁰ ist eine treffsichere Pointe für das Thema des gesamten Stücks: die Parodie eines Bauerntheaters.
 - o Völlig verfremdet wird der Inhalt des *Fliegenden Holländers*¹¹ zu einem selbst kreierten Musiktheaterstück. Eine Liebesszene wird von zwei Personen (mit Behinderung) gespielt. „Er“ rollt überraschender Weise am Boden auf die Partnerin zu, Danach sitzen sie mit dem Rücken zum Publikum auf dem Boden und nähern sich mit „Seitenblicken“ langsam einander an. Er lässt sich auf den Rücken fallen und verfällt in ein wildes, aber nicht hörbares Lachen. Sie stupst ihn und er (ein stämmiger Schauspieler mit

8 Vgl. Lehmann 1999: 37–38; Hänzi 2013.

9 Blaumeier-Atelier (Bremen), *Flansch*, beim Festival Kultur vom Rande (2014).

10 Theater Brüt (Passau) beim Festival Kultur vom Rande (2017).

11 Theater Reutlingen Die Tonne, *Fliegender Holländer* (2010).

Downsyndrom) wackelt und bebt als ganze Person und steckt dadurch das Publikum zum Lachen an.

- Dritte Annahme: Produktionen mit entsprechenden Komikinhalten findet man, wenn man Ensembles gut kennt oder ihre Produktionsumstände wenigstens etwas kennt. Man kommt dabei zu einer Vermutung nämlich, dass vor allem Theater, die als „Werkstatt-Theater“ entstanden sind, sich immer wieder auf die „komische Ebene“ begeben. Die eigenen Mitbewohner:innen, die Kollegenschaft aus der Werkstatt als erstes Publikum sind sicher ein Motivationsfaktor für das Spiel mit komischen Mitteln, der nicht zu unterschätzen ist. Man findet derartige Aufführungen auch bei verschiedenen französischen Ensembles, die als „Werkstatttheater“ CAT (früher: Centre d'aide au travail) gestartet sind.

Es gibt natürlich einige weitere Traditionen. Ensembles aus England z.B. haben oft eine erweiterte Tradition des Komischen in ihren Stücken. Die Liebe zum Skurrilen, zum Absurden bis hin zum sog. Schwarzen Humor ist in den Produktionen häufig vertreten.

3 Die biographische Entwicklung der Darstellenden oder Spieler:innen – Entstehung komischer Talente

Ein zweiter Schritt, um sich dem Thema der Komik bei Darstellenden auf der Bühne zu nähern, könnte die Frage nach biographischen Besonderheiten der Darstellenden sein. Diese Frage setzt also bei einem geradezu entgegengesetzten Punkt an: den individuellen Voraussetzungen der Schauspielerinnen und Schauspieler mit (geistiger) Behinderung. Das komische Talent wird ihnen oft einfach zugesprochen.

Tatsächlich dürften einige Menschen, vor allem aus dem Bereich der Menschen mit Downsyndrom, sich selbst schon sehr früh als „komische Talente“ empfinden. Das Drollige, das Kindchenschema, die offensichtliche Unbeholfenheit in manchen Bewegungen reizt Zuschauende zum Lachen. Die sichtbare Erweiterung des „normalen“ Repertoires an Expression und Bewegung bei Kindern mit sog. Behinderungen provoziert Irritation bzw. das Lachen der Überlegenheit oder im besten Fall eine Form der „heiteren Zuwendung“ bei den Beobachtenden. Nicht selten entsteht daraus etwas, was man ein „trainiertes Potenzial“ nennen möchte. Ein Potenzial, das dazu dient, Lachen zu provozieren.

Gisela Höhne, Schauspielerin und Mutter eines Sohnes mit Downsyndrom, äußert sich in diesem Zusammenhang in einem Interview zu der Haltung der guten Beobachtung. Als Begründerin des Berliner Theaters RambaZamba

bemerkt sie in dem biographischen Dokumentarfilm *Liebe Dich...* (Banuls/Engel 2005):

Dann ist mein Moritz [Sohn mit Down-Syndrom] gekommen [...] und beobachtet hatte ich, Moritz' Phantasie, also sein unglaublich spielerisches Vermögen, er konnte fast überhaupt nicht sprechen, aber alles perfekt darstellen. Und das ist total aufgegangen, weil so viel Poesie für mich sichtbar wurde [...] (Banuls/Engel 2005: 4:26–4:49)¹²

Im Regelfall setzt sich der Erfolg des ermunternden Lachens beim Kind fest, wird verstärkt unter Umständen in der Klassenkasper-Situation und setzt sich als trainiertes und konditioniertes Potenzial bei erwachsenen Menschen mit Behinderung fort. Wenn ein Regisseur diese Voraussetzungen erkennt, kann er diese als Fähigkeiten gezielt aufnehmen, weiterfördern und in Produktionen einbauen.

Dafür können Szenen aus der Produktion *Charlie* des Theaters Reutlingen Die Tonne als Beispiele genommen werden. Sie zeigen Conny Hoffmann-Kuhnt als den geborenen Polizeibeamten, der mit treffsicherer Parodie die Stummfilmattitüden von Polizisten nachahmt, und Bahattin Güngör, einen Darsteller, der als Charlie Chaplin auftritt. Bei internationalen Tanztagen tanzte B. Güngör seiner fülligen Figur zum Trotz als Gigolo, der pantomimisch Zigaretten auf dem Boden ausdrückt, sein Handy wegschleudert, sich selbst auf dem Boden rollt und damit viel Lachen provoziert.¹³

12 Transkript des Interviewausschnittes in diesem Film mit Gisela Höhne: „Vor Ramba-Zamba gab es einen Zirkus und den Zirkus habe ich schon vor der Wende gegründet in der DDR, weil Moritz ist mein Sohn. Moritz hat das sogenannte Down-Syndrom und ich war relativ unzufrieden mit den Bildungschancen unserer Kinder und vor die Entscheidung gestellt, werde ich nun Sonderschullehrerin oder bleibe ich bei meinen Leisten, also mache weiter Theater, habe ich mich dann entschieden, ins Spiel zu gehen mit diesen Kindern. Also damals war Moritz ja auch noch klein. „...Also von Hause aus bin ich eigentlich Schauspielerin. Dann ist mein Moritz gekommen und das ging einfach nicht mehr zusammen, jeden Abend auf der Bühne stehen und beobachtet hatte ich Moritz' Phantasie, also sein unglaublich spielerisches Vermögen, er konnte fast überhaupt nicht sprechen, aber alles perfekt darstellen. Und das ist total aufgegangen, weil so viel Poesie für mich sichtbar wurde. ...Und '91 hatten wir die erste Premiere mit *Prinz Weichherz*. Das war auch für uns überraschend ein großer Erfolg, es begann als Experiment, ... Das war ganz ungewöhnlich in einem so renommierten Haus [Deutsches Theater Berlin] mit solchen merkwürdigen seltsamen Schauspielern Theater zu machen und weil das gleich so gut geklappt hat, haben wir halt weiter gemacht...“ (Banuls/Engel 2005: 03:51–05:23).

13 „...for a smoke“ (2008). Choreographie: Gaetano Posterino, Tanztheater Festival Theater Reutlingen Die Tonne.



Abb. 5: Conny Hoffmann-Kuhnt und Bahattin Güngör. Foto: Die Tonne/Karen Schultze. Theater Reutlingen Die Tonne. Uraufführung *Charlie* (2015).

Es ist nicht zu unterschätzen, dass Schauspieler:innen mit Behinderung im Erwachsenenalter ein eigenes großes Erfahrungspotenzial mit ihren Darstellungsmöglichkeiten des Komischen haben und auf Vorstellungen von Regie führenden Personen flexibel eingehen können. Der entscheidende Faktor oder die eigentliche Treibkraft für den Umgang mit dem Komischen auf der Bühne und für die Gestaltung von Szenen und Szenarien liegt demnach bei der Regie.

4 Die Rolle der Regie – Die Bedeutung der Regie

In diesem dritten Schritt gehen wir davon aus, dass das „inklusive“ Theater durch seine Regiearbeit bestimmt wird.

Die Entwicklung des modernen Regietheaters (insbesondere seit den 1970er-Jahren) macht die Überschreitung aller Formen und Abläufe, aber auch die Nutzung von Versatzstücken des herkömmlichen Theaters möglich. Das Regietheater kann also zum zentralen Kern einer „inklusive“ Theaterarbeit werden. Die Chance des „Regietheaters“ besteht in der Freiheit des Regisseurs, entsprechende Spiel- oder Textideen anhand von Beobachtungen und Improvisationen als Stück zu formen. Die spielerischen Potenziale der Mitwirkenden

sind quasi das Material auf der Bühne und geben der regieführenden Person die Möglichkeit, „Komik“ zu entwickeln und zu verwenden. Im günstigsten Fall orientiert sich die Regie (fast ausschließlich) an den Fähigkeiten der Schauspieler:innen. Somit ist das Regietheater in seiner offenen Form auch Nährboden für Formen der Komik. Das Publikum wird dadurch auch einem Lernprozess ausgesetzt.

[Es] wurde versucht darzulegen, dass die Durchsetzung einer neuen Sichtweise auf Theater und eines neuen Verständnisses dessen, was Theater sein kann oder zu sein habe, immer davon abhängt, ob und zu welchem Maße die hinter der künstlerischen Erneuerung stehenden Kräfte (Regisseurinnen und Regisseure) sich auf eine hinreichend tragfähige Gefolgschaft stützen können, die bereit ist, ihren neuartigen *modi operandi* eine Chance einzuräumen, sich längerfristig zu bewähren.¹⁴ (Hänzi 2013: 188)

Die erweiterten Aufgaben machen es allerdings notwendig, dass die Regie führende Person zusätzlich zu den eigentlichen Aufgaben der Regie über ein breites Repertoire an methodischer „Animation“ verfügt. Im Folgenden werden Beispiele dieses methodischen Vorgehens beschrieben und in Beziehung zu Kategorien des Lachens bei Bergson gesetzt¹⁵ (vgl. Kastl 2020: 249–250).

Zunächst geht es um die Nutzung körperlicher Eigenarten und grenzwertiger Eigenschaften. In Anlehnung an Bergson kann eine körperliche Eigenart ein wichtiger Anstoß für Lacheffekte sein. In meinem Beispielfundus existiert ein Bild aus einer der großen Produktionen des Blaumeier Ateliers dem *Grindkopf* von 2000. In diesem Märchenstück des Blaumeier Ateliers gibt es eine klassische Narrenfigur. Da der Hofnarr sich nur auf einem Bein bewegt und sich als kleine Gegenfigur mit dem groß gewachsenen Hofmenschen unterhält, sind die Szenen an sich schon skurril und witzig, werden aber durch entsprechende Dialoge und Bewegungen noch verstärkt.¹⁶

Imitation, Karikatur, Parodie werden als Darstellungselemente der Komik mit verschiedenen Techniken erarbeitet und trainiert. Nach Helmut Wiegand sind eine ganze Reihe dieser „Theaterübungen“ als Auslöser von Lachen mit Bergson zu erklären. In der Spiegelübung im inklusiven Theater – vielfach als „Warming Up“ genutzt – findet sich ein Moment, in dem

14 In diesem Abschnitt wird auch auf die risikobereiten Festivalleiter verwiesen, die ein eigenes Profil entgegen dem Mainstream-Theater entwickeln, z.B. die Kampnagelfabrik Hamburg und das Hebbel-Theater in Berlin.

15 Nach Bergson, *Le Rire*, zitiert in Kastl 2020.

16 *Grindkopf*, eine Aufführung des Blaumeier Ateliers beim Festival Kultur vom Rande/ Reutlingen (2000), u.a. mit Frank Grabski. Er ist in vielen Produktionen des Blaumeier Ateliers eine witzige Gegenfigur.



Abb. 6: Frank Grabski und Walter Koch in Grindkopf. Foto: Elisabeth Braun.

[...] normalerweise die sich spiegelnden Personen in Bewegungspositionen [bringen], die für sie im Alltag unüblich sind. Die Teilnehmenden erfahren somit spielerisch sui generis eine Erweiterung ihrer normalen, eingeschränkten Bewegungskapazitäten. In einer aufgelockerten Atmosphäre spielen die aktiven Teilnehmer/innen dabei ihr Bewegungspotential aus, was die zu spiegelnden Personen gleichzeitig in Kontakt mit ihren eigenen Bewegungsgrenzen und den damit häufig verbundenen Bewegungs-Automatismen bringt [...] Die dabei ausgelösten Lachsalven, die zu einem Lachen über sich und den Anderen, aber auch zu einem freudvollen Weinen führen [können], [werden] ausgelöst durch die ästhetische und gefühlmäßige Erkenntnis der erworbenen Bewegungsbeschränkungen und Bewegungs-Automatismen, die produziert, imitiert, aber auch durch bewusste Bewegungen verrückt werden. (Wiegand 2004: 29)¹⁷

17 Verweis bei Wiegand auf Henri Bergson: „[D]ie Komik entstehe aufgrund von Haltungen, Gebärden und Bewegungen, die an ungewöhnliche und wiederkehrende Mechanismen erinnern“ (Wiegand 2004: 29).



Abb. 7: Il était une fois. Foto: Elisabeth Braun.

Nehmen wir für die Analyse des komischen Materials nach Bergson einzelne Aktions- und Handlungsweisen von Schauspieler:innen mit Behinderung heraus, kann man für das Kriterium der „mechanischen Imitation“ zutreffende Beispiele finden.

Es gibt Aktionen im Spielrepertoire von Darstellenden mit Behinderung, die auf mechanische oder starre Weise Dinge und Handlungen imitieren und sich dadurch ihre Lacher sichern. Imitation bzw. Parodie ist überhaupt eines der am meisten gebrauchten Mittel, um Komik auf der Bühne zu erzeugen. Als Beispiel dazu findet sich im Märchenstück *Il était une fois* (Compagnie Création Éphémère, 2017) ein Tanz der Schwestern des Aschenputtels, der von verkleideten männlichen „Mädchen“ präsentiert wird.

Eine weitere Kategorie sind Szenen, die fast wörtlich Stummfilm-Slapsticks imitieren.¹⁸

18 Beispiele finden sich bei Olli Hauenstein/Schweiz mit *Clownsyndrom* oder bei dem Théâtre du Cristal mit *Cabaret des Frissons Garantis*.



Abb. 8: Diktatoren. Foto: Karen Schultze.

Bei Bergson gibt es auch maschinell oder mechanisch erzeugte bzw. wirkende Nachahmungen, die in fast genialer Weise genutzt werden, wenn Menschen mit Behinderung ritualhafte Abläufe in ihrer ihnen eigenen Form reproduzieren. Beim Stück *Diktatoren* des Theaters Reutlingen Die Tonne tritt in der „Schule der Diktatoren“ eine ganze Anzahl von Darstellenden auf, die entsprechendes Politikergehabe imitieren sollen. Sie lernen in einer mechanisch zu nennenden Imitation die Redegesten des „Präsidenten“, wodurch sie alle als der gleiche Diktator einsetzbar werden. Da die Darstellenden allerdings fast keine physische Ähnlichkeit mit ihrem Vorbild haben, wirken sie in mehrfacher Weise grotesk bzw. komisch.

Die „Theaterkarriere“ eines Ensembles ist entscheidend von den Eigenschaften und der Rollendefinition der regieführenden Person abhängig. Unkonventionelle Reaktionen, das Ausloten des (moralisch) Vertretbaren, die Besonderheiten der körperlichen Gestalt und der damit verbundenen Bewegungen sind, wie schon erwähnt, Angebote der Darstellenden, an den Regisseur. Der Regisseur wird zum:

- Organisator
- Schauspiellehrer



Abb. 9: MacBeth, Uraufführung, Theater Reutlingen Die Tonne. Foto: Karen Schultze.

- Ensemblebildner, aber auch Vertrauter und „Kumpel“ und nicht zuletzt
- Integrator und Interpret eines Stücktextes.¹⁹

Für diese verschiedenen Funktionen ist der Umgang von Enrico Urbanek (Intendant des Theater Reutlingen Die Tonne) mit J.R., einem Darsteller mit Downsyndrom, ein gutes Beispiel. J.R. ist bis heute in seinem sprachlichen Ausdruck nicht leicht zu verstehen. In der Anfangszeit als Darsteller aber beschränkte er sich mehr auf einzelne Wörter und Laute. Als Macbeth, vom Regisseur ausgewählt, begleitete er das ganze Stück und die Taten von Lady Macbeth jeweils mit einem lauten „Harrrr“. Dieser Ausruf genügte, um Brutalität, Unheil und Herrscherallüren anzudeuten und den selbsternannten Herrscher lächerlich zu machen und erreichte jeweils die entsprechenden Publikumsreaktionen.²⁰

19 Vgl. die Bemerkungen von Denis Hänzi (2013: 115) zu den Aufgaben des Regietheater-Regisseurs in Anlehnung an die Kritik von Adolf Dresen (1995: 70–72).

20 Theater Reutlingen Die Tonne, *Macbeth* (Uraufführung 2009).

Es müssten noch viele Einzelbeispiele aus anderen Theatern angeführt werden, bei denen es gelingt, durch verfremdende Aktionen Komik und spontanes Lachen beim Publikum (und den Spielenden) zu erzeugen. Hier wird noch auf eine besonders faszinierende Produktion hingewiesen, bei denen sich ein ganzes Ensemble auf Komik-Aktionen einlässt. Das Improvisationsstück *Die Lust am Scheitern* mit Musiker:innen und Schauspieler:innen des Theaters Hora aus Zürich. Es blieb über 13 Jahre im Programm nicht zuletzt, weil dort zu sehen war, wie bühngewohnte Menschen mit Behinderung kreative und komische Aktionen sehr eigenständig, spontan und nur mit wenigen Absprachen realisieren konnten.

5 Fazit

Ausgangspunkt für Erfahrungen und Gedanken zur Komik auf der Bühne im Rahmen inklusiver Theaterarbeit war zunächst einmal die Aufgabe der Programmgestaltung einer Festivalleitung. Ein Festival wurde definiert als eine komprimierte Präsentationsmöglichkeit zeitgenössischer Produktionen. Sinn der Zusammenstellung hier war die Bestätigung, dass das Komische in einem Festivalprogramm eine große Rolle sollte und dass von dort ausgehend sich Schauspielkarrieren und Ensemblearbeit erklären lassen.

Zum Zweiten wurde die Frage nach der Heran- und Ausbildung komischer Talente bei Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen mit Behinderung gestreift. Noch gibt es für diesen Bereich kaum geregelte Ausbildungsgänge.²¹ Die Förderung der Arbeit mit Komik liegt im Wesentlichen in der Verantwortung der Regie führenden Personen.

Zum Dritten wurde betont, dass die Form des Regietheaters²² ein geeignetes „Format“ für Komisches auf der Bühne ist. Dazu braucht es entsprechende Führung durch den Regisseur. Erforderlich ist darüber hinaus aber auch ein ganz besonderer Zusammenhalt und die Mitwirkung des Ensembles.

Als Veranschaulichung soll hier ein kurzer Videoclip mit einer sehr gelungenen Darstellung des Hallelujas von G.F. Händel als Tanzpantomime zum Playback des gesungenen Chorstücks mit großem Orchester dienen. Entstanden ist der Videoclip als *Ostergrüsse Kapitel 9* in der Pandemiezeit 2021 mit dem

21 Bemerkenswerte Beispiele sind die Akademie für Theater in Ulm, die Hochschule für Künste im Sozialen Ottersberg und Modelle im Rahmen von art+ / EUCREA.

22 *Regie* als Bezeichnung für eine erarbeitete Konzeption bleibt unabhängig davon, ob sich in der letzten Zeit ganze Teams dieser Aufgabe widmen, hier als Begriff bestehen.

Ensemble der Tonne.²³ Zur Musik von Händel schauen die Ensemblemitglieder mit und ohne Behinderung kurz hinter Mauerecken und Bäumen hervor und enden in einer angeregten gemeinsamen Tanzimprovisation. Dabei imitieren sie den Gesang des Chores zur Musik im Playback: Eine gelungene Parodie mit perfektem, komischem Charakter.

Dieser Bericht zeigt, wie komplex Realisierungen komischer Elemente von Darstellenden und der entsprechende Lacherfolg beim Publikum werden kann. Die Wirkungen sind nicht mit wenigen Kategorien zu erfassen. Wünschenswert wären Mikroanalysen der angewandten Darstellungsweisen genauso wie analytische Beschreibungen des Gesamtgefüges bei einer Aufführung.

Es muss bei dieser illustrierten Sammlung bleiben. Die Auswertung der Beispiele im Zusammenhang mit ihren Entstehungsbedingungen und Protagonisten sind noch zu verschiedenartig. Daher bleibt noch die Aufgabe bestehen, das Lachen im Zusammenhang mit dem Geschehen auf der „inkluisiven“ Bühne und die entsprechenden Inhalte genauer zu erforschen. Eine Analyse auf verschiedenen Ebenen steht also noch aus.

Bibliographie

Filme

- Banuls, Sylvie/Engel, Sabina. 2005. *Liebe Dich...* DVD, Berlin: Basis-Film.
 Théâtre du Cristal. 2017. *Cabaret des frissons garantis*, https://www.youtube.com/watch?v=TSiG_ji26Qo&t=7s [02.02.2022].

Forschungsliteratur

- Bergson, Henri. 2011. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg: Felix Meiner.
 Geertz, Clifford. 1973. „Thick description: Toward an interpretive theory of culture.“ In: Clifford Geertz (Hg.), *The Interpretation of Culture. Selected Essays*. New York: Basic Books Publishers: 310–323.
 Gipser, Dietlinde. 2004. „Lachen gegen Macht? Gedanken zur Funktion des Lachens im szenischen Spiel.“ In: Wiegand 2004: 19–22.
 Hänzi, Denis. 2013. *Die Ordnung des Theaters – Eine Soziologie der Regie*. Bielefeld: transcript.

23 Kalender *Kapitel 9 Ostergrüsse* Theater Reutlingen Die Tonne: <https://www.youtube.com/watch?v=QUBuARxMz0>.
<https://www.facebook.com/theaterreutlingendietonne/videos/529846225071384/>

- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Kastl, Jörg Michael. 2020. „Komik und Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 248–254.
- Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Roidner, Jan. 2011. „Clifford Geertz (1926–2006), Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. 1973.“ In: *KulturPoetik* 11.1: 111–119.
- Wiegand, Dr. Helmut (Hg.). 2004. *Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch. Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten*. Stuttgart: ibidem.

Benjamin Wihstutz

Die Komik der Leistung: Über Disability Performance und das Lachen des Publikums

Abstract: Based on a research project on Disability Performance (within the CRC 1482 Studies in Human Categorization, funded by the German Research Foundation (DFG) at the University of Mainz), this chapter focuses on different historical and contemporary examples of disabled performers who work deliberately with humour and laughter on stage as well as with new understandings of performance and skills – either as a reaction to the expectations of the audience or as an anti-ableist, or even emancipatory strategy.

Keywords: Disability, Performance, Skills, Audience, Laughter

1 Einleitung

Die hier angestellten Überlegungen bauen auf ersten Ergebnissen des Forschungsprojekts „Disability Performance als Humandifferenzierung. Aufführungen von Devianz und Leistung im historischen Wandel“ auf, das eines von 20 Teilprojekten im Mainzer Sonderforschungsbereich *Humandifferenzierung* bildet.¹ Der Sonderforschungsbereich geht insgesamt der Frage nach, wie Menschen sich und andere unterscheiden und auf welche Weise dabei Kategorisierungen, Zugehörigkeiten und Differenzierungen wie etwa Nationalität, Ethnizität, Hautfarbe, Geschlecht, Alter, Religion, Behinderung, Leistung oder Sprache zueinander in Beziehung oder in Konkurrenz treten, d.h. unter welchen historischen, kulturellen und situativen Umständen bestimmte Praktiken der Humandifferenzierung eine Konjunktur erfahren und andere in den Hintergrund treten. Es geht also in diesem SFB nicht allein um Diversität oder um identitätsbasierte Perspektiven verschiedener *Studies*, sondern um eine transdisziplinäre Perspektive, welche die Praktiken des Unterscheidens selbst in den Blick nimmt (vgl. Hirschauer 2017, Dizdar et al. 2021).

In dem von mir geleiteten Teilprojekt über Disability Performance beschäftigen wir² uns speziell mit der Frage, wie sich das Spannungsverhältnis von

-
- 1 Eine Übersicht über die Teilprojekte des Sonderforschungsbereichs bietet die Website www.sfb-humandifferenzierung.de. Erste Einblicke in die Forschung versammelt der Band *Humandifferenzierung* (Dizdar/Hirschauer/Paulmann/Schabacher 2021).
 - 2 Zum Teilprojekt gehören die Mitarbeiterinnen Elena Backhausen und Mirjam Kreuser sowie die wissenschaftlichen Hilfskräfte Merle Thoma und Sonja Husemann, ihnen sei

Leistung und Behinderung in öffentlichen Darbietungen historisch verändert hat und wie dieser Wandel in unterschiedlichen Performancekulturen, sei es im Theater, auf den Bühnen des Sports oder in der Populärkultur in Erscheinung tritt. Was verbindet oder unterscheidet etwa Leistungsdarbietungen von armlosen Geigern im Varieté oder Kleinwüchsigen im Zirkus des 19. Jahrhunderts von Paralympionik:innen oder Rollstuhltänzer:innen von heute und auf welche Weise werden dabei gesellschaftliche und kulturelle Normen des Körpers und der Leistung ausgehandelt?

Der Begriff *Disability Performance* ist insofern doppeldeutig zu verstehen: als Aufführung von Performer:innen mit Behinderung einerseits und als Kopplung von Behinderung (engl. *disability*) und dargebotener Leistung (engl. *performance*) andererseits. Das Projekt versteht Behinderung entsprechend nicht als medizinische oder allein identitätspolitische Kategorie, sondern in Bezug auf den Wandel von *dis/abling practices* (vgl. Schillmeier 2008)³ und damit als eine historisch und kulturell variable und relationale Größe.⁴ Die These ist, dass *Disability Performances* beide für das Projekt zentrale Kategorien – Leistung *und* Behinderung in den untersuchten historischen Kontexten mittels Aufführungen erst performativ zur Erscheinung bringen und so die mit diesen Kategorien verknüpften Normen und Konnotationen konstruieren und (re-)aktualisieren.

Wenn es – wie in diesem Band – um das Verhältnis von Komik und Behinderung geht, so können diesbezügliche Überlegungen aus der Sicht des Forschungsprojekts somit nicht allein im ahistorischen Raum erfolgen. So wie Konstruktionen von Behinderung in Bezug auf „(Dis)Kontinuitäten, Zäsuren

an dieser Stelle herzlich für wichtige Anregungen und Unterstützung beim Fertigstellen dieses Aufsatzes gedankt.

- 3 Der Soziologe Michael Schillmeier bezeichnet relationale Praktiken, die körperliche Beeinträchtigungen (*impairment*) mal mehr und mal weniger stark als Behinderung (*disability*) hervortreten lassen als *dis/abling practices* – dabei geht es nicht allein um Barrieren, sondern auch um Alltagspraktiken wie das Bezahlen im Supermarkt oder das Einsteigen in einen Bus (vgl. Schillmeier 2008).
- 4 Unter dem englischsprachigen Begriff *Disability* verstehe ich insbesondere die soziale, kulturelle und relationale Hervorbringung von Behinderung. Im Gegensatz zu *impairment* (körperliche, sinnliche oder kognitive Beeinträchtigung) versteht man in den *Disability Studies* Behinderung */disability* als eine von sozialen Barrieren und kulturellen Normen abhängige Konstruktion. Relational ist diese Konstruktion insofern, als sie vom *mismatch* zwischen Subjekt und Umgebung sowie intersubjektiven Praktiken und Situationen maßgeblich abhängt. Zur Unterscheidung von sozialem und kulturellem Modell von Behinderung siehe Waldschmidt (2005) und Goodley (2017), zum relationalen Modell siehe Tøssobro (2000).

und Brüche“ (Lingelbach/Waldschmidt 2016) und mithin als *Disability History* (vgl. Bösl/Klein/Waldschmidt 2010) betrachtet werden können, wandeln sich auch Komik und Lachgemeinschaften in historischen Zusammenhängen. Wenn es im Folgenden um Komik und Lachen in *Disability Performances* gehen soll, gehört neben der Analyse von Aufführungen und ihrer historischen Bedingungen auch eine Betrachtung des Publikums. Fragen zum Verhältnis von Komik und Behinderung müssen den historischen Wandel der Publikumsrezeption respektive von Normen und Konventionen des Zuschauens einbeziehen. Dabei betrifft der Wandel des Zuschauens insbesondere auch einen Wandel von Anerkennung: Während die Darbietungen von Freakshow- und Clowns-Nummern, aber auch dargebotene Fähigkeiten in Zirkus, Sideshows sowie Varieté-Aufführungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts meist die einzigen, aber oftmals auch belächelten Möglichkeiten für Menschen mit Behinderung darboten, selbstständig ein wenig Geld zu verdienen (vgl. Gerber 1992, Bogdan 1993), haben es in Hollywood inzwischen Schauspieler:innen mit Behinderung wie Peter Dinklage (*Game of Thrones*) oder RJ Mitte III (*Breaking Bad*) zu Welt-ruhm gebracht und auch Paralympionik:innen sind als Leistungssportler:innen international anerkannt. Wenn die Leistung behinderter Performer:innen somit ernst genommen wird, ändert dies zweifellos aber auch die Bedingungen für Komik und das Lachen des Publikums. Es wird dann womöglich weniger *über* Menschen mit Behinderung als *mit* ihnen gelacht.

Andererseits entstehen mit der Anerkennung von Leistung wiederum neue Probleme von *Disability Performance*: So haben gerade die Disability Studies dargelegt, dass die öffentliche Rezeption und Anerkennung von Performer:innen mit Behinderung schnell in *Supercrip*-Narrative (vgl. Schalk 2016: 74) kippen kann, bei denen behinderte Menschen aufgrund einer außergewöhnlichen Leistung lediglich als Inspiration für Nichtbehinderte dienen. Ein Beispiel für ein solches *Supercrip*-Narrativ sind etwa die viralen Paralympics-Werbespots *Meet the Superhumans* (2012) und *We are the Superhumans* (2016) des Britischen Fernsehsenders Channel 4 (vgl. Harasser 2013: 35–52, McRuer 2018: 65–66.), bei denen Athlet:innen, Tänzer:innen und Musiker:innen als Überwindungsspezialist:innen ihrer eigenen Behinderung in Szene gesetzt werden. David Mitchell und Sharon Snyder argumentieren, dass mit der Zunahme solcher alltagsmedialen Darstellungen von „abled disabled“ keinesfalls soziale Barrieren abgebaut, sondern vielmehr neoliberale und ableistische Leistungs- und Körpernormen der Gesellschaft eher noch verstärkt werden (vgl. Mitchell/Snyder 2015: 35–52). Zudem stellt sich angesichts der medialen Omnipräsenz von *Supercrips* die Frage, wie Menschen mit Behinderung und gerade auch Performer:innen (im weitesten Sinne, also in Theater, Tanz und Populärkultur) anerkannt werden

können, ohne dass von ihnen gleich eine außergewöhnliche, inspirierende Leistung erwartet wird.

Dimensionen der Anerkennung treffen nun aber auch das Verhältnis von Behinderung und Komik. Denn Komik impliziert nicht nur die ethische Frage, wer wann und unter welchen Umständen über wen lachen kann oder darf (vgl. Kastl 2020: 248), sondern auch, wessen Komik und Fähigkeit zum Humor anerkannt wird sowie nicht zuletzt, wer über die Deutungshoheit und Agency über einen komischen Auftritt, eine komische Einlage oder ein kollektives Lachen des Publikums verfügt. Dass gerade jenes Lachen des Publikums nicht nur freundlich und wohlwollend, sondern auch boshaft und diskriminierend sein kann, lässt sich anhand historischer Kontexte von Zirkus und Freakshow leicht belegen. Dass hingegen Komik und Lachen auch vonseiten behinderter Akteur:innen bewusst genutzt wird, um dem Publikum eigene Anliegen und Perspektiven auf Leistung und Ableismus zu vermitteln oder sich ggf. sogar von einem mehrheitlich nichtbehinderten Publikum zu emanzipieren, wurde in der Theaterwissenschaft und den Disability Studies hingegen bisher kaum beachtet.

Ich möchte im Folgenden der Frage nachgehen, wie behinderte Performer:innen auf der Bühne mit Komik, Behinderung und Leistungsansprüchen umgehen und erste vorläufige Überlegungen darüber anstellen, wie sich dieser Umgang in der *longue durée*, insbesondere aber auch in der jüngeren Gegenwart verändert hat. Dabei stelle ich ein historisches Beispiel aus dem 19. Jahrhundert drei zeitgenössischen Beispielen von Disability Performance gegenüber, wobei das älteste dieser drei jüngeren Beispiele (Schlingensiefs *Freakstars 3000* aus dem Jahr 2002) inzwischen bereits in einem historischen Licht erscheint. In allen vier Fällen geht es um Auftritte, in denen behinderte Menschen nicht von anderen dargestellt werden, sondern als *sie selbst* auf der Bühne stehen und auch größtenteils selbst entscheiden, was sie und wie sie sich dem Publikum gegenüber präsentieren. In Bezug auf Komik und Lachen interessiert mich entsprechend neben dem kollektiven Lachen des Publikums vor allem auch der aktive und selbstbewusste Umgang der Performer:innen mit ihrer Behinderung sowie insbesondere auch ihr eigenes Lachen: sei es ein Mitlachen mit dem Publikum, ein reaktives Lachen, ein Auslachen oder ein emanzipatorisches Lachen. Meine Beispiele zielen darauf, diese unterschiedlichen Möglichkeiten des Umgangs mit Komik, Behinderung und Leistung als Strategien von Disability Performances aufzuzeigen und diese historisch zu perspektivieren.

2 Lachen mit und über Behinderung: Der armlose Geiger Carl Herrmann Unthan

Im Jahr 1869 reiste der armlose Geigenvirtuose Carl Herrman Unthan nach Frankfurt am Main zu einem Gastauftritt. Unthan hatte sich nach mehreren Konzerten in verschiedenen deutschen Städten auf kleineren Bühnen bereits einen Namen gemacht und trat nun in Frankfurt zum ersten Mal in einem Varietétheater auf, das ihm „frischer und froher“ (Unthan 1925: 70) erschien als die bisherigen Theatersäle. Unthan beschreibt seinen Auftritt in seiner Biographie *Das Pediskript* (1925) detailreich – ein Buch, das 100 Jahre später Peter Sloterdijk zu seiner anthropologischen, ethisch durchaus problematischen Studie *Du musst Dein Leben ändern!* (Sloterdijk 2009) inspirierte.⁵ Was mich im hier erörterten Kontext an der mit dem Fuß geschriebenen Autobiographie Unthans interessiert, ist allerdings weniger das bei Sloterdijk zentrale „trozanthropologische“ Überwindungsnarrativ (Sloterdijk 2009: 69) als vielmehr eine weitgehend unbeachtete Szenenbeschreibung von Unthans Auftritt, bei dem der Autor näher auf das Lachen des Publikums eingeht:

Bei meinem ersten Auftreten riß nach den ersten Takten die E-Saite. Ein „Oh“ des Bedauerns. Mit raschem Griff entnahm ich der Blechschachtel im Kasten eine neue Saite, klopfte beim Schließen auf den Deckel, daß es klatschte, machte zwei Knoten in die Saite und zog sie in fast derselben Zeit auf, die man auch mit den Fingern dazu braucht. Bei dem Lachen der Leute konnte ich nicht stimmen, ich legte die große Zehe über die gespitzten Lippen, wie man „Schscht“ macht. Dröhnendes Gelächter, in das ich zuletzt mit einstimmte. Das Hervorrufen nach den zwei Soli wollte kein Ende nehmen. Direktor Steinitz kam lachend auf mich zu und klopfte mir auf die Schulter: „Großartig; für Frankfurt sind Sie gemacht. (Unthan 1925: 70)

Es mag zunächst überraschen, dass Unthan in seiner Autobiographie, die größtenteils als Erfolgsgeschichte gerahmt ist, das Lachen des Publikums in den Mittelpunkt seiner Beschreibung stellt, haftet dem schallenden Gelächter im Saal über das Aufziehen und Stimmen einer Geigensaite mit dem Fuß doch eine aus heutiger Sicht unangenehme Ambivalenz an. Worüber lachen die Leute hier?

5 Ethisch problematisch ist Sloterdijks Buch, weil es dem Menschen generell ein „trozanthropologisches“ Streben (Sloterdijk 2009: 69) und damit ein Überwinden von Hindernissen unterstellt und damit eine vom späten Nietzsche herrührende Einstellung vermittelt, alle Herausforderungen des Lebens trotz Barrieren stets selbst meistern zu können. Das Buch steht damit für eine neoliberale individualistische Ethik der Überwindung, die gerade in Bezug auf das vermittelte Bild von Behinderung mehrfach treffend kritisiert wurde (vgl. Harasser 2013; Umatham 2015).

Über das Missgeschick der gerissenen Saite oder über die körperliche Behinderung? Oder lachen die Zuschauenden womöglich über die Art und Weise, wie der Geigenvirtuose sich trotz Armlosigkeit mit seinem Geschick nach seinem Missgeschick zu helfen weiß?

Claudia Gottwald schreibt in ihrem Buch *Das Lachen über das Andere* (2009), dass zwei Funktionen des Komischen möglich sind, sobald über deviante Erscheinungen gelacht wird: Transgression oder Limitation. Erstere diene der Überschreitung von Normen und Grenzen und gehe ein Stück weit „in die Verkehrtheit ein“ (Gottwald 2009: 180), wie es Theodor Lipps, ein Zeitgenosse Unthans, ausgedrückt hat. Im Spiel zwischen Norm und Devianz könne das Komische Auskunft über die Gründe für soziale Reaktionen auf Abweichungen geben und diese reflektieren. Die Funktion der *Limitation* diene hingegen der Aufrechterhaltung und Verfestigung von Grenzen. Anlass des Lachens sei hierbei die „ungenügende Anpassung des Belachten an die normativen Erwartungen des Lachenden“ (Preisendanz, zitiert nach Gottwald 2009: 67). Das limitierende, ausgrenzende Lachen entspricht somit dem aggressiven Lachen der Überlegenen. Es diene der Bestätigung sozialer Grenzen und verfestige bestehende Überzeugungen.

Wie das Beispiel Unthans zeigt, lassen sich die beiden Funktionen des Lachens jedoch keinesfalls immer eindeutig unterscheiden. Welche der beiden Funktionen das Lachen der Zuschauenden genau hatte, lässt sich anhand von Unthans Szenenbeschreibung kaum abschließend beantworten – womöglich lachten die Menschen im Publikum gar aus unterschiedlichen Gründen?

Jörg Michael Kastl weist mit Bezug auf Henri Bergson darauf hin, dass gerade „missglückte, durch unerwartete und kontingente Einwirkungen physikalischer Vorgänge unterbrochene Bewegungsabläufe oder Handlungen“ (Kastl 2020: 249) als komisch empfunden werden können – was dafür spräche, dass den Fußbewegungen Unthans selbst – insbesondere etwa das „Schscht“ mit dem großen Zeh vor den „gespitzten Lippen“ selbst eine gewisse Komik anhaftete. Zugleich kann auch das Zusammenspiel von Erwartung, Überraschung und Erleichterung situativ eine Komik entfalten, sodass in diesem Fall auch die Auflösung und Kompensation des Missgeschicks (gerissene Saite) durch Unthans virtuosos Saitenaufziehen und Stimmen im Publikum womöglich zu einem Lachen der Erleichterung führte. Schließlich käme auch ein boshafes Auslachen durch das Publikum in Betracht, das mit dem Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem armlösen Performer einherginge und den Auftritt zur Freakshow degradierte. Im schlimmsten Fall träfe dann Theodor Adornos Bemerkung zu, dass es „dem der Wut verwandtes schallende Gelächter ist, mit dem die Meute den Abweichenden zum Schweigen bringt“ (Adorno 2003: 193). Dies wirft noch einmal

ein anderes Licht auf Unthans bemerkenswerte Reaktion: Denn er verstummt gerade nicht, sondern stimmt zuletzt selbst in das Lachen ein. Auch dieses *Mitlachen* zeichnet zweifellos eine Ambivalenz aus, wie am deutlichsten das kleine Wort „zuletzt“ andeutet: Vielleicht blieb dem Geiger sogar wenig anderes übrig, als selbst mitzulachen, denn für alle anderen Reaktionen (Scham, Entrüstung, Wut) hätte in dieser Situation das Publikum wahrscheinlich wenig Verständnis, zumal, wenn es gerade lauthals lacht; die Situation würde dann eher peinlich. Das aus der Not geborene Mitlachen eröffnet nun aber Unthan wiederum die Möglichkeit, selbst die *Agency* über die Situation zurückzugewinnen. Er lacht *mit* oder vielmehr *zurück* ins Publikum, um nicht allein als Objekt der Belustigung auf der Bühne in Erinnerung zu bleiben, sondern als jemand, der selbst in *dieser* Situation zu *performen* vermag. Und genau dies scheint auch der Grund zu sein, weshalb Unthan jener Szene im *Pediscrpt* solche Bedeutung beimisst. Er betrachtet das *Zurücklachen* als eine Art von Selbstbehauptung und Emanzipation, die anschließend vom Theaterdirektor gewissermaßen noch bestätigt wird: „Großartig; – für Frankfurt sind Sie gemacht!“ sagt er, während er ihm lachend auf die Schulter klopfte. Mit dem Zitat des Direktors vermag Unthan seine eigene Performance, die nicht nur das Geigenspiel, sondern insbesondere auch den selbstbewussten Umgang mit seiner Behinderung und dem Lachen des Publikums umfasst, aufzuwerten und als anerkannte Bühnenleistung zu rahmen. Unthan zeichnet so von sich das Bild eines souveränen Performers, allen widrigen Umständen zum Trotz.⁶

Es besteht wohl kaum Zweifel, dass das historische Beispiel des Lachens über einen armlosen Geiger trotz der dargelegten Selbstaufwertung Unthans und seiner Wiedergewinnung von *Agency* zugleich einen deutlichen historischen Abstand zur Gegenwart markiert. Denn der Wandel von Zuschauernormen und -konventionen seit dem 19. Jahrhundert, insbesondere jedoch auch die Sensibilität, mit der gerade behinderten Performer:innen heute im Publikum begegnet wird, legt zumindest nahe, dass sich diese Szene in einem Frankfurter Theater der Gegenwart kaum auf dieselbe Weise ereignet hätte. Jedenfalls können wir uns dieselbe Szene aus heutiger Sicht auch ganz anders vorstellen: Unthans Aufziehen und Stimmen der neuen Saite würde dann womöglich von einem Tuscheln oder Raunen im Zuschauerraum begleitet – sein virtuoses Geschick würde spätestens ab dem Moment seiner Ermahnung („Schtscht!“) weniger ein Lachen als

6 Insofern ist die Selbstdarstellung Unthans ganz in Sloterdijks Sinne, es ist mithin kein Wunder, dass der Philosoph Unthans *Pediscrpt* als Schlüsseltext seiner Theorie auswählt und „Unthans Lektion“ ein ganzes Kapitel widmet (Sloterdijk 2009: 66–99).

ein stilles Staunen und Bewundern hervorrufen – zu sehr hat sich inzwischen die Rezeptionsweise von Auftritten behinderter Menschen in der Öffentlichkeit und Populärkultur des globalen Nordens gewandelt. Das Supercrip-Narrativ von heute, wie es in den oben erwähnten Paralympics-Werbespots oder auch in Casting-Shows von inspirierenden Stars mit Behinderung regelmäßig performt wird, verträgt sich – trotz der offensichtlichen Parallelen zu so manchen Varieté- und Sideshow-Darbietungen – heute offenbar viel weniger mit Komik und Lachen als noch im 19. Jahrhundert. Dazu kommt, dass seit dem weitgehenden Aussterben der Freakshow im 20. Jahrhundert heute bereits Kindern im Vorschulalter beigebracht wird, Menschen mit sichtbaren Behinderungen nicht anzustarren (vgl. Garland-Thomson 2009) und schon gar nicht über die Behinderung zu lachen. Das Lachen über Behinderung auf der Bühne ist heute somit mehr denn je mit Tabus belegt, die in Deutschland und Mitteleuropa historisch vor allem zwischen den Weltkriegen an Bedeutung gewannen, was mit der wachsenden Zahl von Kriegsversehrten und dem damit verbundenen Einfluss der Wohlfahrtsverbände zusammenhängt, welche die Freak- und Sideshows in moralischen Verruf brachten. Es gibt somit, soviel sei anhand dieses ersten Beispiels festgehalten, zweifellos historische Lachgemeinschaften, die gewissermaßen bereits ausgestorben sind – bestimmte Konstellationen und Situationen, die in einer anderen Zeit kollektives Gelächter hervorriefen und deren Schilderung bei heutigen Leser:innen ein gewisses Unbehagen evozieren.

3 Mit der Komik der Freakshow gegen die Leistungsgesellschaft

Aber auch in der Gegenwart sind wir mit einem Kulturwandel der Grenzen und Normen des Komischen und Lächerlichen konfrontiert – man denke nur an die Debatten über die sogenannte *Cancel Culture*, über *Trigger Warnings* oder die ethische Debatte über karnevaleske und rassistische Darstellungstraditionen wie *Blackfacing*. Die Komik scheint hier vom aktuellen Kulturwandel insofern besonders betroffen, als sie sich, wie auch Claudia Gottwald anmerkt, oft an und schon jenseits der Grenze von Normen und Tabus bewegt und insofern der transgressive Humor, zumindest wenn er auf Kosten von Minderheiten geht, in vielerlei Hinsicht in Verruf geraten ist. Selbst die transgressiven Aktionen und Performances von politisch linken Künstler:innen wie dem 2010 verstorbenen Christoph Schlingensief würden heute womöglich ganz anders wahrgenommen, was mich zu meinem zweiten Beispiel führt:

Freakstars 3000 war die von Christoph Schlingensief initiierte und aufgeführte Parodie einer Castingshow mit Bewohner:innen eines Heims für Menschen mit

geistiger Behinderung. Die Show wurde 2002 zunächst als Fernsehserie mit sechs Folgen für den Musikfernsehsender VIVA produziert und ein Jahr später als Dokumentarfilm (75min) neu zusammengeschnitten. Ähnlich wie Schlingensiefel einige Jahre zuvor bereits mit der Wiener Aktion *Bitte liebt Österreich!* (2000) auf das erfolgreiche Reality-TV-Format *Big Brother* Bezug nahm, ist *Freakstars 3000* als direkte Reaktion auf die (damals noch neuen) Castingshow-TV-Formate wie *Popstars* oder *Deutschland sucht den Superstar (DSDS)* zu verstehen. Nur traten bei *Freakstars 3000* keine begabten Sänger:innen oder Musiker:innen auf, sondern die Bewohner:innen des Tiele-Winkler-Hauses in Berlin-Lichtenrade, mit denen Schlingensiefel teilweise schon zuvor auf der Bühne zusammengearbeitet hatte. Neben zahlreichen absurden Aktionen, persiflierenden Talkshow-Reenactments oder Interviews, traten in der Show die größtenteils geistig oder psychisch behinderten Bewohner:innen schließlich als *Gesangstalente* vor einer Jury auf, zu der unter anderem die Schauspielerin Irm Herrmann und Schlingensiefel selbst gehörten. Im Gegensatz zu Dieter Bohlen's Schmähungen von ungenügenden Talenten, die bei *DSDS* an der Tagesordnung waren, überschütteten Schlingensiefel und Co. bei *Freakstars 3000* die besonders schiefen und mit krächzender Stimme vorgetragenen Volkslieder und Lieblingsschlager der Bewohner:innen mit Lob, während halbwegs gelungene und konventionellere Darbietungen in der Regel zu einem frühen Ausscheiden führten.⁷ Die Komik der Show beruhte daher weniger in der Wiederbelebung einer Freakshow als in genau jener Umkehr des Leistungsprinzips (und ich erinnere mich noch gut daran, dass der gesamte Saal der Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz in der von mir besuchten Premiere des Films 2003 bei den Gesangseinlagen, Interviews und Jury-Bewertungen schallend lachte). Die offensichtliche Ironie von Schlingensiefel's Format deutete jedoch ebenso den schmalen Grat von Komik und Diskriminierung an – wo hier genau die Grenze zwischen dem Lachen *mit* und dem Lachen *über* Behinderung verlief, ließ sich nicht immer klar beurteilen (vgl. Kroß 2015: 180). Dieses Problem wird von Schlingensiefel nicht etwa ignoriert, sondern bereits zu Beginn des Films explizit mit den *Opening Credits* thematisiert. Mit unübersehbarer Ironie und einem Hang zu tabubrechenden

7 Hier muss angemerkt werden, dass das *Ausscheiden* für die Beteiligten im Grunde keine ernststen Konsequenzen hatte, denn die Ausgeschiedenen kamen in weiteren Folgen der Serie weiterhin vor, wenn auch nicht mehr als singende oder musizierende *Freakstars*. Auch gab es anders als in den echten Castingshows keinen Plattenvertrag zu gewinnen. Ziel des Castings war vielmehr die Zusammensetzung einer Band namens *Mutter sucht Schrauben*.

Formulierungen wird hier von Anfang an mit der Trias von Komik, Behinderung und Leistungserwartung gespielt:

Liebe Film-Freunde! Sehen Sie coole junge Menschen, die mit Talent und hundertprozentiger Hingabe ihren Traum von der großen Musikkarriere wahr machen. Hören Sie deutsche Originale, die so ganz im Vorbeisingen auf das große Problem der Nicht-Behinderten hinweisen. Während der Dreharbeiten wurden Akteure konsequent mißhandelt und zur Darstellung von Behinderung gezwungen. Jeder Anfall und jeder Zusammenbruch ist deshalb garantiert authentisch und nicht wiederholbar. (Schlingensief 2009: 00:00–00:30)⁸

Wie das ironische Statement andeutet, liegt das eigentlich moralische Problem aus Schlingensiefs Sicht nicht in einem wie auch immer gearteten Reenactment einer Freakshow, sondern im Versprechen der echten Talentshow, über das sich *Freakstars 3000* lustig macht. Die wahre Diskriminierung und Misshandlung, so äußert sich Schlingensief auch in einem häufig zitierten Interview der Show mit dem Performer Achim von Paczensky, liege vielmehr darin, dass die Bewohner:innen des Tiele-Winkler-Hauses in ihrem Alltag ein unsichtbares Dasein fristen und in Behindertenwerkstätten für ein kaum erwähnenswertes Taschengeld Tiefkühlpizzen belegen oder Hühner schlachten (vgl. Koch 2020: 229).

Dagegen legt es die Castingshow-Parodie darauf an, die Prinzipien und Erwartungen der Performancegesellschaft selbst zu entlarven. Der Medien-, Literatur- und Theaterwissenschaftler Lars Koch beschreibt jene Entlarvung als „Durchkreuzung jener der Casting-Show eigentlich inkludierten neoliberalen Logik von ‚Disziplinierung, Produktivität und Effizienz‘“ die darin bestehe, dass die Auswahl und Bewertung „ganz eigenen Kriterien folgt, die sich dem Rechtfertigungsdruck widersetzen, dem die vermeintlichen ‚Under-Performer‘ in der Konkurrenzgesellschaft regelmäßig ausgesetzt sind“ (Koch 2020: 223). Mit anderen Worten instrumentalisiert Schlingensief bewusst das nicht vorhandene Talent der behinderten Performer:innen, um die Logik der Leistungsgesellschaft ironisch zu kritisieren und zu persiflieren. Ob die behinderten Darsteller:innen diese Ironie selbst dabei immer gänzlich verstehen, ist für ihn nicht weiter relevant. Wer Schlingensiefs Arbeit mit „seiner Familie“ (den verschiedenen Schauspieler:innen, Performer:innen, Laiendarsteller:innen und Menschen mit Behinderung) aus der Nähe kennengelernt hat, weiß jedoch, dass ihn die Bewohner:innen des Tiele-Winkler-Haus sehr schätzten und den Künstler zeitlebens

8 Film von Christoph Schlingensief, zunächst 2002 als sechsteilige Fernsehserie auf VIVA, Filmpremiere in der Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz im Herbst 2003, DVD, Berlin 2009, Studio und Verleih: Alive.

mit einigen von ihnen ein sehr enges, gewissermaßen freundschaftliches Verhältnis verband. Dennoch wirken einige Szenen der Castingshow inklusive der teils aggressiv geführten Interviews von Schlingensiefel aus heutiger Sicht wie aus der Zeit gefallen, denn es besteht wohl kein Zweifel darüber, wer hier Regie führt und wer im Grunde nur Aufgaben ausführt oder nur antwortet. Besonders auffällig ist dabei aus heutiger Sicht die relevante, aber zu Schlingensiefels Lebzeiten (also bis 2010) kaum thematisierte und reflektierte Frage, an welches Publikum sich diese entlarvende Komik und Ironie genau wendet. Schlingensiefel geht vielmehr wie selbstverständlich davon aus, dass jene ironische Freakshow – wie die historische Freakshow – ein allein nichtbehindertes Publikum adressiert und diesem mittels Ironie den Spiegel vorhält. Entsprechend ließe sich aus heutiger Sicht in Anbetracht dieses zweiten Beispiels fragen: Was verändert sich eigentlich in Bezug auf Komik und Behinderung, wenn wir nicht mehr von einem größtenteils nichtbehinderten Publikum wie bei Unthan oder Schlingensiefel ausgehen, sondern von einem diversen und inklusiven Publikum, das sich selbst mit der Disability Community identifiziert oder solidarisiert? Da dieser Text selbst aus meiner Position eines nichtbehinderten Theaterwissenschaftlers und Zuschauers geschrieben ist, stellt sich die Frage umso dringender, wie das Verhältnis Publikum – Performer mit Behinderung theoretisch zu fassen ist und was diesbezüglich bei der Analyse von Disability Performances zu beachten ist. Zwar reicht der Rahmen dieses Aufsatzes nicht aus, um hier umfangreicher auf die mit diesem Problem verbundenen methodischen Fragen einzugehen (vgl. Wihstutz 2020), allerdings scheint es mir geboten, im Folgenden zumindest kurz auf die Analysekategorie des Publikums und ihre Fallstricke einzugehen, bevor ich schließlich mithilfe zweier Beispiele aus der unmittelbaren Gegenwart zwei weitere Strategien von Disability Performance thematisieren möchte, die auf andere Weise mit Komik, Leistung und Behinderung umgehen.

4 Wer ist eigentlich das Publikum?

Sobald wir das Publikum als Lachgemeinschaft in den Blick nehmen (oder vielleicht besser: ihm zuhören), stellt sich die wichtige Frage nach dessen Zusammensetzung. Wie oben bereits in Bezug auf Carl Herrmann Unthan erläutert, wäre es problematisch, *das Publikum* als homogene Lachgemeinschaft ohne Rücksicht auf eine diverse Zusammensetzung zu verallgemeinern. Tatsächlich bestand ein Grundproblem theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse lange Zeit, dass häufig von *dem Zuschauer* die Rede war. Dabei gingen nicht nur semiotische Interpretationen (vgl. Fischer-Lichte 1983), sondern auch phänomenologische Ansätze der Aufführungsanalyse (vgl. Weiler/Roselt 2017) davon

aus, dass man von der eigenen Wahrnehmung und Rezeption allgemein auf die Wahrnehmung *des Zuschauers* bzw. *des Publikums* schließen könne. Das bedeutet entsprechend, dass insbesondere bei der Thematik Minderheiten, Diversität und Behinderung auf der Bühne – in der Regel ein normatives, nichtbehindertes Publikum vorausgesetzt wurde. So setzt etwa die Aufwertung des Fremden und die damit verknüpfte Irritation des Zuschauers im Kontext avantgardistischer Performances als ästhetische Schwellenerfahrung (vgl. Fischer-Lichte 2004: 332) voraus, dass sich *der Zuschauer* als stabile Entität es als Gewinn empfindet, sich überhaupt irritieren zu lassen (und anschließend die Irritation wieder zu überwinden).⁹

Es ist insbesondere der *Blackface* Debatte im Theater zu verdanken, dass auch in der Theaterwissenschaft vor etwa zehn Jahren (d.h. erst nach dem Tod Schlingensiefels) diesbezüglich ein Umdenken einsetzte, indem anerkannt wurde, dass bestimmte Darstellungstraditionen und Ästhetiken der Bühne für einige Wenige im Zuschauerraum durchaus problematisch sein können, während vielleicht ein Großteil der Zuschauenden eine ganz andere Wahrnehmung derselben Szene haben kann. Diese Erkenntnis lässt sich insbesondere auch auf das Verhältnis von Komik und Behinderung übertragen. Was für den einen lustig ist, kann für eine andere diskriminierend sein, ebenso kann etwas von einigen als befreiend transgressiv und von anderen als besonders limitierend oder gar *triggernd* empfunden werden.

Aus der These, dass es *den Zuschauer* oder *das Publikum* als allgemeine Größe nicht gibt, folgt nun notwendig eine zweite Einsicht, nämlich diejenige, dass der Raum der Aufführung nicht für alle Anwesenden derselbe ist. Mit Margaret Price, einer Theoretikerin aus den Disability Studies, möchte ich in diesem Zusammenhang von einer Erfahrung un/geteilter Räume, von „un/shared spaces“ (Price 2016) sprechen, die sie mit ihrem Konzept von *crip spacetime* assoziiert. *Crip spacetime* bezeichnet entsprechend die Erfahrung, einen Raum mit anderen zur gleichen Zeit zu teilen und ihn doch nicht zu teilen, „to gather while being radically not together“ (Price 2016: 164). Diese Erfahrung un/geteilter Raumzeit kann durch Barrieren hervorgerufen werden, etwa, wenn die Rampe für Rollstuhlfahrende sich plötzlich als großer Umweg zu einem Hintereingang entpuppt oder ein Raum nur vordergründig barrierefrei ist. Sie kann aber auch durch Barrieren der Kommunikation, durch Unsicherheiten und

9 Ich beziehe mich hier auf Überlegungen der unveröffentlichten Masterarbeit Mirjam Kreuzers (Kreuser 2022), in der die Autorin aus der Sicht einer kritischen Phänomenologie Sara Ahmeds Grundprinzipien phänomenologischer Aufführungsanalyse hinterfragt.

Ausgrenzungen evoziert werden, etwa wenn Menschen mit Behinderung sich in bestimmten Situationen in einem Raum voller Menschen plötzlich ausgeschlossen fühlen oder z.B. eine Panikattacke haben, weil bestimmte Voraussetzungen von Inklusion und *accessibility* nicht erfüllt sind.

Crip spacetime rekurriert insofern auf ein relationales, situatives Modell von Behinderung – Menschen mit Behinderung sind je nach Situation und Kontext mal mehr und mal weniger stark behindert – Behinderung ist abhängig von „dis/abling practices“ (Schillmeier 2008). Dass das Komische und kollektives Lachen mit dis/abling practices einhergehen und Erfahrungen von *crip spacetime* verstärken kann, liegt auf der Hand: Gerade das Lachen über eine Minderheit zeigt, dass Lachgemeinschaften ausschließend und ausgrenzend sein können, sie können un/shared spaces schaffen bis hin zu Situationen, in denen „die Meute den Abweichenden zum Schweigen bringt“ (Adorno 2003: 193, s.o.). Ebenso unstrittig ist jedoch, so zeigt etwa die Theorie über den Karneval von Bachtin (Bachtin 1995), dass Lachen und Komik gemeinschaftsstiftend sein können. Anders als der Karneval ist *crip spacetime* nach Margaret Price jedoch „essentially unpredictable“ – sie bleibt meist unvorhersehbar und ist daher auch schwer, institutionell zu berücksichtigen – wir wissen nie genau, wann sich jemand plötzlich ausgeschlossen oder getriggert fühlt, wann sich jemand im Saal von einem Lachen im Publikum diskriminiert fühlt, was die Debatte um Komik und Diskriminierung gerade oftmals so schwierig und ambivalent macht. Eine zeitgenössische Perspektive auf Komik und Behinderung in Performances, die Erkenntnisse und Theorien der Disability Studies einbezieht, würde jedoch voraussetzen, die Diversität des Publikums und damit verschiedene Möglichkeiten der Rezeption zumindest in der Analyse mit zu berücksichtigen. Auch die institutionellen, infrastrukturellen und architektonischen Bedingungen einer Aufführung können dabei nicht mehr einfach ausgeblendet oder ignoriert werden. So ist ein Raum, in dem die meisten Zuschauenden stehen offensichtlich ein ganz anderer Raum als einer, in dem man sitzt – und auch die Dynamiken des Lachens entwickeln und verbreiten sich auf jeweils andere Weise, wenn es sich um eine Performance in einer Galerie, einem Museum, auf der Straße oder um die Vorstellung in einem vollbesetzten Opernhaus handelt. In diesem Sinne gilt es Fragen der Barrierefreiheit auch um Fragen der *accessibility* von Komik zu erweitern und sich auch aus nichtbehinderter, theaterwissenschaftlicher Perspektive bewusst zu machen, dass Komik nicht immer gleich Komik ist, sondern je nach Rahmung, Kontext und Publikum unterschiedlich wahrgenommen wird.

Nun bedeutet der gegenwärtige Wandel und die Hinwendung zu Inklusion und *accessibility*, die mit einer erhöhten Sensibilität für Diskriminierung und einer Kritik von grenzüberschreitendem Humor einhergeht, mitnichten, dass

jede Art von Komik und Lachen in Disability Performances von nun an verpönt oder verboten sein sollten. Es fällt vielmehr auf, dass andere und neue Möglichkeiten, mit Komik und Lachen umzugehen, dabei sind, die alten abzulösen und sich entsprechend auch neue Performance-Genres gebildet haben, die nicht mehr von einem allein nichtbehinderten Publikum ausgehen, sondern Komik und Lachen auf ein diverses Publikum hin ausrichten. Die folgenden zwei Beispiele gehen in diese Richtung und können daher als Symptome eines solchen, hier nicht zu bewertenden, sondern beobachteten Kulturwandel des Zuschauens gesehen werden.

5 Lachen mit Ticks – Jess Thom aka. *Touretteshero*

Jess Thom, besser bekannt unter dem Namen Touretteshero, ist eine britische Künstlerin, Aktivistin und Performerin mit Tourettesyndrom, die ihre Ticks nicht unterdrückt oder verdrängt, sondern als kreatives Potenzial für ihre Performances und Texte betrachtet. So nutzt sie etwa unter dem Hashtag #dailyoutburst das Medium Twitter, um ihre dem Tourette geschuldeten, nicht steuerbaren Ausrufe zu veröffentlichen. Im September 2021 zwitscherte sie etwa: „Cyber Origami Hotline. Alvin and the Chipmunks speaking“ oder zwei Wochen zuvor: „Have you thought about sarcastic elbow-dancing today?“ (vgl. <https://twitter.com/touretteshero>). Die sprachlichen und kinetischen Ticks prägen auch ihre Performances bis hin zum Titel – so nannte Thom ihre erste große Bühnenproduktion „Welcome to Biscuit Land“ nach dem bei ihr mit Abstand am häufigsten vorkommenden verbalen Tick – „Biscuit“ – ein Wort, das die Künstlerin täglich tausende Mal ausruft. Thom instrumentalisiert und ironisiert ihre Ticks in ihren Arbeiten gleichermaßen – sie sind Potenzial und Witz, unkalkulierbar und doch künstlerisches Kalkül. Sie sagt: „I’m neurologically incapable of staying on script *biscuit* and that was a really interesting start for making a piece of theatre *biscuit*. So every show is guaranteed to be different“ (zitiert nach Caird/The Guardian 2014). Wenn Thom zudem im Superheldenkostüm als „Touretteshero“ auftritt, geht es ihr nicht zuletzt auch um eine Ironisierung des Supercrips. Mittels Ironie deutet sie ihre eigene Behinderung in eine Superkraft um, indem sie die Ticks zum unerschöpflichen Fundus künstlerischen Materials erklärt.

In ihrer Beckett-Performance *Not I* (2017)¹⁰ rückt neben dieser kreativen Verwendung von Ticks, die den Beckett-Monolog immer wieder unterbrechen,

10 *Not I* von Samuel Beckett Performance by Touretteshero /Jess Thom, Premiere beim Edinburg Fringe Festival 2017, Videomitschnitt der Künstlerin, Battersea Arts Centre London 2018.



Abb. 10: Jess Thom als Tourettes Hero. Foto: Laura Page.

zudem ein Aspekt von *accessibility* in den Fokus, der die Rahmung der Performance und eine spezifische Adressierung des Publikums betrifft. Zu Beginn der Performance fährt Thom im Rollstuhl und mit Handschützern (wegen des Ticks, sich permanent auf die Brust zu schlagen) auf die Bühne und stellt sich dem Publikum vor. Sie nennt dabei nicht nur ihren Namen, ihre Pronomen und Identität („thirty-something white woman with tourette syndrome“), sondern beschreibt auch ihr Äußerliches für blinde Menschen im Publikum. Eine Gebärdensprachdolmetscherin, die neben ihr auftritt, wird von Thom ebenfalls namentlich vorgestellt, wobei von ihr gleich darauf hingewiesen wird, dass die Dolmetscherin nicht allein die geskriptete Ansprache Thoms und den Text Becketts übersetzt, sondern darüber hinaus jeden verbalen Ausruf/Tick wie „Biscuit“, „Hedgehog“ oder „Fuck it!“ bis hin zu ganzen absurden Sätzen gebärdet, die zwischendurch plötzlich aus Thom hervorbrechen. Jess Thom lacht dabei selbst immer wieder über ihre eigenen Ticks, die sie selbst zu überraschen scheinen – auch kommentiert sie einige von ihnen, als würde sie über jemand anderes sprechen oder als hätte sie sich beim Bauchreden erwischt. So wird von ihr etwa der spontane, das Auswendiglernen des Beckett-Textes kommentierende Ausruf mit piepsender Stimme „It takes a long time“, mit einem nüchtern-tiefen „No, it doesn’t!“ widersprochen. An anderer Stelle kommentiert sie ihren seriellen Ausruf mehrerer sinnfreier Vornamen mit dem Satz „We’re just gonna list boys names!“ Das Publikum lacht in diesen Momenten besonders laut und in der Regel zweimal, einmal über den Tick selbst (nachdem die Performerin zu Beginn deutlich gemacht

hat, dass es vollkommen in Ordnung ist, über Ticks zu lachen) und einmal über ihren Kommentar. Die Toleranz und der Humor, die Thom von ihrem Publikum erwartet, erstreckt sich aber nicht nur auf die Bühnenperformance, sondern auch auf den Theatersaal selbst. Denn Thom kündigt neben der Übersetzung in Gebärdensprache zu Beginn an, dass sich auch das Publikum bei ihr keineswegs so diszipliniert wie üblich verhalten müsse. Unterbrochen von Ticks (kursiv) sagt sie:

This is a relaxed performance. *Biscuit*. So, if you want to tick, shout or move about you are more than welcome. You can sit or stand wherever you like. But please make sure those around you have a good view, too. *Biscuit*. *Hats*. *Biscuit*. It's likely to feel quite intense, so please feel free to leave at any point. You can come back in at any time. *Biscuit*. We have ear defenders in a box at the centre of the stage to my left, so grab a pair if you think they might be useful. *Bees*. Or... or...or you could just put cauliflowers in your ear and wrap it with snow. I mean that's less effective than a pair of ear defenders. (Videomitschnitt 2018)

Jess Thom kommentiert und lacht über ihre Ticks und setzt sie, obwohl diese nicht vollständig planbar oder kalkulierbar sind, als Repertoire des Komischen in ihren Performances ein. Damit zielt das gemeinsame Lachen mit dem Publikum über ihre Ticks nicht nur auf ein *comic relief*, sondern vor allem auch auf ein situatives *Community Building* – das adressierte Publikum ist kein nichtbehindertes, sondern ein diverses – es wird selbst ermutigt, sich nicht mit Ticks und Unsicherheiten zu verstecken. Thom ermuntert die Zuschauenden vielmehr dazu, selbst einen humorvollen und entspannten Umgang mit den eigenen Ticks, mit eigenen Behinderungen und Unsicherheiten zu pflegen. Die Komik hilft somit Thom dabei, die Atmosphäre gewissermaßen eines *safer space* für ein diverses Publikum zu schaffen, darauf hinzuweisen, dass die Menschen nun einmal verschieden sind. Das gemeinsame Lachen von Thom und dem Publikum ist in diesem Sinne auch ein befreiendes emanzipatorisches Lachen, das sich von alten disziplinierenden Theater- und Zuschauernormen verabschiedet und keine disziplinierten Zuschauenden mehr erwartet oder verlangt, sondern das, was Zuschauen bedeutet im Hier und Jetzt aushandelt (vgl. Umathum 2020).

6 Lachen als Komplizenschaft – Criptonite

Unter dem Label Criptonite treten die Schweizer Performer:innen Nina Mühlemann und Edwin Ramirez als *crip-queeres Duo* auf, beide sind Rollstuhlfahrer:innen. Die Abende haben eine Art Varieté-Charakter, sie sind eine Mischung aus Gastauftritten, LipSyncPerformances und biographischen Erzählungen und Tanzeinlagen, oftmals in einer betont nicht-perfektionistischen



Abb. 11 und Abb. 12: Crip-tonite, Be inspired (2021). Nina Mühlemann als Cum Unity und Edwin Ramirez als Daddy Cation auf Instagram in Reaktion auf die Kampagne der Schweizer Paraplegiker-Stiftung „Ich sitze unschuldig“. Foto: Alexandra Moskovchuk.

Darstellungsweise – Texte werden z.B. abgelesen oder improvisiert, nichts scheint perfekt durchinszeniert, eher spontan komponiert. Der Abend „Be inspired“, der im Juni 2021 in der Gessnerallee in Zürich und zeitgleich auf Zoom uraufgeführt wurde, widmete sich einer Kritik der Inspiration. Ausgehend des in der Disability Community geläufigen, von Stella Young geprägten Begriffs *Inspiration Porn* (Young 2018) befassen sich Mühlemann, Ramirez und ihre Gäste mit der Frage, warum behinderte Menschen immer wieder als Inspiration für Nichtbehinderte herhalten sollen und versuchen darauf, artistische, ironische und parodisierende Antworten zu finden.

In einer Szene geht es um die Werbekampagne „Ich sitze unschuldig“ der Schweizer Paraplegiker Stiftung von 2019, die Mühlemann und Ramirez kritisieren, weil sie Querschnittslähmung erstens mit Gefängnis assoziiert und damit die Behinderung indirekt mit Strafe in Verbindung bringt und zweitens ein negatives, von Angst besetztes Bild von Behinderung instrumentalisiert– „Es kann jeden treffen, auch Sie“ steht unten links auf dem Plakat – um für Spenden und Mitgliedschaften zu werben.

Mühlemann und Ramirez haben nun für ihre Show eine parodistische Gegenkampagne mit dem Slogan „Ich sitze schuldig“ entwickelt (Abb. 12), mit der sie sich über die Plakate lustig machen und die sie nun auf einer Leinwand dem Publikum präsentieren und lachend kommentieren. Insbesondere Ramirez spielt dabei einen diabolischen Aktivist:innen, dessen Rache an der ursprünglichen Kampagne nicht nur mit dem ganzen Arsenal von Accessibility Tools daherkommt – wie zur Strafe für Sehende kündigt Ramirez die Audiodeskription der Szene „in voller Länge“ an –, sondern zudem bewusst die Präsentation mit einem kaum enden wollenden höllischen Lachen untermalt wird, bei dem man aus Sicht des Publikums irgendwann nicht mehr unterscheiden kann, ob es noch gespielt oder letztlich doch authentisch ist (bzw. wird). Mühlemann und Ramirez freuen sich sichtbar über ihre bösen Einfälle und ihre diabolischen Kostüme (Mühlemanns Outfit ist dem Comic-Bösewicht Harley Quinn (DC Comics) nachempfunden, Ramirez trägt Afro, Lederhalsband und schwarzen Lippenstift – beide grinsen in die Kamera) auf den Abbildungen der Fotokampagne.

Im Gegensatz zu Thoms Neurahmung von Tourette als Kreativpotenzial zielt Mühlemanns und Ramirez Antwort auf die in ihren Augen diskriminierende Paraplegiker-Werbung ganz anders darauf, über den Einsatz von schwarzem Humor alternative und parodistische Gegenbilder zu schaffen und diese als „crip resistance“ (vgl. McRuer 2018) – in Szene zu setzen. Mit „Be inspired!“¹¹ begeben sich Criptonite damit durchaus in die Nähe von Schlingensiefs ironischer Gesellschaftskritik, allein mit dem entscheidenden Unterschied, dass hier Künstler:innen mit Behinderung selbst das Zepter in die Hand nehmen und eigene Gegenbilder für eigene politische Anliegen gegen „Inspiration Porn“ produzieren, anstatt eine Parodie für ein nichtbehindertes Publikum in Regie eines nichtbehinderten Künstlers zu inszenieren. Der strategische Einsatz des höhnisch-bösen Lachens von Ramirez richtet sich dabei direkt gegen all die gut gemeinten, aber letztlich ableistischen und latent behindertenfeindlichen Kampagnen, gegen all die Mitleidsbekundungen und überflüssigen Inspirationen. Insofern versuchen Mühlemann und Ramirez gar nicht erst, alle im Publikum mit ihrer Disability Performance anzusprechen, sondern ziehen, ohne Rücksicht auf Verluste von sich gut unterhalten fühlenden Zuschauenden, ihre Performance als *crip resistance* durch. Nicht nur die Beziehung zwischen beiden Performer:innen, sondern auch die Beziehung zum Publikum ist entsprechend

11 *Be Inspired! Criptonite #3*, Performance von Nina Mühlemann und Edwin Ramirez mit Gästen, Gessnerallee Zürich und live auf Zoom am 19.6. 2021. Videomitschnitt der Künstler:innen.

geprägt von einer crip-queeren Komplizenschaft, es geht explizit um ein strategisches Verbünden mit Gleichgesinnten – möge mitlachen, wer will.

7 Der Wandel der Lachgemeinschaft

Ich habe in meinem Aufsatz vier verschiedene Beispiele präsentiert – ein historisches Beispiel vom Lachen des Publikums über einen armlosen Geiger, das dem Performer kaum eine Wahl ließ als irgendwann mitzulachen, um wenigstens seine Chance zu nutzen, eine gewisse Agency über die Situation zurückzuerlangen; anschließend ein Beispiel vom Beginn dieses Jahrtausends, in dem Christoph Schlingensief eine provokante Verschmelzung von Talent- und Freakshow entwarf, um der Leistungsgesellschaft und einem nichtbehinderten Publikum den Spiegel vorzuhalten und schließlich zwei Beispiele aus Disability Performances der Gegenwart, in denen das Lachen und die Komik von behinderten Performer:innen selbstbewusst als anti-ableistische Strategien eingesetzt wurden. Insgesamt zeugt jene Gegenüberstellung der Beispiele von einem historischen Wandel des Verhältnisses von Komik und Behinderung und einer zunehmenden Sensibilisierung und Diversifizierung des Publikums. Lange Zeit waren Lachgemeinschaften in Bezug auf Behinderung auf der Bühne nur als nichtbehindertes Publikum denkbar, selbst bei Schlingensief wird das noch deutlich. Die zeitgenössischen Beispiele zeigen hingegen, dass ein diverseres Publikum auch neue Komiken und Möglichkeiten des Lachens entdeckt, die nicht allein von der Devianz der Körper oder der Darstellungen ausgehen, sondern sich teilweise sogar umgekehrt über das Normale lustig machen. Die neuen Potenziale diverser Komik können unterschiedlich sein: Im ersten Fall der beiden Gegenwartsbeispiele bricht Jess Thom mittels einer Neurahmung von Behinderung als kreatives Potenzial mit den Erwartungen an eine gelungene Performance und den damit verbundenen *Skills* und nutzt Komik und das Lachen über ihre Ticks gezielt dazu, ein diverses Publikum zu adressieren. Im zweiten Fall setzen Crip-tonite parodistische Mittel und schwarzen Humor gezielt als politische Strategie von „crip resistance“ ein, um ableistischen Kampagnen und deren Publika eine eigene Position entgegenzusetzen und Kompliz:innen im Publikum anzusprechen. In beiden letzten Fällen kann das Lachen identitätsstiftend und solidarisiertend auf das Publikum wirken, insbesondere im letzten Fall kann es jedoch auch als emanzipatorische Abgrenzungsbewegung einer alternativen Lachgemeinschaft interpretiert werden. Es kommt eben immer auch darauf an, wer im Publikum sitzt und im Zweifel kann dann auch für nichtbehinderte Zuschauende das Gefühl aufkommen, hier gar nicht mit angesprochen zu sein. In beiden Fällen übernehmen sowohl Jess Thom als auch Ramirez und Mühlemann selbst

die Regie über Komik und das Lachen, sie lachen nicht nur mit, sondern es ist umgekehrt das Publikum, das mitlachen kann, sofern es sich danach fühlt.

Bibliographie

Filme

Schlingensief, Christoph. 2009. *Freakstars 3000*. DVD. Berlin: Alive.

Forschungsliteratur

- Adorno, Theodor W. 2003. „Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute.“ gm. mit Ursula Jaerisch. In: Theodor W. Adorno (Hg.), *Soziologische Schriften I. Gesammelte Schriften*. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 177–195.
- Bachtin, Michail. 2011. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bogdan, Robert. 1988. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago: UP.
- Bogdan, Robert. 1993. „In Defense of Freak Show.“ In: *Disability, Handicap & Society* 8.1: 91–94.
- Bösl, Elsbeth/Klein, Anne/Waldschmidt, Anne. 2010. *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Caird, Jo. 2014. „Jess Thom AKA Touretteshero: comedy at its most unpredictable.“ In: *The Guardian* (9. Juli 2014), <https://www.theguardian.com/culture/2014/jul/09/jess-thom-tourettes-hero-comedy> [07.04.2022].
- Davis, Lennard. 1995. *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness and the Body*. London/New York: Verso.
- Dizdar, Dilek/Hirschauer, Stefan/Paulmann, Johannes/Schabacher, Gabriele. 2021. *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*. 1., Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Dizdar, Dilek/Hirschauer, Stefan/Paulmann, Johannes/Schabacher, Gabriele. 2021. „Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und transdisziplinäre Anschlüsse.“ In: Dilek Dizdar/Stefan Hirschauer/Johannes Paulmann/Gabriele Schabacher (Hg.), *Humandifferenzierung. Disziplinäre Perspektiven und empirische Sondierungen*. 1., Weilerswist: Velbrück Wissenschaft: 7–34.
- Fischer-Lichte, Erika. 1983. *Semiotik des Theaters. Bd 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring. How we look*. Oxford: UP.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2020. „Misfitting“. In: Gail Weiss/Ann V. Murphy/Gayle Salamon (Hg.), *50 concepts for a critical Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press: 225–230.
- Gerber, David A. 1992. „Volition and Valorization in the Analysis of ‘Careers’ of People Exhibited in Freak Shows.“ In: *Disability & Society* 7.1: 53–69.
- Goodley, Dan. 2017. *Disability Studies. An Interdisciplinary Introduction*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC/Melbourne: SAGE.
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Harasser, Karin. 2013. *Körper 2.0. Über technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: transcript.
- Hirschauer, Stefan. 2017. „Humandifferenzierung. Modi und Grade sozialer Zugehörigkeit.“ In: Stefan Hirschauer (Hg.), *Un/Doing Differences. Praktiken der Humandifferenzierung*. 1., Weilerswist: Velbrück Wissenschaft: 29–54.
- Kastl, Jörg M.. 2020. „Komik und Behinderung.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler: 248–254.
- Koch, Lars. 2020. „Staging Disability (Christoph Schlingensiefel, Milo Rau).“ In: Anna Häusler/Elisabeth Heyne/Lars Koch/Tanja Prokić (Hg.), *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*. Berlin: August: 193–258.
- Kreuser, Mirjam. 2022. *Crip-queere Kompliz*innenschaft. Orientierungsprozesse des Theaters und der Theaterwissenschaft*. Unveröffentlichte MA-Arbeit, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Kroß, Kati. 2015. „Christoph Schlingensiefel’s *Freakstars 3000*. ‘...Consistently Abused and Forced to Portray Disability!’.“ In: Sandra Umathum/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*. 1. Zürich: Diaphanes: 179–200.
- Lingelbach, Gabriele/Waldschmidt, Anne (Hg). 2016. *Kontinuitäten, Zäsuren, Brüche? Lebenslagen von Menschen mit Behinderungen in der deutschen Zeitgeschichte*. Frankfurt/New York: Campus.
- McRuer, Robert. 2018. *Crip Times. Disability, Globalization, and Resistance*. New York: UP.
- Mitchell, David/Snyder, Sharon. 2015. *The Biopolitics of Disability. Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Price, Margaret. 2017. „Un/shared space. The Dilemma of Inclusive Architecture.“ In: Jos Boys (Hg.), *Disability, Space, Architecture. A Reader*. London/ New York: Routledge: 155–172.
- Schalk, Sami. 2016. „Reevaluating the Supercrip.“ In: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies* 10.1: 71–86.
- Schillmeier, Michael. 2007. „Dis/abling Practices. Rethinking Disability.“ In: *Human Affairs* 17.2: 195–208.
- Sloterdijk, Peter. 2009. *Du mußt Dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Umatham, Sandra. 2015. „Actors, nonetheless.“ In: Sandra Umatham/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*. 1. Zürich: Diaphanes: 99–116.
- Umatham, Sandra. 2020. „Theater ohne Zuspätkommende.“, in: Sandra Umatham/Jan Deck (Hg.), *Postdramaturgien*. Berlin: Neofelis: 287–304.
- Umatham, Sandra/Wihstutz, Benjamin. 2015. *Disabled Theater*. Zürich: Diaphanes: 7–12.
- Unthan, Carl H.. 1925. *Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen*. 2., Stuttgart: Robert Lutz.
- Waldschmidt, Anne. 2005. „Disability Studies: individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung?“ In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 29.1: 9–31.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens. 2017. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen: A. Francke.
- 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.
- Wihstutz, Benjamin. 2020. „Disability Performance History. Methoden historisch vergleichender Performance Studies am Beispiel eines Projekts über Leistung und Behinderung.“ In: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld: transcript: 109–132.
- Young, Stella. 2012. „We’re not here for Your Inspiration.“ In *The Drum* (2. Juli 2012), <https://www.abc.net.au/news/2012-07-03/young-inspiration-porn/4107006> [07.04.2022].

Susanne Hartwig

Ironie und Erwartung, Humor und Erfahrung: Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung auf der Bühne und im Film

Abstract: Comic representations of learning disabilities can undermine stereotypical expectations and lead to new experiences, but also run the risk of stigmatising and laughing at people with disabilities. The effect depends on the type of comedy and the targeted laughing community. This paper analyses the theatre performance *Dschingis Khan* (“Genghis Khan”, Monster Truck/Theater Thikwa, Germany 2012) and the film *Alles wird gut* (“Everything will be alright”, Director: Niko von Glasow, Germany 2012) from the perspective of irony and humour respectively. The main focus is on what kind of community is created through laughter and what world view is conveyed. Our argumentation claims that irony and humour can both break down stereotypical images of ‘mental’ disability, but they presuppose different cognitive abilities and offer different evaluations of deviations from the norm.

Keywords: Irony, Humor, Expectation, Experience, Laughing Community

CHRISTIANE Ich erkenne, dass Du leicht bist, wie ein Engel.

MUTTER Nein, ich bin trampelig und schwer.

CHRISTIANE Leicht.

MUTTER Schwer.

CHRISTIANE Leicht.

MUTTER Schwer.

CHRISTIANE Leicht.

MUTTER Schwer.

CHRISTIANE Leicht. Lass doch mal locker.

(AWG: 1:16:05–1:16:20)

1 Einleitung¹

Was uns komisch erscheint, weicht von unseren Erwartungen an Normalität und unseren Erfahrungen mit Normalität ab.² Derjenige, der nicht so aussieht oder sich nicht so verhält, wie ‚man‘ gewöhnlich aussieht und sich gewöhnlich verhält, verweist uns dabei immer auf die Kontingenz der Realität, die eben nicht nur das enthält, was wir als normal ansehen. Im Lichte der Kontingenz wiederum wirkt der Ernst, mit dem wir unser soziales Leben anhand eingefahrener Vorstellungen organisieren, durchaus angreifbar. Wenn es darum geht, Vorstellungsbilder von ‚geistiger‘ Behinderung³ bewusst zu machen und zu hinterfragen, kann Komik folglich ein probates Mittel sein. Sie kann stereotype Erwartungen durchkreuzen und so neuartige Erfahrungen anbahnen und beispielsweise Menschen mit und ohne Behinderung in einer Lachgemeinschaft zusammenführen.

In der folgenden Analyse einer Theateraufführung und eines Films geht es nicht nur darum, wer wie über wen lacht, sondern auch darum, welche Art von Gemeinschaft durch das Lachen entsteht und welche Weltsicht durch das Lachen vertreten wird. Der Einsatz von Ironie bzw. von Humor und ihr spezifisches Potenzial, stereotype Vorstellungsbilder von ‚geistiger‘ Behinderung aufzubrechen, spielen dabei eine zentrale Rolle. Der Einbezug von Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung in eine Lachgemeinschaft wirft die Frage auf, welche kognitiven Fähigkeiten für das Verständnis der Komik auf der Bühne vorausgesetzt werden müssen und ob die Zuschauer:innen den Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung zutrauen, über diese Fähigkeiten zu verfügen. Den Zuschauer:innen könnte nämlich das Lachen ‚im Halse stecken bleiben‘, wenn sie befürchten müssten, dass die Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung die Komik einer Aufführung gar nicht verstehen und dadurch ausgeschlossen und vielleicht sogar verlacht, ausgenutzt und diffamiert würden.⁴ Anhand der Aufführung *Dschingis*

-
- 1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Projektes „Erzählung, Erwartung, Erfahrung. Behinderung im zeitgenössischen europäischen Theater und Film“, das ich an der Universität Passau leite (DFG, Projektnummer 429281822, Laufzeit 2020–2023).
 - 2 Zipfel sieht „Inkongruenz, Normabweichung oder Erwartungsdurchbrechung [...] als notwendiges Merkmal des komischen Gegenstandes“ an (Zipfel 2017: 60).
 - 3 In diesem Beitrag wird die Bezeichnung *geistig* in Anführungszeichen gesetzt. Dies soll anzeigen, dass sie zwar geläufig, dennoch aber aus vielen Gründen abzulehnen ist (vgl. z.B. Feuser 2000). Ein wichtiger Grund ist die stigmatisierende Wirkung. Vgl. zu dem Begriff auch Musenberg 2020: 201.
 - 4 Lutz schreibt beispielsweise, in einigen Rezensionen zu *Dschingis Khan* sei davon die Rede, dass die Schauspieler mit Down-Syndrom „benutzt“ werden, „da sie nicht in der Lage seien, ‚künstlerisch autonome Entscheidungen‘ zu treffen“ (Lutz 2015).

Khan und des Films *Alles wird gut* soll gezeigt werden, wie dominante Ironie bzw. dominanter Humor unterschiedliche Typen von Lachgemeinschaften hervorbringen, die Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung in unterschiedlicher Weise inkludieren und wieso beide Formen von Komik unterschiedliche Bewertungen der von Behinderung hervorgerufenen Normabweichungen nahe legen. Abschließend wird die Frage gestellt, welche Vorteile Ironie bzw. Humor für eine positive Darstellung von (‚geistiger‘) Behinderung bieten.

2 Ironie und Humor, Erwartung und Erfahrung

Ironie stützt sich auf die Komik der Inkongruenz, d.h. die Überlagerung zweier widersprüchlicher Bedeutungen von Aussagen oder zweier widersprüchlicher Perspektiven auf einen Sachverhalt. Jemand sagt etwas anderes als das, was er meint, z.B. das Gegenteil des Gemeinten. Er kann sich aber auch verstellen und zwar so offensichtlich und übertrieben, dass sein Gegenüber merkt, dass er sich nicht mit seiner Darstellung identifiziert. Dann handelt es sich um eine „Bloßstellung durch Pseudoidentifikation“ (Wellershoff 1976: 423).⁵ Auch Fiktivitätsbewusstsein und Rahmenbrüche fallen unter Ironie (vgl. Wirth 2017a: 18).

Das wirklich Gemeinte, die Regel, die Norm, das Erwartete, muss unausgesprochen bleiben, damit der komische Effekt entsteht (Eco 1984: 5–6). Daher hat Ironie auch Rätselcharakter (Wirth 2017a: 17) und kann missverstanden werden.⁶ Dieses Risiko muss abgedefert werden. Entsprechend kommt rhetorische Ironie „nur in dem Maße zum Einsatz, wie das Gemeinte hinreichend stabilisiert ist“ (Warning 1976a: 418).⁷ Dies kann durch Ironiesignale geschehen (Wellershoff 1976: 423), die anzeigen, dass das Gesagte nicht für das Gemeinte gehalten werden darf.⁸

5 Vgl. allgemein zur Ironie Wirth 2017a. Wirth verweist auf Cicero, der zwischen *inversio*/Ausdruck durch das Gegenteil und *dissimilatio*/ironischer Verstellung unterscheidet (Wirth 2017a: 16).

6 Die Ironie ist daher „eine Herausforderung des rhetorischen Prinzips der Angemessenheit“, wodurch sie zu einem „Grenzphänomen des Verstehens“ wird (Wirth 2017a: 17).

7 Vgl. auch Warning 1976a. Das Bedürfnis nach Ironiesignalen steigt „in dem Maße, wie die situative Stützung schwächer wird“ (Warning 1976a: 419).

8 Ironiesignale sind nötig in Kommunikationssituationen, „in denen das Gesagte nicht für das Gemeinte genommen werden darf, wohl aber – eben bei Ausfall entsprechender Signalisierung – genommen werden könnte. In all diesen Fällen müssen die Ironiesignale leisten, was der sprachliche oder der situative Kontext nicht mehr leistet“ (Warning 1976a: 419).

Aufgrund einer offensichtlichen kontextuellen Inkongruenz, einem offensichtlichen Nicht-Passen der wörtlichen Satz-Bedeutung, versucht der Empfänger, die ironische Äußerung „so [zu] reinterpretieren, daß sie paßt“, etwa indem er annimmt, dass sie „gerade das Gegenteil von dem bedeutet, was sie wörtlich bedeutet“ (Searle 1982, 135). (Wirth 2017a: 19)

Bei einer Theateraufführung bzw. beim Anschauen eines Films müssen die Zuhörer:innen/Zuschauer:innen erkennen, dass gegen die Kommunikationsmaximen der Wahrhaftigkeit verstoßen wurde und dass in den Aussagen eine andere Bedeutung als die unmittelbar gegebene steckt.⁹ Dies ist eine mehr oder weniger anspruchsvolle kognitive Leistung.

Ironie schafft Distanz zum Ironisierten und trennt zwischen dem, der ironisiert (samt all denen, die die Ironie verstehen und sich mit dem Ironiker identifizieren), und dem, der ironisiert wird (und denen, die mit ihm identifiziert werden). Die erste Gruppe stellt sich der zweiten als überlegen dar, so als sähe sie Offensichtliches, was den anderen verborgen bliebe.¹⁰ Ironie ist, laut Warning, gegen einen lächerlichen Dritten gewandt; die eigentliche Botschaft gehe an die Klugen (Warning 1976a: 416), d.h. die Solidarisierung betrifft nicht alle (vgl. Warning 1976).¹¹ Sobald Menschen mit dem Ironiker lachen, desolidarisieren sie sich von den Verlachteten. Daher haftet der Ironie etwas Arrogantes, Besserwischerisches und Exkludierendes an.

Die Wirkung der Ironie ist ambivalent. In der sogenannten romantischen Ironie richtet sie sich gegen vermeintliche Sicherheiten und festgefahrene Perspektiven und ermöglicht so, die Realität von einer neuen Warte aus zu sehen:

Ironie enthält [...] einen indirekten Appell, erstarnte Positionen und falsche Identitäten aufzugeben. Sie plädiert für Erfahrungserweiterung und schöpferische Neuorientierung

-
- 9 Unter Rückgriff auf Grice erläutert Wirth, dass Ironie so offensichtlich gegen die Maxime der Wahrhaftigkeit verstößt, „dass der Empfänger (voraussetzend, dass der Sender kommunikativ kooperativ handelt) dies als ein Signal werten kann, der Sprecher habe dies intentional getan, um etwas ‚anderes‘ zu verstehen zu geben als das, was er wörtlich sagt“ (Wirth 2017a: 19–20).
- 10 Bereits Aristoteles hält fest, dass bei Ironie auch Verachtung gegenüber den ironisierten Personen mitschwingt (Wirth 2017a: 16). Eco schreibt: „Comic is always racist: only the others, the Barbarians, are supposed to pay“ (Eco 1984: 2). Lediglich der Humor, so Eco, legt eine andere Denkweise zugrunde: Wird eine Person gezeigt, die mit einem Kontext („frame“) kämpft, ist vielleicht nicht die Person, sondern der Kontext zu belachen (Eco 1984: 68).
- 11 Der Effekt der Ironie ist „Solidarisierung angesichts eines bloßgestellten Dritten“ (Warning 1976a: 422); vgl. auch Wellershoff 1976: 423.

als permanenten Prozeß. Wer angemessen auf Ironie antworten will, muß deutlich machen, daß er fähig ist, sich selbst mit Distanz zu sehen. (Wellershoff 1976: 424)

Andererseits kritisiert die Ironie lediglich das Gegebene, bietet aber kein positives Gegenbild an und legt sich bezüglich der Alternativen zur kritisierten Haltung nicht fest.¹² Sie kann daher sowohl neue Freiheiten schaffen, als auch zu Unverbindlichkeit führen

Schöpferisch ist Ironie [...] nur, solange sie nicht zur Attitüde wird. Dann nämlich schlägt sie in ihr Gegenteil um: anstatt Verfestigungen aufzulösen und Erkenntnisprozesse einzuleiten, wird sie zur bequemen Ausflucht, die sich jeder Verbindlichkeit entwindet. Dauerironie ist nur eine neue falsche Identität, die die eigene Leere unter der fadenscheinigen Maske angeblicher Reflektiertheit verbirgt. (Wellershoff 1976: 424)

Humor als „Modus der Darstellung“ und als „subjektive Disposition“¹³ ähnelt der Ironie darin, dass er auf Inkongruenz, Fiktivitätsbewusstsein und Rahmenbrüchen basiert und gegen normative Annahmen angehen kann. Anders als Ironie zeichnet sich Humor aber durch das Akzeptieren menschlicher Paradoxa (vgl. Bateson, zitiert bei Luthe 1992: 213) und menschlicher Begrenztheit aus (vgl. Kindt 2017: 8) und der Humorist lacht immer auch über sich selbst. Humor ist ja bekanntlich, wenn man trotzdem lacht (nach der berühmten Definition von Otto Julius Bierbaum), was die Behauptung des Komischen gegen das Tragische, Schmerzliche oder Angsteinflößende impliziert. Humor entdeckt das Komische auch in Situationen, die nichts Lustiges mehr an sich zu haben scheinen (man denke nur an den Galgenhumor), und antwortet auf die Absurdität des Lebens mit Lachen.

Humor gilt als „eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht“ und gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens; es ist die „dispositionale Eigenschaft von Personen [...], Komik zu bemerken und zu erzeugen“ (Kindt 2017: 7). Das bedeutet, dass Humor nicht primär kognitive Fähigkeiten voraussetzt. Eine Situation, die Humor erfordert,

12 Die positive Wirkung der Ironie kann höchstens in einem Denkanstoß liegen. So schreibt Wellershoff beispielsweise: „Indem [Ironie] die falsche Identität nachspielt, macht sie sie auffällig und unhaltbar und legt so den Weg für neue Erfahrungen frei“ (Wellershoff 1976: 424).

13 Unter Verweis auf Preisendanz (2007: 100) schreibt Wagner: „Im Wesentlichen lassen sich dem Humor zwei Grundbedeutungen zuschreiben: Erstens ist darunter ein ‚Diskursmodus‘ zu verstehen, d.h. ein spezifischer, sich der Komik bedienender ‚Modus der Kommunikation und Darstellung (vor allem in narrativer Prosa)‘; und zweitens eine ‚subjektive Disposition‘, d.h. ‚eine das Weltverhältnis bestimmende Einstellung‘“ (Wagner 2017: 39).

kann unmittelbar, d.h. ohne Nachdenken, einsichtig sein. Dadurch, dass Humor das Lachen über sich selbst einschließt, unterscheidet er nicht zwischen Menschen, die lachen, und Menschen, über die gelacht wird. Denn das, worüber gelacht wird, betrifft alle, und diejenigen, die nicht mitlachen, werden nicht stigmatisiert. Sie erscheinen höchstens als humorlos.

Es gibt den Ausdruck „Nimm's mit Humor!“, aber nicht den Ausdruck „Nimm's mit Ironie!“ Das deutet darauf hin, dass Humor spontan zu einer Konfliktlösung herangezogen werden kann, die darin besteht, nicht das konfliktauslösende Problem zu beseitigen, sondern die Haltung zu diesem Problem. Bei der Ironie hingegen bleibt das Problem bestehen, denn die Haltung des Lachenden zu diesem ändert sich nicht. Umgekehrt ist es geläufig, von der „Ironie des Schicksals“ zu reden, nicht aber vom „Humor des Schicksals“. Humor setzt eine Beziehung voraus, die den Humoristen mit einbezieht. Fiktionale Texte, z.B. Theateraufführungen und Filme, können Ironie und Humor pointiert einsetzen, um Vorstellungsbilder von Behinderung zu bearbeiten. Es besteht allerdings auch die Gefahr, bestehende Vorurteile zu festigen, wenn man die Ironie nicht versteht oder wenn der Humor belanglos wird.

3 Erwartungsenttäuschung: Monster Truck/Thikwa, *Dschingis Khan*

Laut Kant liegt die Ursache unseres Lachens in einer Erwartungshaltung, die enttäuscht wird (Schäfer 1996: 59).¹⁴ Erwartungen beschränken die Möglichkeiten, wie soziale Interaktion unauffällig, eben ‚normal‘, abläuft. In der Sprache der Systemtheorie ausgedrückt: Erwartungen entstehen aus der Selektion von Anschlusskommunikationen, d.h. Kommunikationen werden durch Erwartungen vorstrukturiert und in bekannte Bahnen gelenkt.¹⁵ Im sozialen Leben bauen Erwartungen Kontingenz ab und schaffen Sicherheit im Umgang miteinander. Den Erwartungen zu entsprechen heißt, sich als verlässliches Mitglied der Gesellschaft zu erweisen. Auch Theateraufführungen und Filme arbeiten mit

14 Zur gespannten Erwartung, die sich in Nichts verwandelt (Kant) aufgrund von Kontrasten (z.B. zwischen Zweck und Realisierung einer Handlung) oder Inkongruenzen (z.B. zwischen disparaten Vorstellungen), vgl. Gottwald 2009: 59–60.

15 Ohne Erwartungen kann ein System keine Informationen erzeugen (vgl. Venn-Hein 2014: 27); sie sind notwendig für die Kommunikation. Werden Erwartungen rekursiv aufeinander bezogen, entstehen Erwartungserwartungen, die zur Selektionsverstärkung innerhalb der Kommunikation führen (vgl. Schmidt 2000: 24). Erwartungserwartungen sind die Antizipation künftigen Verhaltens.

vorstrukturierenden Erwartungen, z.B. um durch deren Nichterfüllung ästhetische Effekte und Sinnangebote zu erzeugen. Sie nutzen dabei das (vermutete) Vorwissen der Zuschauer:innen aus (d.h. Wissen über die Welt, über soziale Abläufe oder auch soziale Bewertungen), das sie mithilfe von Hinweisreizen – z.B. durch die Wahl des Raumes, des Zeitpunktes oder des Themas, aber auch durch Intertexte – aufrufen.

Wenn es um ‚geistige‘ Behinderung geht, besteht das Vorwissen der Zuschauer:innen oft aus medienvermittelten groben Vorstellungsbildern, denn oft fehlen tiefere persönliche Erfahrungen mit betroffenen Menschen.¹⁶ Stereotyp werden Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung mithilfe vager Vorstellungsbilder als in ihren (ästhetischen) Ausdruckformen, Darstellungs- und Erlebensweisen stark eingeschränkt angesehen. Von ihnen wird daher häufig erwartet, dass sie nichts anderes können, als sich selbst zu spielen, was oft als ‚authentisch‘ bezeichnet wird: „Darsteller mit geistiger Behinderung gelten nicht selten als Readymade-Darsteller, welchen abgesprochen wird, eine andere Rolle als die eigene zu spielen“ (Schmidt 2020: 154).¹⁷ Hinzu kommen die ‚üblichen‘ Vorurteile gegenüber Behinderung, die mit Negativität, Leid, Defizit, Stigma, Tabuisierung u.Ä. assoziiert wird. Diese bestimmen vermutlich in einem hohen Grad die Erwartungen der Zuschauer:innen (selbstverständlich nur die ohne Erfahrung mit inklusiven oder *Mixed-abled*-Theatern). Diese Erfahrungen in einer Aufführung zu enttäuschen, schafft Raum für neuartige Erfahrungen mit ‚geistiger‘ Behinderung, die im Falle einer Enttäuschung durch Komik durchaus sehr positiv sein¹⁸ und langfristig zu einer Deautomatisierung einer negativen Wahrnehmung von Behinderung im lebensweltlichen Umfeld führen können.

Die Konkretheit der Bühne, die sinnliche Wahrnehmung der Aufführung und nicht zuletzt die sozialen Bindungskräfte während der realen Zusammenkunft der Zuschauer:innen im Theatersaal mit dem Ansteckungspotenzial des Lachens (vgl. Ellrich 2017: 175) machen die Komik zu einem Gemeinschaftserlebnis:

-
- 16 Zur zentralen Rolle der Medien bei der Bildung von Vorstellungen über Behinderung vgl. Ritterfeld/Hastall/Röhm 2015; Röhm/Ritterfeld 2020: 283.
 - 17 Solche Vorurteile können zu unüberwindbaren Hürden für Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘ werden, die Schauspieler:innen werden wollen, wenn ihnen nicht einmal zugetraut wird, überhaupt das schauspielerische Handwerk erlernen zu können (Schmidt 2020: 153).
 - 18 So schreibt Tom Shakespeare: „Reversal of expectation is always richly comedic, and there is no greater reversal than treating what is commonly represented as a tragedy as if it is a farce“ (Shakespeare 1999: 51).

Jede an Performativität und Körperlichkeit gebundene Erzeugung von Komik vergegenwärtigt die eigentümliche Doppelrolle des Menschen, die darin begründet liegt, einen verfügbaren Körper zu *haben* und ein unverfügbarer Leib zu *sein*. (Ellrich 2017: 176)

Auch können Aufführungen leicht zwischen realem und symbolischem *hic et nunc* hin- und herspringen und ironische Rahmenbrüche erzeugen.

Das Stück *Dschingis Khan* (Monster Truck in Kooperation mit Theater Thikwa; 2012)¹⁹ präsentiert nach Art einer „Völkerschau“ drei Menschen mit Down-Syndrom als „waschechte Mongolen“ (Theater Thikwa o.J.). Im ersten Teil wird in aufeinanderfolgenden Tableaux mit übertriebenen Stereotypen eine angeblich authentische mongolische Lebenswelt vorgeführt, stets mit sehr deutlich hörbaren Regieanweisungen und Hilfestellungen der Ensemble-Leitung (Kasch nennt sie „penetrant pädagogisch“).²⁰ Nach etwa 50 Minuten der insgesamt ca. 80-minütigen Aufführung verschwinden die Regisseur:innen, und die Schauspieler:innen fallen aus ihrer Rolle. Sie erforschen die Bühnentechnik, sprechen über Liebe und holen ein Katapult auf die Bühne, mit dem sie Styropor-Totenköpfe ins Publikum schleudern. Schließlich erschießt die Frau sehr theatralisch zuerst ihre Mitspieler und am Ende sich selbst. Die Körper werden von den zurückgekehrten Regisseur:innen herausgetragen, und eine neue Show beginnt, in der die auferstandenen Schauspieler:innen mit Baströckchen und Lockenkopf-Perücken, die Männer mit Knochen im Mund, eine neue Rolle, diesmal als stereotype Kannibalen, verkörpern.

Die Aufführung arbeitet mit wiederholten Erwartungsenttäuschungen. Die erste Enttäuschung bereitet der Titel vor. Er lässt die Zuschauer:innen erwarten, etwas über den berühmt-berüchtigten Begründer eines der größten Reiche der Weltgeschichte zu erfahren, doch sie bekommen lediglich das Zerrbild einer Völkerschau geboten. Auch gängige Erwartungen an den Umgang mit dem Thema ‚Behinderung‘ werden nicht erfüllt.²¹ Denn das Stück liefert keine mehr oder weniger moralisierende Anprangerung sozialer Missstände wie Ausgrenzung von Menschen mit Behinderung, plädiert aber umgekehrt ebenso wenig

19 Premiere: 20. September 2012, FFT Düsseldorf. Von und mit: Sabrina Braemer, Jonny Chambilla, Manuel Gerst, Sahar Rahimi, Oliver Rincke, Mark Schröppel, Ina Vera. Dramaturgie: Marcel Bugiel; Mark Schröppel. Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Aufführung vom 23. November 2012 (Sophiensaele/Berlin).

20 Kasch 2012. Da in *Dschingis Khan* keine konkrete Vorlage parodiert wird, sondern insgesamt die stereotype Präsentation des Fremden, wird hier in der Analyse der Aufführung der Fokus auf Ironie und nicht auf Parodie gelegt.

21 Zu bekannten *plots* in literarischen oder filmischen Darstellungen von Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung vgl. Hartwig 2020a: 407–408.

für Inklusion; weder stellt sie Behinderung als „völlig normal“ hin noch preist sie eine etwaige Authentizität ‚geistiger‘ Behinderung.²²

Stattdessen häufen sich in *Dschingis Khan* Verstöße gegen einen respektvollen Umgang mit Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung. Beispielsweise werden die Schauspieler:innen mit Down-Syndrom auf der Bühne offen bevormundet und tun gutmütig, was man ihnen sagt. Wie Marionetten werden sie minutiös durch die Regisseur:innen gelenkt und scheinen nicht einmal in der Lage zu sein, einfache Bewegungen ohne lautstarke Anweisungen auszuführen (Letztere stellen sich allerdings wiederholt als überflüssig heraus, weil sie erst nach der geforderten Handlung hörbar sind). Die offensichtliche Parallele zwischen Völker- und Freakshow in der ersten Hälfte der Aufführung macht Fremde und Menschen mit Behinderung zu exotischen tierähnlichen Wesen. Stereotype bezüglich der Darstellung fremder Völker, aber auch der Darstellung von Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung werden derartig überspitzt dargestellt, dass ihr Einsatz als ironisch erkennbar wird. Die Mongolen tragen billige verfilzte Perücken – welche die Schauspieler:innen dazu zwingen, ständig ihre Haare nach hinten zu werfen, was wie ein Tick erscheint – und rudimentär zugeschnittene Felle; sie grunzen bzw. lautieren, anstatt zu sprechen. Die Begrüßung der ‚Mongolin‘ gibt die Tonlage an: Sie tritt ans Mikrophon, bereitet sich auf eine Ansprache vor, stößt jedoch nur Laute aus („tututuuu“, „pipipip“), die auf der Hinterwand ins Deutsche ‚übersetzt‘ werden. Dazu bewegt die Frau ihre Finger, als seien diese Handpuppen, mit denen sie kommuniziert. Auch im weiteren Verlauf der Aufführung werden alberne Aktionen auf der Bühne als Traditionen interpretiert, etwa das Zusammengießen von Sekt und Milch als Herstellung gegorener Stutenmilch, wie die Übertitelung erläutert. Ihre Rollen als ‚Unzivilisierte‘ und als ‚authentische Behinderte‘ spielen die Schauspieler:innen so überzogen, dass ihr Spiel wie eine „minstrelization“ im Sinne Goffmans wirkt, „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“ (Goffman 1963: 110). Das dominante Ironiesignal in *Dschingis Khan* ist die Überzeichnung, Verzerrung, Übertreibung des Gezeigten, also das Stilmittel der Hyperbel.²³

22 Quickert urteilt: „Dschingis Khan‘ ist eine Farce auf die Idee des Authentischen und dessen Inszenierung. Deshalb erfährt man an diesem Abend nichts über Behinderte, sondern nur etwas über (eigene) Klischees“ (Quickert 2013: 55).

23 Als Ironiesignale nennt Warning u.a. „Formen der Hyperbolik wie Emphase, Repetition, Akkumulation, superlativische Ausdrucksweise“ und Klischees (Warning 1976a: 419).

Sobald die Menschen mit Down-Syndrom nicht mehr überwacht werden, spielen sie in ihren Mongolenkostümen mit den Dingen, die ihnen zufällig zur Verfügung stehen (Schneemaschine, Mischpult oder Katapult), verbinden diese aber nicht zu einer zusammenhängenden Geschichte mit einem erkennbaren Sinn oder auch nur zu irgendeiner (kritischen) Aussage. Vage kann man in den Handlungen höchstens Darstellungen elementarer Lebensereignisse erkennen, die zugleich Standardthemen des Theaters sind: Liebe, Kampf und Tod. Die Befreiung von der Bevormundung durch die Regisseur:innen führt also nicht automatisch zu einem ‚authentischen‘ Spiel der Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung und außerdem verliert die Aufführung zusehends ihren Spannungsbogen. Sichtbares Zeichen dafür ist, dass die irritierten Zuschauer:innen wiederholt zum verfrühten Klatschen ansetzen in der Annahme, die Aufführung sei zu Ende.

Schließlich betritt ein Mann mit sichtbarer körperlicher Behinderung die Bühne und sagt direkt, dass Behinderung „nicht cool“ sei. Allerdings erscheinen die Menschen mit Down-Syndrom kurz darauf fröhlich in der Kannibalen-Show und wirken dabei doch recht „cool“. Jede Erwartung eines Musters, die sich im Laufe der Aufführung einstellen könnte – Kritik an Völkerschauen, Lob des authentischen Spiels von Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung, Entlarvung der Idealisierung von Menschen mit Behinderung – wird enttäuscht. Das Stück inszeniert also nicht nur eine misslungene Völkerschau, sondern auch misslungene Spontaneität/Authentizität sowie misslungene Sozialkritik. So wird die Kontingenz jeder Bedeutungszuweisung deutlich, wodurch der Vorgang des Bedeutung-Zuweisens selbst ironisiert, die Erwartung selbst zur Zielscheibe des Lachens wird. Es entsteht ironische Distanz zu jeder Rolle, jeder Bedeutung, jeder Musterbildung, die sich abzeichnet.

Ironie findet sich auch in beständigen Rahmenbrüchen, die Paradoxa erzeugen.²⁴ Die Handlung wird schon durch die lauten Regieanweisungen und den Umbau auf offener Bühne klar als Inszenierung kenntlich gemacht. Zudem wird mit einer Bühne auf der Bühne gearbeitet, sodass verschiedene Fiktionsebenen dargestellt werden können. Schließlich wird immer wieder auf die reale Theatersituation angespielt, sodass sich *Dschingis Khan* über drei verschiedene Spielerebenen bewegt, was wiederholt zur Distanzierung vom Dargestellten und zu Illusionsbrüchen genutzt wird. Die Wechsel verunsichern die Zuschauer:innen

24 Wirth nennt als Beispiele für ein Paradoxon ironisch-selbstreflexive Spiegelungen, Spiel-im-Spiel, metaleptische Rahmenbrüche und paradoxe Rahmenkonfusionen (Wirth 2017b: 125).

bezüglich der Ebene, auf der das Gezeigte zu lesen ist, und bezüglich der Grenzen zwischen Fiktion und Realität, zwischen Rolle, Improvisation und realer Präsentation. *Dschingis Khan* verweist damit auf eine Sonderform der Ironie: die sogenannte romantische Ironie, die eine „permanente interpretative Herausforderung von ‚Deutungsrahmen‘“ ist (Wirth 2017a: 18). Diese Form der Ironie kann unter anderem als Befreiung von Normen interpretiert werden. Im zweiten Teil der Aufführung mischt sich Groteskkomik in die Ironie, als mit dem Katapult Totenköpfe aus Styropor ins Publikum geschossen werden – phantasmagorische Bilder, die an Urängste gegenüber Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung erinnern²⁵ – oder als die Schauspielerin alle Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung auf der Bühne erschießt.

Die Struktur der Aufführung ist zirkulär: Die Menschen mit Down-Syndrom sind zunächst fremdbestimmtes Objekt einer Repräsentation, werden dann zum Subjekt ihres eigenen Spiels, um sich dann wieder in Objekte der nächsten Show zu verwandeln. Dominiert wird die Aufführung im ersten Teil von Ironie, im zweiten Teil von Groteskkomik, die allerdings nicht in blanke Lust am Unsinn oder in Chaos umkippt. So wie der erste Teil die sich abzeichnende Verbrüderung von Menschen mit Behinderung und Publikum auf der Basis eines ironischen Überlegenheitsgefühls abrupt abbricht, kommt es im zweiten Teil nicht zu einer „Apologie komischer Unvernunft“ (Warning 1976: 379). Statt soziales Verhalten zu bewerten oder sich mit Marginalisierten im Durchbrechen von Normen zu solidarisieren, sollen sich die Zuschauer:innen offensichtlich vielmehr fragen, ob sie nicht selbst Objekt des Spotts sind mit ihrer leichtgläubigen Bereitschaft zur Solidarisierung, sobald jemand auf der Bühne ihrem kritischen Geist schmeichelt.²⁶

25 Doch mündet die Szene mit dem Katapult in eine Ruhepause, in der die Darsteller Chips und Getränke zu sich nehmen und dem Publikum anbieten – eine ironische Enttäuschung der Erwartung, der ‚geistig Behinderte‘ sei sozial und gefährlich. Zum Kippen des Lachens in den Ernst vgl. Iser 1976.

26 Ein Gefühl der Solidarität für Marginalisierte regt nicht automatisch zu tiefer gehender Kritik an sozialen Missständen an. Wellershoff spricht von einem Gefühl „billige[r] Solidarisierung“ (1976a: 425), das er bisweilen im Kabarett verspürt, wenn Zuschauer rasch „zu haben sind“, weil sie „unbedingt zu denen gehören [wollen], die im Recht“ sind, was „mit einverstandenen Gelächter jeden Widerstand, jedes Bedenken“ beseitigt: „Man konnte zur In-group der guten und zur Out-group der bösen Menschen gehören. Differenziertes Urteil, eigene Sicht, komplexes Verstehen waren nicht mehr gefragt, wenn das Stichwort für das gemeinschaftsbildende Lachen fiel“ (Wellershoff 1976a: 425).

Monster Truck vermeidet jede eindeutige „soziale Botschaft“²⁷ und macht dadurch Etikettierung und Musterbildung umso sichtbarer. Diese ‚Meta-Kritik‘ ist für Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung allerdings kaum verstehbar. Je komplexer Ironie und Ironiesignale sind, desto wahrscheinlicher wird es, dass Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung aus der Lachgemeinschaft ausgeschlossen werden. Immerhin macht „das Erkennen von Ironiesignalen ein hochgradiges Eingespieltsein der am Ironieakt Beteiligten zur Voraussetzung“ (Warning 1976a: 422). In einem Interview (Weigel 2012) erzählen die Regisseure Gerst und Sahar entsprechend, dass die Komplexität der diskriminierenden Worte mongoloid bzw. Mongolismus ihren Darsteller:innen mit Down-Syndrom nicht zu vermitteln war.²⁸ Selbst vielen gemeinhin nicht als kognitiv eingeschränkt geltenden Menschen war die selbstreflexive Lesart des Stückes („Wir ironisieren uns beim Ironisieren“) nicht zu vermitteln, wie man an einigen Rezensionen sehen kann (z.B. Krumbholz 2012).²⁹ Doch muss es für Menschen mit kognitiven Beeinträchtigungen verständliche Lachanlässe ohne komplexes Vorwissen geben, wenn eine inklusive Lachgemeinschaft entstehen soll – in hinreichendem Maße, sodass zusammen gelacht werden kann. In Dschingis Khan sind solche Lachanlässe z.B. inkongruente Kommunikation, übertrieben theatralische Szenen oder verzerrte Alltagshandlungen. In einem rein ironischen Kontext, dessen Subtilität sie nicht nachvollziehen können, laufen Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung Gefahr, lediglich das Klischee vom Menschen mit Down-Syndrom als drolliges ‚ewiges Kind‘ zu bedienen, das eigentlich gar nicht den Witz versteht. Wenn hingegen in der Aufführung deutlich wird, dass Menschen mit Down-Syndrom andere Rollen als diese spielen können, z.B. auch die der Spaßmacher, werden sie als Menschen mit Handlungsmacht und Autonomie wahrnehmbar.³⁰

27 Der Regisseur Manuel Gerst äußert beispielsweise den Wunsch, „dass es eines Tages [...] normal ist, einen rollstuhlfahrenden Bäcker im ‚Tatort‘ zu sehen, ohne dass dahinter eine soziale Botschaft steckt“ (Lutz 2015).

28 Es ist eine Menge an kulturellem Vorwissen nötig, um die Logik der Aufführung zu begreifen: Menschen mit Trisomie 21 spielen Schauspieler:innen, die Mongol:innen spielen, die, ironisch verzerrt, Objekte von Völkerschauen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert mimen; denn so soll darüber gelacht werden, dass *mongoloid* eine herabsetzende Bezeichnung für Trisomie 21 ist, die aus Rassenideologien des 19. und 20. Jh.s stammt.

29 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“ (Krumbholz 2012).

30 So schreibt Shakespeare zur befreienden Kraft des Witzes: “Performing a joke, rather than being one, is [a] form of reversal” (Shakespeare 1999: 52).

Nicht nur durch die Wahl von Komikformen, die Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung nur bedingt zugänglich sind, läuft *Dschingis Khan* Gefahr, Exklusion und Diskriminierung gegenüber Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung zu verstärken; gerade der zweite Teil der Aufführung könnte auch nahelegen, dass Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung nur die Fähigkeit haben, sich selbst zu spielen. *Dschingis Khan* könnte dann drei stereotype Erwartungen bestätigen: Menschen mit Down-Syndrom sind erstens leicht manipulierbar und machen, was man ihnen sagt, ohne zu wissen, was sie eigentlich tun; sie können zweitens keine längeren Abläufe selbstständig reproduzieren, da ihnen ja die Regisseur:innen dauernd lautstarke Anweisungen geben müssen; und drittens darf man als Kritiker:in die Aufführung nicht als Kunst rezensieren, sondern muss sich primär Gedanken über deren sozialen Aspekt machen.³¹ Kritiker, die davon überzeugt sind, dass Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung nicht zu vollumfänglicher künstlerischer Arbeit fähig sind, können in dem Stück problemlos ihre Vorurteile bestätigt finden, weil jede explizite Erläuterung der Ironie fehlt.

Selbst *Monster Truck* hat nicht vollständig darauf vertraut, dass die Ironie von *Dschingis Khan* von selbst ausreichend deutlich wird. Denn das Ensemble fühlte sich dazu veranlasst, durch ein weiteres Projekt zu unmissverständlich klar zu machen, dass sie nicht *über* Darsteller:innen mit ‚geistiger‘ Behinderung gelacht haben wollten:

Um jeglichen Vorwurf, die Darsteller seien entmündigt, zu entkräften, entwickelten ‚*Monster Truck*‘ ein weiteres Projekt mit den Schauspielern von ‚*Theater Thikwa*‘. In ‚*Regie*‘, ebenfalls bei [dem Festival] ‚*Radikal jung*‘ zu sehen, führen sie nun selbst *Regie*. Jeder der *Thikwa*-Schauspieler hat dabei einen Teil des Stücks nach seinem Geschmack inszeniert. (Lutz 2015)

Dschingis Khan zeigt sehr deutlich, wie prekär eine auf Ironie beruhende Lachgemeinschaft mit Darsteller:innen mit ‚geistiger‘ Behinderung sein kann. Die Aufführung wirft aber auch die Frage auf, ob eine Lachgemeinschaft zwingend darauf angewiesen ist, dass alle über das Gleiche lachen. Es könnte für eine Lachgemeinschaft ausreichen, wenn alle über Verschiedenes, aber gemeinsam und nicht *übereinander* lachen.

31 So war in *Süddeutsche 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). Eine weniger voreingenommene Rezension könnte schlicht und einfach auch an *Dschingis Khan* die für Theateraufführungen gängigen Maßstäbe anlegen.

4 Erfahrungserweiterung: Niko von Glasow, *Alles wird gut*

Mit *Erfahrung* wird das bezeichnet, was jemand erlebt hat und wodurch sich sein Wissen verändert hat: ein Erlebnis, durch das jemand klüger geworden ist. Dieses besteht aus dem Empfinden von Emotionen³² und der kognitiven Einordnung (Bewertung) des Erlebten. Erfahrungen können nicht direkt, z.B. über Sprache, an eine andere Person weitergegeben werden; es ist nur möglich, die andere Person in eine Situation zu bringen, die es ihr ermöglicht, sich die Erfahrung individuell anzueignen³³ – ein schwer kontrollierbarer Vorgang. In Theateraufführungen und Filmen können z.B. Zuschauer:innen Figuren beobachten, die gerade eine Erfahrung machen, deren Qualität durch Sprache, Körperreaktionen oder Handlungen, aber auch über Bild und Ton vermittelt werden. Letztere wirken unmittelbar vorbegrifflich, emotional-assoziativ auf die Zuschauer:innen ein und führen zu einem gesamtkörperlichen, multisensorischen, empathischen Erleben. Neue Erfahrungen entstehen u.a. durch das Erlebnis von etwas Außergewöhnlichem und Überraschendem, was dem Vorwissen und den Erwartungen widerspricht und was die erlernten Deutungsschemata außer Kraft setzt: z.B. Lachen im Zusammenhang mit Behinderung oder auch das Aushalten ambivalenter Gefühle.

Regisseur:innen müssen davon ausgehen, dass Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung auf der Bühne und im Film bei den Zuschauer:innen zunächst stereotype, von Vorurteilen geprägte Empfindungen (wie Furcht oder Mitleid)³⁴ und Reaktionen (Stigmatisierung, Vermeidung) auslösen.³⁵ Die in der Sozialisation gewonnene (längst unbewusste) Haltung gegenüber ‚geistiger‘ Behinderung bewirkt wohl in den meisten Fällen, dass die Darsteller:innen zunächst als erwartungswidrig, d.h. als Irritation der Kommunikation, wahrgenommen werden.³⁶ Laut Siebers sind dann vor allem zwei Reaktionen möglich (hier bezogen auf eine Theateraufführung):

32 Mit Opp werden Emotionen hier verstanden als individuell-subjektive Gefühle und Stimmungen, die sich in physiologischen Begleitprozessen (z.B. Pulsschlag, Atemfrequenz) niederschlagen und kognitive Prozesse beeinflussen; dabei geht es „um Lust- und Unlustempfindungen, spezifischer um Interessen, Freude, Zorn, Scham, Ekel, Furcht, Mitleid, Hass und andere Gefühle“ (Opp 2007: 92).

33 Vgl. Nussbaum 1990: 44, Schildknecht 1996: 42, Vellusig 2009.

34 Vgl. zu diesen ‚Hauptreaktionen‘ den klassischen Aufsatz von Fiedler 1982.

35 Es sei denn, jemand hat bereits einschlägige Erfahrungen mit Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung in seinem Alltagsleben bzw. mit inklusivem Theater gemacht.

36 Mit Damasio wird im Folgenden davon ausgegangen, dass Empfindungen „Sensoren für die Kongruenz oder die fehlende Kongruenz zwischen Natur und Umständen“ sind und der inneren Orientierung dienen (Damasio 2006: 16).

Das Publikum übersetzt den behinderten Körper in eine Metapher, die diesen Körper wieder in den symbolischen Repräsentationsrahmen des Theaters eingliedert. Der behinderte Körper repräsentiert nun das Böse, Unglück, Unfall, soziale Unordnung etc. [...] Das Stück stellt die emotionalen Effekte des behinderten Körpers sicher und macht sie zu Werkzeugen seiner eigenen ästhetischen Zwecke. Die zweite mögliche Reaktion ist – und diejenige, die Theatermacher am meisten fürchten –, dass der Ausbruch der Gefühle nicht in die Dienste des Stückes integriert werden kann. Dabei ist das Publikum von den durch den behinderten Körper hervorgerufenen Emotionen förmlich gefesselt. (Siebers 2012: 20)³⁷

Können die entstandenen Emotionen nicht unter Kontrolle gebracht werden, werde Behinderung „zu einer Ressource für die Erweiterung des auf der Bühne dargestellten Emotionsspektrums“ (Siebers 2012: 18). Diese Aussage ist auf den Film übertragbar.

Alles wird gut (D 2012) ist ein Dokumentar-Spielfilm³⁸ über die Proben und die Uraufführung eines gleichnamigen Theaterstückes unter der Regie Niko von Glasow, dessen Arme aufgrund einer Schädigung durch Contergan stark verkürzt sind. Beteiligt sind vierzehn professionelle und nicht-professionelle Schauspieler:innen mit und ohne Beeinträchtigung. Der *plot* des Theaterstückes lässt sich wie folgt zusammenfassen: Menschen mit auffälligem Körper bzw. mit auffälligen Verhaltensweisen schreiben sich bei einer Rezeptionistin für eine Casting-Show ein und werden von dieser in einen abgelegenen Warteraum geschickt. Dort lernen sie sich gegenseitig kennen, entdecken eigene Stärken und Schwächen und die der Anderen, unterstützen und verletzen einander. Von der Casting-Show werden sie vergessen. Schließlich ist es schon weit nach Mitternacht und die Rezeptionistin will den Warteraum leeren. Doch die Menschen weigern sich zu gehen und bestehen darauf vorzusingen. Schließlich erlaubt die Organisation einer einzigen Person zu singen; man solle die „behindertste von allen“ auswählen. Eine Frau im Rollstuhl meldet sich und trägt zaghaft den Gospel „And when the saints“ vor. Die anderen Personen erscheinen auf der Bühne

37 Die von Siebers angesprochene Bandbreite von Gefühlen, „das gesamte Spektrum von Vergnügen zu Schmerz, von Anziehung zu Abneigung, von Mitleid zu Angst“ (Siebers 2012: 21), kann durch Behinderung aufgerufen werden.

38 Von Glasow nennt *Alles wird gut* einen „spielerischen Dokumentarfilm“ bzw. einen „dokumentarischen Spielfilm“ (Glasow 2013a: 03:26–03:29), der den Grenzbereich zwischen Realität und Fiktion erforsche (03:52–03:54). Das Theaterstück wurde im Auftrag des Kölner Kulturfestivals Sommerblut produziert; dessen Vorgabe war, laut von Glasow, möglichst viele Behinderte einzubeziehen (01:15–01:18). Gecastet wurden über 100 Menschen. Die Proben dauerten 15 Wochen und wurden von Studierenden der Kölner Kunsthochschule für Medien gefilmt.

und verstärken ihren Gesang, in den schließlich auch das Publikum einstimmt, sodass alle einen eindrucksvollen Chor bilden. Das Ende des Films besteht aus Aufnahmen während der Premierenfeier.

Von Glasow entwickelt das Drehbuch aus Improvisationen mit den Schauspieler:innen heraus. Dabei schreibt er jeder Person eine Rolle auf den Leib, die in Beziehung zu ihrer Persönlichkeit steht, ihre Stärken, aber auch ihre Ängste und Schwächen herausarbeitet. Letztere sieht von Glasow ebenso als Behinderung an wie körperliche oder kognitive Beeinträchtigungen, sodass für ihn alle an seinem Theaterprojekt bzw. Film beteiligten Menschen behindert sind.³⁹ Der Regisseur wählt Paare und Gruppierungen so aus, dass Konfrontationen entstehen und heftige Emotionen freigesetzt werden.⁴⁰ Die Kamera ist dabei stark auf die Personen konzentriert, denn die Szenen spielen häufig vor schwarzem Hintergrund oder auf einer leeren Bühne und enthalten zahlreiche Nah- und Großaufnahmen.

Das markante Charakteristikum des Films ist, dass er zwischen Wirklichkeit (d.h. reale Lebensumstände und reale soziale Rollen der Personen), Fiktion (im Theaterstück bekleidete Rollen) und Konstruktion (Erarbeitung der Rollen während der Proben) hin- und herspringt und für den Zuschauer nicht deutlich markiert, was materielles und was symbolisches *hic et nunc*, was Präsentation und was Repräsentation ist. Dieses Hin und Her bildet in Verbindung mit einer wiederholten Verletzung von Höflichkeitsnormen, mit der Herbeiführung peinlicher Situationen, in denen u.a. mit Behinderung verbundene Tabus verletzt werden, und mit der Offenlegung menschlicher Schwächen überraschenderweise die Basis für den durchgehend humorvollen Unterton des Films. Denn von Glasow bringt sich, die Schauspieler:innen und das Publikum dazu, trotz ihrer Fehler und Mängel zu lachen.

„Geistige“ Behinderung ist dabei nur eine unter vielen Lebensbedingungen. Zwei Menschen mit Down-Syndrom spielen mit: Nico und Christiane. Sie nehmen wie alle anderen Schauspieler:innen an der gemeinsamen Erarbeitung eines

39 So erläutert von Glasow: „Behindert ist, wenn man eine Schwäche hat, die einen hindert. Deswegen glaube ich zutiefst, dass alle Menschen behindert sind, denn jeder von uns hat eine Macke“ (Thiele 2012). Von Glasow stellt sich in die Tradition des Actors Studio/New York, das die Lebenswelten der Schauspieler:innen stark in den Probenprozess einbezieht (vgl. Interview in Thomas 2012).

40 Von Glasow führte zunächst Interviews mit den einzelnen Schauspieler:innen durch; „[...] aus ihren Persönlichkeiten habe ich dann so Instinkte entwickelt, und dann habe ich sie aufeinander losgehen lassen – und daraus sind wirklich unglaubliche Dialoge entstanden“ (Timm 2011).

plot teil.⁴¹ Nico stellt sich beim Casting mit einer berühmten Tirade aus Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* vor (AWG: 01:52–02:24), Christiane mit angedeuteten Flugbewegungen zu dem von ihr gesungenen Lied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (AWG: 02:58–03:20). Damit ziehen beide deutlich verschiedene Register, die von Glasow in zwei Figuren seines Theaterstücks aufnimmt: Nico ist der „Detektiv“ (AWG: 19:36–19:38), der alles um sich herum mit der Videokamera filmt, ein permanenter Beobachter, der auch gelegentlich Fragen stellt und Kommentare abgibt und von den Krisen der übrigen Schauspieler:innen unberührt bleibt.⁴² Er liefert wiederholt das *comic relief* bei den Proben und im Theaterstück.⁴³ Christiane wiederum ist eine Figur, die immer die Wahrheit sagt („Christiane, du lügst nie. [...] Du bist die Wahr-Sagerin“; AWG: 09:20–09:26). Beide sind in der Fiktion des Theaterstückes Lehrmeister für den Putzmann Mirco, der dadurch charakterisiert ist, dass er zu viel über alles nachdenkt und sich damit selbst im Wege steht.⁴⁴ Beide treten auch in Szenen auf, in denen Nico Christiane nachstellt, die ihn aber stets zurückweist. Von Glasow erwähnt in mehreren Szenen, dass man von Nico und Christiane etwas

-
- 41 Hier liegt hermeneutische Partizipation vor im Sinne einer Beteiligung von Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung am Prozess der Erkenntnisgewinnung innerhalb einer Gruppe (vgl. dazu Hartwig 2022).
- 42 Als er von seiner Behinderung erzählen soll, rappelt er Sätze herunter, die wie einstudiert wirken: „Als meine Behinderung habe ich Down-Syndrom-Probleme“ (AWG: 18:50–19:00). Auf die Nachfrage, ob ihn das störe, antwortet er beiläufig: „Nö“ (AWG: 19:03–19:04). Er erzählt außerdem, seine größte Angst seien Spinnen und Igel (AWG: 19:05–19:21).
- 43 Zum *comic relief* vgl. Morreall 2009. Kaul gibt folgende Definition: „Das Komische ist als *comic relief* dramaturgisch eine Unterbrechung des tragischen Geschehens, die ein Aufatmen ermöglicht und die Spannung für einen Moment löst“ (Kaul 2017: 102). Einige Beispiele: Auf einen extrem angespannten Moment – die blinde Leslie wirft von Glasow vor, sie zum Verrat an ihrer eigenen Peer-Group zu zwingen – folgt eine Szene mit Nico, der zu einem Lied mit den Worten „Heiße Nächte, heiße Nächte“ rappt und spielerisch von Glasows Kopf reibt (AWG: 1:07:18–1:07:41); am Ende des Theaterstücks feuert Nico das Publikum an, sich dem Chor auf der Bühne anzuschließen (AWG: 1:27:59–1:28:04); auf der Premierenfeier verhaspelt er sich bei einer Ansprache (AWG: 1:29:16–1:29:37).
- 44 Niko nennt Christiane Mircos „Lehrmeisterin Nr. 1“ (AWG: 13:59–14:01), denn sie „kann etwas, was du nicht kannst: in der Gegenwart leben“ (AWG: 14:06–14:08), und Nico „Lehrmeister Nr. 2“, der Ordnung in Mircos Gedanken bringe (AWG: 14:11–14:13).

lernen könne,⁴⁵ und spricht im Interview von der besonderen Energie, die von Menschen mit Down-Syndrom ausgehe.⁴⁶

Nico und Christiane sorgen für einen humorvollen Hintergrund des Films, Nico direkter mit Handlungen und Bemerkungen, Christiane indirekter über eine entwaffnende und z.T. entlarvende Aufrichtigkeit. Unbekümmert gibt Nico beispielsweise eine Einschätzung der Qualitäten von Glasows als Regisseur (und sagt dabei, dass von Glasow „mehr Fantasie“ brauche und nicht dauernd „zwischendurch reinplatzen“ solle; AWG: 40:20–40:27), fügt aber auch hinzu, dass er insgesamt zufrieden ist und durch die Proben nicht beunruhigt werde – im Gegensatz zu fast allen übrigen Schauspieler:innen.⁴⁷ Von Glasow erklärt ihn daraufhin zu seinem Lieblingsschauspieler („Ach, wärt ihr doch alle so!“; AWG: 41:16–41:18) und zeigt damit seinen Humor als Bereitschaft, auch über sich selbst zu lachen und auf Kritik gelassen und wohlwollend zu reagieren.

Anders als Nico bekommt Christiane immer wieder Probleme damit, dass sie Fiktion und Realität nicht auseinanderhalten kann: Nicos Rolle des um sie werbenden jungen Mannes, die Rolle der toten Mutter oder die des dümmlischen Mirco verwirren sie. Ihr gradliniges und einfaches Sprechen und Denken ohne metaphorische Doppelbödigkeit oder psychologische Komplexität sowie ihre Spielfreude, Emotionalität und Offenheit lassen viele ihrer Mitmenschen sehr verkopft und wenig spontan erscheinen. Sie verkörpert damit eine Leichtigkeit, die in einem komischen Kontrast zu den übrigen problembeladenen Schauspieler:innen steht und ihnen eine eher humorvolle Sicht auf das Dasein nahelegt. In einem Dialog mit Manons Mutter, deren Tragik darin liegt, dass sie ihr Kind im Rollstuhl aufopferungsvoll umsorgt, aber dadurch gerade in seiner Persönlichkeitsentwicklung behindert, wird diese Art von Humor besonders

45 Nicos Tirade aus dem Shakespeare-Text kommentiert von Glasow mit den Worten: „Von dir kann man richtig was lernen“ (AWG: 02:26–02:28). Zu Christiane sagt von Glasow, dass sie etwas könne, was er leider nicht könne: „Du kannst gut im Jetzt leben“ (AWG: 06:57–06:59).

46 Von Glasow erläutert: „[W]enn du einen Profischauspieler mit Down Syndrom auf die Bühne setzt und daneben setzt du einen sogenannten normalen Schauspieler, dann ist da so ein Energieabfall. Erst wenn der sogenannte normale Schauspieler zu einer eigenen Wirklichkeit und Verletzlichkeit findet, kann er sozusagen konkurrieren mit dem Schauspieler mit Down Syndrom“ (Interview in Thomas 2012).

47 Von Glasow kommentiert z.B. an einer Stelle, dass die Vermischung von Wirklichkeit und Rolle während der Proben „hier mit allen Schauspielern andauernd“ zu Problemen führe (AWG: 1:03:13–1:03:15). So sagt ihm die im Rollstuhl sitzende Christina an einer Stelle: „[...] ich merk‘ halt, dass sich alles hier verwischt, was privat und auf der Bühne passiert, ich hab‘ gar keinen Schutz“ (AWG: 47:28–47:40).

deutlich: Während die Mutter darauf besteht, „trampelig und schwer“ zu sein, fordert Christiane sie leichthin auf: „Lass doch mal locker“ (AWG: 1:16:18–1:16:20).⁴⁸ Das Publikum hört man an dieser Stelle laut auflachen, und dieses Lachen rührt wohl nicht zuletzt von einer plötzlichen Selbsterkenntnis her. Christiane zeigt also eine praktische Lösung für schwerwiegende Probleme, die auf Selbstfürsorge aufbaut, welche wiederum ein wichtiges Kennzeichen von Humor ist.⁴⁹

Niko von Glasow inszeniert auch seine eigenen Schwächen. Der Film enthält viele Szenen, in denen die Schauspieler:innen ihn als Regisseur kritisieren. Manchmal erscheint er machohaft, z.B. wenn er Nico auffordert, Annikas Busen zu filmen (AWG: 23:31–23:33), oder behindertenfeindlich, etwa wenn er von seinen Schauspielern verlangt, ein bisschen spastischer zu sein und ein bisschen behinderter auszusehen.⁵⁰ In einem Interview erläutert er, die größte Herausforderung an dem Film sei für ihn die Auseinandersetzung mit sich selbst gewesen, als Profi, als Behinderter und auch als Mensch; so habe er in jedem Schauspieler sich oder Menschen aus seinem Leben (wie die Mutter oder den Bruder) wiedergefunden (Glasow 2013a: 2:05–2:39). Dass von Glasow sich selbst nicht von der komischen Kritik des Films ausnimmt, unterstreicht erneut seinen Humor. Mit seinen Schwächen ähnelt er den Schauspieler:innen; sie einzugestehen erscheint als eine Stärke, denn es erinnert an eine Aussage in Friedrich Theodor Vischers Komiktheorie: „Seine Bedingtheit, seine Schranken eingestehen, dies ist ja eine Kraft, nicht eine Schwäche. Die Schwäche will den Scherz nicht an sich lassen, weil sie sich nicht über ihn zu stellen vermag“ (Bachmaier 2005: 51).⁵¹

Humor in seinen vielen Facetten, als „Modus der Darstellung“ und als „subjektive Disposition“, ist das grundlegende Kennzeichen des Umgangs mit

48 Der Dialog während der Proben, aus denen der Dialog des Theaterstücks hervorgegangen ist, enthielt die Sätze „Leicht ist schwer“ (Mutter) mit Christianes Antwort: „Nein, leicht ist leicht“ (AWG: 45:12–45:15).

49 Schopenhauer differenziert wie folgt: „Die Ironie ist objektiv, nämlich auf den andern berechnet; der Humor aber subjektiv, nämlich zunächst nur für das eigene Selbst da“ (Bachmaier 2005: 48).

50 So erzählt von Glasow: „Ich sag zur Leslie: Pass mal auf, Leslie: Das glaubt dir keiner, dass du blind bist, du musst blinder spielen! Sei blind, verdammt noch mal! Und die ist blind, ja? Also, sie muss blinder sein, als sie ist! Es ist natürlich ein bisschen albern, aber manchmal rutschen einem solche Albernheiten halt raus“ (Timm 2011).

51 Von Glasow drückt es so aus: „Es ist ein ziemlich interessantes Phänomen, dass der Mensch Angst davor hat eigene Schwächen zuzugeben, obwohl es das Schönste und das Befreidendste ist was es gibt“ (Thiele 2012).

Behinderung in *Alles wird gut*. Er wird z.T. durch harmlose Situationskomik hervorgerufen, die normabweichende Körper erzeugen, beruht z.T. auf dem expliziten Akzeptieren menschlicher Schwächen, kann aber auch zu bitterbösem schwarzem Humor werden, wenn soziale Missstände anklingen. Für von Glasow liegt der Witz darin, so nah wie möglich an die Grenze des Humors zu gehen (Glasow 2013a: 08:30–08:31). Dabei hebt Humor die schmerzlichen Aspekte von Behinderung, etwa Marginalisierung und Diffamierung im sozialen Alltag oder persönliche Leiderfahrung, nicht auf. Aber die Betroffenen können *auch* über sich lachen und komische Situationen aus ernststen Problemen erzeugen. Zur Gruppenbildung trägt nicht zuletzt der wiederholte Einsatz von Musik bei, die das Geschehen mit fast ausschließlich heiteren Melodien unterlegt.

Das Lachen ist versöhnlich und ermöglicht dadurch, auch bittere und unlösbare Aspekte eines Lebens mit Behinderung anzusprechen. Für von Glasow kann nämlich aus Behinderung auch Lebensfreude und Energie entstehen:

Wenn ein schöner Fluss fließt, entsteht erst einmal nicht so viel Energie, außer man hängt eine Turbine, also ein Hindernis rein. Dann entsteht große Energie. Dennoch braucht man vorher diese gewisse positive Grundenergie, damit etwas Größeres entstehen kann. (Thiele 2012)⁵²

Das humorvolle Lachen entlastet von der immer auch spürbaren Tragik in vielen Lebensgeschichten und macht die Gruppe am Schluss zu einer Lachgemeinschaft im wörtlichen Sinne: Sie stehen solidarisch singend und lachend auf der Bühne. So inszeniert der Film eine „humoristische Selbstbehauptung“ (vgl. Wagner 2017: 105 in anderem Zusammenhang).⁵³ Für die Zuschauer:innen werden dabei differenziertere und ggf. grundlegend neue Erfahrungen mit Behinderung möglich, insbesondere ein humorvoller Umgang mit ihr. Der Abspann des Films zeigt in diesem Sinne alle Schauspieler:innen nacheinander in einer Nahaufnahme, wie sie ihre Augen öffnen und ihren Blick selbstbewusst auf die Zuschauer:innen richten.

52 Von Glasow erläutert im Interview: „Ich finde immer wieder, wenn ich auf Menschen mit offensichtlichen körperlichen Problemen treffe, dass da mehr Lebensfreude ist, als bei denjenigen, die es vordergründig ganz gut haben. [...] Insofern ist ein gewisses Problem im Leben, mit dem man sich herumschlagen muss, für die eigene Seele vielleicht gar nicht so schlecht“ (Thiele 2012).

53 Wagner schreibt: „Eine humoristische Haltung bzw. humoristisches Erzählen kann in Anbetracht schmerzvoller und tragischer Erfahrungen [...] ein subversives ästhetisches Verfahren bezeichnen, das sich nicht von neuen Ordnungen vereinnahmen lässt und so die Autonomie des Subjekts zu wahren sucht“ (Wagner 2017: 105).

Das Lachen der Personen/Figuren ist integrierend und bezieht auch die Zuschauer:innen mit ein. Der Humor des Films schafft keine Trennung in Lachende und Verlachte oder Menschen mit Behinderung und Menschen ohne Behinderung. Realität und Fiktion, Komik und Tragik, Freude und Schmerz mischen sich untrennbar miteinander. Auch Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung werden vollumfänglich in die Lachgemeinschaft einbezogen; sinnbildlich dafür stehen das Gruppenbild der Theatertruppe zum Abschluss der Proben (AWG: 1:11:29–1:11:31) und das gemeinsame Lied am Ende des Theaterstückes (AWG: 1:20:22–1:20:49). So ist auch der Titel des Films wörtlich zu verstehen: Laut von Glasow ist „Alles wird gut“ nicht nur ein „blöder Satz“, sondern alles wird wirklich gut (Glasow 2013a: 13:59–14:05).

5 Gegen und trotzdem

Die dominante Form der Komikerzeugung in *Dschingis Khan* ist Ironie, eher nachgeordnet finden sich aber auch Parodie, Grotesk- und Nonsens-Komik. Ironie schafft nahezu durchgängig Distanz zum Bühnengeschehen, wobei ihre Zielscheibe sowohl die bevormundenden Regisseur:innen als auch die Zuschauer:innen mit ihren falschen Erwartungen sind; nur die Schauspieler:innen werden nicht ironisiert. In *Alles wird gut* hingegen basiert der komische Unterton wesentlich auf den humorvollen Reaktionen aller Personen und Figuren auf menschliche Unzulänglichkeiten, die vor allem in Inkongruenzen zwischen Anspruch und Wirklichkeit zutage treten; daneben werden Ironie und Sarkasmus (besonders in der Figur des Rollstuhlfahrers Jan), Parodie (der Casting-Shows) und Sarkasmus wirksam. Die Schwächen der Darsteller:innen und des Regisseurs münden nicht in eine Teilung der Gruppe in Lachende und Verlachte; vielmehr scheinen sich alle ebenbürtig zu sein. Das hervorgerufene Lachen der Figuren (und auch der Zuschauer:innen) ist weder verletzend noch bitter.⁵⁴ Während die Ironie in *Dschingis Khan* Fehler im menschlichen Verhalten und Urteilsvermögen auslacht, begegnet *Alles wird gut* diesen mit Gelassenheit. Mit Ironie distanziert sich *Dschingis Khan* von den Kritisierten; der Humor von *Alles wird gut* solidarisiert sich mit ihnen. Ironie und Humor nehmen auch unterschiedliche Haltungen angesichts von Vorurteilen gegenüber Behinderung ein.

54 Diese fehlende Bitterkeit entspricht einer Besonderheit von Komik, die Vischer wie folgt beschreibt: „Wenn [...] jemand dem Niedrigen seine Unentbehrlichkeit zugibt, so lächelt er selbst mit, wenn wir über seine Nachbarschaft mit demselben lachen, und eben dadurch ist dem Lachen der gefährliche Stachel genommen“ (Bachmaier 2005: 51).

Dschingis Khan steht dem Appell und der ernsten Belehrung nahe, *Alles wird gut* dem Spiel und der Unterhaltung.⁵⁵

Während Ironie pointiert-kritisch stereotype Erwartungen lächerlich macht und so auf ihre Veränderung hinarbeiten kann, allerdings die Menschen in Gruppen spaltet und schnell moralisierend wirkt, schafft der Humor eine einzige Lachgemeinschaft, baut Berührungsängste im Zusammenhang mit Behinderung ab und kann ambivalente Gefühle zulassen.⁵⁶ Humor trennt letztlich Richtig oder Falsch nicht und ist deshalb weitaus deutungsoffener als Ironie, bei der eine ‚richtige‘ Haltung *ex negativo* mitschwingt, während eine falsche Haltung gebrandmarkt wird. Die Ironie läuft Gefahr, Menschen zu polarisieren, der Humor riskiert, zu versöhnlich zu sein und über Missstände hinweg zu schmunzeln. Jedoch muss Humor keineswegs oberflächlich ausfallen, denn er steht der Tragik näher als Ironie. So beschreibt Schopenhauer den Unterschied zwischen Ironie und Humor wie folgt:

Versteckt nun aber der Scherz sich hinter den Ernst; so entsteht die Ironie [...] Das Umgekehrte der Ironie wäre demnach der hinter den Scherz versteckte Ernst, und dies ist der Humor. Man könnte ihn den doppelten Kontrapunkt der Ironie nennen. (Bachmaier 2005: 47–48)

Die Ironie gibt sich einen ernsten Anstrich, beruht aber darauf, dass sie, was sie behauptet, eigentlich verlacht, sodass es nicht tragisch, sondern lächerlich erscheint. In *Dschingis Khan* werden beispielsweise Stereotypisierung und Etikettierung mit Ernst vorgetragen, auf der Ebene des Gemeinten aber verspottet. Der Humor hingegen distanziert sich nicht von der Zielscheibe seines Lachens und legt so offen, dass die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit unvermeidlich ist.⁵⁷ Hinter dem versöhnlichen Lachen von *Alles wird gut* versteckt sich die bittere Realität der sozialen Marginalisierung: Wenn es um das Leistungsprinzip geht (die Auswahl der Talentiertesten in einer Casting-Show), werden Menschen mit Behinderung mit fadenscheinigen Begründungen (in *Alles wird gut* sind es „versicherungstechnische“ Gründe) abgeschoben und

55 Zum Humor als spielerische Einstellung zum Leben vgl. auch Ruch/Hofmann 2017.

56 Um Berührungsängste zwischen Menschen mit und ohne Behinderung abzubauen, ist Moralisierung vermutlich viel schädlicher als Ambivalenz, da Moralisierung ambivalente Gefühle lediglich unterdrückt oder vermeidet und damit einen konstruktiven Umgang mit ihnen verhindert.

57 Von Glasow erläutert: „Du kannst keine Komödie machen ohne schwarzen Hintergrund. Nur dadurch entsteht Lachen. Wenn einer über einen Stein stolpert, ist das lustig. Wenn ein Liebespaar auf einer grünen Wiese sitzt, dann ist das nicht lustig. Außer es regnet“ (Thomas 2012).

vergessen. „[D]ieser Abstellraum beim Casting –, das erleben wir eigentlich jeden Tag,“ sagt von Glasow (Timm 2011).

Humor setzt weniger kognitives Vorwissen voraus als Ironie, denn die Diskrepanz zwischen Ideal und unvollkommener Realisierung kann in vielen Fällen auch spontan verstanden werden. Ironie regt wiederum präziser zu gemeinsamem Widerstand gegen angeprangerte Sachverhalte an, da sie das, was verlacht wird, deutlicher als von Menschen hergestellt kennzeichnen kann. Die durch Ironie bzw. durch Humor entstehenden Lachgemeinschaften sind also qualitativ verschieden. Beide, Ironie und Humor, können durch Erweiterung der Wahrnehmung die sozialen und psychischen Voraussetzungen für gesellschaftliche Veränderung im Umgang mit Behinderung schaffen und neue Möglichkeiten des Zusammenlebens erforschen: gegen eine soziale Realität in Schiefelage oder ihr zum Trotz.

Bibliographie

Filme

- Glasow, Niko von. 2013. *Alles wird gut*. Deutschland: DVD Palladio Film. [AWG]
 Glasow, Niko von. 2013a. „Das Theaterstück ALLES WIRD GUT – Interview mit Niko von Glasow.“ In: Glasow 2013.

Forschungsliteratur

- Bachmaier, Helmut (Hg.). 2005. *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam.
 Damasio, Antonio R. 2006. *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. 3., aktual. Aufl. München: List.
 Eco, Umberto. 1984. „The frames of comic ‘freedom.’“ In: Umberto Eco/V.V. Ivanov/Monica Rector, *Carnival!* Hg. Thomas A. Sebeok, Berlin/New York/Amsterdam: Mouton: 1–10.
 Ellrich, Lutz. 2017. „Komik mit theatralen Mitteln: Körper – Inszenierung – Interaktion.“ In: Wirth 2017: 174–177.
 Feuser, Georg. 2000. „‘Geistige Behinderung‘ im Widerspruch.“ In: Heinrich Greving/Dieter Gröschke (Hg.), *Geistige Behinderung – Reflexionen zu einem Phantom. Ein interdisziplinärer Diskurs um einen Problembegriff*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt: 141–165.
 Fiedler, Leslie A. 1982. „Pity and Fear: Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts.“ In: *Salmagundi* 57: 57–69.
 Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere: Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Hartwig, Susanne. 2020a. „Dokumentarfilm.“ In: Hartwig 2020: 404–414.
- Hartwig, Susanne. 2022. „A wie Dornen: Hermeneutische Partizipation von Menschen mit ‚geistiger‘ Behinderung in Theatern.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Gemeinsam/Together. Kognitiv beeinträchtigte Menschen in europäischen Theatern – Theorie und Praxis. People with Learning Disabilities in European Theatres – Theory and Practice*. Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra. Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Warszawa / Wien: Peter Lang 2022 (Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts/Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales, Bd. 4): 17–37.
- Iser, Wolfgang. 1976. „Das Komische: ein Kipp-Phänomen.“ In: Preisendanz/Warning 1976: 398–402.
- Kasch, Georg. [2012]. „Duell der Blicke.“ In: *nachtkritik.de*, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7410:inklusionstheater-wie-geistig-behinderte-schauspieler-die-grossen-off-buehnen-erobern&catid=101:debatte&Itemid=84 [06.09.2021].
- Kaul, Susanne. 2017. „Comic relief? Komische Kippfiguren in Shakespeares und Kleists Tragödien.“ In: Andrea Allerkamp/Günter Blamberger/Ingo Breuer et al. (Hg.), *Kleist-Jahrbuch 2017*. Stuttgart: Metzler: 98–117.
- Keim, Stefan. 2012. „Menschenzoo mit gebrochenem Blick.“ In: *Deutschlandfunk Kultur* (20.09.2012), https://www.deutschlandfunkkultur.de/menschenzoo-mit-gebrochenem-blick.1013.de.html?dram:article_id=221839 [05.07.2021].
- Kindt, Tom. 2017. „Humor.“ In: Wirth 2017: 7–11.
- Krumbholz, Martin. [2012]. „Spiel’s nochmal, Jonny.“ In: *nachtkritik.de*, https://www.nachtkritik.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].
- Luthe, Heinz Otto. 1992. *Komik als Passage*. München: Fink.
- Lutz, Christiane. 2015. „Radikal Jung: Glotzen erlaubt.“ In: *Sueddeutsche* (17.04.2015), <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/radikal-jung-glotzen-erlaubt-1.2440214> [06.07.2021].
- Morreall, John. 2009. *Comic relief. A Comprehensive Theory of Humor*. Chichester/Malden: Wiley-Blackwell.
- Musenberg, Oliver. 2020. „Geistige Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 201–204.

- Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York/Oxford: Oxford UP.
- Opp, Günther. 2007. „Emotionen, emotionale Entwicklung.“ In: Georg Theunissen/Wolfram Kulig/Kerstin Schirbort (Hg.), *Handlexikon Geistige Behinderung. Schlüsselbegriffe aus der Heil- und Sonderpädagogik, Sozialen Arbeit, Medizin, Psychologie, Soziologie und Sozialpolitik*. Stuttgart: Kohlhammer: 92–93.
- Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer. 1976. *Das Komische*. München: Fink.
- Preisendanz, Wolfgang. 2007. „Humor.“ In: Harald Fricke (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2: H–O. Berlin: De Gruyter: 100–103.
- Quickert, Anja. 2013. „Typisch Mongolen.“ In: *Theater heute* 2: 54–55.
- Ritterfeld, Ute/Hastall, Matthias/Röhm, Alexander. 2015. „Menschen Mit Krankheit Oder Behinderung in Film Und Fernsehen: Stigmatisierung oder Sensibilisierung?“ *Zeitschrift für Inklusion* 4, <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/248/239> [05.05.2021].
- Röhm, Alexander/Ritterfeld, Ute. 2020. „Stigma, Tabu und Behindertenfeindlichkeit am Beispiel der Medien.“ In: Hartwig 2020: 282–288.
- Ruch, Willibald/Hofmann, Jennifer. 2017. „Psychologie, Medizin, Hirnforschung.“ In: Wirth 2017: 89–101.
- Schäfer, Susanne. 1996. *Komik in Kultur und Kontext*. München: Iudicium.
- Schildknecht, Christiane. 1996. „Metaphorische Erkenntnis – Grenze des Propositionalen?“ In: Hans Julius Schneider (Hg.), *Metapher, Kognition, künstliche Intelligenz*. München: Fink: 33–52.
- Schmidt, Siegfried J. 2000. *Kalte Faszination. Medien. Kultur. Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Schmidt, Yvonne. 2020. *Ausweitung der Spielzone. Experten, Amateure, behinderte Darsteller im Gegenwartstheater*. Zürich: Chronos.
- Searle, John. 1982 [1979]. *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Shakespeare, Tom. 1999. „Joking a Part.“ In: *Body & Society* 5.4: 47–52.
- Siebers, Tobin. 2012. „Un/sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne.“ In: Imanuel Schipper (Hg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit: 16–32.
- Theater Thikwa. o. J. „Dschingis Khan.“ In: *theater thikwa*, <https://www.thikwa.de/stuecke/dschingis-khan/> [05.07.2021].
- Thiele, Heiko. 2012. „Interview: Nachdenklicher Niko von Glasow.“ In: *Filmreporter.de* (2.11.2012), <https://filmreporter.de/stars/interview/3888-Nachdenklicher-Niko-von-Glasow> [09.09.2021].

- Thomas, Magali. „Ich krieg den ‚Tatort‘ einfach nicht!“ In: *artechock* (1.11.2012), https://www.artechock.de/film/text/interview/g/glasow_2012.html [09.09.2021].
- Timm, Ulrike. 2011. „Es ist kein Sozialprojekt.“ In: *Deutschlandfunk Kultur* (26.05.2011), https://www.deutschlandfunkkultur.de/es-ist-kein-sozialprojekt.954.de.html?dram:article_id=146315 [09.09.2021].
- Vellusig, Robert. 2009. „Das Erlebnis und die Dichtung. Eine literaturtheoretische Skizze in weiterführender Absicht.“ In: Martin Huber/Simone Winko (Hg.), *Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes*. Paderborn: mentis: 115–131.
- Venn-Hein, Birger. 2014. *Die Regie der Erwartung. Wie Filmemacher durch das Spiel mit Erwartungen Unterhaltung steigern*. Berlin/Münster: Lit.
- Wagner, Moritz. 2017. *Babylon – Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman*. Stuttgart: Metzler.
- Warning, Rainer. 1976. „Vom Scheitern und vom Gelingen komischer Handlungen.“ In: *Preisendanz/Warning 1976*: 376–379.
- Warning, Rainer. 1976a. „Ironiesignale und ironische Solidarisierung.“ In: *Preisendanz/Warning 1976*: 416–423.
- 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 [31.01.2022].
- Wellershoff, Dieter. 1976. „Schöpferische und mechanische Ironie.“ In: *Preisendanz/Warning 1976*: 423–425.
- Wellershoff, Dieter. 1976a. „Beipflichtendes und befreiendes Lachen.“ In: *Preisendanz/Warning 1976*: 425–426.
- Wirth, Uwe (Hg.). 2017. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Wirth, Uwe. 2017a. „Ironie.“ In: Wirth 2017: 16–21.
- Wirth, Uwe. 2017b. „Literaturtheorie.“ In: Wirth 2017: 122–133.
- Zipfel, Frank. 2017. *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.

Anette Pankratz

Komische Irritationen mit Behinderung in Sitcoms von und mit Ricky Gervais

Abstract: Since *The Office*, Ricky Gervais (and to a certain extent also his co-author Stephen Merchant) is renowned for producing sitcoms that transcend the mainstream, that provoke and test the limits of good taste. Representations of people with disabilities are part of an edgy cringe humour which also operates with racism, sexism and homophobia. By way of critical readings of *The Office*, *Extras* and *Derek*, the article tries to gauge the cultural functions of these representations: how much agency do they accord people with disabilities? How do they fit in with the varying worlds of general comic awkwardness?

Keywords: Ricky Gervais, Stephen Merchant, *The Office*, *Extras*, *Derek*, Cringe Comedy

1 Einleitung

„Können behinderte Menschen/Behinderungen komisch sein?“ und „Darf man über behinderte Menschen/Behinderungen lachen?“ (Kastl 2020: 248). David Brent, fiktiver Bereichsleiter der Papierfirma Wernham Hogg und Protagonist der Serie *The Office* (2001–2002), bezieht hier in einer der Interviewsequenzen eine klare Position:

There are limits to my comedy. There are things that I will never laugh at, like the handicapped, because there's nothing funny about them. [Pause.] Or any deformity. It's like when you see someone look at a little handicapped, and they go "Oh, look at him, he's not able-bodied, I am. I'm prejudiced". Well, at least the little handicapped fellow is *able-minded*. Unless he's not, it's difficult to tell with the wheelchair ones. So, just give generously to all of them. (1. Staffel, 3. Folge, 07:41–07:57)

Vorurteile gegenüber Behinderten mischen sich hier mit Herablassung und Selbstzufriedenheit. Dazu kommt noch eine große Portion Verlogenheit, da Brent durchaus Witze über Behinderungen zu machen scheint, wie man im Lauf von *The Office* erfährt. So bezeichnet er wohl die verkümmerte Hand eines Kollegen als „the wanking claw“ (2. Staffel, 1. Folge).

Ricky Gervais, Darsteller von Brent sowie Co-Regisseur und -Autor von *The Office*, vertritt scheinbar eine diametral gegensätzliche Haltung: „There's no subject you shouldn't joke about“ (zitiert in Florsheim 2022). Das Lachen über Behinderte und Behinderungen gehört selbstverständlich zu seinem komischen Repertoire. So frotzelte er bei den British Comedy Awards 2003 über seinen

Produzenten Ash Atalla, der in seiner Kindheit an Polio erkrankte und seither einen Rollstuhl benutzt, er sei „just the same as Stephen Hawking, but without all the clever stuff“ (zitiert in Evans 2021). Das Publikum – inklusive Atalla – lachte laut auf. Im Nachhinein gab dieser aber zu bedenken:

There was a period of late Nineties comedy with the likes of Ricky Gervais, Jimmy Carr and Frankie Boyle where the game was – see what you could get away with and then reverse, intellectualise it. Those jokes didn't bother me at the time, but they would if they happened now. I wouldn't allow so many jokes to be made about my wheelchair, I wouldn't want to be defined by that. (zitiert in Evans 2021)

Gervais' Umgang mit Behinderung und Behinderten scheint paradigmatisch für avancierte britische Fernsehkomödien, die sich um eine vermehrte Sichtbarkeit und Diversität bemühen (BBC 2020: 16). Während in *The Office* und *Extras* (2005–2007) von Gervais und Stephen Merchant Behinderte als Nebenfiguren auftreten, spielen sie in *Life's Too Short* (2011–2013) und *Derek* (2012–2014) die Hauptrollen. Ob als Protagonist:innen oder Nebendarsteller:innen, Menschen mit Behinderung sind nicht mehr nur „Batman oder Bettler“, wie Peter Radtke die stereotype Darstellung von Behinderten im Fernsehen auf den Punkt bringt (2016: 125), sondern integraler Bestandteil eines Kosmos komischer Peinlichkeiten. Sie sind eifersüchtig und witzig, peinlich und hilfsbedürftig, langweilig und abenteuerlustig. Gleichwohl richten sich die Sitcoms an ein als nicht-behindert imaginiertes Publikum. Witze um und mit Behinderten sind Teil einer komischen Strategie, die mit Stereotypen spielt und irritierende Momente schafft, in denen unklar ist, ob man über das Gezeigte lachen kann oder soll, und – falls man lacht – über wen man lacht und wieso. Dies polarisiert das Publikum in labile Lach- bzw. Nicht-Lachgemeinschaften.

Welche Funktion hat die Darstellung von Behinderungen? Sitcoms von und mit Gervais machen Behinderungen sichtbar und normalisieren sie zu einem gewissen Grad. Wie Atalla aber andeutet, geht es dabei nicht immer um die Thematisierung von Behinderung, sondern um deren Instrumentalisierung als Teil komischer Grenzüberschreitungen und Provokationen. Gleichzeitig lässt sich ein Muster beobachten, das Lennard J. Davis vor allem im Kontext amerikanischer Fernsehserien findet: „we never have a TV series about disability, only about how a disabled character, often minor, makes other normal people feel good about themselves“ (2017: 43; vgl. Shakespeare 1994: 285). Teilweise kippt dabei die Komik auch ins Sentimentale und Melodramatische (vgl. Hamscha 2016: 355; Kastl 2020: 252).

2 Cringe-Katalysatoren

In *The Office* und *Extras* fungieren Menschen mit Behinderung meist als Auslöser für peinliche Situationen in einem komischen Kosmos von Marginalisierten. Herbert Schwaab führt hier den Umgang mit der im Rollstuhl sitzenden Mitarbeiterin Brenda (Julie Fernandez) in *The Office* als exemplarisch an: Im Pub schiebt David Brent (Gervais) die „little lady“ völlig nonchalant aus dem Weg, als sei sie ein Möbelstück. Bei einem Probealarm lassen sie Brent und sein Assistent Gareth Keenan (Mackenzie Crook) einfach im Treppenhaus stehen, weil sie ihnen zu schwer geworden ist (2. Staffel, 2. Folge). In beiden Fällen hält sich das Gelächter in Grenzen und es überwiegt das Gefühl des Fremdschämens. Der Umgang mit Brenda korreliert mit ähnlichen peinlichen Momenten in *The Office*, in denen sich die Figuren in Sexismus, Rassismus oder Homophobie verheddern. Vor allem durch die vermeintlich dokumentarische Repräsentation des banalen Büroalltags entsteht so eine „Ästhetik des Peinlichen“ und „ein intensives Gefühl der Scham“ (Schwaab 2013: 216; vgl. Walters 2005: 56–60).

In *Extras* nehmen Behinderte eine zentralere Rolle ein im Spiel mit Irritationen. In einer Folge hält Hauptdarsteller Andy Millman (Gervais) beispielsweise Fran, eine Frau mit Zerebralparese (Francesca Martinez), für eine Betrunkene und macht sich über sie lustig: „Actually, this will make you laugh. Jesus, look, pissed up nutter over there. She’s had a few. Actually, is she pissed or mental?“ (1. Staffel, 3. Folge, 08:20–08:31). Die Pointe: Die Frau, zu der er dies sagt, ist Frans Schwester. Anders als bei David Brent ist das komische Scheitern in *Extras* komplex motiviert, da Millman kein von sich selbst überzeugter Vorgesetzter, sondern ein Nobody ist, ein Komparse beim Film und später ein aufstrebender Sitcom-Autor und -Darsteller. Die Figur antagonisiert nicht, Millmans Fettnäpfchen sind unsere Fettnäpfchen. Im Umgang mit Behinderten repliziert er in der Regel die üblichen Verhaltensmuster von Unwohlsein und Vermeidung: „abled people feel so uncomfortable around disabled people that many of them choose to simply avoid disabled people wherever possible“ (Dahl 2018: 7).

Wie in *The Office* sind auch in *Extras* Figuren mit Behinderung eingebettet in Komik über die Grenzen des Sag- und Zeigbaren sowie den Diskurs der *political correctness*. Dies wird besonders deutlich in der 3. Folge der 2. Staffel. Der Plot verzahnt zwei Kategorien von peinlichen Momenten und zwei Begegnungen mit behinderten Menschen: öffentlich und privat; bewusst und unbewusst.

Im öffentlichen Handlungsstrang erhält Millman eine sehr lukrative Rolle in einem Fantasyfilm, der mit seinen Zauberlehrlingen, Feen und Zwergen sehr stark an die *Harry-Potter*-Serie erinnert, nicht zuletzt durch die Mitwirkung von Daniel Radcliffe und Warwick Davis. Der *Harry-Potter*-Star parodiert sich

selbst als Teenager, der durch Rauchen, Flirten und das Vorzeigen von Kondomen männlich und erwachsen wirken möchte. Davis gibt den stereotypen Waldelfen und einen professionellen kleinwüchsigen Schauspieler. Während Millman Davis in der Öffentlichkeit respektvoll-nervös behandelt – aber sehr sichtbar stutzt, als Davis' attraktive Verlobte zu der Gesprächsgruppe stößt –, repliziert sein dümmlich-schmieriger Agent Darren Lamb (Merchant) alle gängigen Stereotypen über den falschen Umgang mit Behinderten. Er tätschelt ihm herablassend den Kopf und fragt, ob Davis Kinderkleidung trägt und in einem Spielzeughaus wohnt (05:39). Im vertraulichen Gespräch mit seiner Freundin Maggie Jacobs (Ashley Jensen) echauffiert sich Millman allerdings über „showbiz dwarfs“ und ihre für ihn unerklärliche Wirkung auf Frauen.

Am Abend gehen Jacobs und Millman in ein Restaurant. Er fühlt sich belästigt von einem lauten Kind mit einem noch lauterem Videospiel und beschwert sich bei der Kellnerin. Diese wendet sich daraufhin an die Mutter des Kindes, die Millman empört zur Rede stellt. Die folgende Auseinandersetzung beruht auf einem Missverständnis und operiert für das Publikum auf zwei Ebenen. Im Gegensatz zur Kellnerin, Maggie und den Zuschauer:innen sieht Millman nicht, dass es sich um einen Jungen mit Downsyndrom handelt, und wirft der Mutter vor, dass sie ihr Kind in das Restaurant mitgebracht hat. Die Mutter empfindet dies als generellen Angriff auf sie und ihre Entscheidung dieses Kind geboren zu haben:

Mutter: Excuse me, I understand you have a problem with me bringing my son into a restaurant.

Millman: If he's like that yes. [...]

Mutter: What do you mean „like that“? [...]

Millman: Well, why should we be burdened? [...] if he's gonna make that sort of noise [...]

Mutter: It's not my fault.

Millman: It is your fault. You decided to have him. (15:50–16:00)

Millman erkennt erst seinen Fehler, als Mutter und Sohn das Restaurant verlassen. Noch klarer als in der Folge mit Fran dient der behinderte Junge hier als Katalysator für den folgenden Handlungsstrang um die öffentlichen Reaktionen auf den Vorfall. Die Mutter wendet sich an das Boulevardblatt *The Sun* und ein Medienskandal bricht über Millman herein, in dem er als herzloser Schnösel gezeichnet wird. Die Schwere seines Vergehens wird nach dem Stille-Post-Prinzip gesteigert: Erst soll er den Jungen beleidigt, dann geschlagen haben. Zuletzt soll er auch noch die – nun im Rollstuhl sitzende – Mutter verprügelt haben. Erst berichten die Boulevardzeitungen von den Ausschweifungen eines arroganten

Möchtegern-Stars; dann kommentieren Fernseh- und Radiosendungen die Berichte der Zeitungen. Agent Lamb macht alles noch schlimmer, als er in der populären Talkshow *Richard and Judy* die Geschichte aus seiner Perspektive und mit seinen Worten erzählt und dabei nicht nur Millman als Snob darstellt, der mit dem „Pöbel“ („riff-raff“) nichts zu tun haben möchte, sondern den Jungen auch als „mongoloid“ und „mentally deranged“ bezeichnet. Millman kann die öffentliche Empörung erst besänftigen, als er auf einem Pressetermin exklusiv für die *Sun* ein teures Versöhnungsgeschenk übergibt und sein Agent verkündet, dass Millman auch seine gesamte Filmgage an eine wohlthätige Organisation spenden wird. Der eifersüchtige Davis greift am Filmset Radcliffe und Millman an, die beide meinten, Chancen bei seiner Verlobten zu haben. Im Handgemenge schlägt ihn Millman aus Versehen k.o. und wird gefeuert. Die Gage bleibt aus, Millman muss den versprochenen Betrag aus eigener Tasche zahlen.

Man könnte dies mit Claudia Gottwald als „ein Lachen über soziale und gesellschaftliche Barrieren“ (2009: 282) lesen, ein Lachen mit kritischem soziopolitischem Impetus, oder mit Laura Dorwart als „teaching tool“, da vor allem der Junge mit Downsyndrom repräsentativ steht für geistig beeinträchtigte Behinderte allgemein, „acting as representatives of others with similar disabilities rather than individuals with their own idiosyncrasies“ (Dorwart 2018). Ein wenig von beidem schwingt in der Folge zwar mit, aber ich würde die Repräsentationen im Kontext der Serie als Teil einer übergreifenden Humorstrategie sehen, der *comedy of embarrassment* oder *cringe*, der es nicht so sehr um das Aufzeigen von Missständen geht, sondern um generelle Verunsicherung. Dazu kommt auf der Metaebene die Auseinandersetzung mit den Grenzen des Sagbaren und die daran gekoppelte Skandalisierungsmaschinerie der Medien, in der das behinderte Kind als Auslöser dient.

Cringe denotiert das oft körperlich manifeste Gefühl des Unwohlseins (Schwanebeck 2021: 1). Laut Adam Kotsko resultiert dies aus einer paradoxen Spannung zwischen alten und neuen Werten in einer Kultur des immer dynamischer werdenden Wertewandels. Diese Entwicklung lässt sich bis in die 1960er-Jahre zurückverfolgen, als die neue Wirtschaftsform des Postfordismus auch traditionelle patriarchalische Vorstellungen infrage stellt und soziale Bewegungen wie das *Civil-Rights-Movement*, die Schwulen- und Lesbenbewegung, die zweite Welle des Feminismus und auch die Behindertenbewegung alternative Lebens- und Denkformen einfordern. Das Resultat all dieser Veränderungen ist ein Konglomerat an Werteangeboten ohne dominanten Konsens, zumal sich die Werte und normativen Verhaltensweisen auch permanent im Detail ändern (vgl. Kotsko 2010: 21; Schwanebeck 2021: 6). Fernsehen und Film (und deren Publikum) reagieren auf diese Dynamik mit einer ironischen Grundhaltung und dem

bewussten Forcieren von Peinlichkeiten (vgl. Middleton 2014: 1; 6–7; Kotsko 2010: 21–27).

Der Wertekonflikt korreliert auf der Ebene der Repräsentation mit einem Rahmenbruch bzw. Rahmenwechsel „when differing perceptions and investments [...] are forced into view“ (Middleton 2014: 1). *The Office* und *Extras* verzichten auf metakommunikative Hinweise auf Komik, seien dies extradiegetische Musik oder Gelächter durch ein Studiopublikum (Jacobi 2016: 296–298). Gervais und Merchant arbeiten in *The Office* mit dem Format der Mockumentary [vgl. S. 139] und in *Extras* mit nicht markierten televisuellen Ästhetiken ohne den Zuschauer:innen zu signalisieren, ob das Geschehen gerade komisch gemeint ist oder nicht. Zudem verhalten sich die Figuren ambivalent: Brents missglückte Witze und seine unbewusst rassistischen, sexistischen und homophoben Bemerkungen sind peinlich und komisch zugleich (Hunt 2013: 135). Überdies erhält Brents Scheitern vor allem in der zweiten Staffel von *The Office* eine tragische Dimension. Er bleibt zwar lächerlich, bekommt aber auch die Sympathie des Publikums: „it would be harsh to deny him sympathy even if his troubles are self-authored“ (Walters 2005: 155; vgl. Kotsko 2010: 46; Dahl 2018: 186–187).

Behindertenwitze oder Szenen mit Behinderten gehören hier zu einem breiten Repertoire an oft eskalierenden Grenzüberschreitungen, die auch und vor allem die Grenzen des guten Geschmacks und des Humors ausloten: „how far will your favourite writers and performers go (and be permitted to go by the institutional limits of broadcasting) and how far are you willing to go with them?“ (Hunt 2013: 165). Die doppelte Rahmung der Sitcoms – als fiktionaler und komischer Text – wird labil und die Darstellung kippt in Richtung nicht-fiktive und nicht-komische Wirklichkeit (vgl. Wirth 2019: 141). Nicht-Behinderte sollen sich in diesen Momenten nicht mehr gut, empathisch oder überlegen fühlen (vgl. Shakespeare 1994: 287; Davis 2017: 43), sondern verunsichert, wie das Gesehene zu bewerten ist. Dies geschieht allerdings nicht ohne stabilisierende komische Elemente. Das komplett unsensible Verhalten von Agent Lamb repliziert veraltete Ansichten (vgl. Shakespeare 1994: 286), die nicht mehr dem Konsens der Mehrheitsgesellschaft entsprechen. Das Publikum weiß in der Regel mehr über den angemessenen Umgang mit Behinderten. Schwieriger ist es mit ambivalenten Figuren wie Millman oder Brent. Die Szenen mit Behinderten setzen komplexe Prozesse des Fremdschämens in Gang, die aber Behinderung als Katalysator und Allegorie funktionalisieren (vgl. Hamscha 2016: 355; Davis 2017: 44). Im Medienskandal um Millman werden dumme Unachtsamkeiten aufgebauscht, es geht in *Extras* nicht mehr um Behinderte und den gesellschaftlichen Umgang mit ihnen, sondern um die Satire der öffentlichen Empörungsmaschinerie.

3 Relationalität und Relativität in *Derek*

Behinderte als Katalysatoren für *cringe comedy* finden sich auch in der wieder im *Mockumentary*-Format gedrehten Sitcom *Derek*, über einen Mann mit kognitiven Einschränkungen und dessen besten Freunde Kev (David Earl), Dougie (Karl Pilkington) und – zu einem gewissen Grad – Hannah (Kerry Godliman). Die drei Männer sind soziale Außenseiter, deren Idiosynkrasien sich ergänzen. Derek und Kev leben von der Sozialhilfe, in der zweiten Staffel sind sie obdachlos und wohnen zeitweise in einem kleinen Campingwagen. Während Derek und Kev dennoch optimistisch durchs Leben gehen, leidet Hausmeister Dougie, der bezeichnenderweise meistens in seiner Kellerwerkstatt arbeitet, an Gefühlen der Minderwertigkeit und Nutzlosigkeit und stellt regelmäßig die Sinnhaftigkeit seines Tuns (wie auch die Sinnhaftigkeit seines Lebens allgemein) infrage. Im Gegensatz zu Dougie ist Kev – zumindest vor der Kamera – komplett von sich überzeugt. Er findet sich potent und unwiderstehlich, humorvoll, kreativ und charmant. Die Zuschauer:innen sehen allerdings einen arbeitslosen Alkoholiker, der Frauen belästigt und betrunken durch den Tag dämmert.

Derek und er verursachen auch die meisten Gefühle des Fremdschämens. In einer Szene furzt Kev zunächst sehr laut und stolz und verkündet danach etwas leiser: „I’ve shat meself“ (1. Staffel, 3. Folge, 01:16). Derek potenziert das Lachen bzw. Nicht-Lachen über Behinderte. So möchte er beispielsweise die Altenheimbewohner:innen durch ein Personenrätsel unterhalten. Er sagt mit verzerrter Stimme „I will exterminate you“, der klassische Satz der bösen Computerwesen in der britischen Science-Fiction-Serie *Dr Who*. Als das Publikum vermeintlich korrekt „The Daleks“ antwortet, korrigiert sie Derek mit „No, Stephen Hawking“ (1. Staffel, 6. Folge, 16:38–16:53). Die komische Wirkung der Szene ähnelt der Begrüßung neuer Angestellter durch David Brent in *The Office* (2. Staffel, 1. Folge): Missglückte Witze werden kombiniert mit den entsetzten Reaktionen der Zuschauer:innen.

Während *The Office* und *Extras* durch Besetzung, Setting und die gezeigten Situationen die von der Gesellschaft produzierten Differenzen zwischen Menschen mit und ohne Behinderung hervorheben, betont *Derek* die Relationalität von Alterität. Die Serie spielt in einem Altenheim, einem Ort, der außerhalb der Gesellschaft steht. Behinderung erscheint relativ. Die Bewohner:innen erfüllen alle nicht mehr die Normen körperlicher und geistiger Gesundheit; alle haben diverse altersbedingte Beschwerden von Taubheit bis Alzheimer. Das Leben im Heim, so Dougie explizit, ist das Leben unmittelbar vor dem Tod: „I don’t know at what point you can say a life has ended“ (1. Staffel, 1. Folge, 17:00) und Derek kommentiert in einer der Interviewsequenzen: „they are always dying cause

they're old“ (19:55). Im Lauf der Serie sterben vier der Figuren, unter ihnen Dereks Vater. Für eine Sitcom ist dies relativ ungewöhnlich und verleiht der Serie eine seriös-sentimentale Note.

Hauptfigur Derek erscheint vor dieser Folie als anders eingeschränkt. Habitus, Sprache und Kleidung signalisieren Nicht-Normativität: Gervais spielt ihn mit akkuratem Scheitel, den er sich regelmäßig neurotisch zurecht streicht, und auffälligem Unterbiss. Derek trägt altmodische Norwegerpullis und watschelt. Wenn er aufgeregt ist, atmet er hörbar schnappend ein. Sein Englisch ist nicht grammatikalisch korrekt, seine Ansichten sind oft unorthodox und simpel. Im Gegensatz zu den stets klar und klinisch diagnostizierten Krankheiten der Heimbewohner:innen und den ebenfalls exakt benannten Formen der Behinderung in *The Office* und *Extras*, bleibt Dereks geistige und körperliche Eingeschränktheit im Vagen. Alle von außen kommenden Nicht-Behinderten zeigen sich irritiert über seine Anwesenheit – er wirkt zu jung für einen Heimbewohner und unprofessionell für eine Pflegekraft. Der Vorsitzende des Verwaltungsrats fragt Derek daher direkt, ob er schon auf Autismus getestet wurde, was dieser verneint (1. Staffel, 2. Folge). Gervais behauptet zudem: „I've never thought of him as disabled“ (zitiert in Gilbert 2012) und hebt Dereks kindliche Naivität hervor:

I think I like Derek because he is all of us before the weight of the world makes us be cynical and cool and we worry about what people think. He is sweet and sincere. He is me before I turned about 8. It was also a little bit of an antidote to all that cynicism and irony that I am guilty of – I am the ringleader of it, fifteen years of irony! (zitiert in Dowell 2014)

Gerade dies übernimmt aber Stereotypen, die Menschen mit kognitiven Schwächen als infantil charakterisieren (vgl. Dorwart 2018). Wo andere Erwachsene Affektkontrolle üben, lässt Derek seinen Gefühlen freien Lauf. Er trauert um tote Vögel und weint, als sein Lieblingshund eingeschlafert werden muss. Gervais arbeitet hier mit einer Reihe von traditionellen Repräsentationsstrategien für Figuren, die Margaret Montgomerie als „idiots“ klassifiziert: „a lack of sound judgment and skill, ignorance and clowning, [...] notions of arrested development and retardation“ (Montgomerie 2010a: 99). Derek steht damit in einer Reihe von populären Figuren in britischen Sitcoms wie Pike in *Dad's Army* (1968–1977), Baldrick in *Blackadder* (1983–1989) oder Alice in *The Vicar of Dibley* (1994–1998): einfältigen, aber freundlichen Menschen, die nie merken, dass über sie gelacht wird und deren Fehler und Schrullen ein Lächeln oder Lachen hervorrufen (vgl. Montgomerie 2010b: 113; 120; Dorwart 2018).

Mit Sprüchen wie „kindness is magic. [...] It's more important to be kind than clever or good looking“ (1. Staffel, 1. Folge, 21:40) oder „If you want happiness

for a lifetime, help other people” (Special, 53:01) übernimmt Derek zeitweise auch die Rolle des typischen „weisen Narren“, der in seiner schlichten Art große Wahrheiten gelassen ausspricht. Etwa wenn er den Enkel eines der Heimbewohner trifft, der Karriere als Vermögensberater gemacht hat und sich nicht mehr um seinen Großvater kümmern kann oder möchte. Derek verwickelt ihn in einen sokratischen Dialog mit der Botschaft einer Böll-Parabel. Warum Geld anhäufen, um damit ein unbeschwertes Leben zu führen, wenn man das auch ohne Geld haben kann?

- Enkel:** I work for, arguably, one of the best banking groups in the world. [...]
Derek: What do you do?
Enkel: Très difficile to explainion. I manage very rich people's money.
Derek: Why?
Enkel: So that they can turn it into even more money. [...] Don't you want more money?
Derek: I haven't got any money.
Enkel: Exactly. So, you know, if you got a better job –
Derek: What's a better job than this? [*Kameraschwenk zu den Pflegerinnen Hannah und Vicky, die zuhören.*]
Enkel: Okay, right. Let's say you get a job that pays you lots of money. Then, you can buy more things, you can get a better house, a better car, then you'd be important and you'd probably get an even better job.
Derek: Why?
Enkel: Well, so that you make more money.
Derek: Why?
Enkel: So you make enough money that you could retire early.
Derek: Why?
Enkel: So, you could do exactly what you wanted, all day, every day.
Derek: That's what I does now. (2. Staffel, 2. Folge, 10:03–11:38)

Später sieht man den Enkel, wie er mit dem Großvater ein Bier trinkt und angelt. Dereks kategorischer Imperativ „be kind“ erhöht nicht nur die Lebensqualität der Heimbewohner:innen. Die Zuwendung von Heimleiterin Hannah macht aus der Delinquentin Vicky (Holli Dempsey) auch eine engagierte und motivierte Mitarbeiterin. Hannah und Derek bringen Kev dazu, keinen Alkohol mehr zu trinken. Durch Inklusion, Nettigkeit und Resilienz, so zeigt die Serie, erfüllt man letztlich auch die Erwartungen der neoliberalen Leistungsgesellschaft, selbst wenn man an ihrem Rand steht. Derek lernt, nie aufzugeben, „always get up“, und so leistet jeder und jede ihren Beitrag für die Gesellschaft. Innerhalb des Heims und in der Serie avanciert Derek dadurch zu einem „Maskottchen“ der Normalität (vgl. Davis 2017: 40).

4 Fazit

The Office gehört mittlerweile zu den Klassikern des *cringe*. Die komischen Grenzüberschreitungen und Irritationen decken ein breites Spektrum an Themen ab: neben Behinderung verhandelt die Serie auch Rassismus, Sexismus, und Homophobie. *Extras* und *Life's Too Short* rücken Behinderungen stärker in den Fokus und spielen mit sozialen Normen und Medienstrategien. Einige Serien der frühen 2000er, wie die Alan-Partridge-Sitcoms von und mit Steve Coogan über einen unfähigen Moderator, oder die ebenfalls als *Mockumentary* in einer geriatrischen Station in einem Krankenhaus gefilmte Sitcom *Getting On* (2009–2012) operieren mit ähnlichen Strategien des Tabubruchs und der Grenzüberschreitung, in der Menschen mit Behinderung allerdings keine prominente Rolle spielen. Man könnte sagen, dass Gervais und Merchant hier eine Marktlücke für die *cringe comedy* gefunden und von Serie zu Serie mehr ausgereizt haben – ohne besonderen kritischen Impetus. Um auf Jörg Michael Kastls Fragen vom Anfang zurückzukommen: Behinderte Menschen in diesen Repräsentationen sind kaum selbstbestimmt komisch. Weder macht Brenda Witze auf Brents Kosten, noch erscheint Davis als besonders humorvoll. Lediglich Fran wird Witzigkeit zugestanden, wenn sie als Grund, warum sie ihre Schwester am Drehort besuchen kann, anführt: „my tap dancing class was cancelled [...] joke“ (04:19). Derek macht zwar Witze, über die man jedoch nicht lachen kann. „Darf man über behinderte Menschen/Behinderungen lachen?“ (Kastl 2020: 248). Auch dies verneinen die Serien größtenteils. Man dürfte schon lachen, nur man erhält keine Gelegenheit, da das Ziel der *cringe comedy* die unsensiblen Nicht-Behinderten sind. Es geht im Großen und Ganzen weniger um die Darstellung von Behinderung als um komische Provokation.

Derek hat zwar dank der Veröffentlichung durch Netflix im Kielwasser von Gervais' derzeitiger Erfolgsserie *After Life* (2019–2021) eine recht breite Fanbasis, doch bei der Erstausstrahlung im britischen Fernsehen überwogen die kritischen Stimmen. Die schauspielerische Leistung von Gervais überzeugte nicht und damit auch nicht die Figur. Mit der Serie erreicht das *cripping up*, die „Darstellung behinderter Rollen durch nichtbehinderte Schauspieler:innen“ (Wihstutz 2020: 386) eindeutig seine Grenzen. Mittlerweile gibt es im angloamerikanischen Fernsehen einige Sendungen, in denen von Behinderten gespielte Behinderte im Zentrum stehen, oft mit intersektionalen Marginalisierungen wie z.B. in Ryan O'Connells *Special* (2019–2021), in der es um einen jungen schwulen Mann mit Zerebralparese geht und Fragen von Gender, Klasse und Queerness verhandelt werden. Behinderte verkörpern nicht nur Rollen von Behinderten, sie schreiben sie auch ins Zentrum von Komödien.

Angesichts von *After Life* zeichnet sich allerdings ein weiterer, gegenläufiger Trend ab, der die Sentimentalisierung sowie das Spiel mit Differenzen von *Derek* fortführt und körperliche und kognitive Einschränkungen unsichtbar und unauffällig macht. Der wieder von Gervais gespielte Protagonist Tony Johnson hat nach dem Krebstod seiner Frau Depressionen und sieht keinen Sinn mehr im Befolgen gesellschaftlicher Konventionen. Diese „super power“ führt zu aggressiven Wortgefechten und Zusammenstoßen, die oft die Regeln der *political correctness* verletzen. Gleichzeitig bilden aber Johnsons Freund:innen und Kolleg:innen – und der Schäferhund Brandy – ein Schutznetz, das ihn trotz allem am Leben erhält. Wie in *Derek* siegen Tapferkeit und Resilienz. Man kann diese sentimentalisierte Version von *cringe* als Indiz für die Krise weißer, patriarchaler Maskulinität lesen (vgl. Schwanebeck 2021: 4). Allerdings findet sich eine vergleichbare Dramedisierung auch in Phoebe Waller-Bridges ebenfalls hochgerühmter Sitcom *Fleabag* (2016/2019), in der die Protagonistin an Sexsucht leidet und um ihre Mutter und die beste Freundin trauert. Es ist auffällig, dass die weiße, obere Mittelschicht in diesen Sitcoms als implizite Norm erscheint. Menschen mit körperlicher Behinderung haben hier keinen Platz mehr, ebenso wenig wie Nicht-Weiße oder Nicht-Heterosexuelle. Das ist nicht die *cancel culture*, von der Gervais gerne spricht, sondern die Normalisierung sozialer Privilegien sowie die Simulation von Diversität mit den Mitteln von *cringe*.

Bibliographie

Filme

- Gervais, Ricky/Merchant, Stephen. 2001–2002. *The Office*. London: BBC.
Gervais, Ricky/Merchant, Stephen. 2005–2006. *Extras*. London: BBC.
Gervais, Ricky. 2012–2014. *Derek*. London: Channel 4/Netflix.

Forschungsliteratur

- BBC. 2020. *Creative Diversity Report*. BBC, <http://downloads.bbc.co.uk/aboutthebbc/reports/reports/creative-diversity-report-2020.pdf> [06.03.22].
- Dahl, Melissa. 2018. *Cringeworthy: A Theory of Awkwardness*. New York: Portfolio/Penguin.
- Davis, Lennard J. 2017. „The Ghettoization of Disability: Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema.“ In: Anne Waldschmidt/Hanjo Berressem/Moritz Ingwersen (Hg.), *Culture – Theory – Disability: Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: transcript: 39–49.

- Dorwart, Laura. 2018. „TV Depictions of Disability Have Come a Long Way.“ In: *Buzzfeed News* (10.01.2018), <https://www.buzzfeednews.com/article/laura-dorwart/tv-depictions-of-disability-have-come-a-long-way> [06.03.22].
- Dowell, Ben. 2014. „Ricky Gervais: ‘Derek Is the First Proper Hero I Have Played.’“ In: *Radio Times* (04.12.2014), <https://www.radiotimes.com/tv/comedy/ricky-gervais-derek-is-the-first-proper-hero-i-have-played> [06.03.22].
- Evans, Mel. 2021. „*The Office* Producer Ash Atalla Left ‘Uncomfortable’ by Ricky Gervais’ Disability Jokes.“ In: *Metro* (12.08.2021), <https://metro.co.uk/2021/08/16/the-office-producer-ash-atalla-uncomfortable-with-ricky-gervais-jokes-15099299> [06.03.22].
- Florsheim, Lane. 2022. „Ricky Gervais on Why No Subject Should Be Off-Limits in Comedy.“ In: *The Wall Street Journal* (31.01.2022), <https://www.wsj.com/articles/ricky-gervais-on-why-no-subject-should-be-off-limits-in-comedy-11643635652> [06.03.22].
- Gilbert, Gerard. 2012. „‘Mock the Disabled? Me?’: Ricky Gervais on How He Has Been Misunderstood.“ In: *The Independent* (05.04.2012), <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/comedy/features/mock-the-disabled-me-ricky-gervais-on-how-he-has-been-misunderstood-7621909.html> [06.03.22].
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Hamscha, Susanne. 2017. „Crip Humor.“ In: Bettina Papenburg (Hg.), *Gender: Laughter. Macmillan Interdisciplinary Handbooks*. Farmington Hills: Macmillan Reference USA: 349–362.
- Hartwig, Susanne (Hg.). 2020. *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler.
- Hunt, Leon. 2013. *Cult British TV Comedy. From Reeves and Mortimer to Psychoville*. Manchester: Manchester UP.
- Jacobi, Philip. 2016. „Life is Stationary. Mockumentary and Embarrassment in *The Office*.“ In: Jürgen Kamm/Birgit Neumann (Hg.), *British TV Comedies: Cultural Concepts, Contexts and Controversies*. London: Palgrave Macmillan: 295–310.
- Kastl, Jörg Michael. 2020. „Komik und Behinderung.“ In: Hartwig 2020: 248–254.
- Kotsko, Adam. 2010. *Awkwardness*. Winchester: Zero.
- Middleton, Jason. 2014. *Documentary’s Awkward Turn: Cringe Comedy and Media Spectatorship*. London: Routledge.
- Montgomerie, Margaret. 2010a. „Visibility, Empathy and Derision: Popular Television Representations of Disability.“ In: *ALTER, European Journal of Disability Research* 4.2: 94–102.

- Montgomery, Margaret. 2010b. „’Mischief and Monstrosity’: *Little Britain* and Disability.“ In: Sharon Lockyer (Hg.), *Reading Little Britain: Comedy Matters on Contemporary Television*. London: I.B. Tauris: 111–125.
- Radtke, Peter. 2006. „Das Bild behinderter Menschen in den Medien.“ In: *Spektrum Freizeit* 30.2: 120–131, DOI: 10.25656/01:5251 [06.03.22].
- Schwaab, Herbert. 2013. „*The Office*, *Spaced* und die ‚glanzlose‘ Qualität britischer Comedyformate.“ In: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hg.), *Transnationale Serienkultur, Film, Fernsehen, Medienkultur*. Wiesbaden: Springer VS: 207–222.
- Schwaab, Herbert. 2020. „Fernsehserien.“ In: Hartwig 2020: 415–422.
- Schwanebeck, Wieland. 2021. „Introduction to *Painful Laughter: Media and Politics in the Age of Cringe*.“ In: *Humanities* 10: 1–9, DOI: 10.3390/h10040123 [06.03.22].
- Shakespeare, Tom. 1994. „Cultural Representation of Disabled People: Dustbins for Disavowal?“ In: *Disability & Society* 9.3: 283–299.
- Waters, Ben. 2005. *The Office*. London: BFI.
- Wihstutz, Benjamin. 2020. „Theater und Performance.“ In: Hartwig 2020: 383–392.
- Wirth, Uwe. 2019. „Reiner Spaß? Komödie als Real-Satire.“ In: *Brecht Jahrbuch* 44: 139–156.

Herbert Schwaab

There's something about disability. Behinderung und Affekt in den *Gross-out-* Blockbusterkomödien der Farrelly-Brüder

Abstract: This paper aims at a new perspective on comedy and affect as alternative modes of transferring notions and images of disability. It takes a look at the gross-out comedies of Peter and Bobby Farrelly and the subversive potentials of such films to have an immediate contact with its audiences. That the films of the Farrelly Brothers often deal with disability and give disabled actors and actresses roles in their films could be seen as contributing to politics of representation and inclusion, but critical responses to their films still point to their representations of stereotypes of disability that victimizes and exploit them for narrative and comic demands. Referring to the film philosophy of Stanley Cavell this paper denies such a critical approach, pointing to moments often overseen in these readings that not only offer intensive experiences of entertainment, but also reflect on questions of imagination, perception and acknowledgement related with the topic disability in the films.

Keywords: Comedy, Affect, Representation, Popular Cinema, Perception

1 Einleitung: Gross-out Comedy und Körperbilder

There's Something about Mary (USA 1998) ist ein abstoßender Film. Es wird männliches Ejakulat von einer Frau als Haargel verwendet, es entblößt sich für einen Voyeur im Objektiv seines Fernglases die braune, faltige, hängende Brust einer 80-jährigen, eine Nebenfigur entwickelt immer bizarrere Symptome einer Hautkrankheiten, die auf einer nervösen Störung beruhen, der Teppichboden einer Wohnung ist mit Hundekot verunreinigt, die männliche Hauptfigur Ted hat bei ihrem ersten Rendezvous mit der titelgebenden weiblichen Hauptfigur einen schmerzhaften Unfall, bei dem sich sein Penis und seine Hoden in einem Reißverschluss verhaken, was in einer kurzen Einstellung in einer Nahaufnahme gezeigt wird. Der Film macht sich zudem lustig über Menschen mit Behinderungen. Einer der vielen Verehrer von Mary täuscht eine spastische Lähmung vor, ein etwas tumber Privatdetektiv versucht sich die Zuneigung von Mary dadurch zu erschleichen, dass er vorgibt, sich aufopferungsvoll um behinderte Menschen zu kümmern, die er als in Käfigen gehaltene Monster beschreibt. Diese Art des Humors sind der Grund dafür, warum diese Filme dem Genre *Gross-out-Komödie* zugerechnet werden:

These transgressions usually involve the shocking use of body fluids such as semen and vomit, bodily functions such as defecation, or the depiction of people with non-normative body types, often fat, and frequently naked. (Wilde 2018: 118)

Aber diese Szenen und diese Zuordnung verdecken den Blick auf andere Qualitäten des Films, der auch als eine romantische Komödie bezeichnet werden könnte, in der Ted versucht den gerissenen Faden einer Highschool-Romanze wieder aufzugreifen. Noël Herpe stellt die Verwandtschaft dieser und anderer Filme der Farrelly-Brüder mit dem Geist der romantischen Komödie der 1930er- und 1940er-Jahre heraus, die sie vom Sarkasmus und Zynismus vieler anderer Produktionen unterscheidet (vgl. Herpe 2000). Diese überraschende Beschreibung von Filmen, die so kalkuliert mit Komik und Affekt umzugehen scheinen, macht die in ihnen zu findenden Beispiele für die Repräsentation von Behinderten in Filmen umso relevanter. So baut etwa Ted eine besondere Beziehung mit Warren, dem behinderten Bruder von Mary auf. Ich will diese Szene am Ende des Films, wenn Ted sich den überempfindlichen Ohren von Warren nähert, dessen Ohrschützer lüftet und sich von ihm verabschiedet, als einen Ansatzpunkt für eine Auseinandersetzung nehmen, die diesen und andere Filme nicht als problematische, geschmacklose Repräsentationen von Behinderung begreift, sondern als ebenso sinnliche wie realistische Auseinandersetzungen mit Bildern und Gefühlen der Behinderung, die sich sehr selten im Kino finden lassen. In diesem Fall ist dieses Gefühl auch an meine eigenen Erfahrungen mit einem autistischen Bruder geknüpft, die einen Einwand gegen eine Kritik an dieser Repräsentation formulieren. Aber es soll hier auch darum gehen, ein Modell der Auseinandersetzung mit Filmen ausschließlich auf der Ebene ihrer Repräsentationen zu hinterfragen und die Filme auch als das zu sehen, was sie sind, Komödien, die Menschen zum Lachen bringen und deren Effekte untrennbar von ihren Inhalten sind.

Eine auf die Repräsentation zielende Kritik an der Darstellung von Behinderung in Filmen, zu der Alternativen entworfen werden sollen, hat etwa Martin F. Norden in *Cinema of Isolation* entworfen, einer sehr einflussreichen Auseinandersetzung mit dem Hollywoodkino und den vielen Stereotypen, die in einer bis ins frühe Kino zurückreichenden Geschichte über Jahrzehnte entstanden sind (vgl. Norden 1994: 3). Zentraler Kritikpunkt ist, dass Behinderte immer dieselben Rollen und Funktionen für die Filme übernehmen, selten im Zentrum stehen und keine eigene Stimme haben. Lennard J. Davis spricht davon, dass behinderte Figuren immer dazu verdammt sind, als Allegorien auf etwas anderes zu verweisen, was über ihre Identität hinausgeht, sie müssen immer etwas bedeuten (vgl. Davis 2017: 44–45). So helfen sie häufig der Hauptfigur, eine Lektion in

Demut und Toleranz zu lernen. Diese Kritik setzt aber immer auf der Ebene der Repräsentation an und operiert mit den Bedeutungszuschreibungen, die mit filmischen Darstellungen verbunden sind. Mein Einwand gegen diese berechtigte Kritik an Darstellungen von Behinderung, die vielen auch eine Perspektive eröffnet, die Ideologien und Diskurse des Mainstreamkinos nicht hinzunehmen und zu hinterfragen, lautet, dass es nicht nur biographische Einwände dagegen geben kann, sondern dass viele Ebenen des Films dabei nicht in den Blick genommen werden, die Ebene der Ästhetik und, bei einer Komödie besonders wichtig die des Affekts, der sich in Inkongruenz, Ekel und Lachen ausdrücken kann. Ein anderes Wort dafür wäre das Vergnügen, das uns diese Filme bereiten. Es gibt vieles, was durch das Raster einer auf die Repräsentation, die Lesbarkeit der filmischen Zeichen fokussierten Lesart herausfällt. Eine andere, breitere Perspektive ist deswegen gerade bei den Filmen der Farrelly-Brüder wichtig, weil sie als Behindertenaktivisten verstanden werden können, die sich in ihren Filmen um Inklusion bemühen. Wie und ob dieses Anliegen sich mit ihrem affektbetonten, körperlichen und überaus komischen Kino verbinden lässt, ist eine weitere Frage, die in diesem Beitrag behandelt werden soll.

2 Das inklusive Kino der Farrelly-Brüder

Dieser Aktivismus von Peter und Bobby Farrelly wurde 2019 mit der Verleihung des Morton F. Ruderman Award gewürdigt (vgl. Gray 2020), eine Auszeichnung von Menschen, die wie die Schauspielerin Marlee Matlin oder der Schwimmer Michael Phelps auf unterschiedliche Weisen Inklusion von Menschen mit Behinderung unterstützt haben (Ruderman Family Foundation). Sie wurden vor allem dafür geehrt, dass sie seit ihrem zweiten Film *Kingpin* von 1996 in mehreren Filmen Menschen mit Behinderung Rollen gegeben haben, die sie nicht auf die Behinderung reduzierten. Die beiden Regisseure, Autoren und Produzenten begründen dieses Engagement damit, dass einer ihrer Freunde, Danny Murphy, durch einen Unfall querschnittgelähmt, sie dazu angeregt habe, auch Menschen wie ihn zu zeigen und nicht Schauspieler:innen, die Behinderte verkörpern (vgl. Gray 2020). Dass dieses Engagement auf einer bewussten und politischen Praxis der Repräsentation beruht, wird in einem Beitrag der Autorin Hope Allan deutlich, die ihre Begegnung mit den Farrelly-Brüdern auf einem ähnlichen Event schildert. Diese Politik zielt nicht nur auf eine selbstverständliche und realistische Form der Inklusion, sondern auch auf eine Alternative zu den „syrupy, saint-like representations of people with disability in the media“ (Allan o.J.). Die Filme thematisieren daher Behinderung auf zwei Weisen: zum einen durch das Interesse für nicht normierte Körper oder für die Abweichungen, die mit

Behinderung einhergehen. Behinderung liefert hier wie immer in der Komödie und deren Interesse für nicht-normierte Körper komisches Potenzial, das ausgebeutet werden kann. Auf einer zweiten Ebene wird versucht, eine Inklusion von Schauspieler:innen mit Behinderung zu erzeugen. Sie dürfen zum Teil auch unsympathische Charaktere verkörpern, aber ihre Darstellung unterläuft auch dadurch Erwartungen, die mit Beeinträchtigungen und einem Opferstatus von behinderten Figuren verbunden ist. Sie sind in diesen Filmen einfach nur sichtbar und müssen keine andere Funktion übernehmen, als sich selbst darzustellen und ein realistisches Portrait einer Welt zu zeichnen, in der es weitaus mehr Menschen mit Behinderung gibt als in Filmen. Für Katherine LeBesco stellen die Filme der Farrelly-Brüder daher eine gute Möglichkeit dar, Behinderung zu normalisieren und für Inklusion zu sorgen:

As much as all seven of the Farrelly brothers' films rack up laughs at the expense of people with disabilities, many of them contrarily function to normalize disability. Most of their main characters have some form of disability or another; in addition, another subset of disabled characters whose portrayals are more complicated and nuanced exists within the filmic universe of the Farrelly brothers. Peripheral characters with disabilities—from spina bifida to stuttering, among others—are typically not subjected to the same problematic framing as many of the lead characters, and in fact often reflect a view of disability itself as normal. (LeBesco 2004)

Das funktioniert aber nur deswegen, weil die Filme der beiden, wie der Filmkritiker Kent Jones deutlich macht, immer auch einem Realismus verpflichtet sind, der über die Darstellung von Behinderung hinausgeht und ein authentisches Gefühl für den Schmerz und das Leiden offenbare, das durch soziale Benachteiligung erzeugt wird (vgl. Jones 2000). Dieser Realismus und das Interesse für die Niederungen der Wirklichkeit zeigt sich bereits bei ihrem erfolgreichen Debütfilm *Dumb and Dumber* (USA 1994), in dem sich zwei kognitiv beeinträchtigte Freunde auf einen bizarren Road Trip begeben. In *Kingpin* (USA 1996) ist die Hauptfigur ein desillusionierter, erfolgloser ehemaliger Bowlingprofi, der bei einem Unfall seine Hand verliert und eine billige Plastikprothese aus Gummi als Handsatz trägt. *Kingpin* greift die Thematik der Behinderung nicht nur durch den versehrten Körper der Hauptfigur und seinem körperbetonten Humor auf, sondern lässt zum ersten Mal bewusst die Figur eines Rollstuhlfahrers auftreten, dessen Behinderung keine Funktion für den Film übernehmen muss. Er wird von ihrem Freud Danny Murphy gespielt, der sie zu ihrem Behindertenaktivismus inspiriert hat und der noch in weiteren Filmen auftreten wird. *There's Something About Mary* (1998) bietet mit dem kognitiv beeinträchtigten Warren und seinen Freunden aus einer Betreuungseinrichtung mehrere behinderte Figuren. Es gibt zudem eine Figur, die Behinderung vorspielt und weitere

körperliche Abweichungen, die sich in diesem Kontext verorten lassen. *Me, Myself and Irene* (USA 2000) handelt von einer psychischen Beeinträchtigung und nicht direkt von Behinderung, aber er greift diesen Aspekt immer wieder in der Handlung auf. In dem Film leidet der von Jim Carrey gespielte Polizist an einer extremen Form von Schizophrenie, nachdem unter anderem seine Ehefrau mit einem kleinwüchsigen schwarzen Chauffeur durchgebrannt ist. *Shallow Hal* (2001) setzt sich in seiner Haupthandlung, in der eine übergewichtige Frau von Gwyneth Paltrow verkörpert wird, weniger mit Behinderung, sondern eher mit nicht-normierten Körpern auseinander, zu denen auch Kinder mit Verbrennungen gehören. In ihm gibt es aber die Figur des Ron Kirby, der als Kind Spina Bifida hatte, der nicht nur erfolgreich ist, sondern genüsslich als eine Art Supercrip seinen scheinbar versehrten Körper zum Tanzen, Fahrradfahren und in einer Sequenz im Abspann sogar zum Skifahren verwendet. Der Film behandelt Behinderung auch über seine Auseinandersetzung mit Fragen einer falschen Wahrnehmung und der Idealisierung von Körpern, die der Realität widerspricht. *Stuck on You* (USA 2003), ein Film, auf den noch etwas genauer eingegangen wird, thematisiert die Körper eines verbundenen Zwillingspaars Walt und Bob, das die Heimat an der Ostküste verlässt, weil Walt den Traum verwirklichen will, als Schauspieler in Hollywood zu reüssieren und es auch tatsächlich schafft. Dieser Film ist der deutlichste Ausdruck einer Politik der Repräsentation und der Inklusion, da er sich nicht nur mit nicht-normierten Körpern auseinandersetzt, sondern auch immer wieder nach Gelegenheiten sucht, Behinderte, die von Behinderten gespielt werden, in seinem Film auftauchen zu lassen. Einer dieser Figuren ist der von Ray Valliere gespielte, kognitiv beeinträchtigte Angestellte von Walt und Bob im Burger-Laden, mit dem sich die beiden und die Gäste solidarisieren, als sie auf eine behindertenfeindliche Figur treffen, eine Szene, die den Aktivismus der Farrelly-Brüder und ihr soziales Engagement auf sehr plakative Weise zum Ausdruck bringt.

Nach dem von den Farrelly-Brüdern produzierten Film *The Ringer* (USA 2005), in dem ein Mann sich als Behinderter ausgibt, um bei den Special Olympics mitmachen und dabei Geld verdienen zu können, verliert sich die etwas die Spur der Auseinandersetzung mit Behinderung im Werk der Farrelly-Brüder, aber das Interesse an nicht-normierten, abweichenden Körpern und an Randfiguren der Gesellschaft bleibt auch in Filmen wie *The Heartbreak Kid* (USA 2008) oder *The Three Stooges* (USA 2012) erhalten.

Ich möchte mich in einer etwas genaueren Auseinandersetzung mit dem Film *There's Something About Mary* mit verschiedenen Deutungen der Darstellung von Behinderung in diesem Film und dem Werk der Farrelly-Brüder beschäftigen, bevor ich an dem Film *Stuck On You* deutlich machen werde, dass sich diese

Filme in eine philosophische Auseinandersetzung mit Anerkennung und Wahrnehmung einordnen lassen, die im Kontrast steht zu einer zum Teil berechtigten Kritik an den Widersprüchen ihrer Repräsentationspolitik.

3 *There's Something about Mary*: Die Stimme von Warren

Gerade dass Ted eine so enge Bindung zu Warren erzeugt wird in einigen Lesarten von *There's Something about Mary* als besonders kritikwürdig hervorgehoben. So arbeitet Sandahl (1999) unter Rückbezug auf Nordens Studie und Typologie einige der typischen Behindertenfilmstereotypen heraus. Es finden sich in diesem Film das Stereotyp des ‚obsessive avengers‘, eines aggressiven Behinderten im Rollstuhl, der den hilfsbereiten Ted tyrannisiert, ebenso das des ‚fraudulent beggar‘, eines Mannes, der Behinderung simuliert, um sich Vorteile zu verschaffen. Sie kritisiert auch, dass sich die Sensibilität von Ted gerade daran erweist, dass er eine Bindung zu Warren aufbauen kann. Warren selbst wird zu einer kindlichen, unschuldigen Figur, der keine eigene Identität zugesprochen werde (vgl. Sandahl 1999: 194), während Mary Menschen nur über ihre Beziehung zu ihrem Bruder Warren bewerten kann, was ein Symptom ihrer Überidentifikation mit Behinderung darstelle:

Also a barometer of morality, Warren's reactions to Mary's suitors determine whether she will find them eligible for her attention. She dumps her only other serious boyfriend, Brett, when he is accused of considering Warren's a burden. At the end of the film, Mary chooses Ted over Brett (who has reappeared) partly because Warren likes Ted best. (Sandahl 1999: 193)

Diese kritische Verortung in kulturgeschichtlich sich sehr hartnäckig haltenden Stereotypen führt Sandahl dazu, die Komödie, die sie auf den ersten Blick als subversiven Film identifiziert, der sich auch über diese Stereotypisierung lustig mache und den sie deswegen durchaus interessant fand, auf den zweiten Blick abzulehnen. Die Kritik von Naill Richardson geht sogar noch weiter. Sie bezieht sich auf das offensive Moment der Komik der Filme oder darauf, dass die Behinderung simulierende Nebenfigur eine Art von ‚disability drag‘ verkörpere und er bemerkt ebenfalls, dass Mary eine Figur sei, die es liebt, Behinderte um sich zu haben (vgl. Richardson 2010: 190), als sei dies bereits das Kennzeichen eines Masochismus, der in diesen Filmen die Beziehung zu Behinderten charakterisiere. Am deutlichsten formuliert Richardson aber seine Kritik an der Figur von Warren, was sich vor allem darauf bezieht, wie seine Behinderung definiert und deren Symptome dargestellt werden:

Warren has an impairment which would be identified, in very generic terms, as a “learning difficulty”. The spectator, however, is given very little details as to the exact nature of Warren’s impairment other than some clownish antics such as showing how Warren becomes very violent if his ears are touched. Arguably, the representation of Warren is little more than a variation of the conceit of disabled body as ‘fools’ or ‘stooge’. (Richardson 2010: 189)

Ähnlich wie Sandahl kritisiert Richardson, dass Warren nur in seiner Funktion für Mary, die über ihn ihre Sympathien für Männer bewerte, betrachtet werde:

Mary only deems a potential boyfriend to be suitable if he is good with Warren. The problem is that this representation strategy prevents any identification with Warren and simply contains him in the role of victim and defining other. (Richardson 2010: 189)

Diese negative Lesart wird durch Alison Wildes positivere Einstellungen gegenüber der *Gross-out*-Komödie revidiert. Sie sieht die Filme der Farrelly-Brüder als ein Kino, das sich nicht nur mit dem Körper und seinen komischen Abweichungen beschäftige, sondern erstaunlich genaue Analysen der Wirklichkeit und sozialer Beziehungen anbiete, die sich ebenso häufig auch um den behinderten Körper und unseren Einstellungen ihm gegenüber drehen:

[...] these particular gross-out films were amongst the first to transform contemporary images of disabled people in film and broadcast media, not least by creating ambiguity and debate about why disability is funny. They can be seen to have encouraged the audience to turn their attention to ableist constructions of impairment whilst revealing them as the misleading tropes that they are. (Wilde 2018: 120)

Aber auch sie tut sich mit dem Film und dem ‚prothetisch‘ Charakter von Warren, der als Kristallisationspunkt für Einstellungen gegenüber Behinderung fungieren soll, schwer (vgl. Wilde 2018: 134). Allerdings gesteht sie dem Film zu, auf vielen Ebenen und konsequent Fragen der Behinderung zu behandeln und Behinderung sichtbar werden zu lassen. Ihre genaue Analyse des Films und der Behandlung der Figuren fördert z.B. zutage, dass das Spiel mit Ekel, Demütigung und Bloßstellung nicht die behinderten Figuren treffe und daher infrage gestellt werden könne, dass sie im Beziehungssystem des Films als die Opfer des Humors bezeichnet werden müssen (vgl. Wilde 2018: 136). Es lohne sich, einen zweiten Blick darauf zu werfen, was genau Mary von den Männern in der Beziehung zu ihrem Bruder fordert, nämlich eine „authentic form of recognition“ von Warren, was vielleicht auch der Grund ist, warum er letztendlich nicht darauf reduziert werden könne, nur das Objekt der Handlungen von anderen zu sein (vgl. Wilde 2018: 137). Diese Lesart von Wilde enthält darüber hinaus bereits mit dem Begriff der *recognition* eine interessante Spur, der wir später weiter folgen können.

Im Gegensatz zu dieser unentschlossenen Lesart ist die Kritik von Sandahl und Richardson eindeutig, aber sie ist auch einseitig, weil sie einige wichtige Aspekte übersieht und weil der Ansatz einer kritischen Auseinandersetzung mit Stereotypen, die Auseinandersetzung mit den Repräsentationen, ihre Grenzen hat. Richardson spricht in dem längeren Zitat zu Warren von den „clownish antics“ einer lernbehinderten Figur, deren Aggressivität und fehlende Aufklärung über die Natur seiner Behinderung ihn zu einer Figur mache, bei der die Identifikation unmöglich sei. Das unterstellt zunächst einmal, dass jeder Film Klassifikationen oder Diagnosen vornehmen müsse, die gerade bei dem weiten Spektrum von Autismus auch in der Realität alles andere als unproblematisch und eindeutig sind. Es verwundert allerdings noch mehr, dass Richardson nicht bewusst ist, dass es sich bei Warren nicht um eine unspezifische Lernbehinderung handelt, sondern um Autismus. Warrens Überempfindlichkeit und seine Wutanfälle sind typische Symptome im Spektrum von Autismus. Für Stuart Murray, der sich mit der Repräsentation von Autismus beschäftigt hat, sind sie Teil einer „autistischen Präsenz“ (vgl. Murray 2008: XVIII), womit er ästhetische Merkmale des Autismus meint, die beispielsweise einen Film mit autistischen Figuren von anderen Filmen unterscheidbar macht. Filme profitieren davon, wenn sie diesen plötzlichen Ausbrüchen von Aggression, die sich häufig in Autoaggression äußert, Raum geben und tatsächlich ist dies eine der wenigen Momente der Repräsentation von Autismus in Filmen wie *Rain Man*, die mehr erreicht, als nur die narrativ ertragreiche Figur eines Savants für den Film auszubeuten. Die Wutanfälle sind Momente, die aus der Repräsentation, eines filmischen Beziehungssystems, das Figuren Rollen und Funktionen zuweist und auf eine Entwicklung zielt, herausfallen:

[...] autism can provoke sudden, seemingly inexplicable behavior that is highly physical and visual. From tantrums and self-harm, and from playful vocalization to pleasurable acts of physical repetition, autism can be an eruptive force, and – as a consequence – one that invites the gaze of onlookers. (Murray 2008: 104)

Die Funktionalisierbarkeit eines autistischen Charakters gerät genau hier, an dieser eruptiven Kraft an ihre Grenzen und überschreitet sie. Daher bietet sich tatsächlich keine Möglichkeit einer (einfachen) Identifikation mit Warren und seinen Wutanfällen, aber dafür erkennen wir ihn als Figur mit einem Eigenleben an, das wir schwer verstehen können. Auch die scheinbare Überidentifikation Marys mit Warren verkennt eine mögliche Realität der Beziehungen zwischen Menschen mit Autisten und ihren Verwandten und Freunden. Es erscheint mir mehr als nachvollziehbar, dass es Mary wichtig ist, wie ihr Bruder behandelt wird, es erinnert mich an vieles, was ich und viele andere Menschen, die mit

Autisten zusammenleben, erlebt und gefühlt haben, und es schmerzt fast ein wenig, wenn Richardson dies als eine Überidentifikation beschreibt. Für mich ist der Film tatsächlich in dieser Hinsicht überaus realistisch und alles andere als eine Repräsentation, die die Figur des Autisten nur für die Handlung ausbeutet.

Dass Ted bei seiner ersten Begegnung von Warren verprügelt wird, weil er noch nicht weiß, wie empfindlich er auf Berührungen seines Ohrs reagiert, ist nicht nur komisch, sondern es erschreckt die Zuschauenden auch durch diesen eruptiven Ausbruch von Gewalt, der typisch für eine autistische Sichtbarkeit ist. Der scheinbar unscheinbare Moment, wenn Ted sich am Ende seinen überempfindlichen Ohren nähert und sie ohne ein Opfer seiner Wutanfälle zu werden lüften darf, bekommt gerade seine Bedeutung davon, dass die Eruption ausbleibt und stattdessen eine Nähe zwischen den beiden angedeutet wird, die sich auch nicht während des Films entwickelt, sondern die es einfach zu geben scheint. Um diesen Kontrast zu sehen, braucht es ein Verständnis dafür, wie der Film im Ganzen organisiert ist, wie die Szenen in Zusammenhang stehen.

Das Problem bei diesen kritischen Lesarten ist ein Zugang, der sich nur auf die Repräsentation allein zu beziehen scheint, aber nicht den gesamten Film im Blick behält, wozu auch die Tatsache gehört, dass er als derbe Komödie die Zuschauenden natürlich auch auf der Ebene des Affekts anspricht. Der Affekt des Komischen scheint allerdings für die Kritik eine Einladung auszusprechen, die dann nicht angenommen werden kann. So schreibt etwa Sandahl, dass sie sehr viel gelacht habe bei dem Film, sie dann aber doch wütend mit der Überzeugung verlassen habe, dass der Film Stereotypen zementiere:

There's something about Mary further marginalizes them by resuscitating dying century-old stereotypes with shock treatment bursts of comic violence, reviving notions of people with disabilities as eternally dependent, innocent, and child-like, and, conversely, violent, mean-spirited, and vengeful. (Sandahl 1999: 192)

Dem Vorwurf, dass die Filme das Andere porträtieren, um es dann für die Handlung zu vereinnahmen und zu normalisieren, widerspricht allerdings LeBesco, wenn sie auf die Filme im Ganzen zu sprechen kommt und den kritischen Lesarten vorwirft, immer nur Ausschnitte aus dem Film zu betrachten:

Norden's lens, so useful in other analyses, fails to provide a clear picture of the goings-on in a Farrelly brothers' film. They surely don't cure their main characters: the object of Shallow Hal's affection remains fat, the bowler in Kingpin doesn't get a surgery to restore his severed hand, and Lloyd and Harry don't undergo any Flowers for Algernon-esque procedure to make them brilliant. And the Farrellys certainly don't get rid of disabled characters; in fact, with every new release, viewers can count on seeing more and more people with a variety of disabilities occupying a wide range of roles. (LeBesco 2004)

Die Auseinandersetzung mit der Stereotypisierung, wie sie mit der Arbeit von Norden verbunden ist, bietet einen medienkulturwissenschaftlich äußerst interessanten Zugang zu Filmen, aber es stellt sich die Frage, ob davon inspirierte kritische Studien immer allen Ebenen des Films und wie er uns anspricht, gerecht werden. Das hat auch viel damit zu tun, dass diese Lesarten zu wenig Aufmerksamkeit für die Ästhetik und ihre sinnlichen Effekte haben. Wie eine Perspektive auf die Ästhetik eine Auseinandersetzung mit den Repräsentationen ergänzen und erweitern kann, soll mit dem Begriff der Anerkennung und einer filmphilosophischen Perspektive deutlich werden.

4 *Stuck on You* und die Komödie der Verleugnung

Der von Wilde ins Spiel gebrachte Begriff der misslungenen oder gelungenen *recognition* Warrens durch andere Figuren liefert die Verbindung zu dem verwandten Begriff der Anerkennung, der unter anderem in der Filmphilosophie von Stanley Cavell eine wichtige Rolle spielt und auf eine philosophische Dimension dieser Form von Unterhaltung hinweist, die ich bereits in einer Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Unterhaltenden in den Filmen der Farrelly-Brüder erkundet habe (vgl. Schwaab 2012). Cavell übernimmt seine Definition von Anerkennung von Wittgenstein und dessen Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Fremdpsychischen (vgl. Cavell 1976: 255). Der Begriff spielt vor allem in seinen philosophischen Neulektüren von klassischen romantischen Hollywoodkomödien eine wichtige Rolle. Er definiert in *Pursuits of Happiness* das Genre der Komödie der Wiederverheiratung, der sich auf sieben klassische Komödien der 1930er- und 1940er-Jahre bezieht und von Paaren handelt, die sich aus nichtigen Gründen trennen oder nicht zusammen sind und im Verlauf der Handlung durch die affektive Bindung, die die komischen Verwicklungen und der spielerische Umgang des Paares miteinander erzeugt, wieder zusammenfinden. Für Cavell ist die Komik der Filme, wie die Paare auf komische Weise sich und uns als Zuschauende unterhalten, Teil einer Bewegung, die zur affektiven Bestätigung des Anderen und seiner Anerkennung führt (vgl. Cavell 1981: 19). Die Paare müssen, verkürzt ausgedrückt, lernen, den Anderen oder die Andere als Andere anzuerkennen. Sie müssen befreit werden von einem „circle of vengeance“ (Cavell 1981: 109) der daraus resultiert, dass sie den Anderen immer zu Projektionen der eigenen Erwartungen und Zuschreibungen machen und ihn damit verkennen:

It is a way to frame a solution to the so-called problem of the existence of their minds. The genre of remarriage invites us to speak of putting together imagination and

perception in terms of putting together night and day – say dreams and responsibilities.
(Cavell 1981: 101)

In einigen Filmen wird dies tatsächlich sehr hintergründig auch auf der Ebene der Ästhetik und der filmischen Einstellungen reflektiert, wenn etwa die falsche, idealisierende Projektion eines von Henry Fonda in *The Lady Eve* gespielten Mannes durch das Framing oder die Unschärfe des Bildes für kurze Momente angedeutet wird. Es ist Ausdruck einer Verleugnung des Anderen, die nur die Hälfte von ihm sehen und dessen Realität und Widersprüche nicht anerkennen will (vgl. Cavell 1981: 61). Befreit werden die Figuren allerdings nicht etwa durch eine narrative Richtigstellung der Anlässe, die zur Trennung geführt haben. Die Trennung wird vielmehr als permanenter Zustand begriffen, der die Andersheit der Anderen erhält, aber durch Momente der Anerkennung kompensiert (vgl. Cavell 1981: 103). Diese Anerkennung findet sich in der Bereitschaft des Paares, sich auf ein Spiel einzulassen (vgl. Cavell 1981: 60), in dem die Komik ein Verständnis und eine Eintracht und Kompensation für die notwendige Entfremdung darstellt.

Was diese filmphilosophische Deutung Cavells leistet, ist, der Komik eines Films *als* Komik eine Bedeutung zu geben und damit auch gleichzeitig zu erklären, warum es nicht banal ist, dass wir von Filmen unterhalten werden: Komik ist nicht etwas Zusätzliches, sondern integrativer Bestandteil eines Films. Die Ebene des Films und die Ebene seiner Rezeption verschmelzen durch diesen Ansatz (vgl. Schwaab 2010: 129). Deshalb bedürfen diese Filme einer genauen, kritischen Lektüre, in der wir der Tatsache, unterhalten worden zu sein, gerecht zu werden versuchen, weil gerade diese Momente mit dem Motiv der Anerkennung verbunden sein können.

Einer dieser kleinen Momente, der einem Film Bedeutung verleihen kann, bezieht sich auf das mit Anerkennung verwandte Thema der *recognition*, die Wilde anspricht. Wenn Ted sich den Ohren von Warren nähert, die Ohrschützer lüftet und sich von ihm verabschiedet und Warren darauf reagiert, aber keinen Wutanfall bekommt, so bekommt diese Szene innerhalb des komischen und narrativen Gefüges vor allem durch seinen Kontrast mit der ersten Szene eine Bedeutung, in der dieselbe Handlung dazu geführt hat, dass Ted von Warren verprügelt wurde. Der Moment ist aber auch deswegen interessant, weil es offensichtlich so leicht fällt, ihn zu übersehen, er aber – vielleicht nicht für alle Zuschauenden – eine intensive Bedeutung bekommt, weil er nicht mehr und nicht weniger zum Ausdruck bringen will, als die enge Bindung und das Vertrauen, das zwischen Ted und Warren herrscht. Auch wenn sich daran die Szene anschließt, in der Mary sich dann doch für Ted entscheidet, hat das nichts damit zu tun, dass

sie ihre Beziehungen nur über die Beziehung der Männer zu ihrem behinderten Bruder bewertet, denn sie geht mit keinem Wort darauf ein, was gerade passiert ist. Dennoch hat diese leise Szene in einem lauten Film eine große Bedeutung und macht vielleicht deutlich, warum der Film trotz seines körperlichen Humors und den vielen problematischen, behindertenfeindlichen Figuren als eine romantische Komödie mit philosophischen Anliegen begriffen werden kann. Er eignet sich durchaus als Auseinandersetzung mit den vielen Projektionen, die die Männer auf Mary beziehen, oder als Auseinandersetzung mit den vielen Bildern und Vorstellungen, die in Bezug auf Behinderung zirkulieren.

Das Motiv der Anerkennung, das mit dem der *recognition* von Warren und damit auch von Mary verbunden ist und das Moment der Projektion und Idealisierung durchkreuzt, lässt sich noch besser auf den Film *Stuck on You* zu beziehen, in dem Motive der Behinderung allgegenwärtig sind. Für Wilde ist dieser Film ein Ausdruck eines im Werk der Brüder wachsenden Bewusstseins für die Auseinandersetzung mit Behinderung und den damit verbundenen Vorstellungen, die den kalkulierten Tabubruch der Filme kontrastiert. Dies wird in der Beschreibung eines Betrachters deutlich, die Wilde zitiert:

I resisted it for a long time because the concept sounded so offensive. But offensiveness is the last word I would use to describe this movie. The conjoined twin never feels like fodder for cheap jokes. Yes, it plays prominently in the plot, but it never feels like you are laughing at them, only with them. (zitiert in Wilde 2018: 125)

Tatsächlich ist *Stuck on You* auf den ersten Blick ein sehr fragwürdiger Film, der ein von Greg Kinnear und Matt Damon gespieltes verbundenes Zwillingenpaar zeigt und sich scheinbar über die Monstrosität dieses Körpers lustig macht. Gleichzeitig zeigt der Film eine Welt, in der die beiden Figuren auf extreme Weise, bis zur Verleugnung der Wirklichkeit reichend, integriert sind oder selbst gar nicht realisieren, dass sie als verbundene Zwillinge bei den meisten Menschen Irritationen auslösen. Der Film zeigt, wie LeBesco bemerkt, in langen Sequenzen die außergewöhnlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten der verbundenen Zwillinge in verschiedenen Sportarten und bei der Arbeit, er zeichnet zudem das Portrait einer solidarischen Kleinstadtgemeinschaft, die sich gegen behindertenfeindliche Figuren verbündet. Die Selbstverständlichkeit und Beiläufigkeit der Ausstellung der Fähigkeiten behinderter Menschen, die letztlich deutlich mache, dass Ausgrenzungen nicht körperlicher, sondern sozialer Natur sind, und die Tatsache, dass es in diesem Film nur so von behinderten Darsteller:innen in kleineren Rollen wimmelte, mache diesen Film so interessant und produktiv für eine Auseinandersetzung mit der Sichtbarkeit von Behinderung (vgl. LeBesco 2008).

Andererseits lässt sich aber auch bemerken, dass diese Inklusion mit einer problematischen Form der Verleugnung verbunden ist. Der Filmkritiker Jonathan Rosenbaum hat darauf hingewiesen, dass der Gleichmut, mit dem viele Menschen den verbundenen Zwillingen begegnen, auch als Ausdruck eines Desinteresses an der Wirklichkeit und der Verleugnung der Realität betrachtet werden kann (vgl. Rosenbaum 2003). Diese Verleugnung der Realität zeigt sich nicht nur in dem bizarren Plan von Walt, mit seinem Bruder nach Los Angeles zu gehen, um dort Erfolg als Schauspieler zu haben, was ihm dann auch gelingt. Sie manifestiert sich auch in vielen Begegnungen mit anderen Figuren, denen häufig die Tatsache, dass es sich hier um den seltenen Fall verbundener Zwillinge handelt, kein Eindruck zu machen scheint, was nicht nur als Toleranz, sondern auch als Gleichgültigkeit gedeutet werden kann.

Der Film findet aber Bilder dafür, die zu einer Reflexion der Grenze von Gleichgültigkeit und Toleranz einladen. So spricht Wilde an, dass der Film natürlich auch von dem Emanzipationsprozess der beiden Zwillinge handelt (vgl. Wilde 2018: 142), die am Ende operativ getrennt werden und damit endlich die Möglichkeit haben, die Fremdheit des Bruders anzuerkennen. Die Trennung vollzieht sich aber bereits durch eine bestimmte und auffällende Form des Framings, die notwendig wird, als Walt tatsächlich die Möglichkeit bekommt, bei einer Fernsehserie mit Cher mitzuspielen. Dafür muss aber der andere Bruder aus dem Bild gehalten werden, nicht nur, weil verbundene Zwillinge in einer Krimiserie nicht akzeptiert werden würden, sondern weil Bob heftig unter Lampenfieber leidet und auffällig hyperventiliert.

Ähnlich wie die von Cavell betrachteten Filme Fragen der Wahrnehmung und Anerkennung auf der audiovisuellen Ebene kommentieren, reflektiert *Stuck on You* auf sehr luzide Weise, was es bedeutet, einen Teil von sich oder den anderen Bruder zu verleugnen. So wird in einem eigenartigen Framing der schauspielende Bruder bei Filmaufnahmen sich immer am Rand bewegend gezeigt, in dem nicht immer gelingenden Versuch, die Existenz des anderen Bruders zu verbergen. Aber auch Bob verleugnet seinen schauspielenden Bruder, da er es nicht schafft, seinem Date zu gestehen, dass er Teil eines verbundenen Zwillingspaars ist. In den absurden und komischen Versuchen, auch hier die Existenz eines verbundenen Bruders zu leugnen, nutzen die beiden absurde Tricks, wie z.B. einen der Brüder in einem gigantischen Kuscheltier zu verstecken als die Freundin zu Besuch ist. Die Ästhetik des Films ist darauf ausgerichtet, sich mit Verleugnung, die ein Verbergen und An-den-Rand-Drängen impliziert, zu beschäftigen, eine Ausgrenzung, die weite Teile des Films in seinem Bemühen, Behinderung normal erscheinen zu lassen, eigentlich zu vermeiden versucht.

Es handelt sich aber nicht nur um eine buchstäbliche Verdrängung des Anderen, die auf vielen Ebenen des Films – im Verhältnis der Brüder und im Verhältnis der Figuren zu ihrer Umwelt – eine Rolle spielt, sondern auch um eine filmische Verdrängung, die zu einem Merkmal ihrer Ästhetik wird. Kent Jones weist darauf, dass die Farrelly-Brüder zwar zum Teil audiovisuell sehr schlichte Filme machen, deren Attraktionen im einfachen Zeigen einer zum Spektakel gemachten Körperlichkeit bestehen, dass sie allerdings auch Meister des Sight Gags seien, also von Gags, die die Wahrnehmung der Zuschauenden durch komplexe Bildkonstruktionen herausfordern (Jones 2000: 186). So rächt sich etwa der schizophrene, wildgewordene Polizist aus *Me, Myself and Irene* an seinem Nachbarn, dessen Hunde seinen Garten verunreinigen, indem er sich ihrerseits auf ihren Garten setzt und die Hosen herunterlässt. In der nächsten Einstellung sehen wir eine braune Masse, die auf den Boden fließt, erkennen aber relativ schnell, dass es einen Szenenwechsel zu einer Bar gegeben hat, in der gerade Schokoladensofteis in eine Tüte gedrückt wird. Ähnliche Sight Gags finden sich in *Stuck on You* wenn der lampenfiebrige Bruder zugunsten des schauspielenden Bruders aus dem Bild gedrängt wird, was zu einer eigenartigen Instabilität des Bildes führt, die darüber hinaus durch kleine Momente der Sichtbarkeit des nervösen Bobs verstärkt wird. Auch die Szene, in der sich Walt als gigantische Plüschfigur verkleidet, damit der Freundin von Bob nicht auffällt, dass sie verbundene Zwillinge sind, ist ein sehr gut konstruierter Sight Gag. Erst nachdem die Freundin gegangen ist, bewegt sich Walt und spricht in einem kurzen Monolog über seine Filmarbeit und wie wichtig es sei, ernstgenommen und nicht zu einer Comicfigur zu werden, die er in dieser Einstellung buchstäblich ist.

Alle diese Konstruktionen haben nichts mit Behinderung direkt zu tun, aber sie lassen sich als kunstvolle Reflektionen über das Thema der Verdrängung verstehen, die unter anderem auch eine interessante Ästhetik des an den Rand Setzens hervorbringt. Medientechnologisch und -geschichtlich interessant ist die Tatsache, wie diese Methode des An-den-Rand-Drängens später von einer digitalen Form der Verleugnung durch Bluescreen-Verfahren abgelöst wird. Das ist der einzige Moment in der Lesart von Richardson, die auch so etwas wie ein kritisches und reflexives Potenzial des Films in der Auseinandersetzung mit Behinderung identifiziert, wenn er Walts Körper mit dem seines Co-Stars Cher in der Fernsehserie vergleicht:

Walt, of course represents an alternative 'freaky' body but one which, like Cher, is manipulated and contrived through the mechanisms of re-presentation. Through the use of blue screens and careful editing, the producers of the cop show manage to delete the conjoined Bob from all the images. The juxtaposition serves to make a very heavy-handed point in asking which body is the more 'natural' – the much modified Cher or

the impaired Bob, who, through blue screen editing, can be made to look 'natural' on the cop show. (Richardson 2010: 191)

Ich habe nicht das Gefühl, dass es in dieser Szene im Besonderen um Cher ging, sondern eher um eine Ästhetik der Verdrängung, gerade weil die Auslöschung von Bob auf wenig elegante und auffällige Weise erreicht wird und damit eher deutlich wird, was es bedeutet, Körper zu verleugnen. Es wird aber deutlich, dass diese auffälligen Momente der Inszenierung zu einer Interpretation einladen und damit auch die Komplexität eines Films anzeigen, der häufig für seine plakative Bloßstellung von Körpern kritisiert wird. Es gibt ein Mehr dieser Bilder, das sich nicht auf eine Kritik an den Repräsentationen und den dabei entstehenden Stereotypen reduzieren lässt.

Die affirmative Politik der Sichtbarmachung von behinderten Menschen, die im Kino der Farrelly-Brüder mit *Stuck on You* ihren Höhepunkt erreicht, erzeugt auch pathetische und problematische Momente, etwa wenn sich der Schauspieler Ray Valliere im Abspann überschwänglich dafür bedankt, in diesem Film mitspielen zu dürfen, oder die vielen Kompromisse, die der Film eingeht, wenn Walt und Bob dann doch ihr Heil in der Trennung und in der Heilung des behinderten Körpers finden, oder durch eine Toleranz, die hier auch als Apathie und Desinteresse an der Wirklichkeit gedeutet werden kann. Dies mag viele kleine Schatten auf diesen Film werfen.

Dass der Film am Ende auch eine flexible Form der Behinderung entwirft, wenn die Brüder, die durch die Trennung buchstäblich aus dem Gleichgewicht geraten sind (und sich auf die Seite des verschwundenen Bruders neigend immer auf den Boden fallen), zu ihrem alten Leben und ihrem alten Körper zurückkehren, indem sie sich durch einen Klettverschluss wieder aneinanderbinden, den sie aber immer dann lösen können, wenn sie getrennte Leben führen wollen, lässt sich auch als Kommentar zum allgemeinen Problem einer durch die Gesellschaft induzierten Beeinträchtigung deuten. In diesem Film müssen die Figuren eben nicht ihre Beeinträchtigung überwinden, was so häufig Teil problematischer Erzählformen ist, sondern können auch Modelle der Anpassung an Behinderung oder sogar deren Stärken vorführen. Aber dass auch dieses Ende negativ gedeutet werden kann – Richardson sieht hier ein Scheitern der Figuren in der großen weiten Welt und eine erzwungene Rückkehr zu dem kleinen, beschaulichen Ostküstenort (vgl. Richardson 2010: 191) –, macht vielleicht deutlich, dass es keine perfekte Repräsentation gibt und ebenso keine perfekte Kritik an der Repräsentationspolitik von Filmen.

Eine Interpretation lässt sich zwar auf vielfältige Weisen vertiefen, aber am Ende hat auch dieser Film einige Makel, die ich trotz meiner Liebe zu ihm nicht

verdrängen kann. Wilde macht aber in ihrer Auseinandersetzung mit dem Potenzial der Komödie, neue Bilder von Behinderung zu erzeugen, deutlich, dass die Frage nach guten und schlechten Repräsentationen im Kino der Farrelly-Brüder letztendlich nie zu einem guten Ende kommen kann:

Indeed, their films exemplify the futility of arguments about bad and good disability films even though most disabled people speaking on these concerns tend to agree that representations of disability, across the cultural landscape, were usually poor, tending to repeat damaging stereotypes of deviance, pathology, and general otherness from presumed norms. It is improbable that ways can be found to depict disabled people which meet with widespread approval, even within the disabled people's community. Nor do I think we should look for such a recipe [...] (Wilde 2018: 130)

Es gibt kein Rezept für die perfekte Repräsentation, aber es gibt eine Fähigkeit des Films, durch die sinnliche Ansprache über den Affekt und die thematische Bindung zu Gedanken über Behinderung (wenigstens) einzuladen.

5 Unterhaltung, Gemeinschaft und Affekt

Wie misslungen die Filme der Farrelly-Brüder bisweilen sein können, lässt sich gut an dem Film *Shallow Hal* darstellen. Der Film mit Jack Black und Gwyneth Paltrow basiert auf der interessanten Prämisse, dass Beeinträchtigung letztendlich nur eine Frage der Wahrnehmung ist. Die nur an Äußerlichkeiten interessierte Hauptfigur Hal lernt durch eine radikale Therapie auf einmal, die innere Schönheit der Menschen buchstäblich als äußere Schönheit wahrzunehmen. Die veränderte Perspektive führt dazu, dass sich Hal in die übergewichtige Rosemary verliebt, aber im Film mit der überaus hübschen Gwyneth Paltrow zusammen zu sein glaubt. Da der Film in seiner Nebenhandlung auch eine behinderte Figur hat, lässt er sich als Einladung betrachten, über den Zusammenhang von Behinderung, Zuschreibung und Wahrnehmung nachzudenken. Es ist eine philosophisch durchaus relevante Diskussion, bei der es darum geht, wie der subjektive Blick mit einer sozialen Korrektur dieses Blicks korreliert sein muss.

Was Projektion bedeutet, erkundet auch die Filmphilosophie Cavells, was das philosophische Potenzial von *Shallow Hal* deutlich macht. Natürlich lernt Hal in diesem Film die Lektion, diese Projektionen zu vermeiden und die Menschen auch dann zu lieben, wenn sie für seine Augen nicht attraktiv erscheinen. Aber diese Abhängigkeit der Wahrnehmung von der inneren Schönheit bei Hal und die Heilung davon wird sehr plakativ und auf unangenehme Weise ausgespielt, wenn Hal plötzlich eine Gruppe durch Brandverletzungen entstellter Kinder als das sieht, was sie sind und dadurch begreift, wie verändert seine Wahrnehmung war, oder wenn er sich am Ende entscheidet, zu Rosemary zurückzukehren,

die jetzt von einer Gwyneth Paltrow gespielt wird, die in einem monströsen Fat Suit steckt. Norden merkt an, dass Chaplin für die Figur der blinden Blumenverkäuferin in *City Lights* (USA 1931), dem Prototyp der Figur der *sweet innocence*, ausdrücklich eine Schauspielerin gesucht habe, die Blindheit überzeugend verkörpern konnte, dabei aber immer noch schön genug bliebe (vgl. Norden 1994: 126–127). Das wirft die Frage auf, wie und wann wir Bilder von Versehrtheit und Behinderung akzeptieren, ob der Anblick der entstellten Kinder auch ohne Hals Idealisierung funktioniert hätte. Ebenso stellt sich die Frage, warum der Film kein realistisches Bild einer übergewichtigen Frau zeichnen kann, warum Paltrow in ein monströses Fat Suit gesteckt wird, das jede Verankerung dieses Körpers in der Realität verhindert? Die Frage lässt sich natürlich leicht beantworten: Einerseits weil der Film eine Komödie ist und Komödien mit der Darstellung grotesker Körper und anderen Transgressionen operieren, andererseits weil wir behaupten können, dass die übertriebene Darstellung von Stereotypen auch zu einer Reflexion von Stereotypen einlädt. Aber mir erscheint es zu einfach, den Film dadurch zu entschuldigen.

Allerdings gibt es einen weiteren Punkt, der besonders im Zusammenhang mit den Blockbuster-Komödien der Farrelly-Brüder zu beachten ist: die Fähigkeit von Komödien Lachgemeinschaften zu schaffen. Diese Fähigkeit fiel mir auf besondere Weise bei einem längeren Flug auf, als ich keine Kopfhörer hatte und daher nicht den Film sehen konnte, den viele von den Mietfliegenden schauten. Die Szene, in der Hall mit Rosemary – in einer Sequenz, die einige der komischen Inkongruenzen markiert, die mit Hals Wahrnehmung einer attraktiven Frau und ihres tatsächlichen Körpers spielt – ein Schwimmbad besucht, Rosemary von einem Sprungbrett ins Wasser springt und dabei eine gigantische Fontäne auslöst, brachte alle Menschen mit Kopfhörern im sonst ruhigen Flugzeug plötzlich zum Lachen. Dadurch wurde fühlbar, welche Rolle der Affekt spielt, wenn es darum geht, aus anonymen vereinzelt Rezeptionen eine flüchtige Gemeinschaft zu stiften, Effekte, die sich sehr stark auch mit anderen Filmen der Farrelly-Brüder und ihren spektakulären und offensiven Momenten verbinden.

Diese Lachgemeinschaft macht deutlich, wie der Affekt des Lachens operiert, um Menschen zusammenzufügen. Solche Konstruktionen von Publika, die ein Potenzial der Populärkultur offenbaren, werden immer wieder im Zusammenhang mit dem schwierigen Begriff des Affekts diskutiert. So weist etwa Lawrence Grossberg auf eine affektive Ermächtigung hin, die über populäre Musik und ihrer den Körper direkt erfassenden Wirkungen erreicht werden könnte. Das Affektive bestimmt die Stärke der Besetzung, die bestimmten Erfahrungen und Praxen gegeben wird (vgl. Grossberg 1999: 231). Das heißt: Noch vor jeder

Reflexion und kognitiven Verarbeitung schafft sie Verbindungen zwischen Menschen, die zwar keinen (politischen) Inhalt hat, aber die Voraussetzung dafür darstellt, die korrelierten Inhalte überhaupt zu vermitteln. Etwas Ähnliches beschreibt Stanley Cavell, wenn er auf das Potenzial von Filmen hinweist, uns auf affektive Weise mehr zu sagen, als wir begreifen können und dass auf diese Weise Unterhaltungsfilme auch Andeutungen einer besseren Welt vermitteln können, die sich rational nicht fassen lasse (vgl. Cavell 1981: 18; Schwaab 2010: 125). Daher ist eine Voraussetzung dafür, uns mit einem Film kritisch zu beschäftigen, dass der Film uns unterhalten hat, und auch wenn der Aspekt der Unterhaltung oder des Vergnügens, ähnlich wie der Affekt, sich nur auf Umwegen kritisch erfassen lassen, so besteht dennoch die Notwendigkeit, diesen Aspekt in eine kritische Lesart mit einzubeziehen:

[...] pleasure in an object is not a determinate property of a work of art, like its size or color, but is something to be determined by the kind of analysis of an object we accept of criticism; determining is a task, of description, of connection. (Cavell 2004: 361)

Das lässt sich z.B. als eine Mahnung verstehen, die Identifikation von Stereotypen allein schon dadurch infrage zu stellen, dass der Film, der diese Stereotypen vorführt, uns unterhalten oder auf eine andere Weise angesprochen hat. Wenn dies ernst genommen wird, erschließt sich eine Dimension von Filmen über Behinderung, die häufig unberücksichtigt bleibt. Es handelt sich um Filme, die wegen ihres melodramatischen Charakters und der Neigung dieser filmischen Formen, ihre weiblichen Figuren als Opfer zu kennzeichnen, leicht kritisiert werden können, die aber dennoch mehr erreichen als viele andere Filme, die sich mit Behinderung beschäftigen. Es soll hier deutlich werden, dass es auf der Ebene des Affekts Verbindungen gibt zwischen den Komödien der Farrelly-Brüder und Filmen, die einem Genre des Behindertenmelodramas der 1940er- und 1950er-Jahre angehören. Es soll auch deutlich werden, dass Affekte oder Emotionen einen Schlüssel anbieten, diese Filme und ihre Wirkung zu verstehen.

6 Filmische Affekte und Übergangsobjekte: Komödien und Melodramen

Im Zusammenhang mit dem Melodrama *Mandy* (GB 1952) spricht die Film- und Kulturwissenschaftlerin Annette Kuhn von Film als *transitional object* im Sinne D.H. Winnicotts. Winnicotts psychoanalytische Theorie, die vor allem im britischen Raum als Alternative zum Ansatz und zur Terminologie von Freud begriffen wird, stellt eine Verbindung zwischen der Entwicklung des Kindes und

den Erfahrungen der Erwachsenen her. Das Kind benötigt für seine Entwicklung eine Verbindung zwischen Innenwelt und Außenwelt, die es durch *transitional objects* wie Puppen, Kuscheltiere und Spielzeug herzustellen vermag. Diese Sphäre der Vermittlung wird „intermediate Zone“ genannt (vgl. Kuhn 2005: 401) und schließt nach Winnicott für den Erwachsenen den Bereich der Kultur und damit auch von Film mit ein. Kuhn weist darauf hin, dass Filme selbst nicht nur als Übergangsobjekte fungieren, sondern in ihren Filmen auf Möglichkeiten des Durchgangs und der Vermittlung hinweisen, was in dem Melodrama *Mandy* über die Entwicklung eines taubstummen Mädchens, das allmählich einen Zugang zur Welt findet, durch das Bildmotiv eines tristen Innenhofes mit einem Zaun deutlich werde. Diese Schwelle zur Außenwelt bleibt für Mandy lange Zeit verschlossen und wird am Ende des Films überschritten, wenn sie über die Schwelle des Innenhofes und seines Zauns tritt und mit den Kindern spielt, die sie die ganze Zeit vom Haus aus betrachtet hat (vgl. Kuhn 2005: 412). Kuhn nutzt dieses Konzept auch dafür, eine in einem älteren Beitrag geäußerte tiefe Berührung durch diesen Film und eine intensive Kindheitserinnerung an ihn zu verarbeiten. Dieser ältere Beitrag handelt vor allem davon, wie die Stimme der Theorie durch die Erinnerung und die Intensität einer filmischen Erfahrung, der man nicht gerecht werden kann, durchkreuzt wird (vgl. Kuhn 1992). Da *Mandy* auf der Ebene seiner Ästhetik hochinteressant ist und immer wieder Bilder von Schwellen findet, von Fenstern etwa, die unscheinbare Grenzen zeichnen und immer die Trennung zwischen Innenwelt und Außenwelt andeuten, wird an diesem Film deutlich, dass der Affekt oder die unmittelbare Bewegung über Schwellen, die der Film ermöglicht, mit der ganzen Palette der melodramatischen Inszenierung und ihrer *Mise-en-Scène* arbeitet (vgl. Kuhn 1992: 235) Eine Auseinandersetzung auf der Ebene der Repräsentation oder des Inhalts kann diesen großartigen und bewegenden Film nur ungenügend erfassen.

Das Konzept der filmischen Schwellen und die Verwendung von Winnicott bietet einen Schlüssel, die melodramatische Wirkung vieler ähnlicher Behinderertenmelodramen aus dieser Zeit zu deuten und sie nicht als sentimentale Verblendungen zu betrachten, die mit den Stereotypen der *sweet innocence* oder des *saintly sage* verbunden sein können, die Norden in seinem Werk definiert. Melodramen wie *Johnny Belinda* (USA 1948), *A Patch of Blue* (USA 1965) oder *The Heart is a Lonely Hunter* (USA 1967) sind Filme, deren Sentimentalität und Stereotypisierung man (sehr leicht) kritisieren kann. Aber es sind auch äußerst intensive Filme, die auf allen sinnlichen Ebenen, die ein Film nutzen kann, eine *intermediate sphere* im Sinne Winnicotts etablieren und dadurch die Leinwand zu einem vibrierenden Feld der Kommunikation machen. *Johnny Belinda* spielt auf ähnliche Weise wie *Mandy* damit, in seiner Ästhetik und Konstruktion von

Bildern Isolationen, Grenzen und Schwellen zu thematisieren. *A Patch of Blue* scheint nur ein sentimentales Kammerspiel über die Liebe zwischen einer blinden, vernachlässigten jungen Frau und einem Schwarzen, der sich um sie kümmert, zu sein. Allein durch die Filmmusik von Jerry Goldsmith und den kurzen, in kleiner Besetzung von Geige, Mundharmonika und Piano gespielten Leitmotiven und Phrasen (vgl. Caps 2003: 42) bekommt der Film eine zweite Ebene der Adressierung seiner Zuschauenden. Die Atmosphäre, der Realismus, die Auspielung sinnlicher Momente und viele weiteren Subtexte, die durch das Setting und die (melodramatische) Inszenierung ins Spiel gebracht werden, machen aus *The Heart is a Lonely Hunter* ebenfalls mehr als einen Film, dessen Konstruktion der Figur eines ohnmächtigen *saintly sage* von Norden kritisiert wird (vgl. Norden 1994: 232). *The Heart is a Lonely Hunter* ist ein Film, bei dem für mich ähnlich wie bei Kuhn die Stimme der Erfahrung die Stimme der Kritik und der Theorie überstimmt, weil ich ihn als Kind mit meiner Familie gesehen habe und mir dieser Film wie kein anderer in Erinnerung geblieben ist. Auch in diesem Fall hat dies, ähnlich wie bei der Darstellung von Warren, damit zu tun, dass ich eine Verbindung zu meinen eigenen Erfahrungen mit Behinderung und Exklusion herstellen konnte.

Die *gross-out*-Komödie und die Filme der Farrelly-Brüder lassen sich in ihrer maßlosen Bindung an einen körperlichen, affektgeladenen Humor sehr gut mit dem Genre des Behindertenmelodramas in einen Zusammenhang bringen. Diese Form des Humors ermöglicht eine enge Beziehung zu diesen Filmen, die auf einer zweiten Ebene gestützt wird von einem Realismus, einem Interesse an Erfahrungen der sozialen Ausgrenzung, an Problemen der Wahrnehmung der Anderen und der Anerkennung, und nicht zuletzt einem Interesse für Behinderte und unseren Umgang mit ihnen. Diese Komödien bieten keine befriedigenden Lösungen und Repräsentationen an, sie konfrontieren uns dafür mit Möglichkeiten und (utopischen) Momenten der Normalisierung und Inklusion, die wenige andere Filme liefern, die auf der Ebene der Handlung alles richtig machen wollen und es gerade deswegen dann oft nicht tun. Melodrama und Komödie können Filme hervorbringen, die uns nicht gleichgültig lassen und deswegen dafür geeignet sind, Behinderung und die vielen Erfahrungen, Ängste und Ungleichheiten, die daran gekoppelt sind, zu verarbeiten.

Bibliographie

Allan, Hope. o.J. „Farrelly Brothers.“ In: *Ability*, <https://www.abilitymagazine.com/farrelly-brothers.html> [6.3.2022].

- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. 2004. *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*. Cambridge Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Caps, John. 2003. „101 Essential Movie Music. A Listener’s Guide.“ In: *Film Comment* 39.6: 31–49.
- Davis, Lennard J. 2017. „The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema.“ In: Anne Waldschmidt/Hanjo Berressem/Moritz Ingwersen (Hg.), *Culture-Theory-Disability. Encounters Between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: transcript: 39–52.
- Grossberg, Lawrence. 1999. „Zur Verortung der Populärkultur.“ In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Grundlagentexte der Cultural Studies*. Lüneburg: zuKlampen!: 215–236.
- Herpe, Noël. 2000. „One Week, Far from Hollywood.“ In: *Senses of Cinema* 10. <https://www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/week/> [06.03.2022].
- Jones, Kent. 2000. „A class act. Bobby and Peter Farrelly Reinvigorate American Comedy by Grounding it in Authentic Pain and Suffering.“ In: *Film Comment* 36.4: 28–32.
- Kuhn, Annette. 1992. „Mandy and Possibility.“ In: *Screen* 32.3: 233–243.
- Kuhn, Annette. 2005. „Thresholds: Film as film and the Aesthetic Experience.“ In: *Screen* 46.4: 401–414.
- LeBesco, Kathleen. 2004. „There’s Something About Disabled People. The Contradictions of Freakery in the Films of the Farrelly Brothers.“ In: *Disability Studies Quarterly* 24.4, <https://dsq-sds.org/article/view/895/1070> [6.03.2022].
- Murray, Stuart. 2008. *Representing Autism. Culture, Narrative, Fascination*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Norden, Martin F. 1994. *Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lopez, Kristen. 2020. „Farrelly Brothers Honored for Disabled Inclusion by Ruderman Foundation.“ In: *Indiewire* (04.03.2020), <https://www.indiewire.com/2020/03/farrelly-brothers-disabled-inclusion-ruderman-foundation-1202215282/> [06.03.2022].
- Gray, Tim. 2020. „Farrelly Brothers Saluted for Inclusion and Activism.“ In: *Variety* (05.03.2020), <https://variety.com/2020/film/news/farrelly-brothers-inclusion-activism-1203524533/> [06.03.2022].
- Rosenbaum, Jonathan. 2003. „Stuck, but Slippery.“ In: *Chicago Reader* (18.12.2003), <https://chicagoreader.com/film/stuck-but-slippery/> [21.04.2022].

- Richardson, Niall. 2010. *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*. Surrey: Ashgate.
- Sandahl, Carrie. 1999. „Disability and Comic Violence in There’s Something About Mary.“ In: *Disability Studies Quarterly* 19.3: 192–195.
- Ruderman Family Foundation. o. J. „The Morton F. Ruderman Award.“ In: *rudermanfoundation.org*, <https://rudermanfoundation.org/prizes/mort-e-ruderman-award/> [06.03.2022].
- Schwaab, Herbert. 2010. *Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie des Populären*. Münster: LIT.
- Schwaab, Herbert. 2012. „Die Komödie der Verleugnung. Über Stanley Cavell, eine Philosophie des Populären und Stuck on You von Peter und Bobby Farrelly.“ In: Christoph Jacke/Jens Ruchatz/Martin Zierold (Hg.), *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*. Münster: LIT: 185–202.
- Wilde, Alison. 2018. *Film, Comedy and Disability. Understanding Humour and Genre in Cinematic Constructions of Impairment and Disability*. London/ New York: Routledge: 118–150.

III. Lebenswelt

Dieter Kulke

„Es geht nicht, es rollt.“ – Das ‚Lachen über Behinderung‘ aus der Perspektive körperlich behinderter Menschen

Abstract: Disability and humor have a longer shared history and since the 2000s at the latest, humorous representations of disabled people and by disabled people have increased in various formats such as caricature or comedy. There is a debate about the extent to which these depictions are legitimate, whether their legitimacy is greater when the creator is himself disabled, and whether laughter about disability and disabled people can be seen as an expression of normalization and inclusion. Discussions about this are often conducted on the Internet on relevant portals, but disabled people as recipients rarely have their say. The article presents the results of qualitative interviews with four physically disabled persons. The results show how little can be “lumped together” (according to a quote from one interview) in this discussion. The assessments of the interviewees definitely diverge. However, taking into account the unanimously reported everyday discrimination, the prerequisites for a comprehensive acceptance of laughing about disability do not seem to be given.

Keywords: Disability, Humor, Qualitative Research, Disabled People, Disability Perspective

1 Einleitung

In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich das Themenfeld Humor und Behinderung dynamisch entwickelt. In der Praxis entstanden eine Vielzahl neuer kultureller Produktionen, die sich humorvoll mit dem Thema Behinderung auseinandersetzen. Seit vielen Jahren schon sind z.B. die Cartoons von Phil Hubbe sehr erfolgreich, die sich mit wohlwollendem Humor mit den Lebensumständen behinderter Menschen auseinandersetzen. Und die zunehmende Beliebtheit von Comedy-Formaten in Deutschland hat mit den Performances von Tan Çağlar, Martin Fromme, Phil Hubbe und Felix Lobrecht das Thema weiter popularisiert, sodass heute kaum noch von einem Tabu des Lachens über Behinderte gesprochen werden kann. Diese medialen und kulturellen Praxen sind verwoben mit einem öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs darüber, der sich in verschiedenen Publikationen niederschlug (z.B. Gottwald 2009; im englischen Sprachraum Shakespeare 1999).

Beflügelt wurde die Diskussion durch weitere Entwicklungen. Die Verabschiedung der Behindertenrechtskonvention der Vereinten Nationen 2006 und die

fortwährende, oft kontrovers geführte Debatte um Inklusion richten neue Fragen an das Thema. Welche Rolle spielt es, ob die Autorin oder der Künstler selber beeinträchtigt ist, wie dies z.B. bei Çağlar, Fromme oder Hubbe der Fall ist. Stellt eine eigene Beeinträchtigung eine höhere Legitimation für die Grenzüberschreitung des Humors über Behinderung dar? Die hohe Popularität beeinträchtigter Comedians könnte dies nahelegen. Und könnte dies auch aufgrund der erhöhten Sichtbarkeit einen Akt des Empowerments behinderter Menschen darstellen? Ein zweiter Aspekt ist die Interpretation im Hinblick auf die Gesellschaft. Könnte Lachen über Behinderung und behinderte Menschen als Zeichen für Normalisierung und sogar Inklusion gewertet werden, wenn auch behinderte Menschen humoristisch dargestellt werden wie andere Personengruppen auch?

Dies sind wichtige Fragen, die hier aber nicht systematisch diskutiert werden. Vielmehr soll im Folgenden noch einmal der Bezug zu Menschen mit Beeinträchtigung hergestellt werden. Es gibt zwar einige Aussagen von prominenten beeinträchtigten Künstlern, die diese Fragen auch selber thematisieren, dabei aber natürlich oft in eigener Sache agieren. Aber wie ist die Perspektive von behinderten Menschen als Rezipienten darauf, hat die Behinderteneigenschaft des Künstlers eine Bedeutung und stellt dies alles einen Beitrag zur Inklusion dar? Welche Hinweise können wir von behinderten Menschen zur Einordnung des Humors über Behinderung erhalten? Um diesen Fragen empirisch nachzugehen und die ‚Stimme der Betroffenen‘ zu hören, wurden mehrere qualitative Interviews mit behinderten Menschen geführt. Nach einem kurzen Überblick über das Thema und die zentralen Fragen werden die verwendeten Methoden und die Ergebnisse der Befragungen dargestellt. Eine kritische Diskussion und ein Ausblick schließen den Beitrag ab.

2 Perspektiven behinderter Menschen

Nachdem seit den 2000er-Jahren behinderte Menschen häufiger als Urheber von Humor in Form von Cartoon oder Comedy in Erscheinung getreten sind (vgl. Gottwald 2020: 123–124), hat sich die Einstellung zum Lachen über Behinderte etwas geändert; das frühere Tabu wurde geschleift. Wenn Menschen mit Behinderung selber den Humor produzieren, dann scheint das seine Legitimation zu erhöhen. Daher ist dies auch eines der Kriterien für die Legitimität des Lachens über Behinderung bei Gottwald (vgl. 2020: 133). Dies kann auch als eine Form des Empowerments behinderter Menschen verstanden werden, als ein Art Selbstermächtigung der behinderten Menschen, die einen aktiven Subjektstatus erlangen und in ihrer Position als Cartoonisten oder Comedians Humor definieren können. Aber gilt dies auch für die soziale Gruppe der behinderten

Menschen, dass durch das Lachen über sie ihre Gruppenidentität gefördert und ihre marginalisierte Situation von ihnen besser bewältigt werden kann? Aus heutiger Sicht mag es fast etwas zynisch klingen, wenn 1976 Zijdeveld schreibt, dass selbsterniedrigende Witze die bestehende Solidarität in einer Gruppe von marginalisierten Menschen fördern könnten (vgl. Zijdeveld 1976: 190).¹

Daher scheint es wichtig, auch die Rezipientenperspektive behinderter Menschen einzunehmen und zu fragen, wie sie das Lachen über Behinderte wahrnehmen. Diese Frage war bisher nicht im Zentrum der Forschung, auch wenn es bereits aus dem 18. Jahrhundert Quellen über Kommentare von behinderten Menschen über das Lachen der Anderen – hier: der Mehrheitsgesellschaft – gibt. Allerdings ist bei den Reaktionen die damalige Sicht auf Behinderung zu berücksichtigen. Argumente gegen das Lachen über Behinderte speisen sich aus einem moralisch aufgeladenen Modell von Behinderung. So sei Mitleid eine adäquate Reaktion auf Behinderung; Behinderung müsse als Unglück betrachtet werden, und daher sei das Lachen darüber nicht angemessen (vgl. Gottwald 2009: 231–233). Interessant ist aber, dass in den von Gottwald herangezogenen *Buckeliana* von 1826 trotzdem über einen Behinderten gespottet werden darf – aber nur von einem anderen Behinderten (nach Gottwald 2009: 237–238); also wird bereits hier die Legitimation durch die Behinderung des Urheber des Humors deutlich. Nach einer langen Zeit des Stillschweigens äußern sich seit den 1990er-Jahren behinderte Menschen stärker zum Lachen über Behinderte (vgl. Gottwald 2009: 272–274). In einer Vielzahl von Diskursen werden dabei das eigene Lachen oder die Erfahrung des Ausgelachtwerdens thematisiert. Aus den Reihen der Disability Studies wurde damals die Frage nach der Legitimität des Lachens über Behinderung und behinderte Menschen aufgeworfen. Eine zentrale Frage bleibt dabei, welche Rolle es auch heute noch spielt, ob der Urheber des Humors behindert ist oder nicht. Einerseits wird es als Legitimation angesehen, dass er sich in die Situation behinderter Menschen hineinversetzen könne; andererseits gibt es eine Vielzahl von Berichten in der Presse über Comedians ohne Behinderung – bekannt ist hierfür v.a. Chris Tall –, deren Humor über behinderte Menschen auch vom behinderten Menschen selber, prominent von Ilja Seifert, dem Vorsitzenden des Allgemeinen Behindertenverbandes in Deutschland (ABiD), als vollkommen unproblematisch angesehen wird, für den es völlig in Ordnung

1 „There are a number of reasons, why minorities in general, and Jews in particular, make Jokes about themselves. Self-deprecatory humour can be a means of coping with adverse situations“ (Jelavich 2005: 26). Diese These setzt voraus, dass der Urheber des Humors der Minderheit angehört.

ist, wenn Menschen mit Behinderung auf die Schippe genommen werden (vgl. inklusions-tv.de 2022); die Behinderteneigenschaften des Urhebers spielt dabei keine Rolle mehr, diese Legitimation des Lachens über Behinderte könnte daher obsolet geworden sein.

3 Humorstile

Bei der Rezeption von Humor durch behinderte Menschen könnten neben der Bedeutung der (Nicht-)Behinderung des Urhebers auch Humorstile und ihre Verbindung zu Persönlichkeitseigenschaften eine wichtige Rolle spielen. Humorstile sind Klassifikationen mit denen einerseits Humor eingeordnet werden kann, andererseits können sie aber auch Verbindungen zu individuellen Persönlichkeitsmerkmalen und Präferenzen herstellen. Aufbauend auf den Forschungen von Schmidt-Hidding (1963) zu Humorstilen in der Literatur können acht Humorstile identifiziert werden, die sich grob in wohlwollenden Humor mit den Stilen Humor, Nonsense, Witz und Spaß und in böartigen Humor mit den Stilen Ironie, Satire, Sarkasmus und Zynismus unterteilen lassen (nach Steinlein 2020). Wohlwollender Humor ist geeignet, Verbindungen zwischen den Menschen zu schaffen, wohingegen böartiger Humor eher trennend wirken kann (Heintz nach Steinlein 2020). Diese Stile schlagen sich auch in den humoristischen Cartoons und Auftritten zum Thema Behinderung nieder. So ließen sich die Cartoons von Phil Hubbe, der auch bei Gottwald (2009) öfter zitiert wird, sicherlich der Kategorie wohlwollender Humor zuordnen, die Auftritte mancher Comedians in dem Feld wie Chris Tall oder Felix Lobrecht eher der Kategorie sarkastischer, böartiger und teilweise auch verletzender Humor.

Diese zunächst auf humoristische Darstellungen bezogenen Stile lassen sich aber – wie von Heintz – auch auf individuelle Personen mit ihren Präferenzen und Persönlichkeitsmerkmalen beziehen. Die eine neigt zu Sarkasmus, der andere eher zu Späßen. Interessanterweise zeigen sich hier Zusammenhänge mit den fünf grundlegenden Persönlichkeitseigenschaften, den *Big Five*. Die Humorstile Sarkasmus und Zynismus gehen mit geringer sozialer Verträglichkeit und wenig Gewissenhaftigkeit einher, ein wohlwollender Humorstil mit Witz und Spaß dagegen mit hoher sozialer Verträglichkeit und Extraversion. Die Forschungen zu Humorstilen legen es nahe, Humorstile auch bei der Rezeption von Humorprodukten heranzuziehen. Dies würde eine deutliche Differenzierung in die Diskussion bringen, in der zu oft vereinfacht argumentiert wird. Allerdings weisen die Forschungen von Heintz (nach Steinlein 2020) darauf hin, dass offensichtlich keine weiteren starken Zusammenhänge zwischen Humorstilen und Persönlichkeitseigenschaften bestehen, auch nicht hinsichtlich Intelligenz. Andererseits

gibt es deutliche Hinweise, dass gerade Sarkasmus und Ironie von Menschen mit einer geistigen Behinderung schwerer zu verstehen sind und dieser Humorstil daher schwerer zu praktizieren sein dürfte (vgl. Chadwick/Platt 2018: 1).

Jenseits der „großen Fünf“ und weiterer Persönlichkeitsmerkmale wäre auch denkbar, dass biographische Merkmale und Erfahrungen behinderter Menschen ihre Rezeption von Humorprodukten zum Thema Behinderung und ihre Einordnung in den Inklusionsdiskurs beeinflussen. Angesichts eines oft einschneidenden Ereignisses wie dem Erwerb einer Behinderung und den Erfahrungen damit wäre das nicht weiter überraschend. Auch der Aspekt, wie erfolgreich eine erworbene Behinderung bewältigt worden ist und wie sehr man seine Situation als behinderter Mensch akzeptieren kann, werden von behinderten Menschen selbst als mögliche Faktoren der Akzeptanz des Lachens über Behinderung ins Spiel gebracht (vgl. Vorbröker 2019).

4 Normalisierung und Inklusion durch Humor

Neben der Relevanz der Behinderteneigenschaft des Urhebers des Humors steht als zweite zentrale Frage im Raum, wie sehr das Lachen über Behinderte grundsätzlich als Zeichen von Normalisierung und Inklusion gesehen werden kann. So konstatiert Gottwald:

Normal ist, über wen gelacht werden darf. Wenn diese Annahmen stimmen, bedeutet der heutige Umgang behinderter Menschen ebendies: Sie empfinden ihre Behinderung nicht als schädlich, tragisch oder als Unglück, wie noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Heute stellt das Lachen über Behinderung Normalität her und wirkt integrierend. (Gottwald 2009: 294)

Man könnte ergänzen, weil es nicht mehr nur ein Lachen über behinderte Menschen, sondern auch über die behindernde Situation geworden ist. In dieser Lesart könnte das Lachen über Behinderung Ausdruck von gesellschaftlicher Inklusion, eventuell auch von eher situativer Inklusion in Lachgemeinschaften sein. Dabei wären aber zu der Argumentation von Gottwald zwei Punkte anzuführen. Auch wenn Menschen mit Behinderung ihre Behinderung heute nicht mehr im Sinne des medizinischen Modells als tragisch empfinden, so könnte es doch sein, dass sie mit einer Vielzahl von Ausgrenzungen konfrontiert werden, die sie – im Sinne des sozialen Modells – als behindernd und tragisch empfinden, und die sie im Hinblick auf mögliche Abwertungen durch Humor sensibel werden lassen. Und zum anderen könnte auf die Humorstile verwiesen werden. Wenn Schmidt-Hidding als Absicht und Ziel von Sarkasmus und Zynismus die „Verletzung des Partners“ oder die „Entwertung allgemeiner anerkannter Werte“ (Schmidt-Hidding 1963: 50) sieht, dann sind damit Humorformen beschrieben,

die wenig hilfreich für eine Inklusion auf der Grundlage von gegenseitiger Anerkennung sein dürften. So wird denn auch von behinderten Menschen selber, die das Lachen über Behinderung als Normalität ansehen, das Bild der ‚Gürtellinie‘ herangezogen, um eine Grenze des akzeptablen Humors zu ziehen (vgl. Vorbröcker 2019).

Ist aber Humor über Behinderung auch in der Lage, Exklusion zu vermeiden und Inklusion zu unterstützen? Ein Grund für das lange Tabu des Lachens über Behinderung stellt sicherlich die Gefahr von Exklusion dar, weil das Lachen über Behinderung behinderte Menschen nicht nur kränken, sondern auch aus sozialen Gruppen und Lachgemeinschaften ausschließen und somit Diskriminierung noch verstärken kann. Lachgemeinschaften können nach Röcke/Velten (2005) verstanden werden als „offene, labile und performative soziale Gebilde, die aus gemeinsamem Gelächter entstehen. Sie sind nicht auf Dauer angelegt, können sich rasch wieder auflösen“ (Röcke/Velten 2005: XV). Sie erscheinen danach als fluide soziale Gebilde, die aber über „soziale Exklusion oder Inklusion, Reputation oder Verachtung entscheiden können“ (Röcke/Velten 2005: XV). Inklusion, wie sie hier im Grunde als gemeinschaftliche Sozialintegration (vgl. Kulke 2020: 89) verstanden wird, kann aber dann nicht gelingen, wenn die Reaktion behinderter Menschen auf die Humordarbietung, z.B. in einer Comedy-Performance, eine andere als die der nicht-behinderten Teilnehmer ist und dann der Ausschluss aus der Lachgemeinschaft droht. Hier spielen selbstverständlich auch eine Reihe anderer Faktoren wie die Zusammensetzung der Lachgemeinschaft eine Rolle. Dies wirft auch die Frage auf, wie Lachgemeinschaften funktionieren, die sich aus überwiegend behinderten Menschen zusammensetzen. „Wie lachen Behinderte untereinander? Bewitzeln sie sich innerhalb einer Gruppe, in der sie sich gegenseitig akzeptieren und annehmen?“ (Kotthoff 2007: 12). Fragen, zu denen es bisher kaum Forschung gibt, für die aber auch aus den Interviews Erkenntnisse gewonnen werden können.

Verlässt man die Ebene der sozialen Gruppe und geht auf die Ebene der Gesellschaft, rücken noch stärker die Inhalte des Humors in den Fokus. Über Humor kann das Abweichende in die gesellschaftliche Ordnung eingliedert werden, wenn es positiv in soziale Bezüge eingefügt wird, in einem ersten Schritt durch eine positive, nicht abschreckende Art der Darstellung. „Inklusion gelingt aber vor allem, wenn das Lachen die Reflexion von Vorurteilen ermöglicht und sichtbar macht, wenn Menschen mit Behinderung Wirkmacht haben und die Witze Ängste und Unsicherheiten nehmen und reflektieren können“ (Gottwald 2020: 131). Der Gegenstand des Humors wird hier oft – wie in vielen Cartoons von Phil Hubbe – verschoben von der Person mit Behinderung hin zu der Behinderung durch die soziale und physische Umwelt. Gottwald schließt mit einem

Kriterienkatalog speziell für Karikaturen, der sich aber auch auf andere Formen von Humor beziehen ließe (vgl. Gottwald 2020: 133). Diese Kriterien mit: behinderten Menschen als den Urhebern; dem Ziel des Empowerments behinderter Menschen; einer Stoßrichtung des Humors von unten (der sozial schwächeren Gruppe) nach oben (zur sozial stärkeren Gruppe); der Nicht-Ausgrenzung; sowie der Ermöglichung von Inklusion (vgl. Gottwald 2020: 133) sind allerdings sehr eng gefasst, sodass viele Formen aktueller Performances von Humor ausgeschlossen wären. Damit wäre auch die Feststellung, dass Lachen über Behinderung und behinderte Menschen generell ein Zeichen von Normalisierung und Inklusion sei, deutlich eingeschränkt. Die Diskussion bleibt also offen, daher ist es umso wichtiger auch die Stimmen behinderter Menschen zu hören, ganz im Sinne des Mottos der Behindertenbewegung „Nichts über uns – ohne uns.“

5 Methodische Vorgehensweise

Um der Perspektive behinderter Menschen auf das Lachen über Behinderung und behinderte Menschen nachzugehen, wurden im Rahmen von Qualifizierungsarbeiten im Fach Soziale Arbeit an der Hochschule Würzburg-Schweinfurt insgesamt vier qualitative Interviews geführt und ausgewertet. Diese wurden wegen der Corona-Pandemie alle online via Zoom geführt.

Einerseits wurde im Rahmen einer Masterarbeit ein exploratives und betont offenes Einzelinterview mit Ella², einer von Geburt an aufgrund einer Spastik beeinträchtigten Rollstuhlfahrerin geführt. Sie ist Behindertenaktivistin, betreibt einen Instagram-Kanal zum Thema, arbeitet in kommunalen Gremien mit und ist mit den Diskursen um Behinderung vertraut. Das Interview dauerte 37 Minuten.

Zudem wurden drei qualitative Einzelinterviews mit körperlich beeinträchtigten Menschen geführt. Diese drei Befragten nutzen alle den Rollstuhl, sind auf Unterstützung im Alltag angewiesen und leben in einem Wohnangebot mit mehreren anderen körperlich beeinträchtigten Menschen. Anton ist 27 Jahre alt, männlich, hat viel Erfahrung mit Einrichtungen der Behindertenhilfe und arbeitet in einer Werkstatt für behinderte Menschen. Bernhard ist 35 Jahre alt, männlich, lebt wie auch Anton alleine und ist ein erfahrener Comedy- und Satirekonsument. Claudia schließlich ist 41 Jahre alt, weiblich, lebt in einer Partnerschaft, und ist ebenfalls eine erfahrene Komödien- und Satirekonsumentin.

2 Bei den Namen von Ella sowie den weiteren Interviewten Anton, Bernhard und Claudia handelt es sich um Pseudonyme.

Sie sagt, sie habe aufgrund von Exklusionserfahrungen in der Familie und langwieriger Krankenhausaufenthalte ein „dickes Fell“ bekommen. Die Interviews dauerten jeweils ca. 30 Minuten.

Die Impulse

Um einen Impuls für das Gespräch zu setzen und die Diskussion über Humor anzuregen, wurden als Impuls Videos gezeigt und kurz darüber gesprochen. Die Videos wurden nicht als systematisch zu diskutierender Reiz wie in einem Fokus-Interview eingesetzt. Es wurden zwei Videos des Comedians Felix Lobrecht ausgewählt, die sich die Interviewerin mit den Gesprächspartnern gemeinsam ansah. Videos von Auftritten des Comedians Felix Lobrecht wurden ausgewählt, weil ihm vielfach Grenzüberschreitungen vorgeworfen werden. Er ist jemand, dessen Darbietungen spalten können, dem aber auch der Aktivist Rau Krauthausen im Interview bestätigt, dass er „oft die Kurve“ kriege; Krauthausen in einem Interview zu Lobrecht: „Und klar, kann man auch ‘nem Rollifahrer die Luft aus dem Reifen lassen. Aber Du meinst es ja nicht so. Das ist schon klar, dass das dann in dem Moment ‘n Witz ist“ (Krauthausen/Lobrecht/Schmitt 2020). Felix Lobrecht hat selber keine Behinderung. Folgende Videos wurden ausgewählt:

- Video 1 (Behindertenparkplätze): <https://www.youtube.com/watch?v=snIZ4RO-9ac>
- Video 2 (Gehhilfe): <https://www.youtube.com/watch?v=PC5Ratul9Rs>

Das erste Video ist interessant, weil es eine Verschiebung vornimmt. Gegenstand des Humors sind nicht behinderte Menschen, sondern Behindertenparkplätze. Es findet also eine Verschiebung von den behinderten Personen hin zu einem Nachteilsausgleich für die Behinderung statt. Die moralische Kategorisierung bleibt dadurch sicherlich erhalten, stellen doch Nachteilsausgleiche sozialpolitisch begründete Rechte für behinderte Menschen dar. Die Grenzübertretung durch die Verletzung einer moralischen Kategorie bleibt nicht nur erhalten, sondern sie wird durch den Nutzungskonflikt zwischen den Menschen mit und ohne Berechtigung auf einen Behindertenparkplatz noch einmal gesteigert. Die Behinderung und der daraus resultierende Rechtsanspruch werden nicht, wie in der Tradition des ‚Lachens über das Andere‘ (vgl. Gottwald 2009), zu etwas Komischem, sondern eher zu einem Ärgernis für die nicht-behinderten Menschen.³ Das zweite Video beschreibt ebenfalls einen Nachteilsausgleich, eine

3 Dass Behindertenparkplätze tatsächlich regelmäßig Gegenstand humoresker Darstellungen sind, zeigt der Cartoonist Phil Hubbe (2021 o.S.). In einem Cartoon wird die Suche

Gehhilfe, einen „rollenlosen Rollator“, wie sie der Befragte Bernhard bezeichnet, deren Verwendung einen sehr ungelassenen, ‚komischen‘ Eindruck macht und in seiner Mechanisierung direkt auf Komik im Sinne Bergsons verweist (vgl. Kastl 2020).

Leitfaden und Auswertung

Der Leitfaden für die Interviews umfasste folgende Themen: den eigenen Humorstil; die gezeigten Videos; die Bedeutung der eigenen Beeinträchtigung („Betroffenheit“); die Bedeutung der (Nicht-)Beeinträchtigung eines Comedian; und schließlich Humor und Behinderung in der Gesellschaft sowie die Gleichbehandlung von ‚Randgruppen‘ (vgl. Engelhard 2021). Die Auswertung des ersten Interviews erfolgte nach Themen im Sinne einer thematischen Analyse, die Auswertungen der drei weiteren Interviews mit einer inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2016), in der Haupt- und Subkategorien gebildet wurden.

6 Ergebnisse: Humor aus der Perspektive von Ella, Anton, Bernhard und Claudia

Aufgrund seines stärker explorativen Charakters sollen zunächst die Ergebnisse des Interviews mit Ella dargestellt werden; anschließend dann die der Interviews mit Anton, Bernhard und Claudia. Dabei werden unter Vernachlässigung der gebildeten Kategorien zugespitzt die zentralen Befunde mit Belegen aus den Transkripten dargestellt.

nach einem freien Parkplatz dargestellt. „Kein freier Parkplatz. Alles voll,“ sagt der Fahrer zu seiner Beifahrerin. Und im folgenden Bild, als er auf dem Behindertenparkplatz geparkt hat und seine Beifahrerin, von der man erst jetzt sieht, dass sie in einem Rollstuhl sitzt, über den Bordstein schiebt: „Aber zum Glück habe ich ja dich“ (Hubbe 2021). Auch der Comedian Tan Çağlar spielt mit dem Thema Behindertenparkplatz, wenn er in der Episode „Mit der Proleten-Karre auf den Behindertenparkplatz“ (Çağlar 2019) mit seinem 3er-BMW die Erwartungen an üblicherweise auf Behindertenparkplätzen parkende Autos unterläuft. Hierzu Ella im Interview: „Der Tan Çağlar fährt ein ziemlich pompöses Auto, sag ich mal, ja? Und steht damit auf einem Rollstuhl-parkplatz, was er ja darf, weil er Rollstuhlfahrer ist, vor einem Supermarkt. Und jeder guckt: Oh, wieder so ein Porsche-fahrer steht wieder auf dem Parkplatz und blockiert einen Rollstuhl-parkplatz. [...] Jeder Rollstuhlfahrer hat ein Auto, wo man gut einen Rollstuhl einladen kann, aber es rechnet keiner damit, dass ein Rollstuhlfahrer einen Sportwagen fährt, ja? Also, es gibt immer so Klischees.“

Ergebnisse Interview Ella

Grundsätzlich vertritt Ella eine empowerte Position. Sie fühlt sich oft auf ihre Behinderung reduziert und würde gerne öfter zeigen, dass sie „viel, viel mehr kann [...] trotz oder mit dem Rollstuhl“ und deswegen muss man den nicht unbedingt ansprechen, sagt sie noch zur Erläuterung ihrer Selbstvorstellung, bei der sie ihre Rollstuhlnutzung nicht erwähnte. Zu dieser Haltung passt auch, dass sie ihre Behinderung als etwas Selbstverständliches betrachtet: „Die Behinderung gehört zu mir. Die kann ich nicht wegradieren.“ Dazu gehören auch Frustrationen aufgrund der Behinderung, aber diese seien normal: „Erlebt nur ein Mensch mit Behinderung Frustration oder nicht jeder Normale, in Anführungszeichen, auch Frustration?“

Hinsichtlich ihres Umgangs mit Humor tritt im Interview die Individualität des Humorstils der Befragten deutlich hervor. Auf die Frage, ob sie witzig sei, antwortet Ella: „Humor auf jeden Fall, die Frage ist nur, welcher. Und das kommt auf die Tagesstimmung und die Situation [...] an.“ Humor im Alltag hat für sie eine sehr situative und soziale, kontextuelle Komponente; abhängig auch davon, ob ihr Humor verstanden werde, wenn dies nicht der Fall sei: „[...] da reagiere ich anders.“ Der Bezug von Humor auf den jeweiligen Kontext und spezifische Situationen legt es bei ihr nahe, Humor auch als Strategie zum Umgang mit Ungleichbehandlung im Alltag einzusetzen: „Also, wenn ich merke, mich stiert jetzt einer an und der hört nicht auf, dann sag ich: Ey, willst du ein Passbild von mir?“ Diese Aussage macht noch einmal ihren reflektierten Subjektstaus als behinderte Person deutlich, in dem Mitleid als Reaktion auf Behinderung keinen Platz hat.

Bei der Bewertung des Humors über Menschen mit Behinderung vertritt Ella eindeutig, klar und ohne Anflug von Zweifel die ‚Normalisierungsthese‘:

Also, ich sag jetzt mal ... ich will als normaler Mensch behandelt werden, ja? Und es gibt Witze über Blondinen, es gibt Witze über Ausländer, es gibt Witze über Politiker und und und, über alle eigentlich gibt es irgendwelche Witze. Und wenn ich normal behandelt werden will, dann muss ich auch damit umgehen, und dann find ich das nicht mehr wie recht und billig, dass auch Witze über mich gemacht werden. [...] Also warum soll ich jetzt verschont bleiben? Das wäre ja nicht gerecht.

Eine große Einschränkung ergibt sich allerdings durch die Art und den Inhalt des Humors. Der Humor dürfe nicht unter „die Gürtellinie“ gehen, und die eigene „Betroffenheit“ des Performers im Sinne eigener Erfahrungen von Exklusion und Teilhabebeeinträchtigungen, verbunden mit der Fähigkeit, sich in die Situation eines behinderten Menschen hineinzusetzen, spielen eine große Rolle. Ella erzählt dazu einen Witz über Spastik und erläutert: „Ich darf den Witz

machen, weil ich Spastiker bin und betroffen bin. Aber ich fänd's jetzt blöd, wenn Du [...] mir den Witz machst.“ Als wichtige Kategorie kristallisiert sich hier ‚Betroffenheit‘ heraus:

Ella: Wenn jemand selber betroffen ist und mir einen Witz hinknallt, ist das was anderes, wenn der mit mir über uns lacht als wenn jetzt jemand, der überhaupt nicht betroffen ist und denkt, er macht jetzt einen Joke darüber und weiß aber gar nicht, wovon er redet, und verletzt mich damit zutiefst, dann find' ich das ein bisschen daneben.

Interviewerin: Was können die Menschen, die selbst eine Beeinträchtigung haben, eben anders?

Ella: Die können sich in die Situation reinversetzen.

Neben dieser Zuschreibung einer Perspektivübernahme bei beeinträchtigten Komikern spielt bei Ella auch Aufklärung eine wichtige Rolle. Sie hofft auf die Sensibilisierung des Publikums durch Comedy mit behinderten Comedians. Am Beispiel Tan Çağlars erläutert sie:

Und der nutzt die Comedy, um die Leute zu sensibilisieren und wachzurütteln, was denn überhaupt alles Probleme sind. Weil viele Leute wissen ja gar nicht, dass eine kleine Stufe schon ein Riesenproblem ist oder dass es ein Problem ist, dass man nicht im Supermarkt an jedes Regal hochkommt. Das nehmen die Leute erstmal nicht wahr und da ist der Humor natürlich eine tolle Transportmaschine, [...] weil man dann Probleme auf lustige Art und Weise transportieren kann und das bei den Zuhörern und Zuschauern erstmal Klick machen kann und sagen kann: Oh, darüber hab' ich noch nie nachgedacht, aber das stimmt.

Hier sieht Ella also ganz allgemein in Comedy-Formaten ein Potenzial, um auf die alltäglichen Einschränkungen behinderter Menschen aufmerksam zu machen.

Ergebnisse der Interviews mit Anton, Bernhard und Claudia

Mit Anton, Bernhard und Claudia wurde jeweils zunächst über ihre individuellen Selbsteinschätzungen und Humorstile gesprochen, um die weiteren Aussagen besser interpretieren zu können; im Fokus stand aber die Einschätzung von Humor und die Verbindung zur Gesellschaft.

Anton beschreibt seinen Humor als sarkastisch („Sarkasmus ist gut dabei bei mir manchmal“). Humor ist auch bei ihm eine Strategie im Alltag, v.a. bei Begegnungen mit seinen „Kumpels“, wenn er auf die Frage, wie es gehe, schon mal „Es geht nicht, es rollt“ antwortet. Vor dem Hintergrund vielfältiger Erfahrungen des Angestarttwerdens hat er eine eigene, selbstbewusste Haltung entwickelt, die sich v.a. gegen Blicke in der Öffentlichkeit zur Wehr setzen möchte: „Ich

bin einer, der sagt, bevor Du mich in Bus, Bahn, U-Bahn blöd anschaust, weil ich im Rollstuhl hock, mach das Maul auf und frag mich.“ Die immer wieder im Interview von dem Befragten selber hergestellten Bezüge auf das Verhalten gegenüber Nicht-Rollstuhlfahrern können als Normalisierungsstrategie gedeutet werden („Ich würde jetzt auch nicht zu jemandem, der Läufer ist, [...] hingehen und sagen: Hey, kann ich Dir beim Einkaufen helfen, oder so“). In diese Haltung fügt sich auch Humor ein: „Mir ist es lieber, wenn einer einen blöden Witz macht, als mich mitleidig anstarrt.“ Andererseits realisiert Anton auch – vermutlich aus Erfahrungen in seiner Einrichtung – dass die Haltungen der Menschen mit Beeinträchtigung auch ganz anders sein können: „Die haben dann halt die Einstellung: Ja, ich sitze im Rollstuhl und ich kann weniger, dann lass ich mir halt helfen.“ Daher ist auch die Unsicherheit in der Gesellschaft im Umgang mit behinderten Menschen, die er feststellt, für ihn nicht überraschend.

Grenzen der Akzeptanz von Humor zieht Anton ganz klar dann, „wenn der Humor zu bösartig ist.“ Gleichmaßen sieht er, wie unterschiedlich der Humor sein kann: „Was der eine witzig findet, ist für den anderen absoluter Blödsinn.“ Trotzdem hat er persönlich eine sehr entschiedene Meinung im Hinblick auf die These, dass Lachen über Behinderung ein Ausdruck von Inklusion und Gleichberechtigung sei. Nachdem Anton ausführlich über seine – mehr oder weniger negativen – Erfahrungen mit Bewerbungen auf dem Ersten Arbeitsmarkt berichtete und dann wieder zum Thema Humor kommt, äußert er ganz klar und entschieden:

Das ist die feine Linie zwischen Gleichberechtigung, also mach über einen RS[Rollstuhl]-Fahrer den gleichen Witz wie über eine Blondine, weil: Ist ja nichts dabei – und, ja. Es kann halt auch sehr schnell nach hinten losgehen, dass du alles über einen Kamm scherst. Gerade wenn die Gesellschaft eben noch nicht so weit ist. Weil wir wissen heutzutage alle, oder ich hoffe, wir wissen alle, dass Blondinen nicht alle blöd sind. Das sollten heutzutage alle wissen. Vergleiche das mit Behinderten, wo die Gesellschaft heute noch nicht 100 % weiß, wie sie damit umgehen soll.

Ganz anders als Ella hat er seine Zweifel, dass Witze über behinderte Menschen vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Unsicherheit im Umgang mit ihnen Ausdruck von Gleichberechtigung sein können. Vor seinem persönlichen Hintergrund mit vielfältigen Exklusionserfahrungen werden hier große Bedenken deutlich.

Bernhard ist weniger gesprächig und beschreibt im Interview seinen Humor als sarkastisch, Ironie mag er auch und er kennt Arbeiten von Comedians, auch von Felix Lobrecht. Dass dieser in den beiden Videos ohne eigene Behinderung über die Parkplätze und Hilfsmittel für gehbehinderte Menschen lacht, stört

Bernhard nicht. Eine klare Grenze zieht er zwischen dem Comedy-Format und der Realität, „also wenn jemand auf der Straße das sagt [das Wort ‚Spast‘, das Lobrecht verwendet], dann ist das schon etwas anderes.“ In dem Gespräch verweist er auf von ihm sehr geschätzten Serdar Somuncu und zitiert ihn mit der Aussage: „Jede Minderheit hat es verdient, diskriminiert zu werden.“ Dies findet seine Zustimmung, auch in Bezug auf Menschen mit Behinderung als Minderheit. Somuncu wird von Bernhard aber auch zugutegehalten, dass er als Türke in Deutschland selber zu einer Minderheit gehört. Zwei Aspekte sind ihm aber wichtig: In Live-Aufführungen ist für ihn eine Grenze überschritten, wenn einzelne Menschen persönlich zum Gespött gemacht werden. Ebenso, wenn ausschließlich eine Minderheitengruppe Gegenstand des Humors ist: „Wenn man jetzt ab und zu Witze macht, ist es okay, aber wenn man jetzt den Fokus darauf setzt, ist es etwas anderes.“

Claudia schließlich bezeichnet – ebenso wie Anton und Bernhard – den eigenen Humorstil als sarkastisch; sie mag schwarzen Humor und lacht „unwahrscheinlich gerne.“ Sie beschreibt sich selber als positiv und offen. Auf die direkte Frage der Interviewerin nach dem gemeinsamen Betrachten der Videos Felix Lobrechts in der Interview-Video-Konferenz: „Wie ist das, wenn Menschen ohne Behinderung über Menschen mit Behinderung Witze machen?“ kommt unverzüglich die klare Ablehnung: „Das geht gar nicht!“ Allerdings wird in der weiteren Beurteilung des Videos – wie bei Bernhard – ganz klar der Unterschied zwischen Comedy-Format und Alltagspraxis deutlich:

Wenn er [Felix Lobrecht] so etwas sagt, dann weißt du, okay, er ist ein Komiker, er verdient damit sein Geld. Der erzählt einfach irgendetwas, um die Leute zum Lachen zu bringen [...]. Da kannst du schon einmal ein Auge zudrücken. Aber wenn es einer so permanent macht [gemeint sind hier Witze über behinderte Menschen], und dann aber richtig unter die Gürtellinie geht, aber auch ernst meint, dann ist es schon heftig.

Claudia setzt dem Lachen über Behinderung klare Grenzen und verweist fast schon entschuldigend auf das ganz spezielle Comedy-Format der beiden Videos von Felix Lobrecht.

Einen großen Unterschied zieht Claudia hier generell zu Einrichtungen der Behindertenhilfe. Hier seien es Menschen mit Behinderungen, die über andere Menschen mit Behinderungen lachten. Das Wort „Spast“ in dem Video von Lobrecht, bei dem die Interviewerin nach eigener Aussage im Interview kurz erschrocken sei, sei – so Claudia – in Einrichtungen der Behindertenhilfe ganz normal: „Da heißt es auch manchmal untereinander: Ey, Spasti.“ Damit könne man umgehen, wenn man sich gut kenne und auch „Konter geben“ könne. Behinderung und Humor scheinen für sie eher im Alltag in der Einrichtung relevant

zu sein: „Was ich immer sehr cool finde, und das ist bei uns in der [genannt wird die Einrichtung] gang und gäbe, dass sich die Behinderten gegenseitig auf die Schippe nehmen.“ Das sei möglich, weil man sich eben gut kenne und teilweise befreundet sei, und bei ihr speziell komme noch das „dicke Fell“ dazu. Das habe Sie sich in ihrer Biographie aufgrund langer Krankenhausaufenthalte und von Exklusionserfahrungen in ihrer Familie zugelegt („Man wird oft ausgegrenzt. [...] Obwohl man eine Familie eigentlich hat“). Für das Humorverständnis von Claudia scheint dieses „dicke Fell“ relativ wichtig zu sein, weil sie es von sich aus erwähnt und relativ breit im Interview darstellt.

7 Diskussion der Ergebnisse aus den Interviews

Im Folgenden sollen die Ergebnisse aus den vier Interviews zusammengefasst, miteinander verwoben und etwas zugespitzt werden. Dies ist legitim, weil es – bei vier Fällen – sowieso nicht um repräsentative Aussagen gehen kann, sondern eher um eine auf den Daten begründete Entwicklung von weiterführenden Fragen.

Grundlegend ist die Feststellung der Individualität von Humor. Diese wird bereits bei den Selbstbeschreibungen der eigenen Humorstile deutlich, die von den Befragten klar benannt werden. Die Angemessenheit von Humor ist aber noch variabler, sie kann auch von Stimmungen und Situationen abhängen. Auch die Unterschiede in den Präferenzen der bevorzugten Humorstile sowie in den Einschätzungen des Lachens über Behinderung zeigen, wie wichtig es ist, individuelle Differenzen nicht aus dem Blick zu verlieren. Dies dürfte gleichermaßen für Menschen mit und ohne Behinderung gelten, was auch die Varianz in vielen empirischen Studien (z.B. Ruch/Heintz 2019) deutlich macht. Das Lachen über Behinderung wird aber grundsätzlich akzeptiert, es ist auf jeden Fall besser als Mitleidsbekundungen. Deutlich werden aber die Grenzen des Humors, zwei Befragte verwenden dabei das Bild der ‚Gürtellinie‘, die nicht unterschritten werden dürfe. Die Ergebnisse machen deutlich, dass pauschalisierende Aussagen über Humor in den Medien und seine Wirkung auf behinderte Menschen zu kurz greifen. Die Minderheit der behinderten Menschen hat, so ließe sich in Abwandlung des Mottos von Tan Çağlar sagen, eben doch kein pauschales Recht auf Diskriminierung, weil sie einfach zu heterogen ist.

Die in den Medien viel diskutierte Frage nach der Bedeutung der Behindereneigenschaft des Humoristen oder Comedian wird auch differenziert – und nicht frei von Widersprüchen – beantwortet. Einerseits „gehe das gar nicht,“ Witze über behinderte Menschen von Nicht-Behinderten, andererseits findet in Bezug auf die Videos von Felix Lobrecht eine entsprechende Kontextualisierung

und Einordnung statt. In diesem Rahmen scheint die Behinderteneigenschaft keine Rolle mehr zu spielen. Der Widerspruch in den Aussagen von Claudia ließe sich eventuell auflösen, wenn das Lachen über Behinderung nicht in einem künstlichen Format wie einer Comedy erfolgt, sondern in alltäglichen nicht-inszenierten Begegnungen, wie in einer Lachgemeinschaft; daher im Interview mit Claudia nach dem Verdikt über die Witze von Nicht-Behinderten wie Felix Lobrecht der direkte Verweis auf die Einrichtung für behinderte Menschen, in der sie lebt. Hier sind alle gleich, hier werden Witze von behinderten Menschen über behinderte Menschen gemacht und der dabei manchmal etwas raue Ton („Spasti“) scheint in diesem Fall nicht zu stören. Hier könnte man den Idealfall einer Lachgemeinschaft mit einigen der von Kotthoff (2005: 332) genannten Merkmalen wie den gemeinsamen Wissenshintergründen, geteilten Relevanzen und ähnlichen kommunikativen Praktiken finden. Wie inklusiv aber diese sich in erster Linie aus der Kommunikation behinderter Menschen untereinander bildenden Lachgemeinschaften sind und ob sie auch die – in der Regel nicht behinderten – Assistentinnen und Betreuer einschließen, wird in den Interviews leider nicht deutlich, wäre aber unter Inklusionsgesichtspunkten eine interessante Frage.

Die Behinderteneigenschaft des Comedians kommt wieder ins Spiel, wenn es um seine Glaubwürdigkeit geht. Es ist Ella, die behinderten Comedians die Fähigkeit zur Übernahme der Perspektive behinderter Menschen zuschreibt und damit auch eine Hoffnung bzw. Erwartung auf eine Aufklärung der Gesellschaft verbindet, wie sie auch Gottwald als Kriterium für legitimen Humor über Behinderung nennt (vgl. Gottwald 2020: 133). Ein nicht-behinderter Künstler könnte behinderte Lebenswelten in ihren Augen vermutlich nie so glaubhaft vermitteln. Aber ist das Lachen über Behinderung dann auch als Ausdruck von Gleichbehandlung, Normalisierung und Inklusion zu werten? Hier gehen die Meinungen auseinander. Ella stimmt sofort zu. Anton ist reservierter und entlarvt die häufig gezogenen Vergleiche mit anderen sozialen Gruppen als zu simpel. Der Vergleich speziell mit „Blondinen“ scheint im Feld des Humors so nahe zu liegen, dass sich sogar beide, Ella und Anton, darauf beziehen. Im Gegensatz zu Blondinen seien aber Menschen mit Behinderung lange noch nicht gleichgestellt und würden in vielen Fällen benachteiligt und exkludiert, was Anton am Beispiel seiner Bewerbungen lebhaft schildert. Und überhaupt wird in den Gesprächen deutlich, wie sehr Menschen mit Behinderungen Exklusionsprozessen ausgesetzt sind, in der eigenen Familie, durch Institutionen wie Unternehmen oder Schulen oder im öffentlichen Leben durch Anstarren oder andere Äußerungen. Ella berichtet: „Das hab‘ ich jeden Tag, dass die Leute mich blöd angucken, oder dass mich Leute fragen: Kann ich Ihnen über die Straße helfen, obwohl ich gar

nicht über die Straße will, oder, oder, oder ...“ Ein besonderes deutliches Beispiel von offenem Hass auf behinderte Menschen schildert Claudia:

Es gibt einmal im Jahr europaweit einen Behinderten-Protesttag. Der ist immer am 5. Mai. Und der war damals, war wunderschönes Wetter und so, und des war am Marienplatz [in München]. Und dann hat da einer von den Politikern [...] eine Podiumsrede gehalten, und so, und so schräg hinter mir, saß ein alter Herr. Und dann schrie der so, unter hunderten von behinderten Menschen: Scheiß Behinderte! Die müssen wir alle töten, wir müssten Dachau, das KZ, wieder aufmachen, alle vergasen. Also keine Ahnung, einen Scheiß hat der von sich gegeben. Ich hab' mich zu dem umgedreht, ich hab' den so zur Sau gemacht. Ich hab' gesagt, halten sie jetzt mal die Schnauze, gerade sie, in ihrem 70/80-jährigen Alter, der am Rollator, muss gerade das Maul so weit aufreißen. Sie sind doch in der gleichen Scheiß-Situation wie wir. Und ich hab' den Kerl so mundtot gemacht.

Wie internalisiert und bedeutsam diese Erfahrungen sein mögen, zeigt sich daran, dass sie ohne diesbezüglichen Frageimpuls aus dem Leitfaden von allein ins Gespräch gebracht und somit quasi durch das Reden über Humor und Inklusion induziert wurden. Was sich als Exklusion und Diskriminierung auch in den offiziellen Berichterstattungen des Bundes wie dem Dritten Teilhabebericht der Bundesregierung (BMAS 2021) findet, spiegelt sich in den Erfahrungen der Befragten wider. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, wenn das Lachen über Behinderung bei den ‚Betroffenen‘ noch auf Vorbehalte stößt.

8 Fazit

Wenn über die Legitimation des Lachens über Behinderung auch behinderte Menschen mitbestimmen sollen (vgl. Gottwald 2009: 293.), dann müssen sie gefragt werden. Die Ergebnisse von vier qualitativen Interviews mit behinderten Menschen zeichnen ein differenziertes Bild; Verallgemeinerungen sind schwierig. Daher zeigen sich bei den Befragten je nach Präferenzen unterschiedliche Einschätzungen des Lachens über behinderte Menschen, das auf jeden Fall eine bessere Reaktion auf Behinderung als Mitleid sei. Lachen über Behinderung wird umso stärker akzeptiert, je weniger der Humor die „Gürtellinie“ unterschreitet und je stärker ein Sich-hinein-Versetzen in die Lage behinderter Menschen deutlich wird. So scheint die Behinderung des Comedians keine notwendige Voraussetzung für die Akzeptanz seines Lachens über Behinderung, sie erleichtert aber manches. Mit Verweis auf Defizite bei der Gleichberechtigung wird aber die gängige Argumentation, wonach man über behinderte Menschen ebenso wie über blonde Frauen lachen dürfe, deutlich kritisiert.

Somit sind behinderte Menschen zur Bildung von Lachgemeinschaften stärker auf sich verwiesen, insbesondere wenn sie ihren Alltag in speziellen Beschäftigungs- und Wohnformen verbringen. Hier stellen sich einige interessante Fragen (vgl. Bussenius/Kotthoff 2007: 12), die weiter beforscht werden sollten. Aber insgesamt zeigen die Interviews ganz deutlich: Solange behinderte Menschen noch solchen Exklusions- und Diskriminierungsprozessen wie den in den Interviews beschriebenen ausgesetzt sind, muss auch in puncto Lachen über Behinderung Sensibilität walten, um sie nicht auch noch zusätzlich aus Lachgemeinschaften auszuschließen.

Bibliographie

- Çağlar Tan. 2019. „Episode ‚Mit der Proleten-Karre auf den Behindertenparkplatz‘ – Comedian und Rollstuhlbasketballer Tan Caglar of the Gesprächszeit podcast.“ In *Gesprächszeit* (19.11.2019), <https://castro.fm/episode/G6y6MM> [27.04.2022].
- Bundesministerium für Arbeit und Soziales [BMAS]. 2021. *Dritter Teilhabereport der Bundesregierung über die Lebenslagen von Menschen mit Beeinträchtigungen. Teilhabe – Beeinträchtigung – Behinderung*. Bonn, https://www.bmas.de/SharedDocs/Downloads/DE/Publikationen/a125-21-teilhabebericht.pdf?__blob=publicationFile&v=5 [06.05.2022].
- Bussenius, Sean/Kotthoff, Helga. 2007. „Die Souveränität des Lachens.“ In: *WIR Magazin der Fürst Donnersmarck Stiftung Berlin* 2: 11–13, https://www.fdst.de/w/files/wir_pdf/wir_2007_2_komplett.pdf [20.05.2021].
- Chadwick, Darren David/Platt, Tracey. 2018. „Investigating Humor in Social Interaction in People With Intellectual Disabilities: A Systematic Review of the Literature.“ In: *Frontiers in Psychology* 9: 1–16, DOI: 10.3389/fpsyg.2018.01745.
- Engelhard, Magdalena. 2021. *Humor und Behinderung*. Unveröff. Bachelorarbeit im Studiengang Soziale Arbeit. Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt.
- Gottwald, Claudia. 2009. *Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld: transcript.
- Gottwald, Claudia. 2010. „Ist Behinderung komisch? Lachen über verkörperte Differenz im historischen Wandel.“ In: Elsbeth Bösl/Anne Klein/Anne Waldschmidt (Hg.), *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript: 231–251.
- Gottwald, Claudia. 2020. „Grenzen der Legitimation des Lachens über das Andere: Behinderung in Karikaturen und Cartoons.“ In: Frank Becker/

- Antonia Gießmann-Konrads (Hg.), *Grenzen des Sag- und Zeigbaren. Humor im Bild von 1900 bis heute*. Darmstadt: wbv: 119–135.
- Hubbe, Phil. 2021. *Zeugen der Inklusion. Behinderte Cartoons 8*. Oldenburg: Lap-pan.
- inklusions-tv.de. 2022. „Darf man über Behinderte Witze machen?“ In: *inklusions-tv.de* (22.01.2022) http://www.inklusions-tv.de/darf-man-ueber-behinderte-witze-machen/?mc_cid=b42ccfb65a&mc_eid=d5b06bc97c [15.03.2022].
- Jelavich, Peter. 2011. „When are Jewish Jokes no longer funny? Ethnic Humour in Imperial and Republican Berlin.“ In: Martina Kessel/Patrick Merziger (Hg.), *The Politics of Humour. Laughter, Inclusion and Exclusion in the Twentieth Century*. Berlin: de Gruyter: 22–51, <https://doi.org/10.3138/9781442695122>.
- Kastl, Jörg Michael. 2020. „Komik und Behinderung.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler: 248–254.
- Kulke, Dieter. 2021. „Teilhabe und Inklusion.“ In: Susanne Hartwig (Hg.), *Handbuch Behinderung*. Metzler: 87–93.
- Kotthoff, Helga. 2005. „Konventionelle Karikaturen.“ In: Werner Röcke/Hans Rudolf Velten (Hg.), *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin: de Gruyter: 331–351.
- Krauthausen, Raul/Lobrecht, Felix/Schmitt, Tommi. 2020. „Podcast Gemischtes Hack: 5 schnelle Fragen an: Raul Krauthausen“ (24.10.2020), <https://raul.de/allgemein/gemischtes-hack/> [15.03.2022].
- Kuckartz, Udo. 2018. *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*. Basel/Weinheim: Beltz Juventa.
- Röcke, Werner/Velten, Hans Rudolf. 2005. „Einleitung.“ In: Werner Röcke/Hans Rudolf Velten (Hg.), *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin: de Gruyter: IX–XXXI.
- Ruch, Willibald/Heintz, Sonja. 2019. „On the dimensionality of humorous conduct and associations with humor traits and behaviors.“ In: *Humor* 32.4: 643–666. DOI: 10.1515/humor-2018-0119.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang. 1963. „Wit and Humor.“ In: Wolfgang Schmidt-Hidding (Hg.), *Europäische Schlüsselwörter. Band 1. Witz und Humor*. München: Hueber: 37–160.
- Shakespeare, Tom. 1999. „Joking A Part.“ In: *Body and Society*. 5.4: 47–52.
- Steinlein, Anina. 2020. „Wie dein Humor mit deiner Persönlichkeit zusammenhängt. Nicht alle schätzen dieselbe Art von Humor. Sonja Heintz von der Universität Zürich untersucht, welche Humorstile wir verwenden.“

In: *wirtschaftsraum-zuerich.de* (25.06.2020), <https://www.wirtschaftsraum-zuerich.ch/wie-dein-humor-mit-deiner-persoenlichkeit-zusammenhaengt/> [15.03.2022].

Vorbröcker, Henrik. 2019. „Komiker Chris Tall. Witze über Behinderte – und die lachen.“ In: *Kurier* (26.06.2019), <https://www.kurier.de/inhalt.komiker-chris-tall-witze-ueber-behinderte-und-die-lachen.d84a4bc1-0527-44e2-88b2-64ca0b9d6b48.html> [15.03.2022].

Zijderveld, Anton C. 1976. *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*. Graz/Wien/Köln: Böhlau.

Fabian Riemen

„Das Lachen blieb mir im Halse stecken.“ Zum Transformationspotenzial in *Dschingis Khan* und der spezifischen Funktion von Komik

Abstract: The aim of inclusion as a paradigm of how we live together in a society is a reality, in which everybody is first seen as an individual and not as a member of a group. From a phenomenological viewpoint, it is clear that people will always be seen as group members, because that is an integral part of how we structure and perceive the world. This is mirrored in language by definitions that structure the ways in which we perceive and order the world. These definitions and ways of perceiving prestructure everybody's experience of other people. Plays have the potential to disrupt this and start an educational transformation. This leads to a restructuring of how the recipient relates to the world and the self. It might also change the use of language and the ways of perceiving. This will be shown by analysing the play *Dschingis Khan* by Monster Truck / Theater Thikwa. After having laughed about comical situations in the first part the recipient may feel shame about the laughter in the second part. Thus the comical situations have a catalysing effect on the processes as described above, especially relating to disabled persons.

Keywords: Inclusion, Phenomenology, Comical, Theater, *Dschingis Khan*, Monster Truck, Theater Thikwa

1 Einleitung

Wie können wir auf Fremdes eingehen, ohne schon durch die Art des Umgangs seine Wirkungen, seine Herausforderungen und seine Ansprüche zu neutralisieren oder zu verleugnen? (Waldenfels 2012: 9)

Der Philosoph Bernhard Waldenfels stellt in diesem Zitat eine Kernfrage von Inklusion. Fremdes taucht in seiner Phänomenologie auf als etwas, das man in seiner Entität nie ganz kennen kann, dem man aber dennoch mit Vorannahmen begegnet (vgl. Waldenfels 2012). Zuschreibungen wie ‚Mensch mit Behinderung‘ oder auch ‚Behinderter‘ schreiben dieses Fremde auf zweifache Weise fort: Zum einen wird mit den Begriffen eine Ordnung definiert, die jenseits des Eigenen steht – das Definierte zeichnet sich gerade durch seine Andersartigkeit aus – zum anderen ist dieses Andere durch seine Benennung vermeintlich schon verstanden (vgl. Salzberger 2008) und anerkannt als Mensch mit Behinderung – nicht als Mensch. Damit wird eine potenziell heterogene Gruppe von

Menschen definiert, die zugleich auf begrifflich-sprachlicher Ebene homogenisiert wird (vgl. Hetzel/Hetzel 2007). Wahrnehmungsmodi werden durch diese sprachliche Definition vorstrukturiert (vgl. Waldenfels 2012). Nimmt man Inklusion in einem weiten Sinne als Affirmation einer gesellschaftlichen Realität an, in der Individuen als Individuen anerkannt werden und nicht als Angehörige von Gruppen, so stellt sich eben die eingangs zitierte Frage von Waldenfels: Wie kann man auf Fremdes eingehen, ohne dessen Ansprüche zu neutralisieren?

Theater, so die These, kann als Ort dienen, die eingeschränkte Gültigkeit von Begriffen und den rein hypothetischen Charakter von Wahrnehmungen aufzuzeigen. Theatrale Räume erscheinen dabei als Orte des Befremdens, in denen die Wahrnehmungsmuster der Rezipierenden und damit deren Selbstverständlichkeiten hinterfragt werden. Auf diese Weise kann ein Bildungsprozess in Gang gesetzt werden, mit dem man dem Fassen Anderer in Begriffen schon im Moment der Wahrnehmung gerechter werden kann: ein Modus, in dem Begriffe stets als Arbeitshypothesen genommen werden, die nicht immun gegenüber Aktualisierung sind. Anhand der Inszenierung *Dschingis Khan* von Monster Truck/Theater Thikwa werden diese Prozesse des Befremdens analysiert. Komik, so stellt sich heraus, nimmt dabei eine katalytische Funktion ein.

2 Inklusion, Sprache und Wahrnehmung

Wie leicht nehmen wir da das Produkt einer langen Operation des Menschlichen Geistes an, ohne selbst die Operation zu durchlaufen, die das Produkt ursprünglich hervorgebracht hat, und so kaufen wir also [...] Worte, ohne die Sachen zu kennen, die sie bedeuten. (Herder 1993: 303)

Institutionell und gesellschaftspolitisch löst Inklusion als heil- und sonderpädagogisches Paradigma ab den 1990er-Jahren Modelle von Integration ab (vgl. Biewer/Schütz 2016). Bemühungen um Integration trachten danach, marginalisierte Gruppen – dezidiert Menschen mit Behinderung, neben der Heil- und Sonderpädagogik auch Menschen mit anderen Marginalisierungserfahrungen – in die Mehrheitsgesellschaft einzugliedern. Inklusion geht hingegen von einer grundsätzlichen gesellschaftlichen Zugehörigkeit aus. Interpretationen von Inklusion variieren dabei zwischen den Polen der Annahme einer realisierbaren und zu verwirklichenden gesellschaftlichen Realität und der Annahme einer nicht gänzlich realisierbaren, aber aus ethischen Gründen zu affirmierenden Utopie von gesellschaftlicher Realität (vgl. Boger/Brinkmann 2021, vgl. Trescher 2018). Eine vollkommen inklusive Gesellschaft kennt zuvorderst keine Gruppe der Menschen mit Behinderung mehr, sondern zunächst nur Individuen. An diesen erscheinen Behinderungen nun weiterhin denkbar, allerdings lediglich in

Zuständen von Behinderung: In denjenigen Momenten, in welchen die Teilhabe am Leben in der Gesellschaft aufgrund von körperlichen, psychischen oder geistigen Einschränkungen beeinträchtigt ist. Gleichwohl haftet dem Attribut ‚Behinderung‘ oder ‚Behinderte‘ die Behauptung von Konstanz und von Zugehörigkeit zu einer homogenen Gruppe an.

Die Autorin und Aktivistin Kübra Gümüşay zeigt in ihrem Buch *Sprache und Sein*, wie die Individualität von Menschen unsichtbar wird, wenn diese nur als Angehörige einer Gruppe wahrgenommen und als solche angesprochen werden (vgl. Gümüşay 2021). Sie folgert: „Wir müssen uns mit der Architektur der Sprache beschäftigen, die unsere Realität erfassen soll. Damit wir aussprechen können, was ist. Damit wir sein können, wer wir sind. Damit wir sehen können, wer die jeweils anderen sind“ (Gümüşay 2021: 21). Gümüşay argumentiert im Sinne eines performativen Verständnisses von Sprache. Sprache und Sprechen sind mit dem Sprachwissenschaftler John L. Austin immer bereits Handlungen. Austin zeigt in seinen Texten „how to do things with words“ (Austin 1972): Sprache bildet also nicht nur ab, sie schafft auch Realität. Das viel zitierte Beispiel, mit dem Judith Butler diese Performativität von Sprache zeigt, ist der bei der Geburt eines Kindes getätigte Ausruf: „Es ist ein Mädchen!“ (Butler 1995: 29). Mit dem Ausruf wird nicht nur das biologische Geschlecht bestimmt, sondern eine soziale Benennung vorgenommen. Diskurstheoretisch heißt das: dem Kind wird ein bestimmter Ort zugewiesen, von dem es sprechen kann und mit dem es angesprochen wird – der Ort der Frauen. Solche „Ebenen der Gewalt“ (Hetzl/Hetzl 2007: 337) finden sich auch in der diskursiven Produktion von Behinderung (vgl. Hetzel/Hetzl 2007): Dem Begriff *Behinderte* schreiben Mechthild und Andreas Hetzel im Anschluss an Spivak eine epistemische Gewalt zu, die sich auf diskursiver Ebene im Begriff selbst manifestiert. Mit dem Begriff *Behinderte* werden Menschen pathologisiert und „mit einem Normalisierungsgebot konfrontiert, das tendenziell unerfüllbar bleibt“ (Hetzl/Hetzl 2007: 337). Der Ort der Zuweisung wird dabei wiederum zu einem Begriff, mit dem sich nicht nur die Platzierten ansprechen lassen, sondern *mit* dem auch *über* sie gesprochen werden kann: Vermittelst des Begriffes wird Behinderung kommunikativ reproduziert. Die Welt ist scheinbar schon begriffen.

Grenzen werden inklusiven Bestrebungen also unter anderem durch Sprache gesetzt. In der Heil- und Sonderpädagogik wird diese Problematik der Kategorisierung unter den Formeln *Etikettierungs-Ressourcen-Dilemma* bzw. *dilemmata of difference* (vgl. Neumann/Lütje-Klose 2020) diskutiert: mit der Etikettierung „behindert“ werden Kategorien reproduziert und Individuen fortlaufend vermeintlich homogenen Gruppen zugewiesen, andererseits sichert das Etikett den Zugang zu Ressourcen wie beispielsweise sozialen Leistungen

der Eingliederungshilfe¹. So stehen die Wissenschaften, die sich mit den Phänomenen um Behinderung bzw. Disability beschäftigen, weiterhin vor dem Problem: Wenn Sprechakte performativen Charakter haben, Kategorien reproduzieren und neben ihrer Ermöglichung von Teilhabe aber gerade durch diese die Teilhabeleistungen ermöglichende Etikettierung epistemische Gewalt ausüben und Individuen in Diskursen gewaltvoll platzieren, dann werden damit ganz gewiss individuelle Ansprüche verleugnet und neutralisiert. Der Andere ist immer schon verstanden (vgl. Salzberger 2008). Inklusion, so scheint es, stellt sich nicht rein durch institutionellen und gesellschaftlichen Abbau von Barrieren, durch terminologische Variationen ein, sondern bedarf, als Additum zu diesen sich als notwendig herausgestellten Maßnahmen, eines *Umlernens* oder *Umübens* (vgl. Boger/Brinkmann 2021): der Erfahrung, dass die Wahrnehmung von Menschen mit Behinderung als solche und die Benennung von Menschen mit Behinderung als solche nur einen Teil des Gegenübers beschreibt, damit unzureichend ist und folglich offen bleiben muss für Aktualisierung. Phänomenologisch gesprochen: Das Gegenüber bleibt stets fremd, es ist zwar benannt, aber nie gekannt.

3 Erfahrung und Bildung als Transformation von Strukturen

Wahrnehmung

Phänomenologie als „Lehre von den Erscheinungen“ (Danner 2006: 132) geht von einer Perspektivität von Wahrnehmung aus (vgl. Rombach 1980). Ein Gegenstand ist nie ganz sichtbar, es gibt immer Verdecktes. Betrachtet man einen Spielwürfel mit Augen von eins bis sechs, so kann man maximal drei Seiten zugleich sehen. Um die anderen drei Seiten sehen zu können, muss man ihn drehen, und dann verschwindet eine nach der anderen, sie werden zur Hinterseite des Würfels und sind alsdann verdeckt. Dennoch beschreiben wir den Würfel als einen Würfel. Er kann also auf verschiedene Weise erscheinen, es ist dennoch immer derselbe Gegenstand. Phänomenologie beschäftigt sich mit diesen variierenden Erscheinungen von Gegenständen. Phänomenologie ist zu verstehen als „philosophische Analyse der verschiedenen Erscheinungsweisen der Gegenstände [...] und im Anschluss daran als eine reflexive Untersuchung der Verstehensstrukturen, die es den Gegenständen ermöglichen, sich als das zu zeigen, was sie sind“ (Zahavi 2007: 13).

1 Siehe zu Diskursen um Kategorisierung Schuppener u.a. 2021: 20–28.

Diese Verstehensstrukturen beginnen bereits im Akt der Wahrnehmung wirksam zu werden. Waldenfels beschreibt Wahrnehmung als eine Erfahrung der Doppelbewegung von Pathos und Response (vgl. Waldenfels 2012). „Pathos bedeutet, daß wir *von etwas* getroffen sind, und zwar derart, daß dieses Wovon weder in einem vorgängigen Was fundiert, noch in einem nachträglich erzielten Wozu aufgehoben ist“ (Waldenfels 2012: 43). Die hier geschilderte Wahrnehmung gleicht einem Widerfahrnis, dessen Gegenstand sich nicht in eine bereits bestehende Ordnung eingliedern lässt. Dieses Andere stellt den Gegensatz zu bereits zu eigen Gemachtem dar: Es ist fremd, weil es in der Ordnung keinen Platz findet und damit ein Außerordentliches wird (vgl. Waldenfels 2012). Die so entstehenden Grenzen der eigenen Ordnungen basieren auf Unterscheidungen, wobei „das, *was* sich unterscheidet, markiert wird, während das, *wovon* es sich unterscheidet, unmarkiert bleibt“ (Waldenfels 2012: 27). Ein Mensch mit Behinderung zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er von der Ordnung „Mensch“ scheinbar unterschieden ist. In seiner Auseinandersetzung mit Waldenfels befindet Koller,

[...] dass der Begriff der Erfahrung auf eine bestimmte, jeweils kontingente Ordnung verweist, die dafür sorgt, dass uns dieses ‚etwas‘ als etwas, und d.h. immer auch, dass es uns so und nicht anders erscheint. Eine solche Ordnung ist deshalb für Waldenfels stets selektiv und exklusiv; d.h. sie bevorzugt bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten und schließt andere aus, nimmt Ein- und Ausgrenzungen vor [...] (Koller 2018: 80)

Ordnungen strukturieren damit das Wahrnehmen, Denken und Handeln (vgl. Koller 2018). Fremdes wird gemacht, und zugleich wird es zu eigen gemacht, indem es unterschieden wird.

Response stellt für Waldenfels nun eine Antwort auf das Pathos im Sinne einer responsiven Ethik dar; eine so geartete Antwort beginne „nicht bei sich selbst, sondern anderswo“ (Waldenfels 2012: 45). „Als Phänomenologe propagiere ich eine spezifische Art der *Epoché*, die ein Aussetzen selbstverständlicher Annahmen, ein Abweichen vom Vertrauten, ein Zurücktreten vor dem Fremden in Gang setzt“ (Waldenfels 2012: 131). Diese ethische Figur lässt sich als Durchlässigkeit der eigenen Ordnungen interpretieren, die das Gegenüber nie ganz zu kennen und festzulegen trachtet und gewissermaßen ständig aufmerksam für das ist, was vom Gegenüber erscheint. Vielleicht, so könnte man fragen, befinden sich auf den nicht sichtbaren Seiten des Würfels gar keine Seiten mit Augen, sondern ist dort dieser vorliegende Text abgedruckt? Waldenfels gibt mit diesem Zurücktreten von Selbstverständlichkeiten zugunsten einer Reflexion in seiner responsiven Ethik eine erste Antwort auf die von ihm gestellte Frage nach dem gerechten Umgang mit dem Gegenüber. Danz führt mit der von ihr geforderten

Irritationsfähigkeit (vgl. Danz 2019) einen ähnlichen Gedanken ein; Boger und Brinkmann beschreiben in ihrer Auseinandersetzung mit Erfahrungsmöglichkeiten von Inklusion und Exklusion das Potenzial einer phänomenologischen Unterbrechung (vgl. Boger/Brinkmann 2021). Wann aber widerfährt uns so radikal Fremdes, das sich nicht in eine Ordnung bringen lässt?

Schock als Bildungsprovokation

Aus phänomenologischer Perspektive konstituieren sich Gegenstände in der Wahrnehmung – neben Grundannahmen wie Intentionalität und der eingangs genannten Perspektivität – durch Retention und Protention (vgl. Rombach 1980): Einer Situation kann Sinn verliehen werden, da sie sich aus den Rückschauen, den Retentionen, ergibt. Ein Würfel, so ist anzunehmen, ist auch im nächsten Augenblick noch ein Würfel und wird höchstwahrscheinlich nicht explodieren, daher ist auch nicht nötig, Angst vor ihm zu haben. Auch die Vorschau, Protention, bildet somit einen Teil der Wahrnehmungskette. Diese Ketten können abbrechen, wenn das Konglomerat aus Retentionen und Protentionen ihre Sinnhaftigkeit verliert. Rombach exemplifiziert das am Schockzustand: Man rechnet mit allem, nur nicht mit dem nun eintretenden Ereignis, und die Situation verliert durch das eingetretene Ereignis kurz ihren Sinn. „Beim *Schock* handelt es sich um das plötzliche Auftauchen unverknüpfter Vorstellungsinhalte, wobei durch das Abreißen der *inhaltlichen*, motivationalen Vorstellungskette das *Selbstbewußtsein* aufgehoben bzw. für kurze Zeit außer Kraft gesetzt wird“ (Rombach 1980: 192). Das Motiv der Wahrnehmung war ein anderes, nun ist unsere Aufmerksamkeit abgelenkt und wir verlieren unser Bewusstsein für die Situation. Mit Waldenfels lässt sich sagen, dass anstelle der Ordnung eine Unordnung getreten ist.

Bildung als Veränderung der Welt- und Selbstverhältnisse

Eine solche Unordnung stellt für Koller einen krisenhaften Anlass für einen Bildungsprozess dar: „Waldenfels' Konzeption der Fremderfahrung bietet [...] eine bildungstheoretisch fruchtbare Beschreibung der Irritation, zu der Begegnungen mit dem Fremden führen können“ (Koller 2018: 79). Das krisenhafte Geschehen nimmt ihren Beginn in einer Problemlage, „für deren Bewältigung die Figuren ihres bisherigen Welt- und Selbstverhältnisses nicht mehr ausreichen“ (Koller 2018: 16, nach Kokemohr). Bildung interpretiert Koller im Anschluss an Kokemohr als einen Prozess, bei dem sich mit der Verarbeitung neuer Informationen auch der Modus der Informationsverarbeitung grundlegend ändert (vgl. Koller 2018). Bildung stellt damit einen Prozess von Erfahrung dar, mit dem sich die

Welt- und Selbstverhältnisse des Subjekts verändern; einen Prozess, „aus dem ein Subjekt ‚verändert hervorgeht‘“ (Koller 2018: 9). Das Bildungsgeschehen ist „ein *Andersdenken* oder *Anderswerden*“ (Koller 2018: 9).

Boger und Brinkmann beschreiben die Notwendigkeit des Erlernens eines anderen Umgangs miteinander vor dem Hintergrund des Inklusionsparadigmas (vgl. Boger/Brinkmann 2021). Dieser Umgang lasse sich jedoch nicht im kumulativen Erfahrungsprozessen erlernen (vgl. Boger/Brinkmann 2021), sondern kann sich nur gleichsam einer Erfahrung in die Welt- und Selbstverhältnisse einschreiben:

Es geht also darum, wie bestehende Erfahrungen in einem lernenden Erfahrungsprozess verändert bzw. umgeübt werden können. Lernen gilt phänomenologisch als Erfahrung, in der etwas durch jemand Bestimmten oder durch etwas Bestimmtes eine Erfahrung macht. (Boger/Brinkmann 2021: 25 nach Brinkmann 2021)

Im Schock vermag sich eine Erfahrung einzustellen, die bereits Erfahrenes neu überschreibt. Künste vermögen solche Erfahrungen zu evozieren, indem sie Befremdungsmomente provozieren und Fremdheiten inszenieren, die sich zunächst nicht in Ordnungen bringen lassen.

4 *Dschingis Khan* (Monster Truck/Theater Thikwa, 2012)

Zum Stück

In folgendem vom Performancekollektiv Monster Truck veröffentlichten Text zur Produktion *Dschingis Khan*² wird sehr treffend das hintergründige Potenzial beschrieben, das sich Zuschauer:innen bei der Rezeption bietet.

In *Dschingis Khan* präsentiert das Performancekollektiv Monster Truck drei Menschen mit Down-Syndrom, die man bis vor kurzem noch „mongoloid“ genannt hätte, als waschechte Mongol:innen. In schwere Felljacken gehüllt sollen diese ihre vermeintliche Authentizität und Wildheit zur Schau stellen. Sie bekommen Handlungsanweisungen und werden zu Tableaux arrangiert; ausgeleuchtet und mit Sound unterlegt, werden sie auch noch in ihren banalsten Verrichtungen mit tieferer Bedeutung aufgeladen. Die Maschinerie des Theaters läuft auf Hochtouren, um das größtmögliche Andere zu produzieren. Ein Anderes, in das wir unsere Ängste und Sehnsüchte auslagern können, und das wir wahlweise bemitleiden, fürchten, begehren oder verklären können. Dschingis Khan, der mächtigste Herrscher aller Zeiten, erscheint degradiert zu einer billigen Kirmesattraktion, in der sich Vorstellungen von fremdländischer Exotik mit landläufigen Ideen von geistiger Behinderung vermischen. (Monster Truck 2022)

2 Siehe zum Stück auch Whistutz 2020: 388–390.

Zum Ablauf: Drei Schauspieler:innen von Theater Thikwa spielen bei der Produktion drei mongolische Krieger:innen, die im Rahmen einer Folkloreshow unter dem auf einer Holztafel über der Bühne angebrachten Titel „The Mongolian Show“ von einer Moderator:in in Abendkleidung ständig neu durch Regieanweisungen platziert werden. Neben der Moderator:in und den drei Performer:innen sind weitere, in Abendkleidung auf der Bühne als Licht-, Ton und Kameratechniker:innen agierende Performer:innen anwesend, die hier der Einfachheit halber Moderationsteam genannt werden sollen. Die von der Moderator:in geäußerten Regieanweisungen münden in Handlungen wie dem Zerschlagen einer Melone auf dem Boden und dem Essen des auf dem Boden verteilten Inhaltes mit den Händen (Künstlerkolonie Berlin 2020: 30:00),³ dem Rezitieren von vermeintlichen mongolischen Klagegesängen (Künstlerkolonie Berlin 2020: 43:00), dem vermeintlichen Konsumieren von Alkoholika (Künstlerkolonie Berlin 2020: 38:00), alles immer wieder von Lachen – teils verhaltenem – durch das Publikum untermalt.

Unauffällig gehen die Moderatorin und ihr Team nach knapp einer Stunde von der Bühne (Künstlerkolonie Berlin 2020: 54:00). In dem sich nun anschließendem zweiten Teil agieren die Performer:innen mit Trisomie 21 alleine auf der Bühne. Ein Performer geht zur Tonanlage auf der Bühne, die bis zum Abgang des Moderationsteams noch von diesem besetzt war. Er dreht die Musik extrem laut auf, eine Performerin bedient die Lichtenanlage, der dritte Performer dreht sich im ebenfalls aktivierten Konfettiregen. Das Lied endet, den Performer:innen wird applaudiert. Sie sprechen mit dem Publikum, die Aussagen sind schwer verständlich, und sie streiten sich um das Handmikrofon, was vom Publikum mit Lachen honoriert wird. Eine Performerin schickt einen Kameramann von der Bühne. Die drei stehen anschließend vor dem Publikum in der Nähe der Rampe und verweilen in einer Art Applausordnung. Einzelne Zuschauer:innen beginnen zu klatschen. Ein Performer nimmt Kartoffelchips von der Bühne und verteilt sie im Zuschauerraum. Sie tanzen alsdann anzüglich zusammen, trinken aus der Flasche, die vermeintlich Alkohol enthält, und tun all dies in einer scheinbar ziellosen Verweildauer auf der Bühne. Daraufhin fahren sie ein Katalpult auf die Bühne und schießen Styroporköpfe an die immer gleiche Stelle im Publikum, wiederum begleitet von extrem lauter Musik (Künstlerkolonie Berlin 2020: 68:00). Eine Performerin nimmt die Nebelmaschine und läuft mit dieser durch den Zuschauerraum, wobei sie direkt vor den Zuschauer:innen nebelt und

3 Die Aufführungsbeschreibung und die Minutenangaben beziehen sich auf die Vorstellung am 23. November 2012 in den Sophiensaelen Berlin.

den ganzen Raum in ein Nebelfeld verwandelt, sodass die anfliegenden Styroporköpfe erst im letzten Moment sichtbar werden und von den im Zielbereich sitzenden Menschen abgewehrt werden können. Anschließend trinken die drei wieder aus der Flasche, einzelne Zuschauer:innen applaudieren. Die Performer:innen setzen sich eine bestialisch anmutende Tiermaske auf, die Performerin nimmt ein Gewehr und legt auf die beiden anderen an, erschießt sie – im Spiel – und anschließend sich selbst.

Manuel Gerst, ein Regisseur von *Monster Truck*, kommt auf die Bühne, sagt, dass das Stück nun zu Ende sei, spricht über seine Körperbehinderung und schließt mit den Worten, dass Behinderung nicht cool sei. Weitere Performer:innen betreten die Bühne und tragen die leblosen Körper der Mongolen an den Rand (Künstlerkolonie Berlin 2020: 80:00), legen sie in eine Art Leichenkarren und fahren sie ins Off. Die *Monster Trucker* wechseln die Steppen- in Savannen-Requisiten und das Schild „The Mongolian Show“ in ein Schild „The Cannibal Show.“ Der Kameramann steht auf der Bühne und filmt das Publikum. Die Performer:innen von *Thikwa* kommen in Kannibalenkostümen auf die Bühne und verbeugen sich gemeinsam mit den Performer:innen von *Monster Truck*.

Transformationspotenzial

In *Dschingis Khan* spielen die Regisseur:innen mit einer Verschachtelung von Repräsentationen. Die Folkloreshow, bei der auf einer Bühne von „The Wild West Show“, „The Mongolian Show“ und „The Cannibal Show“ verschiedenste kolonialisierte kulturelle Bezugsräume im Stile der allabendlichen folklorisierenden Animation in All-Inclusive-Hotels präsentiert werden, entpuppt sich als Freakshow (vgl. Winkler 2020). In Freakshows wurden von Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts Menschen ausgestellt, die in verschiedenster Weise anders als eine konstruierte Norm waren, darunter zahlreiche Menschen mit Behinderungen. Die drei im Zentrum des Bühnengeschehens stehenden Performer:innen mit Trisomie 21 werden im ersten Teil des Stücks eng durch Regieanweisungen geführt. Sie repräsentieren sowohl in ihren Kostümen als auch in ihrem Versuch, vermeintliche mongolische Kulturtechniken darzustellen, Performer:innen, die in Rollen von Mongolen schlüpfen.

Diese enge Führung steht in großem Kontrast zum zweiten Teil des Stückes, in dem die drei Performer:innen alleine auf der Bühne agieren. Dabei überschreiten sie in ihrem Handeln mehrfach Grenzen: Sie drehen die Musik extrem laut auf, sie nebeln mit der Nebelmaschine direkt vor den Gesichtern der Zuschauer:innen, sie schleudern mit dem Katapult Dinge in den Zuschauerraum. Bei

mehreren Vorstellungen⁴ standen während dieses zweiten Teils Personen im Zuschauerraum auf, riefen nach dem Moderationsteam und dass diese nun bitte eingreifen mögen. Einige Zuschauer:innen verließen den Saal. Die Zuschauer:innen werden durch diese auf das Publikum bezogenen grenzüberschreitenden Handlungen zu einer Antwort provoziert – die zuvor etablierte Ordnung, in der Menschen mit Trisomie 21 unter enger Führung drei Rollen von Mongol:innen spielen, ist gebrochen. Die drei sind nun allein auf der Bühne. Doch wer sind sie? Können sie überhaupt Verantwortung für die von ihnen ausgeführten Handlungen übernehmen? Wissen sie, dass es gefährlich sein kann, Dinge ins Publikum zu schießen, in Gesichter zu nebeln und die Musik zu laut aufzudrehen? Die Grenzüberschreitung gegenüber dem Publikum lässt die weiteren auf der Bühne stattfindenden Handlungen ebenfalls im Lichte einer Transgression erscheinen: Was ist wirklich in der Flasche? Wie weit gehen die drei mit gegenseitigen Berührungen? Es ist eine Spannung, die im Anlegen des Gewehrs kulminiert: Es ist kein echtes, oder?

Sahar Rahimi, die Moderatorin und Regisseurin, sagt in einem Interview: „Wir stellen sie aus und wir stellen auch gleichzeitig uns aus, wie wir sie ausstellen“ (Nachtkritik 2013: 01:42). Dieses Wir wird mit dem Abgang des Moderationsteams zu einem Wir des Publikums, was in den geschilderten Versuchen Einzelner, auf den Stückverlauf einzuwirken, deutlich wird. Die Situation ist dermaßen in Unordnung geraten, weil zuvor eine andere etabliert wurde: Die drei dargestellten Mongolen werden als primitive, kaum einer differenzierten Lautsprache mächtige, am Boden und mit den Händen speisende, kampfestrunkene Krieger dargestellt, deren traditionelle Festlichkeiten in alkoholgeschwängelter Atmosphäre stattfinden und die in sexuellen Gruppenanbiederungen ihren kultischen Höhepunkt finden. Sie werden eng geführt, was zumindest die Frage offen lässt, ob sie ohne Führung noch extremere Handlungen durchzuführen trachten. Und genau das tun sie mit dem Abgang des Moderationsteams. Doch wer sind sie? Sind sie noch in ihrer Rolle als Mongolen, oder sind sie als Performer:innen auf der Bühne, die allein gelassen wurden – oder sind es weitere Rollen, die sie spielen, Rollen von Menschen mit Trisomie 21? Die Frage nach dem Wer hat Einfluss auf die Antworten seitens des Publikums – zu wem spreche ich? Wem applaudiere ich, wen möchte ich schützen mit meinen Rufen nach dem Moderationsteam? Die Spieler:innen parodieren mit diesem Spiel von Identifizierungen (vgl. Egner 2018) nicht nur das Bild von Mongolen, sondern auch das Bild von

4 Dies wurde unter anderem bei einer Vorstellung am 24. September 2013 im KUZ Mainz von mir beobachtet.

„Mongos“; nicht nur das Bild eines fremden Volkes, sondern auch das Bild von Menschen mit Behinderung und derjenigen, die sie ausstellen. Das Stück führt den Zuschauer:innen vor, was ein Bild von Behinderung sein kann.

Die Antwort auf das Pathos kann hier eine dialektische Fragestellung sein: Ist das mein Bild von Menschen mit Trisomie 21? Das Transformationspotenzial von *Dschingis Khan* liegt im Potenzial der Befremdung durch die übersteigerte Erscheinungsform von Behinderung, auf die zu reagieren die Zuschauer:innen genötigt werden, die zu einer Nötigung werden kann, Stellung zu beziehen bezüglich der Ausgestellten, der Art der Ausstellung und der Ausstellenden. Der Moment des Befremdens ist auf der Bühne verortet, doch im Grunde genommen werde ich selbst in meiner Ordnung befremdet. Ich muss dazu Stellung beziehen. Die Konfrontation mit Begriffsbildern lässt diese haltlos werden. Die Wahrnehmenden werden dazu provoziert, einen Begriff wieder „in Ordnung“ zu bringen entweder durch Veränderung eines Begriffsbildes oder durch Einordnung des Wahrgenommenen in ein anderes Begriffsbild.

Komik als Katalysator der Selbsterfahrung

Die Frage nach dem Wer des auf der Bühne Agierenden stellt sich auch in Bezug auf die komischen Momente des Stücks: Welche Ebene der Repräsentation ist eigentlich komisch? Zuschauer:innen lachen sowohl im ersten als auch im zweiten Teil des Stückes. Doch mit dem Potenzial des Abbruchs der Wahrnehmungsketten der Zuschauer:innen durch den Abgang des Moderationsteams im zweiten Teil erscheinen die komischen Momente des ersten Teils gewissermaßen in einem anderen Licht. Die Darstellung von auf der Bühne kauern und eine tropfende Wassermelone vom Boden grapschenden Mongolen, die ihrerseits von Menschen mit Behinderung dargestellt werden – die damit wiederum aktiv Teil haben an der hochkulturellen Praxis von Theater – hatte eine Art komischer Unschuld, die vom Grinsen der Performer:innen verstärkt wurde; ebenso das langatmige und schief intonierte Leiern von Klagegesängen und die kindliche Freude über eine Schnapsflasche. Doch mit der Frage nach dem Was der Repräsentation stellt sich auch die Frage, was im ersten Teil repräsentiert wurde und worüber im ersten Teil gelacht wurde. Die Retentionen werden infrage gestellt, mit denen die Situation als komische interpretiert und als Legitimation zum Lachen angenommen wurde.

Entfaltet sich das Potenzial des Stückes auf diese Weise bei Zuschauer:innen, so vermögen sich die Fragen nach dem Was der Repräsentation und dem Worüber des Lachens auf die Zuschauer:innen selbst zu richten. Rahimis Wir derjenigen, die die Menschen mit Behinderung ausstellen, wird zu einem gemeinsamen

Erfahrungsraum, der in einen Übungsraum der Wahrnehmungsmodi mündet. Die Funktion von Komik ist dabei die Etablierung von als komisch lesbaren und zu Lachen legitimierbaren Situationen, deren Legitimität mit der Infragestellung des dargestellten Gegenstands zu einem späteren Zeitpunkt gebrochen wird.

Komik taucht als Katalysator des Schocks auf. Nicht nur wird die Ordnung gebrochen, sondern auch das eigene, teils ausgelassene Verhalten vor dem Bruch fokussiert. Diese Betonung des eigenen Selbst aufgrund eines vermeintlich nicht legitimen Verhaltens beschreibt bereits Simmel mit seiner Theorie zu Scham: „Indem man sich schämt, fühlt man das eigene Ich in der Aufmerksamkeit anderer hervorgehoben und zugleich, daß diese Hervorhebung mit der Verletzung irgendeiner Norm (sachlichen, sittlichen, konventionellen) verbunden ist“⁴⁵ (Simmel 1983: 141). Scham sorgt für eine Art Schubumkehr, wie beim Bremsen eines Flugzeugs auf der Landebahn: Das Worüber des Lachens erscheint in einem neuen Licht, und damit das Lachen und die Lachenden selbst.

5 Theater als Übungsraum der Wahrnehmung

Drücke den Pfeil zu schnelle nicht ab, der nimmer zurückkehrt: Glück zu rauben, ist leicht, wiederzugeben, so schwer? (Herder 1792: 47)

Theater kann als Bildungsraum wirksam werden, in dem eigene Wahrnehmungsmodi erfahren und „umgeübt“ werden können. Inklusion braucht solche Zwischenräume der Neuverhandlung von Begegnung, Wahrnehmung und Sprechen übereinander: die wiederkehrende Erfahrung, dass die in Wahrnehmungen und Sprache performativen eigenen Welt- und Selbstverhältnisse immer auch unzureichend sind, dass der Würfel immer nur von drei Seiten gesehen wird und dennoch als Würfel behandelt wird – diese Erfahrung erst lenkt den Blick auf die Notwendigkeit einer wirklichen Begegnung mit dem Fremden.

Hetzl und Hetzel verorten im Anschluss an Foucault das Entstehen von Behinderung

[...] genau dort, wo eine Gesellschaft, die das Heterogene ausschließt und unsichtbar macht, von einer Disziplinargesellschaft abgelöst wird, die das Heterogene zu integrieren und zu normalisieren sucht. Aus dem Wahnsinnigen wird auf dieser historischen Schwelle der geistig Behinderte oder psychisch Kranke. (Hetzl/Hetzl 2007: 345)

Der Ausschluss des Heterogenen aus der Gesellschaft vollzieht sich demnach nicht mehr, vielmehr wird das Heterogene zwar integriert, bleibt aber als (noch)

5 Siehe zu Scham als konstituierendes Element von Theatererfahrungen Roselt 2012: 89–91.

nicht normalisiert auf sprachlicher Ebene sichtbar. *Dschingis Khan* ist diesbezüglich lesbar als ein Erschließen des Raums sprachlicher Handlungsfähigkeit, indem dieser Raum zunächst durch Befremdung aufgemacht wird:

Könnte der Widerstand derjenigen die als Sprach- und Subjektlose subjektiviert werden nicht darin bestehen, dass sie den Streit, von dem Rancière [...] spricht, auslösen? Dass sie uns in gewisser Weise dazu zwingen, unsere Begriffe des Menschen und der Sprache zu revidieren? Sprechen uns diese anderen nicht jenseits unserer Sprache an, als Subjekte jenseits von Subjektivität? Ihre Ansprache besteht vielleicht darin, uns und unsere Sprache einer radikalen Befragung auszusetzen. (Hetzl/Hetzl 2007: 35)

Immer Fremdes wahrnehmen heißt, stets offen zu sein für die Konstitution des Gegenübers. Das Gegenüber ist nie ganz sichtbar, und der limitierte sich mir offenbarende Teil genügt nicht für ein Urteil. Wer beurteilt ist, kann eingeordnet werden, passt in einen Schrank mit ähnlichen Phänomenen – und kann in eine Schublade gesteckt werden. Offen sein heißt aber, genau dieser Versuchung zu widerstehen. Das Gegenüber erscheint mir in seiner Eigenart, und um es zu verstehen, muss ich ihm möglicherweise entgegenkommen und meinen Verstehenshorizont erweitern, noch bevor ich mein Bild des Gegenübers in Sprache bringe. Mit Waldenfels:

Die Debatte um das Fremde hat nur dann Aussicht, sich aus dem Hin und Her von Aneignung und Enteignung, von Vereinnahmung des Fremden und Auslieferung an das Fremde zu befreien, wenn das Fremde vom Pathos her gedacht wird als Beunruhigung, als Störung, als Getroffensein von etwas, das sich niemals dingfest und sinnfest machen läßt. (Waldenfels 2012: 54)

Damit bleiben Begriffe von Anderem immer Arbeitshypothesen, die stets einer Aktualisierung bedürfen. Oder, wie Waldenfels zu seiner responsiven Ethik schreibt: „Wer überhört und übersieht, was sich hier und jetzt ankündigt, bleibt nicht bloß hinter seinen eigenen Möglichkeiten zurück, sondern hinter fremden Ansprüchen“ (Waldenfels 2012: 47).

Bibliographie

- Austin, John L.. 1972. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam.
- Biewer, Gottfried/Schütz, Sandra. 2016. „Inklusion.“ In: Hedderich/Biewer/Hollenweger/Markowetz 2016: 123–127.
- Boger, Mai-Anh/Brinkmann, Malte. 2021. „Inklusion und Exklusion als reale Erfahrungen.“ In: *Menschen* 3.4: 20–27.

- Butler, Judith. 1995. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Karin Würdemann. Berlin: Berlin-Verlag.
- Danner, Helmut. 2006. *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München: Ernst Reinhardt.
- Danz, Simone, 2019. „Wir müssen alle irritationsfähiger sein.“ In: *Der Freitag digital* (02), <https://www.freitag.de/autoren/sabine-kebir/wir-muessen-alle-irritationsfaehiger-sein> [04.03.2022].
- Egner, Justine E.. 2018. „The Disability Rights Community was Never Mine. Neuroqueer Disidentification.“ In: *Gender & Society* 33.1: 123–147.
- Gümüşay, Kübra. 2021. *Sprache und Sein*. Berlin: Hanser.
- Hedderich, Ingeborg/Biewer, Gottfried/Hollenweger, Judith/Markowetz, Reinhard (Hg.). 2020. *Handbuch Inklusion und Sonderpädagogik*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Herder, Johann Gottfried. 1792. *Zerstreute Blätter (Vierte Sammlung)*. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger.
- Herder, Johann Gottfried. 1993. „Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste.“ In: Johann Gottfried Herder *Werke in zehn Bänden. Band II: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hrsg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. 247–442.
- Hetzl, Mechthild/Hetzl, Andreas: „Zur Sprache der Sprachlosen. Ebenen der Gewalt in der diskursiven Produktion von Behinderung.“ In: Steffen K. Herrmann/Sybille Krämer/Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. 2007. Bielefeld: transcript. 337–352.
- Koller, Hans-Christoph. 2018. *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Künstlerkolonie Berlin. 2020: *Theater Thikwa präsentiert Dschingis Khan 2014*. https://www.youtube.com/watch?v=Pn_2pnifeBA [04.03.2022].
- Lütje-Klose, Birgit/Neumann, Phillip. 2020. „Diagnostik in inklusiven Schulen – zwischen Stigmatisierung, Etikettierungs-Ressourcen-Dilemma und förderorientierter Handlungsplanung.“ In: Cornelia Gresch/Poldi Kuhl/Michael Grosche/Christine Sälzer, Christine/Petra Stanat (Hg.), *Schüler*innen mit sonderpädagogischem Förderbedarf in Schulleistungserhebungen. Einblicke und Entwicklungen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. 3–28.
- Monster Truck. 2022: *Dschingis Khan. Info*. <http://www.monstertrucker.de/arbeiten/dschingis-khan/> [04.03.2022].
- Nachtkritik Kulturnetz. 2013: *Heidelberger Stückemarkt – Monster Truck mit ‚Dschingis Khan‘*. Vimeo, <https://vimeo.com/65244290> [02.03.2022].

- Rombach, Heinrich. 1980. *Phänomenologie des gegenwärtigen Bewußtseins*. Freiburg/München: Karl Alber.
- Roselt, Jens. 2012: „Der Zuschauer als Täter.“ In: Imanuel Schipper (Hg.), *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. Berlin: Theater der Zeit: 81–91.
- Salzberger, Florian. 2008. *Leib und Melancholie. Erziehungswirklichkeit bei schwerer geistiger Behinderung*. Oberhausen: Athena.
- Schuppener, Saskia/Schlichting, Helga/Goldbach, Anne/Hauser, Mandy. 2021. *Pädagogik bei zugeschriebener geistiger Behinderung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Simmel, Georg. 1983. „Zur Psychologie der Scham.“ In: Georg Simmel, *Schriften zur Soziologie*. Hrsg. v. Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Trescher, Hendrik. 2018. *Ambivalenzen pädagogischen Handelns. Reflexionen der Betreuung von Menschen mit ‚geistiger Behinderung‘*. Bielefeld: transcript.
- Waldenfels, Bernhard. 2012. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Winkler, Ulrike. 2020. „Konzepte von Behinderung in Europa und in den USA. Ende des 19. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts.“ In: Hartwig, Susanne (Hg.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler: 155–160.
- Whistutz, Benjamin. 2020. „Darstellungs- und Ausdrucksformen in Kunst und Literatur. Theater und Performance.“ In: Hartwig, Susanne (Hg.), *Behinderung. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler: 383–393.
- Zahavi, Dan. 2007. *Phänomenologie für Einsteiger*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Cosimo Mangione

Das ‚Lächerliche‘ in Familien mit ‚geistig‘ behinderten Angehörigen. Einige Reflexionen aus einer interaktionistisch professionstheoretischen Perspektive

Abstract: Social work professionals are often confronted with stressful case constellations in various fields of work: Violence, discrimination, denial of rights, violation of human rights, disease, etc. Especially in disability care, such dimensions of suffering accumulate – a fact that often confronts professionals with the task of managing the emotions that arise in counselling sessions with such (we-)communities. In particular, when supposedly strange behaviours of the disabled person are perceived as “funny” or “ridiculous” by other family members and are “made fun of”, a remarkably precarious communicative situation arises that can endanger the unity of the “emotional construction of social reality” (Gerhards 1988; Scherke 2009). Using excerpts from a recorded “counselling talk” in a sheltered workshop, this paper addresses the potential vulnerability inherent in the presentation of “cheerful” incidents in everyday family life and discusses the questions of professional theory involved.

Keywords: Disability, Professional Theory, Paradoxes Of Professional Action, Social Work With Families

1 Einleitung

Professionelle der Sozialen Arbeit werden in unterschiedlichen Arbeitsfeldern mit belastenden Fallkonstellationen konfrontiert: Gewalt, Diskriminierung, Entrechtung, Verletzung der Menschenrechte, Krankheit usw. Einige Autoren greifen deshalb auf den Begriff der „Komplexität“ (Pantuček 2013: 100) zurück, um die Vielschichtigkeit der Fallgestaltung und der Fallmerkmale in der Praxis der Sozialen Arbeit zu beschreiben und betonen sowohl die Rolle von Professionellen bei der methodischen Bearbeitung und der Komplexitätsgestaltung (vgl. Kleve 2016) als auch die Notwendigkeit der disziplinären Entwicklung von theoretischen Konzepten, die in der Lage sind, die Unordnung der Lebensgestaltung und Bewältigung der Alltagswelt zu erfassen (vgl. Thiersch/Sommerfeld 2019).

Insbesondere in der Behindertenhilfe kumulieren sich multiple leidenserzeugende Dimensionen – ein Tatbestand, der die Professionellen oft vor die Aufgabe stellt, die Emotionen zu managen, die bei den Beratungsgesprächen mit solchen

(Wir-)Gemeinschaften entstehen, und unter erschwerten Interaktionsbedingungen eine vertrauensvolle und anerkennende Beziehung zu den Klient:innen aufzubauen. Vor allem, wenn vermeintlich eigentümliche Verhaltensweisen seitens der behinderten Person von den weiteren Familienmitgliedern als ‚komisch‘ bzw. ‚lächerlich‘ empfunden werden und darüber gewitzelt wird, entsteht eine bemerkenswerte prekäre kommunikative Situation, welche die Einheit der „emotionalen Konstruktion sozialer Wirklichkeit“ (vgl. Gerhards 1988; Scherke 2009) gefährden kann. Ausgehend von der Idee, dass das Lächerliche aufgrund seiner inhärenten Sinnambiguität und paradoxiestiftenden Vollzugsformen die Kraft besitzt, „die Komplexität des Beziehungsgeschehens“ (Gahleitner 2017: 10) im Rahmen von Interaktionen zwischen Professionellen und Familien mit geistig behinderten Angehörigen zusätzlich zu steigern, thematisiert der Beitrag anhand von Ausschnitten aus einem aufgezeichneten Beratungsgespräch in einer Einrichtung der Behindertenhilfe die potenzielle Verletzlichkeit, welche der Darstellung von ‚heiteren‘ Begebenheiten im Familienalltag innewohnt und diskutiert die damit verbundenen professionstheoretischen Fragen.

Um die Logik meiner Argumentation zu sichern, werde ich zunächst einige einführende Worte über das Arbeitsfeld der Behindertenhilfe und seine zunehmende Offenheit für inklusive Modelle festhalten. Im Anschluss daran werde ich einen Ausschnitt aus einem Beratungsgespräch zwischen einer Sozialarbeiterin und einer hilfeschuchenden Familie, das in einer Werkstatt für Menschen mit kognitiven Problemen¹ stattfindet, zeigen und diskutieren. In diesem empirischen Material sind Szenen erkennbar, in denen viel gelacht wird, sodass die Interaktionen zum Anlass genommen werden können, um anschließend zu reflektieren, welche Funktion bzw. welche Funktionen das Lachen für die Interaktionsdynamik genau besitzt und welche professionstheoretischen Fragen bzw. Schlussfolgerungen sich daraus ergeben. Da sich der Beitrag einer rekonstruktiven und offenen Forschungslogik verpflichtet fühlt, wird die Beschäftigung mit den Begriffen des ‚Lächerlichen‘ und ‚Komischen‘ und mit den entsprechenden konzept- und theoriegenetischen Implikationen und der kritischen begrifflichen Diskurseinordnung ausschließlich vor dem Hintergrund der gewonnenen Daten relevant (vgl. Bohnsack 2010; Hoffmann-Riem 1994). Bei der Diskussion des empirischen Materials orientiere ich mich an den analytischen Kategorien

1 Bei einer ‚Werkstatt‘ handelt es sich um eine Einrichtung zur Teilhabe am Arbeitsleben für Menschen mit Behinderung. Hier können diese in einem geschützten Arbeitssetting und unter sozialpädagogischer Anleitung einfache Tätigkeiten erledigen und dafür einen entsprechenden Lohn bekommen.

der Konversationsanalyse, so wie diese von Kallmeyer/Schütze (1976) konzipiert wurde.

2 Die Entdeckung der Person mit Behinderung als Erzählsubjekt in der Behindertenhilfe

Die Behindertenhilfe war lange Zeit ein Arbeitsfeld, in dem eine fürsorgliche Vorstellung von Hilfe dominierend war. Diese Haltung rührte aus einer institutionellen Traditionslinie her, in der defizitorientierte und von Hilf- und Machtlosigkeit geprägte Kategorien von Menschen mit Behinderung die zentralen handlungsrelevanten und professionskognitiven Strukturen darstellten. Als Konsequenz daraus entwickelte sich eine Interaktionsordnung, in der Menschen mit Behinderung in routinierte Formen der erzwungenen Sprachlosigkeit und Hilflosigkeit hineinmanövriert worden sind, sodass ihre Lebenswege zu einem strukturtreuen Reflex dieser autonomieverletzenden Erfahrungen wurden. Erst durch die kategoriale und konzeptuelle Neuorientierung, ausgehend von den Erfahrungen der demokratischen Psychiatrie von Basaglia in Italien und der Antipsychiatrie von Laing, Cooper und Szasz (vgl. Schott/Tölle 2006: 210) entstand eine neue professionsmethodische Sensibilität, die davon geprägt war, dass der Mensch mit Behinderung als autonom-narratives Wesen wahrgenommen wurde (vgl. Bliemetsrieder/Dungs 2016: 286). Jenseits der stigmatisierenden (vgl. Goffman 1980) und mächtigen essentialisierenden Expertendiagnosen (vgl. Riemann 1984, 1987) entdeckte man Menschen mit einer persönlichen Lebensgeschichte, einer narrativen Autonomie und war bemüht, biographische Sinnzusammenhänge zu konstruieren. Man begann, in den Anstalten vereinzelt mit ersten Formen der biographischen Exploration zu experimentieren, die dazu beitrugen, Bedingungen für eine neue „Hermeneutik des Wahnsinns“ (vgl. Bliemetsrieder/Dungs 2016) zu entwickeln – eine Hermeneutik, die partizipationsorientiert und „autonomefördernd“ (Bliemetsrieder/Dungs 2016: 298) wirkte und zum Ausgangspunkt der Entfaltung einer menschenwürdigeren Perspektive auf Menschen mit Behinderung und einer Neuordnung des Wechselspieles zwischen Individuum und überindividuellen Strukturen wurde (vgl. Bösl 2010: 39–40).

In den folgenden Jahren nahm dann diese Anerkennungsperspektive klarere Konturen an. Es entstanden vielfältige Bewegungen (z.B. Eltern-Bewegungen), die sich zum Ziel setzten, den Menschen mit einer psychiatrischen Erkrankung oder einer Behinderung ein Leben befreit von Formen der institutionellen Fremdbestimmung zu ermöglichen (vgl. Theunissen 2013: 32–34). Diese Forderungen sind in einer Reihe an Gesetzen und pädagogischen Konzepten

aufgenommen werden, die in Deutschland einen regelrechten Paradigmenwechsel eingeleitet haben, welchen man mit dem Begriff der Inklusion verbindet (vgl. Markowetz 2007) und der eine – so das ideelle Ziel – „*uneingeschränkte gesellschaftliche Zugehörigkeit* von Menschen mit Behinderungen“ (Theunissen 2013: 35, H.i.O.) ermöglichen sollte.

Die Idee der Inklusion und der Partizipation sind in den letzten Jahren zentral für die Herausbildung einer neuen verstehensorientierten Professionalität in der Behindertenhilfe geworden, wobei Professionelle darum bemüht sind, der Person mit Behinderung eine Subjekt- und Erzählautonomie anzuerkennen und günstige Interaktionsbedingungen zu schaffen, sodass auch sie ihre Wünsche und Vorstellungen zur Gestaltung der Assistenzleistung formulieren können. Konkret bedeutet dies, dass Professionelle gefordert sind, die Herausforderung einer erschwerten Kommunikation auf sich zu nehmen, ja sich auf die Sichtweise der betroffenen Personen einzulassen und diese bei der Planung der sozialarbeiterischen Intervention zu berücksichtigen und somit die Partizipationsmöglichkeiten zu maximieren.

Parallel zu dieser Entwicklung ist ein wachsendes sozialwissenschaftliches Interesse zuerst an den Biographien (vgl. Hunt 1966; siehe ferner die kritisch-historische Diskussion von Nielsen 2018) und in der jüngsten Vergangenheit an der sozialwissenschaftlichen Analyse von Gesprächen zwischen Menschen mit und ohne Behinderung sichtbar geworden – z.B. in einer Klassengemeinschaft (vgl. Köpfer 2013) oder zwischen Professionellen der Behindertenhilfe und Menschen mit Behinderung (vgl. Dowling et al. 2019). Ausgehend von einer interaktionistischen Vorstellung von Inklusion verspricht man sich aus der Analyse von diesen „inkluisiven Gesprächen“ („*Inclusive conversations*“, vgl. Williams 2011) Hinweise, um nachvollziehen zu können, wie Teilhabe in der Interaktion ermöglicht oder erschwert wird. Es lässt sich somit ein Gefühl dafür entwickeln, wie Inklusion – als Interaktionsphänomen – vollgezogen wird und welche Bedingungen solche Begegnungen erschweren oder erleichtern.

3 Lachambivalenzen: eine empirische Illustration anhand eines sozialarbeiterischen Beratungsgespräches mit einer Familie in einer Werkstatt für Menschen mit Behinderung

Um mir ein empirisches Bild von der Interaktionsqualität der Begegnung zwischen Personen mit und ohne Behinderung in einem institutionellen Kontext machen zu können, habe ich ein Forschungsprojekt begonnen und mein Erkenntnisinteresse auf den Vollzug von Gesprächen zwischen Familien von

Menschen mit einem geistig behinderten Angehörigen und Sozialpädagog:innen aus dem Sozialdienst einer Werkstatt fokussiert.

Es sind Gespräche, die sowohl mit Blick auf die Aufnahme in eine Werkstatt für Menschen mit Behinderung als auch als Bestandteil der Begleitung der Klient:innen in der Einrichtung geführt worden sind und als solche wurden diese regelmäßig sowohl von den Professionellen als auch von den Eltern veranlasst. Ein häufiger Grund, um die Begegnungen anzuregen, bezieht sich auf die Klärung des Einsatzes der Person mit Behinderung innerhalb der Werkstatt. Diese besteht aus mehreren Arbeitsabteilungen, und oft deutet die Person mit Behinderung ihren Wunsch an, die Abteilung zu wechseln, oder es entstehen Situationen, die einen Wechsel erforderlich machen (z.B. Konflikte innerhalb der Gruppen). Genau dies ist der Fall in dem Gespräch, das ich im Folgenden diskutieren möchte. Julian Lindner², die Person mit Behinderung, arbeitet zum Zeitpunkt der Beratung in der Verpackungsabteilung und signalisiert der Familie und den Professionellen – ohne dass die Gründe für seine berufsbiographische Änderungsinitiative artikuliert werden – seinen Wunsch, etwas Neues innerhalb oder sogar außerhalb der Werkstatt zu beginnen.

Bei dem zu diskutierenden Material geht es um ein aufgenommenes und transkribiertes Beratungsgespräch, also um ein kommunikatives Ereignis, das unabhängig vom Forscher stattfindet und von diesem in Form einer „rekonstruierende(n) Konservierung“ festgehalten wird (Bergmann 1985: 305, H.i.O.). An dem Gespräch nehmen Frau Losert (die Sozialpädagogin), das Ehepaar Lindner und der erwachsene Sohn des Ehepaares, Julian Lindner, teil. Dieser ist Mitte zwanzig und wird von den Eltern als eine Person mit einer leichten geistigen Behinderung präsentiert. Äußerlich bemerkt man bei ihm gar keine sichtbare Auffälligkeit. Das Gespräch findet in einer Einrichtung der Behindertenhilfe statt, die nach außen hin sehr stark und mit großem Engagement für die Bedeutung von Inklusion wirbt.

Um eine Vorstellung von den Fähigkeiten Julians zu entwickeln, führt die Sozialpädagogin zu Beginn einen Ressourcencheck durch. Sie stellt deshalb Fragen, die darauf abzielen, die Handlungskompetenzen, Stärken und Vorlieben von Julian zu erfassen, um dann auf dieser Basis einen neuen beruflichen Zukunftsentwurf mit ihm und den Eltern zu entwerfen:³

2 Alle verwendeten Namen wurden anonymisiert.

3 In der Transkription steht EB für die Sozialpädagogin, EM für die Mutter, EV für den Vater und EK für Julian.

- EB:** was machst denn gern in deiner Freizeit? Mir hast doch immer erzählt, dass'd gern in deim Garten arbeitest, oder?
- EK:** ja
- EB:** was machst`n do gern?
- EM:** a weng rumschnibbeln, ne?
- EK:** ja (((schmunzelnd))) /Bäume/ Bäume schneiden
- EM:** /(des Zeug) abschnibbeln einfach ((lacht))/
EB: Bäume schneiden?
- EM:** zu viel abschneiden, vor allem oft ((lacht))
- EB:** du hast doch auch erzählt, dass`d beim Nachbarn manchmal Rasen mäht, oder?
- EK:** ja
- EM:** häh, beim Nachbarn? Na, unsern Rasen, mäht er
- EB:** ja, des auch
- EM:** beim Nachbarn hast a scho Rasen gemäht? Bei wem denn?..Du wolltest`s mal machen, vielleicht..Bei welchem Nachbarn wollst denn Rasen mähen?..häh?..beim Klinger, oder was?
- EK:** beim Olaf vielleicht?
- EM:** ach du, beim Olaf, na, des is so, des is unser Nachbar und da hat er scho ab und zu Schnee gschippt, na hat er immer a paar Euros gschenkt kriegt dafür
- EB:** mhm
- EM:** und anscheinend hat er`s halt angeboten, dass er amol Rasen mäht ((lacht)), ich weiß/ es net
- EV:** /weil Rasen
- EM:** /also, ich hör`s, ich hör`s zum ersten Mal, dieses, des muss ich sagen
- EV:** /mähen tut er gern, weil er – da bewegt er eine Maschine
- EM:** ja
- EB:** mhm
- EM:** gefällt /ihm..das macht er aber auch immer daheim
- EV:** /er, er mäht an und für sich nicht gerne Rasen, sondern er – bewegt gern den Rasenmäher, des heißt also Benzin auffüllen, Ölstand überprüfen, Zündkerze reinigen, Zündung anlassen und dann (((brumm, brumm/, brumm))) ((dreht die Faust wie beim Gasgeben)), und dann/ dann auch beim
- EM:** /ja, des macht er scho gern, a weng den Rasenmäher rumschieben/
EV: Rasenmähen hat er a ganz bestimmtes Muster/, nämlich des kreuz und quer-Muster/
EM: /((lacht)) ((lacht noch lauter))/
EV: ja, damit`s möglichst lange dauert, ja, also er schiebt äh/
EM: /“und, kann ich scho wieder Rasen mähen“, des macht er scho gern, des stimmt/, auch wenn/ er noch gar net hoch is, der Rasen
EV: / genau/
EM: sag mer: „nee, des hat noch a weng Zeit“ ((lacht))
EB: ja, du sagst ja auch immer, wenn/ wenn arbeitsbegleitende Maßnahmen sind, grad im Sommer, dann sagst immer, du hast ka Zeit, du musst Rasen mähen
EV: ((lacht))

- EM: ((lacht)) /(...)/
EB: /also machst des wirklich gern?
EV: ja
EM: ja, ja, des macht er scho gern....
EV: oder auch äh, überhaupt mit/ mit/ mit Geräten

Bereits die Gesprächskonstellation zeigt typische Merkmale für das Arbeitsfeld der Behindertenhilfe. Charakteristisch dafür ist nämlich, dass es die Professionellen nicht mit nur einem Klienten zu tun haben, sondern mit komplexen (familialen) Beziehungsgeflechten und ihren entsprechenden vielschichtigen Sprachhandlungsabläufen. Das ursprüngliche Interesse der Sozialpädagogin gilt natürlich zunächst der Person mit Behinderung, aber in der Regel haben die Eltern die gesetzliche Betreuung für die erwachsenen Kinder, weshalb bei solchen Gesprächen ihre Anwesenheit erforderlich ist. Die Eltern sind auch diejenigen, die eventuell Entscheidungen – wie z.B. den Wechsel in eine andere Abteilung der Werkstatt – ratifizieren müssen.

Diese Konstellation ist natürlich auch eine zentrale Quelle von möglichen Irritationen und von Unordnung in der Kommunikation. Die Verpflichtung der Sozialpädagogin zu einer inklusiven Gestaltung des Gespräches zeigt sich darin, dass sie Julian als unmittelbaren Ansprechpartner sieht. Sie richtet die Fragen fast immer direkt an ihn und damit ist natürlich das Ziel verbunden, seine subjektive Perspektive zu erfassen. Vor dem Hintergrund der Geschichte der Behindertenhilfe, die geprägt ist von massiven Formen der Entmündigung, ist diese Gesprächsführung sicherlich eine wichtige professionsmethodische Errungenschaft, und dennoch geschieht hier etwas ganz Interessantes, was sicherlich von der Sozialpädagogin nicht beabsichtigt wurde.

Die Eltern übernehmen im Rahmen des Gespräches für das erwachsene Kind mit Behinderung in dessen Anwesenheit und für dieses bestimmte kommunikative Aktivitäten. Sie beantworten die Fragen, die an die behinderte Person gerichtet sind. Diese besondere kommunikative Beteiligungsform ist in anderen Interaktionskontexten als „Sprechen-für-andere“ (vgl. Reitemeyer 2006) bezeichnet worden und nimmt in der Behindertenhilfe Formen der Enteignung des biographischen Sprechens an, das mit dem Begriff der „stellvertretenden biographische Arbeit“ konzeptualisiert wurde (vgl. Mangione 2018).

Ein wichtiges professionelles handlungsdilemmatisches Problem, das unmittelbar mit dieser stellvertretenden Übernahme der Rede seitens der Eltern verbunden ist, ist die Schwierigkeit der Sozialpädagogin, mit Eindeutigkeit zu klären, wer der Adressat der Dienstleistung ist. Fritz Schütze hat diese zentrale Schwierigkeit – die auch in anderen sozialpädagogischen Arbeitsfeldern sichtbar wird – mit dem Begriff „Adressatendilemma“ (vgl. Schütze 1993) zum Ausdruck

gebracht. An wem sollte sich die Sozialpädagogin orientieren, um die Unterstützungsmaßnahme zu gestalten? Welche Perspektive gilt es hier zu berücksichtigen: die der Eltern oder die von Julian? Oder beide gleichzeitig? Die Verstrickung des Klienten in ein komplexes, spannungsreiches und interaktionsfragiles Beziehungsgeflecht lässt es jenseits der inklusiven Bemühungen des Professionellen notwendig erscheinen, die Maßnahme nicht nur auf eine Perspektive auszurichten, sondern die unterschiedlichen „Interessenlagen und Standpunkte“ (Schütze 1997:49) zu berücksichtigen. Es geht also um die Notwendigkeit, dass die Professionellen die Vielfalt von einzelnen zum Teil kontrastierenden Interessenpositionen berücksichtigen sollten vs. die Notwendigkeit, sich am Wohl des Klienten bzw. der behinderten Person zu orientieren.

Eng verzahnt mit der Notwendigkeit einer vielschichtigen Deutung und balancierenden Erkundung der Interessenkundgabe der unterschiedlichen Familienmitglieder ist eine weitere handlungsdilemmatische Situation, mit der sich die Sozialpädagogin konfrontiert sieht. Diese Situation bezieht sich auf das Management der belustigenden Modalisierung des Gespräches, die von den Eltern hergestellt und interaktiv durchgesetzt wird. Julian wird in den kommunikativen Beiträgen der Eltern als eine Person porträtiert, die von einem „defizitären Handlungssinn“ (Dewe/Otto 2011: 1137) geprägt ist, weil er bestimmte erwartbare Fähigkeiten nicht beherrscht, ja die Erwartungen der Gruppe nicht erfüllen kann. Interessant ist, dass diese Normwidrigkeit einseitig von den Eltern definiert wird. Diese performieren in der Situation ihren Wahrheitsanspruch und ihre Definitionsmacht hinsichtlich der dargestellten Ereignisse und nutzen diese, um Julians Kompetenz bei der Übernahme von Aufgaben im Garten zu diskreditieren, ja sich über ihn lustig zu machen bzw. ihn als lächerlich darzustellen. In den Worten von Horns literarischer Studie über das Komische besitzt der Vater „den Sinn für das harmlose Inkongruente im Leben“, d.h. „einen Sinn für Humor“ (Horn 1988: 118–119). Die Eltern machen über die prekäre praktische Kompetenz ihres Sohnes in einer Weise Scherze, die die Dynamik und den Verlauf der Interaktion stark prägt bzw. strukturiert. Das lautstarke Lachen beispielsweise schafft einen Interaktionsmodus, der Julians Aussagen systematisch als nicht ernst zu nehmend herabstufte. Es ist aus meiner Sicht analytisch hilfreich, das Lachen in diesem Zusammenhang als „Interaktionsmodalität“ im Sinne Kallmeyers (1979) oder als „Kontextualisierungshinweis“ (Gumperz 1982: 104) zu betrachten, also als parasprachliches Mittel, um einen besonderen Interpretationskontext herzustellen und die Thematik und die „Relevanzherabstufung“ (Kallmeyer 2000: 234) der Perspektive von Julian modalisierend zu markieren. Julians Erklärung, dass er sich für Gartenarbeit interessiert, wird

zum Anlass genommen, sich über ihn zu „mokieren“⁴ (Christmann 2006: 60), um zu signalisieren, dass das, was er sagt, nicht ernst genommen werden sollte. Die belustigende Modalität der Eltern kontrastiert eigentümlicherweise mit der ernsteren Gesprächsmodalität der Sozialpädagogin, welche auf die Ermutigung der interaktionalen Verantwortung und Maximierung der Partizipation Julians abzielt, mit der Konsequenz, dass sich in dem gesamten Kommunikationsablauf eine merkwürdige Spannung zeigt.

In vielen der von mir gesammelten Familieninterviews kommt es immer dann zum Lachen, wenn die Erzählperspektive der behinderten Person infrage gestellt wird. Dies wird dadurch erkennbar, dass Lachen als Mittel zur Diskreditierung und als Zeichen der mangelnden Darstellungsplausibilität der Position des behinderten Familienmitglieds eingesetzt wird. Mit einem Begriff von Schulz könnte man sagen, dass hier eine Situation der „Unzulänglichkeitskomik“ (Schulz 1971: 21) vorliegt. Man lacht, weil man eine Situation vorfindet, die als Verstoß gegen eine gemeinsame Erwartung wahrgenommen wird. Die Komik ist hier vor allem das Produkt einer Interpretation des Betrachters, der eine Spannung zwischen Erwartungen und vorgefundenem Verhalten entdeckt und sich darüber amüsiert. Aus dieser interaktions-hermeneutischen Perspektive kann man mit Ronald Hitzler festhalten, dass

[...] Lachen nicht besonderer Themen, sondern der besonderen Interpretation von Themen [bedarf]. Diese besondere Interpretation, diese spezifische Bewusstseinshaltung ist die des Humors, der prinzipiell jedem Phänomen einen komischen bzw. lächerlichen Aspekt abzugewinnen vermag. (Hitzler: 1988: 91)

Lachen kann, wie Plessner dies tut, als Reaktion darauf definiert werden, dass eine „gültige Ordnung“ (Plessner, zitiert nach Wirth 1999: 11) verletzt wurde, aber gleichzeitig hat derjenige, der lacht, keine „adäquaten“ Begriffe (ebd.), um die Verletzung dieser Ordnung zu beschreiben. Aus dieser Perspektive „wird das Komische zum Grenzphänomen des Verstehens“ (Wirth 1999: 11), weil es auf der Wahrung einer Grenze beruht, die nicht überschritten werden darf. In dem Moment aber, in dem das Komische zu einer moralischen Degradierung der Person, über die gelacht wird, führt – und dies geschieht in der dargestellten Beratungsinteraktion –, dominiert das ‚Lächerliche‘⁵ als Sinndimension.

4 Der Begriff „sich mokieren“ bezeichnet den Vorgang des „nicht Ernstnehmens“ und des „nicht Ernstnehmenwollens“ (Christmann 2006).

5 Die Komik fungiert als „Oberbegriff des Lächerlichen“ (Choi Go-Sung 2011: 17). Vor allem „wenn Verachtung, Verschmähung oder dergleichen dem ausgelachten Gegenstand gegenüber unverkennbar ausgedrückt werden, wird das ‚Lächerliche‘ begrifflich zu bevorzugen sein (ebd.).

Es wird gelacht, und das Lachen hinterlässt einen Riss in der vermeintlichen Solidarität der Familiengemeinschaft, da die Person, über die gelacht wird, dadurch als nicht vollwertiges Mitglied der Gesprächsgemeinschaft abgestempelt wird. In der Interaktionssequenz wird Julians Behinderung nicht direkt angesprochen, aber die Art und Weise, wie die Kommunikationsstruktur charakterisiert wird, verleiht Julian eine „beschädigte Identität“ (vgl. Goffman 1980) und deshalb einen besonderen interaktionellen Status. Die interpretative Strukturhypothese, die in dieser Szene zum Lachen anregt, ist, dass Julian nicht als vollwertige Person anerkannt und sein Gleichwertigkeitsstatus infrage gestellt wird.

In dem vorgestellten Abschnitt wird auch deutlich, dass diese Form des Sprechens viele Image-Risiken für denjenigen birgt, über den gesprochen wird. Es wird eine Art von Familienhumor sichtbar, der Scham hervorbringt. Julian verstummt und er kann trotz der wiederholten Versuche der Sozialpädagogin, ihn am Gespräch zu beteiligen, seine Sinnperspektive nicht mehr artikulieren. Es wird damit deutlich, dass „unsere Urteile“ über das Komische immer auch „Werturteile“ sind (Horn 1988: 166). Gleichzeitig wird in der Interaktion die Einstellung der Eltern zu Julians Teilhabestatus sichtbar (vgl. Heller 2012: 128). Denn deren Lachen legt den Verdacht nahe, dass seine Kompetenz zur Teilnahme an dem Gespräch fragwürdig erscheint und als eine sehr effektive „Strategie der Entsprachlichung“ (Hetzel/Hetzel 2007: 345) eingesetzt wird, wodurch Julian zu einem „komischen Gegenstand“ (Horn 1988: 17), zu dem, worüber gelacht wird, verdinglicht wird (vgl. Horn 1988: 13).

Das Lachen ist also – zusammengefasst – Ausdruck der Tatsache, dass die Eltern Julian als ein Familienmitglied wahrnehmen, das nicht auf Augenhöhe sprechen kann. Dennoch – und das ist sehr wichtig – hat die Herstellung dieser belustigenden Interaktionsmodalität paradoxerweise auch eine zentrale fürsorgliche Funktion. Es entlastet Julian von der Bürde, auf Augenhöhe sprechen zu müssen, und entbindet den Professionellen von der methodischen, aus dem Inklusionsdiskurs abgeleiteten Notwendigkeit, alles, was Julian sagt, als Ausdruck einer autonomen und narrativen Bewusstseinsperspektive zu betrachten. Das Paradoxe dabei besteht darin, dass wenn die Sozialpädagogin *die symbolhafte Bedeutungstiefe des Lachens* der Eltern und die damit verbundene Identitätsdiskreditierung *ernst nimmt*, gleichzeitig die eigene Mühe zur Anregung der Selbstthematisierungsperspektive Julians lächerlich, ja fragwürdig erscheinen lässt. Es ist eine Form von Spiegelung, welche in der Interaktion sichtbar wird und die Idealisierung von reziproken Perspektiven (vgl. Schütz 1973: 12) zugunsten der Orientierung an einem im Vollzug des Gespräches definierten und konstituierten Realitätsprinzips (vgl. Mangione 2018: 372; Schütze 1996: 208–211) außer Kraft setzt.

Im Folgenden möchte ich mich in aller Kürze mit den professionstheoretischen Schlussfolgerungen befassen, die aus dieser Einschätzung hervorgehen.

4 Einige professionstheoretische Schlussfolgerungen und Fazit

Die diskutierte Interaktionssequenz macht deutlich, dass die Praxis der Sozialen Arbeit oft von „*Symbolisierungsprozesse(n)*“ (Schütze 1994: 204) geprägt ist, die „hochgradig verdichtet“ (ebd.) sind und deshalb jenseits der oberflächlichen Struktur des Gespräches gehen. Insbesondere das Lachen – so wie dieses in den vorherigen Ausführungen beschrieben und diskutiert wurde – generiert durch die Markierung einer belustigenden Interaktionsmodalität und ihre Kontrastierung zu der inklusionsorientierten ernsthaften Interaktionsmodalität der Sozialpädagogin eine Vielfalt an z.T. divergierenden, paradoxen Bedeutungssträngen und Sinnverständnissen, welche die tief liegenden Kommunikationsmuster und höhersymbolischen Schichten der familialen Wirklichkeit sichtbar werden lassen und – wenn nicht von den Professionellen adäquat interpretiert – zu für die Klient:innen folgenreichen Einschätzungsfehlern führen können. Gerade dieser Umstand verlangt von den Professionellen die Beherrschung einer hermeneutischen bzw. ethnographischen Kompetenz (ebd.) für die Deutung, Bearbeitung oder lediglich die Reflexion der Spannung zwischen dem „intendierten Ausdrucksinne“ und dem verborgenen, ja der Struktur der unmittelbaren Interaktion transzendenten „Dokumentsinn“.⁶

Aus der oben beschriebenen doppelten Perspektive hat das Lachen in dieser Interaktionssequenz eine zutiefst ambivalente Funktion, denn es ist erniedrigend, stigmatisierend, schamerzeugend, aber gleichzeitig auch schützend. Es suggeriert, dass die behinderte Person nicht als vollwertiger Gesprächspartner betrachtet werden darf, aber bekräftigt auch, dass dieser *deshalb* geschützt werden muss.

Gerade diese Ambivalenz des Lachens macht es dem Professionellen schwer, sich im Gespräch zu positionieren, zu intervenieren und die Grenzen und die Richtung seiner Intervention zu bestimmen. Fritz Schütze (1992; 2000) hat für diese und ähnliche Handlungsschwierigkeiten den Begriff „Paradoxien des professionellen Handelns“ vorgeschlagen. Damit meint er zentrale, unüberwindliche Probleme der beruflichen Praxis, die nicht von Professionellen gelöst werden können. Vielmehr geht es darum, ein Bewusstsein für Paradoxien und einen

6 Für die Verwendung dieser Begriffe von Karl Mannheim beziehe ich mich auf den für die sozialarbeiterische Fallanalyse inspirierenden Beitrag von Schütze (1993: 198–199).

sensiblen Umgang mit ihnen zu entwickeln. Im Umgang mit solchen Gesprächskonstellationen und im Allgemeinen „in vulnerablen Begegnungssituationen mit behinderten Personen“ (Lüdtke 2016: 15) brauchen Professionelle nicht nur ein ethisch orientiertes Konzept von „Taktgefühl“ (Kämpf 2016), sondern auch eine sozialwissenschaftlich fundierte hermeneutisch-ethnographisch orientierte Fallanalyse. Es haben sich in mehreren deutschen Ausbildungsstätten vor allem Forschungswerkstätten (vgl. Reim/Riemann 1997; Riemann 2005; Mangione 2021) als geeignetes Setting etabliert, um die Existenzwelt der Klient:innen und die Fallgesetzlichkeit der Praxis der Sozialen Arbeit in Form von erzählenden Texten zu reproduzieren und zu analysieren. Dies ermöglicht den teilnehmenden Student:innen die Herausbildung von epistemischen Kompetenzen zum „methodisch kontrollierten Fremdverstehen“ (Schütze/Meinefeld/Springer/Weymann 1973) und zur forschenden Erkundung von komplexen und z.T. unüberschaubaren lebensweltlichen Zusammenhängen (vgl. Schütze 2000: 90).

Die Kernschwierigkeiten des professionellen Handelns, die ich kurz skizziert habe, sind zum Teil nicht aufhebbar, denn sie hängen stark mit der paradoxen Interaktionssituation, den tief liegenden Kommunikationsmustern und den familienbiographischen Prozessen selbst zusammen. Wichtig ist jedoch für die Professionellen, diese Kernschwierigkeiten zu reflektieren. Es geht nicht nur darum, die Mystifizierung von bestimmten Kategorien wie Inklusion oder Partizipation zu vermeiden, sondern auch darum, einen reflektierenden und ethnographischen Umgang damit zu entwickeln. Auf diese Weise kann man Bedingungen dafür schaffen, um zu umgehen, dass sich diese skizzierten Paradoxien und handlungsdilemmatischen Schwierigkeiten zusätzlich verschärfen – womöglich mit verheerenden Folgen für die Klient:innen.

Bibliographie

- Bergmann, Jörg R. 1985. „Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit. Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie.“ In: Wolfgang Bons/Heinz Hartmann (Hg.), *Entzauberte Wissenschaft. Zur Relativität und Geltung soziologischer Forschung*. Soziale Welt. Sonderband 3. Göttingen: Otto Schwartz & Co.: 299–320.
- Bliemetsrieder, Sandro/Dungs, Susanne. 2016. „Eine Hermeneutik des ‚Wahnsinns‘.“ In: Bernd Birgmeier/Eric Mührel (Hg.), *Die „68er“ und die Soziale Arbeit Eine (Wieder-)Begegnung*. Wiesbaden: Springer: 277–301.
- Bösl, Elsbeth. 2010. „Was ist Disability History? Zur Geschichte und Historiografie von Behinderung.“ In: Elsbeth Bösl/Anne Klein/Anne Waldschmidt

- (Hg.), *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript: 29–44.
- Bohnsack, Ralf. 2010. *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. 8., durchgesehene Auflage. Opladen & Farmington Hills: Barbara Budrich.
- Choi Go-Sung, Chung-Nam. 2011. *Das Komische in Georg Büchners Drama Danton's Tod*. Dissertation des Fachbereichs Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg, <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2011/0622/pdf/dcgs.pdf> [31.03.2022].
- Christmann, Gabriela B. 2006. „Die Aktivität des ‚Sich-Mokierens‘ als konversationelle Satire. Wie sich Umweltschützer/innen über den ‚Otto-Normalverbraucher‘ mokieren.“ In: Helga Kotthoff (Hg.), *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung: 49–80.
- Dewe, Bernd/Otto, Hans-Uwe. 2011. „Profession.“ In: Hans-Uwe Otto/Hans Thiersch (Hg.), *Handbuch Soziale Arbeit. Grundlagen der Sozialarbeit und Sozialpädagogik*. 4., vollst. neu bearb. Aufl. München: Ernst Reinhardt: 1131–1142.
- Dowling, Sandra/Williams, Val/Webb, Joe/Gall, Marina/Worrall, Deborah. 2019. „Managing relational autonomy in interactions: People with intellectual disabilities.“ In: *Journal of Applied Research in Intellectual Disabilities* 32: 1058–1066.
- Gahleitner, Silke Birgitta. 2017. *Soziale Arbeit als Beziehungsforschung. Bindung, Beziehung und Einbettung professionell ermöglichen*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- Gerhards, Jürgen. 1988. *Soziologie der Emotionen. Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. Weinheim und München: Juventa.
- Goffman, Erving. 1980. *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. 4. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gumperz, John J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge/New York/Melbourne/Madrid: Cambridge University Press.
- Heller, Vivien. 2012. *Kommunikative Erfahrungen von Kindern in Familie und Unterricht. Passungen und Divergenzen*. Tübingen: Stauffenburg.
- Hetzl, Mechthild/Hetzl, Andreas. 2007. „Zur Sprache der Sprachlosen. Ebenen der Gewalt in der diskursiven Produktion von Behinderung.“ In: Steffen K. Herrmann/Sybille Kramer/Hannes Kuch (Hg.), *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld: transcript: 337–352.
- Hitzler, Ronald. 1988. *Sinnwelten. Ein Beitrag zum Verstehen von Kultur*. Opladen: Westdeutscher.

- Hoffmann-Riem, Christa. 1994. „Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie – Der Datengewinn.“ In: Wolfgang Hoffmann-Riem/Marianne Pieper/Gerhard Riemann (Hg.), *Elementare Phänomene der Lebenssituation. Ausschnitte aus einem Jahrzehnt soziologischen Arbeitens*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag: 20–70.
- Horn, András. 1988. *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hunt, Nigel. 1966. *The World of Nigel Hunt*. London: Darwen Finlayson.
- Kämpf, Heike. 2016. „Fremden begegnen. Zur ethischen Bedeutung des Taktgefühls.“ In: *Ethica* 24.2: 119–132.
- Kallmeyer, Werner. 1979. „(expressif) eh ben dis donc, hein' pas bien' – Zur Beschreibung von Exaltation als Interaktionsmodalität.“ In: Rolf Kloepfer in Verbindung mit Arnold Rothe/Kraus Henning/Thomas Kotschi (Hg.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*. Bd. 1 Literaturgeschichte und Texttheorie. München: Fink: 549–568.
- Kallmeyer, Werner. 2000. „Beraten und Betreuen. Zur gesprächsanalytischen Untersuchung von helfenden Interaktionen.“ In: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 1.2: 227–252.
- Kallmeyer, Werner/Schütze, Fritz. 1976. „Zur Konstitution von Kommunikationsschemata der Sachverhaltsdarstellung.“ In: Dirk Wegner (Hg.), *Gesprächsanalysen*. Hamburg: Helmut Buske: 159–274.
- Kleve, Heiko. 2016. *Komplexität gestalten. Soziale Arbeit und Case Management mit unsicheren Systemen*. Heidelberg: Carl Auer.
- Köpfer, Andreas. 2013. *Inclusion in Canada – Analyse inklusiver Unterrichtsprozesse, Unterstützungsstrukturen und Rollen am Beispiel kanadischer Schulen in den Provinzen New Brunswick, Prince Edward Island und Québec*. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Lüdtke, Ulrike M. 2016. „Behinderung, Teilhabe, Inklusion – Professioneller Umgang mit Vielfalt in der Lebensspanne.“ In: Petia Genkova/Tobias Ringenisen (Hg.), *Handbuch Diversity Kompetenz*. Band 2: Gegenstandsbereiche. Springer Fachmedien Wiesbaden: 1–19.
- Mangione, Cosimo. 2018. *Familien mit ‚geistig behinderten‘ Angehörigen: stellvertretende biographische Arbeit, Handlungsparadoxien und -dilemmata*. Barbara Budrich.
- Mangione, Cosimo. 2021. „Die Bedeutung von Forschungswerkstätten für die Herausbildung einer professionellen ethnographischen Haltung im Kontext des Studiums der Sozialen Arbeit.“ In: Carsten Detka/Heike Ohlbrecht/Sandra Tiefel (Hg.), *Anselm Strauss – Werk, Aktualität und Potentiale. Mehr als Grounded Theory*. Opladen/Toronto: Barbara Budrich: 109–123.

- Markowetz, Reinhard. 2007. „Behinderung und Inklusion. Paradigmenwechsel – Verändert Inklusion das Verständnis von Behinderung und bringt Menschen mit Behinderung mehr Teilhabe und Emanzipation?“ In: *Betreuungsmanagement* 3.2: 59–71.
- Nielsen, Kim E. 2018. „The Perils and Promises of Disability Biography.“ In: Michael Rembis/Catherine Kudlick/Kim E. Nielsen (Hg.), *The Oxford Handbook of Disability History*. New York, NY: Oxford University Press: 21–40.
- Pantuček, Peter. 2013. „Der Fall, das Soziale und die Komplexität – Überlegungen zur Diagnostik des Sozialen.“ In: Silke B. Gahleitner/Gernot Hahn/Rolf Glemser (Hg.), *Psychosoziale Diagnostik. Klinische Sozialarbeit Bd. 5*. Köln: Psychiatrie Verlag: 94–106.
- Reim, Thomas/Riemann, Gerhard. 1997. „Die Forschungswerkstatt. Erfahrungen aus der Arbeit mit Studentinnen und Studenten der Sozialarbeit/Sozialpädagogik und der Supervision.“ In: Gisela Jacob/Hans-Jürgen v. Wensierski (Hg.), *Rekonstruktive Sozialpädagogik. Konzepte und Methoden sozialpädagogischen Verstehens in Forschung und Praxis*. Weinheim/München: Juventa: 223–238.
- Reitemeier, Ulrich. 2006. *Aussiedler treffen auf Einheimische. Paradoxien der interaktiven Identitätsarbeit und Vorenthaltung der Marginalitätszuschreibung in Situationen zwischen Aussiedler und Binnendeutschen*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Riemann, Gerhard. 1984. „‘Na wenigstens bereitete sich da wieder was in meiner Krankheit vor‘. Zum Umgang psychiatrischer Patienten mit übermächtigen Theorien, die ihr eigenes Selbst betreffen.“ In: Martin Kohli/Robert Günther (Hg.), *Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven*. Stuttgart: Metzler: 118–141.
- Riemann, Gerhard. 1987. *Das Fremdwerden der eigenen Biographie. Narrative Interviews mit psychiatrischen Patienten*. München: Wilhelm Fink.
- Riemann, Gerhard. 2005. *Zur Bedeutung von Forschungswerkstätten in der Tradition von Anselm Strauss*. Mittagsvorlesung. 1. Berliner Methodentreffen Qualitative Forschung 2000 (24.–25. Juni 2005), Freie Universität Berlin, http://www.qualitativeforschung.de/methodentreffen/archiv/texte/texte_2005/riemann.pdf. [25.03.2022].
- Scherke, Katharina. 2009. *Emotionen als Forschungsgegenstand der deutschsprachigen Soziologie*. Wiesbaden: VS.
- Schott, Heinz/Tölle, Rainer. 2006. *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen*. München: C.H. Beck.
- Schulz, Volker. 1971. *Studien zum komischen in Shakespeares Komödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Schütz, Alfred. 1973. „Common-Sense and Scientific Interpretation of Human Action.“ In: Alfred Schutz/Maurice Natanson (Hg.), *Collected Papers I. The Problem of Social Reality*. 4. unveränderte Auflage. The Hague: Martinus Nijhoff: 3–96.
- Schütze, Fritz. 1992. „Sozialarbeit als ‚bescheidene Profession‘.“ In: Bernd Dewe/Wilfried Ferchhoff/Frank-Olaf Radtke (Hg.), *Erziehen als Profession. Zur Logik professionellen Handelns in pädagogischen Feldern*. Opladen: Leske und Budrich: 132–170.
- Schütze, Fritz. 1993. „Die Fallanalyse. Zur wissenschaftlichen Fundierung einer klassischen Methode der Sozialen Arbeit.“ In: Thomas Rauschenbach/Friedrich Ortman/Maria-Eleonora Karsten (Hg.), *Der sozialpädagogische Blick. Lebensweltorientierte Methoden in der Sozialen Arbeit*. Weinheim/München: Juventa: 191–221.
- Schütze, Fritz. 1994. „Ethnographie und sozialwissenschaftliche Methoden der Feldforschung. Eine mögliche methodische Orientierung in der Ausbildung und Praxis der Sozialen Arbeit?“ In: Norbert Groddeck/Michael Schumann (Hg.), *Modernisierung Sozialer Arbeit durch Methodenentwicklung und -reflexion*. Lambertus: Freiburg im Breisgau: 189–297.
- Schütze, Fritz. 1996. „Organisationszwänge und hoheitsstaatliche Rahmenbedingungen im Sozialwesen: Ihre Auswirkungen auf die Paradoxien professionellen Handelns.“ In: Arno Combe/Werner Helsper (Hg.), *Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 183–275.
- Schütze, Fritz. 1997. „Kognitive Anforderungen an das Adressatendilemma in der professionellen Fallanalyse der Sozialarbeit.“ In: Gisela Jakob/Hans-Jürgen v. Wensierski (Hg.), *Rekonstruktive Sozialpädagogik – Konzepte und Methoden sozialpädagogischen Verstehens in Forschung und Praxis*. Weinheim/München: Juventa: 39–60.
- Schütze, Fritz. 2000. „Schwierigkeiten bei der Arbeit und Paradoxien des professionellen Handelns: ein grundlagentheoretischer Aufriss.“ In: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 1.1: 49–96.
- Schütze, Fritz/Meinefeld, Werner/Springer, Werner/Weymann, Ansgar. 1973. „Grundlagentheoretische Voraussetzungen methodisch kontrollierten Fremdverstehens.“ In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hg.), *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Ethnotheorie und Ethnographie des Sprechens*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt: 433–495.
- Theunissen, Georg. 2013. *Empowerment und Inklusion behinderter Menschen. Eine Einführung in Heilpädagogik und Soziale Arbeit*. 3., aktualisierte Aufl. Freiburg im Breisgau: Lambertus.

- Thiersch, Hans/Sommerfeld, Peter. 2019. „Die Soziale Arbeit braucht ein der Komplexität und Offenheit des Lebens entsprechendes theoretisches Konzept.“ In: Lea Hollenstein/Regula Kunz (Hg.), *Kasuistik in der Sozialen Arbeit: an Fällen lernen in Praxis und Hochschule*. Opladen, Berlin & Toronto: Barbara Budrich: 23–34.
- Williams, Val. 2011. *Disability and Discourse. Analysing Inclusive Conversation with People with Intellectual Disabilities*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Wirth, Uwe. 1999. „Diskursive Dummheit: Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens.“ In: Volker Bohn/Klaus von See (Hg), *Frankfurter Beiträge zur Germanistik*, Band 33, Heidelberg: Winter.

Karlheinz Kleinbach

Billy the Kit

Abstract: Things are not only nice and kind and look at you with big googly eyes. Things are also goblins. They have this strange and dangerous side and are therefore also unpredictable. The treachery of the object can thus become the scene for laughter. And in this they show their double face: to laugh at it or to be laughed at. Together with pupils, students of special education in BILLY THE KIT dealt with the goblins that lurk in things. What was it about? Between 2009 and 2015 seven groups of students at special schools conducted a classroom project. The classroom became a laboratory and a protected theater stage. And by this enabled both: liberating and liberated laughter.

Keywords: Observer Second Order (Luhmann), Attentionality, Object Malice, Didactics, Praxeology

*Warum wundert ihr euch? Ist es nicht merkwürdiger,
dass etwas gelingt als dass es nicht gelingt? Geht schlafen,
ich werde es doch vielleicht noch erreichen. (Franz Kafka
1986:282–283)*

1 Einleitung: in welchem Kontext steht die eigene Vorgehensweise?

Didaktik als Vermittlungskunst ist zutiefst überzeugt davon, dass alle Menschen, jüngere zumal, bei der Aneignung von Weltwissen erwachsener Hilfe bedürfen. Wie andere Künste auch (Theater, Tanz, Musik) entwickelt Didaktik dafür ein Arsenal von Fragestellungen und Verfahren. Mit dem Aufbau umfangreicher Methodenarsenale sind nicht selten naive Plausibilisierungen verbunden („Wer nur einen Hammer hat, sieht in jedem Problem nur einen Nagel“). Die epistemischen Voraussetzungen dieses Verständnisses von Didaktik werden dabei nur selten reflektiert (vgl. dazu Gruschka 2002; Türcke 1994, 2016). Stattdessen werden Instruktionen angeboten (vgl. Bönsch 2013; Meyer 2013; Leisen 2022; Stecher/Huter 2013), die bei *eigensinnigen, ungeplanten* Lernverhalten korrigierende Interventionen empfehlen.

Welche Dynamik entsteht, wenn man statt dieser üblichen Vermittlungskonstellationen einer Schülergruppe die Auseinandersetzung mit einem *gemeinsamen Gegenstand* selbst überlässt? Welche alternativen Impulse könnten sich

für die in Unterrichtspraxis der Lehramtsstudierenden ergeben? Anders als die wohlfeilen Methodenarsenale gegenwärtigen Edutainments („Lernen macht Spaß“, „Humor im Unterricht“) ist dabei *Irritainment* die zentrale didaktische Absicht – besonders für die Lehrperson! Statt Studierende mit enthemmten Methodenarsenalen zu traktieren ist Billy the Kit eine praxeologische Intervention, eine Laborsituation für *alle* Beteiligten: Schüler, Studierende, Lehrperson¹ mich selbst eingeschlossen. Was ist damit konkret gemeint?

Mit Studierenden der Sonderpädagogik haben zwischen 2009 und 2015 dieses Unterrichtsprojekt durchgeführt. Die Schulen wurden zunächst angefragt ob es in einer Klasse Bedarf für ein Regal im Klassenzimmer gibt. Das Regal sollten die Klassen zum halben Preis bekommen, allerdings unter zwei Bedingungen: die Schülergruppe montiert das Regal ohne Impulse oder Hilfen der Lehrperson; die Studierenden dokumentieren die Montage mit Fotos und Videoaufnahmen. Das Klassenzimmer wird zum Labor und zur geschützten Theaterbühne, ermöglicht konkrete Anschauung.

Sieben Schülergruppen und ihre Klassenlehrer:innen an fünf Förderschulen nahmen teil. Insgesamt liegen 24 Stunden Videoaufnahmen und mehr als 500 Fotos vor.² Aus diesem Material wurden zwei Dokumentationen von Montagesequenzen ausgewählt und vorgestellt (Rottenburg 20.07.2011, Reutlingen 19.06.2009). Lachgemeinschaften – so meine These – sind nicht nur fragile Konstellationen. In und mit ihnen werden Erkenntnisinteressen prozessiert und dynamisiert. Zwischen einvernehmlichem Lachen und Auslachen verläuft eine bewegliche Demarkation.

Ohne moderierende Gestaltung der Lehrperson, also in einem ‚lehrerlosen Setting‘, wird für Akteure und Zuschauer nicht nur die *Tücke des Objekts* zur Herausforderung, sondern auch die *Tücke des Subjekts* und seiner Machtstrategien. Zwar sind selbst gewählte Ausgangskonstellation und Montagebedingungen für alle Beteiligten klar, nicht unbedingt aber eine gemeinsame Vorstellung über das Endprodukt ‚Regal fürs Klassenzimmer‘ und die Vorgehensweise des Zusammenbaus. Im Fortgang der Arbeit am *gemeinsamen Gegenstand* (vgl. Georg Feuser 2013) und dessen Performanz auf offener Bühne entwickelt sich eine unvorhersehbare, häufig tückische Dynamik, nicht zuletzt auch für die

1 Vgl. Geißlinger 1995: 48, Geißlinger 1991: 52–54, Schlingensiefel 2004 (DVD), Wahl 2021: 53–58, Kleinbach 2005: 87–88.

2 Von allen Beteiligten bzw. deren Erziehungsberechtigten liegt das schriftliche Einverständnis für Video- und Fotoaufnahmen und deren Verwendung im fachwissenschaftlichen Kontext vor.

Studierenden, die sich plötzlich darin verstrickt finden. Damit ist zunächst und sehr vorläufig der Spielraum für Humor, Komik, Lachen, Komödie, Slapstick, Witz und Lachgemeinschaft³ umschrieben. Was beobachten die Studierenden? Wie bewerten sie und die Lehrperson das Treiben der Schüler?

Aus den gemeinsamen Gesprächen mit Schülern und der Lehrperson sowie in der Analyse von Szenen lässt sich rekonstruieren, wie sich die Dialektik von Intention und Aufmerksamkeit der Mitspieler dynamisiert und daraus Slapstick wird über den alle Beteiligten ohne Beschämung lachen und sich darüber austauschen können. Während Soziologen und Historiker Phänomene der Macht analysieren, stellt sich hier eher die Frage, wie sich Mikropolitik der Macht *pädagogisch* buchstabieren lässt: Was also könnte gemeint sein mit ‚Lachgemeinschaft‘?

In der ersten Sequenz (Rottenburger Staffel 1) erhält sich Macht durch Zugriff auf Material und Werkzeug. Sie muss schließlich aufgeben, weil ihr technisches Know-how nicht ausreicht. Mit dem Scheitern des Kapos vor dieser Herausforderung verkehrt sich die heitere Stimmung der Gruppe in das Lachen der Knechte und ihren Witz:⁴ ihr Einfall rettet die Situation ohne Beschämung des Kapos.

In der zweiten Sequenz (Reutlinger Staffel 1) finden zwei Lachgemeinschaften nicht so recht zueinander. Wie in der Guckkastenbühne des Theaters bleiben Akteure (Schüler) und Zuschauer (Klassenlehrerin und Studierende) unter sich. Doch die Überlegenheit der Zuschauer erweist sich im Fortgang als voreilig. Das erwartete Scheitern der Akteure endet im Skandal des Gelingens. Der Bezug zur Komödie wie Hegel und Diderot diese verstehen ist nicht zufällig: Offenbar ist Humor nur anekdotisch zu haben.

Geistes Gegenwart

Der Karton mit den Regalbauteilen liegt auf dem Tisch. Akin und Sebastian legen diesen auf den Boden. Akin reißt den Karton auf und verletzt sich dabei an der

-
- 3 Begrifflich bewegt sich dieser Beitrag auf ungesichertem Terrain. Humor, Lachen, Witz scheinen sich einer Regel und Verallgemeinerung zu entziehen. Für Literatur und insbesondere deren Humor-Protagonisten Jean Paul und Laurence Sterne untersucht Bettine Menke (2021) das Wortfeld *wit, joke, Klamauk, Gag, Slapstick und Situationskomik* in etymologischer und epistemischer Hinsicht (vgl. Menke 2021: 481–483). Meine eigene sprachliche Ungenauigkeit soll das Nachfolgende nicht immun machen gegen Einwände.
 - 4 Die relationale Figur von Herr-Knecht wird hier verwendet nach Hegel (1970a: 151) und seiner Replik auf Diderots Komödie (vgl. Hegel 1970: 541–543) dazu auch Wagner 2017: 25–28, 141–147 über Humor als Pharmakon.



Abb. 13: Verteilung der Rollen.

rechten Hand. Trotz dieser Einschränkungen arbeitet er nun linkshändig weiter, in gebotem Abstand unterstützt Moritz diese Aktion indem er das Zuklappen des Kartons verhindert.⁵ Die anderen drei Schüler sehen beim Öffnen zu. In dieser Eröffnungssequenz wird die Verteilung der Rollen durch stumme Gesten und die Bewegungschoreographie deutlich (Abb. 13).

Trotz zahlreicher Montagefehler und Rückschlägen – an der Bauanleitung orientiert Akin sich überhaupt nicht – gelingt es ihm, die Rolle des Kapos über lange Zeit beizubehalten. Aus Sorge um Kontrollverlust behält er sicherheits- halber die Werkzeuge in seiner Obhut, obwohl ihn dies in praktischer Hinsicht nach der Verletzung an der rechten Hand noch zusätzlich einschränkt. (Abb. 14).

Hier eine Situation deren Komik sich wohl nur aus der Zuschauerperspektive ergibt. Motto: „Hindernisse? Sowas gibt’s bei uns nicht – wir arbeiten einfach um diese herum!“ (Abb. 15).

5 Zu Attentionalität und Strategien des Zögerns sowie des prompten Reagierens oder des Vorwegnehmens vgl. Schmidt 2012: 53; zum Vorwegnehmen des nächsten Schrittes: Somatisierung des Wissensbegriffs vgl. Hirschauer 2008: 979, sowie zu Bewegungen und Mitbewegen Alkemeyer/Brümmer 2020: 95.



Abb. 14: Kontrolle über die Werkzeuge.



Abb. 15: „Hindernisse gibt es nicht!“

Offenbar finden die Schüler solche Umständlichkeit weder einschränkend noch komisch. Für Moritz und Sebastian ist die Zuschauerposition von Alexander unproblematisch und wird nicht thematisiert. Der Fortgang der Arbeit gelingt ganz ohne den übliche Interventionsreflex der Lehrperson. Sebastian und Moritz finden diese Szene auch in der Nachbesprechung weder lustig noch unüblich.

Bereits beim Öffnen der Verpackung durch den Kapo werden die Aufgaben für die Mitspieler klar abgesteckt: zusehen, zureichen, festhalten, beseitigen von Einschränkungen und Hindernissen, die den Aktionsraum des Kapos einschränken könnten. Die Mitspieler sind also nicht untätig, sie kommentieren die Umtriebe von Akin, indem sie auf fehlerhafte Montageschritte zeigen. Um beim Spiel ‚mitgehen zu können‘, ist permanente Aufmerksamkeit gefragt.⁶

Der Kapo setzt sich zunächst noch über solch unerbetenen Hilfen hinweg. Erst nach etwa einer Stunde erfolglosen Zusammensetzens werden die Hinweise seiner Mitschüler für ihn überlegenswert und handlungsrelevant. Gemeinsam wird der Montageplan betrachtet und mit dem Hantieren von Akin verglichen. Der Kapo lacht nun über seine vergeblichen Montageversuche und seine Mitarbeiter lachen mit. „Die Selbstbezüglichkeit des Lachens ist hier in substantieller Weise verwirklicht“ (Hebing 2015: 34). Zunächst kann der Kapo durch das gemeinsame Betrachten der Bauanleitung und seiner Interpretation die Zuarbeiter motivieren und seine dominante Rolle als Spielführer fortsetzen. Er kann sie bei Laune halten durch seine überaus eigenwillige Lektüre der Montageanleitung, die er als völlig falsch bewertet („Bild stimmt überhaupt nicht!“)

Noch ist das Regal nicht montiert. Denn nach beinahe drei Stunden vergeblichen Hantierens weiß der Kapo endgültig nicht mehr weiter und kapituliert (Abb. 16).

„Das Komische enthält darum wohl stets ein kritisches und krisenhaftes Element, wenn nämlich Krise und Kritik von ‚krinein‘, d.h. von scheiden, unterscheiden und entscheiden kommt“ (Vogl 2006: 75). Das ist die Stunde der Knechte: Moritz verlacht ihn nun und Sebastian erneuert zum wiederholten Mal seinen Vorschlag: „Kevin holen!“ Ohne die Zustimmung des Kapos abzuwarten, verlässt Sebastian das Zimmer und holt Kevin, den Zivildienstleistenden. Hier scheint zu gelten:

6 In den Mustern stecken Praktiken und können deshalb auch in stummen mimetischen Prozessen von Körper zu Körper weitergegeben werden; dazu Alkemeyer 2009: 97; zu situativ auftauchenden Konstellationen und Anforderungsspielräumen im Boxsport Bourdieu/Wacquant 1996: 103.



Abb. 16: Kapitulation des Kapo.

Krisen treiben die Charakteristika eines Systems oft zu ihrem Extrem; sie sind Symptome für ‚Klumpenbildungen‘ (Luhmann) von Ereignissen, die durch quantitative in qualitative Veränderungen umschlagen, in denen überkommene Semantisierungen gelockert, Systeme destabilisiert werden. (Pichon 1991: 284)

Die bisherige Fiktion der Harmonie zerbricht oder gerät zumindest ins Wanken. Aus unterschiedlicher Interessenlage entsteht bei allen Beteiligten Handlungsdruck. „Dissonanzen und Zusammenbrüche [...] entbinden von der Verpflichtung, ständig über sie debattieren, sie ‚interpretieren‘ zu müssen“ (Pichon 1991: 288). Aber wie kommt der Kapo aus einer solchen Misslichkeit heraus?

Der von Sebastian herbeigerufene Zivildienstleistende Kevin wird zum Nothelfer, nicht nur in technischer, sondern auch in sozialer Hinsicht. Er sorgt für Machterhalt, indem er Akin assistiert (Abb. 17). Akin und behält buchstäblich das Heft (= hier das Werkzeug) in der Hand. So kann er Kapo bleiben ohne Beschämung und ohne Gesichtsverlust.

2 Beobachter zweiter Ordnung

Für den Soziologen mögen Luhmanns klare Rahmungen forschungsstrategisch notwendig um geraten sein um die unterschiedlichen Perspektiven zu markieren.



Abb. 17: Machterhalt.

Er beobachtet diesen Beobachter – und nichts anderes. Und er beobachtet, wie der Beobachter beobachtet, das heißt: mit welcher Unterscheidung – ob als Moralist oder als Physiker, ob als Philosoph auf das Wesen der Dinge oder als König im Hinblick auf Ruhe und Unruhe der Untertanen. [...] Der Schritt von der Beobachtung erster zur Beobachtung zweiter Ordnung löst eine ganze Kaskade von Folgen aus. (Gumbrecht 1991: 70)

Inmitten von Billy the Kit entwickelt sich jedoch eine Art kleiner Grenzverkehr, der das statische Setting beweglich macht und die zwangsläufigen Asymmetrien dieser Konstellation dynamisiert. Dies soll nachfolgend plausibel werden. Körperhaltungen und Mimik der Beobachterinnen (Klassenlehrerin und Studierende Abb. 18) bleiben für die Schüler nicht gleichgültig – zunächst wenigstens.

Ihre Aufmerksamkeit gilt nicht nur der Montage des Regals, sondern auch den Zuschauern. Das lässt die Studierenden nicht unberührt, unfreiwillig werden sie plötzlich zu Mitspielern und müssen ihr Verhalten kontrollieren. Sie schauen nicht nur zu, sondern ihnen wird auch beim Zuschauen zugesehen. Welche Choreographien ergeben sich daraus? Bleiben sie selbst im Sehfeld der Schüler oder suchen sie sich einen anderen Platz? Wenden ihnen einzelne Schüler den Rücken zu? Wie also konkretisiert sich hier das Verhältnis von sozialer und technischer Performanz? Für mich ist das dafür passende Denkbild die trennende Bodenmarkierung zwischen Vorder- und Hinterbühne im Theater (Abb. 19).



Abb. 18: Beobachterinnen.



Abb. 19: Trennende Bodenmarkierung.

Die Bühne ist dabei Schauplatz auf dem ein Stück aufgeführt wird, nämlich die Montage des Regals. Die Zuschauer (Klassenlehrerin und Studierende) orientieren sich zunächst an ihrer vermeintlich sicheren Position. Nehmen für die Schüler die Schwierigkeiten bei der Montage zu, wird den Zuschauern klar, dass

auch sie gesehen werden und dass sich auch die Akteure entziehen können.⁷ Dies erinnert an ein fast vergessenes didaktisches Prinzip in jedem dramaturgischen Verfahren (Unterricht, Theater), nämlich seine Machart mitzuliefern und damit *allen Beteiligten den Grenzübertritt zu ermöglichen* (Giel 1975: 85–87). Genau dem gilt meine eigene Aufmerksamkeit mit dem Billy-Projekt: Das Theater/Spiel macht auch den Zuschauer zum Mitspieler und bringt diesen nicht nur in Entscheidungsnöte (Vermeidung von Blickkontakt, die eigene Mimik nicht preisgeben usw.). Er sieht sich darüber hinaus durch den Belachten möglicherweise plötzlich selbst vorgeführt. In dieser Dynamik der Verunsicherung, der alle Anwesenden ausgesetzt sind, liegt der epistemische Ertrag: Humor macht, was er will, wechselt die Fronten, verbündet und exkludiert. Seine zwielichtige Rolle ist in didaktischer Hinsicht eine Herausforderung und damit in ethischer Hinsicht relevant.

3 Exkurs: Humor ist nur als *Anekdote* zu haben

Bezogen auf das Thema „Lachgemeinschaften“ möchte ich mit meinem Beitrag an Dreierlei erinnern, nämlich: (1) jede dieser Szenen ist singulär und nicht verallgemeinerbar; (2) das Verhältnis von Verlachtwerden und gemeinsamem Lachen ist dynamisch und deshalb prekär; deshalb bedarf es (3) in pädagogischer Hinsicht des geschützten öffentlichen Raumes.⁸ Der „theoretische Ort [...] des Komischen scheint“, so Joseph Vogl, „weniger eine Systematik als eine Kasuistik zu sein; oder genauer noch: das Komische ist ein dezidiert nicht-theoretischer Gegenstand“ (Vogl 2006: 76). Die Rezeptions-Parole lautet deshalb: Humor gibt es anekdotisch oder gar nicht. Darum müssen wir einander Geschichten erzählen.

-
- 7 Vgl. dazu auch den Hinweis von Robert Schmidt 2012: 229, dass die Analyse *in situ* den Charakter der Öffentlichkeit verändert und der Beobachter zum Mitspieler wird. Die Dynamisierung von Sehen und Gesehen wird durch das Überschreiten der Sichtbarkeitsgrenze der Akteure in humoristischer Hinsicht bedeutsam. In der Komödie stellt dies ein wichtiges dramaturgisches Element dar. Oder in Hegels treffender Formulierung wird dort nicht nur ein Spiel mit den Gegenständen dargestellt, sondern „ein Verrücken und Verkehren des Stoffs sowie ein Herüberundhinüberschweifen, ein Kreuzundquerfahren subjektiver Äußerungen, Ansichten und Benehmungen, durch welche der Autor sich selbst wie seine Gegenstände preisgibt [...]“ (Hegel 1970b: 343).
- 8 Dies gilt für das Klassenzimmer und die Theaterbühne als Bildungsanstalt gleichermaßen. Diese Orte für selbstbestimmte Aneignung, Verständigung und Vergewisserung (sprich ‚Bildung‘) müssen deshalb dafür angemessene Formen entwickeln und als Allgemeine Didaktik reflektieren.

„Anekdotenerzähler gleichen Hausierern, die fremde Ware feilbieten, ohne von der Kunst, sie zu bereiten, auch nur das mindeste verstehen“ (Hoffmann 1958: 78). Diese Form des Austausches hat subversives Potenzial, weil sich die Anekdote nicht systematisieren lässt. Im Gegensatz zu Exempel und Beispiel ist sie eher an Randzonen von Makroerzählungen angesiedelt.⁹ Deshalb gilt sie in unterrichtsdidaktischer Hinsicht als wenig seriös und deshalb unproduktiv. Ihr latenter Humor entzieht sich der Verallgemeinerung, beharrt auf dem Unzusammenhängenden ihres Gegenstandes. Sie hält sich im Schatten professioneller Machbarkeitsrhetorik. Deshalb wird eigentlich nichts von ihr erwartet außer, dass sie das Grundbedürfnis menschlicher *curiositas* befriedigt (vgl. Grandl/Möller 2021: 9–10).¹⁰

4 *Macht läuft unter der Deckadresse ‚Verantwortung‘*

Die Gruppe hat von 8:30h gearbeitet; es ist jetzt 12:10h. Das Arbeitsteam ist nach dreieinhalb Stunden erschöpft: zeigen, erklären, zuarbeiten, vergleichen, zusammensetzen, zerlegen, anweisen, kommentieren, widersprechen, sich durchsetzen und sich immer wieder gegenseitig zur Weiterarbeit anstiften. Niemand im Team hat bis dahin an Pause und Erholung gedacht.

Nur der Kapo kennt keine Pause. Das Regal muss fertig werden! Allerdings: Er kann seine Mitarbeiter nicht mehr motivieren. Entnervt und müde ziehen diese sich aus der Affäre. Für den Kapo scheint es klüger, alleine weiterzumachen und die Sache anständig zu Ende zu bringen. Nach Fertigstellung der Rückwand um 12:10h kann er seine Mitarbeiter wenigstens für eine kleine Handreichung gewinnen, nämlich das Regal vom Tisch herunter zu stellen. Das Regal steht, wegen der falsch eingesetzten Bodenblende allerdings nicht senkrecht. Die Schüler sind darüber völlig überrascht. Ein Schüler sucht die Ursache durch einen erneuten Blick in den Bauplan. Der Kapo betrachtet das Regal von allen Seiten (Abb. 20).

9 Die Anekdote bleibt ohne jeden pädagogischen Gestus, sie will nicht belehren, verbessern oder vorbereiten auf zukünftigen Situationen (vgl. Gumbrecht 2020: 125–126).

10 Die Anekdote ist unangreifbar, gerade weil sie beiläufig ist. Denn von ihr wird nichts erwartet (vgl. Schwind 2021: 34). Gerade weil diese beiläufig ist – also buchstäblich nebenherläuft –, kann sie ihrerseits jede Verallgemeinerung bedrohlich relativieren (vgl. Gumbrecht 2020: 275–276). Weil sie konkret ist, widerstrebt sie der Anonymität (vgl. Blumenberg 2014:132) und rückt *infamous people* ins Licht (vgl. Möller/Grandl 2021: 10).



Abb. 20: Blick in den Bauplan.

Anders die Zuschauer: Für sie ist es der Höhepunkt des Schauspiels mit der von ihnen erwarteten Pointe. Sie haben dieses Desaster ja längst kommen sehen. Denn der Montagefehler liegt mehr als eine Stunde zurück. So konnten sie dem Scheitern auf offener Bühne, dem „Schiffbruch mit Zuschauer“ (Blumenberg), erwartungsvoll entgegensehen. Wie verhält man sich als lachender Zuschauer, wenn man dabei vom Belachten angeblickt wird?

Ganz am Ende dieser Sequenz steht allerdings der Geistesblitz, der das erwartete Ende aufhebt und verkehrt. *Der Kapo macht keine Witze, er hat Witz.*¹¹ Mit einer letzten Volte schafft er den Skandal des Gelingens, indem er das Regal so an die Wand schiebt, dass es senkrecht steht. Für die Schülergruppe hat dies etwas Befreiendes, alle freuen sich und lachen über diesen wirklich gelungenen Abschluss. Anders die Studierenden, die dieser rettende Einfall aus ihrer Selbstgewissheit führt.

11 Der Kapo evozierte Lachen, zerstört die bisherige ‚Lachordnung‘ und konstituiert eine neue (vgl. Blumenberg 2014: 9).

Billy the Kit wird so zur Versuchsanordnung, in der das markanteste Moment des gewöhnlichen Experiments außer Kraft gesetzt wird, nämlich die Struktur des „Immer wenn..., dann...“ (Schwind 2021). Denn die Lehrperson und die Studierenden bekommen nicht das, wonach sie gefragt haben, „stattdessen bekommen wir etwas, wonach wir überhaupt nicht gefragt hatten“ (Zupančić 2014). Da bleibt also noch etwas *im Anstand*.¹²

Bibliographie

- Alkemeyer, Thomas/Brümmer, Kristina. 2020. „Körper und informelles Lernen.“ In: *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online*; <http> [12.09.2021].
- Blumenberg, Hans. 2014. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 1263).
- Bönsch, Manfred. 2013. *Produktives Lernen mit differenzierenden Unterrichtsmethoden. Das schulische Lernen verbessern*. Dr. A,1. Braunschweig: Westermann (Praxis Pädagogik).
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc. 1996. *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Feuser, Georg. 2013. „Die ‚Kooperation am gemeinsamen Gegenstand‘ – ein Entwicklung induzierendes Lernen.“ In: Georg Feuser/Joachim Kutscher (Hg.), *Entwicklung und Lernen*. (Bd. 7 des Enzyklopädischen Handbuchs der Behindertenpädagogik: Behinderung, Bildung, Partizipation). Stuttgart: Kohlhammer: 282–293.
- Geißlinger, Hans. 1991. „Die Transformation sozialer Realität. Ein Beitrag zur empirischen Wissenssoziologie.“ In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 2: 247–270.
- Geißlinger, Hans. 1995. „Vom Handwerk zur Inszenierung. Über Video, Film Soziologie und andere ‚Realitäten‘.“ In: Kai Brauer (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Videographie. Erfahrungsberichte, Anwendungsmöglichkeiten und*

12 Was hier nicht ausgeführt werden kann, *was gewissermaßen im Anstand bleibt*, ist die ethische Perspektive dieser Inszenierung. Diese lässt sich m.E. durchaus entlang der drei Bedeutungen von Anstand diskutieren: *cessatio*, *statio* und *honestas*. Von den Beteiligten wird der Verlauf anhalten, unterbrochen, stillgestellt (i.S. von Waffenstillstand), um das Wesentliche nicht aus dem Blick zu verlieren (i.S. des Anstandes bei der Jagd) und dies in anständiger und respektvoller Weise (vgl. ‚Anstand‘ im DWB <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, 20.11.2021). Die drei Bedeutungsstränge nach Grimms Wörterbuch sind um die kaufmännische Dimension zu erweitern. Etwas ist noch *im Anstand* meint: Es ist noch eine Rechnung offen. Wesentlich erscheint mir, dass allen vier Bedeutungen ein Beziehungsverhältnis von Nähe zugrunde liegt.

- technisches Grundwissen*. Berlin: Freie Universität Berlin, Institut für Soziologie: 31–45.
- Giel, Klaus/Hiller, Gotthilf G./Krämer, Hermann. 1975. *Stücke zu einem mehrperspektivischen Unterricht*. Stuttgart: Klett.
- Grandl, Matthias/Möller, Melanie (Hg.). 2021. *Wissen en miniature. Theorie und Epistemologie der Anekdote*. Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG. Wiesbaden: Harrassowitz (Episteme in Bewegung, Band 19).
- Gruschka, Andreas. 2002. *Didaktik. Das Kreuz mit der Vermittlung. Elf Einsprüche gegen den didaktischen Betrieb*. Wetzlar: Büchse der Pandora (Schriftenreihe des Instituts für Pädagogik und Gesellschaft, Münster, 9).
- Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.). 1991. *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2020. *«Prosa der Welt». Denis Diderot und die Peripherie der Aufklärung*. Berlin: Suhrkamp.
- Hebing, Niklas. *Hegels Ästhetik des Komischen*. Dissertation. Hamburg: Felix Meiner.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970a. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Theorie-Werkausgabe, 3).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970b. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Theorie Werkausgabe Bd. 14).
- Hirschauer, Stefan. 2008. *Körper macht Wissen: für eine Somatisierung des Wissensbegriffs*. Hg. v. Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt a.M.: Campus.
- Hoffmann, E. T. A..1958. *Poetische Werke*. Berlin: Aufbau.
- Kleinbach, Karlheinz. 2005. „Verhältnismäßig trivial.“ In: Gotthilf Gerhard Hiller/Peter Jauch (Hg), *Akzeptiert als fremd und anders. Pädagogische Beiträge zu einer Kultur des Respekts*. Langenau-Ulm: Armin Vaas: 82–92.
- Leisen, Josef. 2022. *Erfolgreich unterrichten für Dummies*. Newark: Wiley-VCH (... für Dummies), <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6837095> [17.03.2019].
- Menke, Bettine. 2021. *Einfälle, Zufälle, Ausfälle – Der Witz der Sprache*. Paderborn: Brill/Wilhelm Fink.
- Meyer, Hilbert. 2013. *Unterrichts-Methoden*. 15. Auflage. Berlin: Cornelsen Scriptor, <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=3565290>. [12.06.2017].
- Pinchon, Brigitte. 1991. „Komik und das Management kognitiver Dissonanzen.“ In: Gumbrecht 1991: 271–291.
- Schmidt, Robert. 2012. *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Berlin: Suhrkamp.

- Schwind, Jürgen Paul. 2021. „Was weiß die Anekdote – und wie? Grundlinien einer Theorie der Lücke (nach Sueton).“ In: Matthias Grandl/Melanie Möller (Hg.), *Wissen en miniature – Theorie und Epistemologie der Anekdote*, Wiesbaden: Harrassowitz: 31–37.
- Stecher, Jonas/Huter, Martin. 2013. *Effektiver Einsatz von Unterrichtsmethoden*. 1. Auflage, digitale Originalausgabe. München: GRIN.
- Türcke, Christoph. 1994. *Vermittlung als Gott. Kritik des Didaktik-Kults*. (zugl.: Kassel, Gesamthochsch., Habil.-Schr., 1985 unter dem Titel: Türcke, Christoph: Der metaphysische Abgrund des modernen Wissenschaftsbetriebs. Philosophische und theologische Implikationen seiner Didaktisierung.) 2. Aufl. Lüneburg: zu Klampen.
- Türcke, Christoph. 2016. *Lehrerdämmerung. Was die neue Lernkultur in den Schulen anrichtet*. München: C.H. Beck.
- Vogl, Joseph. 2006. „Kafkas Komik.“ In: Klaus Scherpe/Elisabeth Wagner (Hg.) *Kontinent Kafka*. Berlin: Vorwerk 8 (Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität Berlin): 72–87.
- Wagner, Frank D. 2017. *Minima Hegeliana. Brechts Denkbilder*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wahl, Christine. 2021. „Das Theater von Rimini Protokoll.“ In: Christine Wahl (Hg.), *Rimini Protokoll – Welt proben*. Berlin: Alexander Verlag: 22–73 (Postdramatisches Theater in Portraits, Band 4, Kunststiftung NRW).
- Zupančič, Alenka. 2014. *Der Geist der Komödie*. Hg. v. Frank Ruda und Jan Völker. Berlin: Merve-Verl (Morale provisoire, 4).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Schweineschlagen als Marginalillustration in einer Handschrift des „Roman d'Alexandre“: Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 264, Teil 1, fol. 74v.	47
Abb. 2:	Holzschnitt zu Historie 13 des „Dil Ulenspiegel“. Exemplar: UB Gießen: Univ.-Bibl., Rara 129 (Ex. 241 von 400).	59
Abb. 3:	Holzschnitt zu Historie 71 des „Dil Ulenspiegel“. Exemplar: UB Gießen: Univ.-Bibl., Rara 129 (Ex. 241 von 400).	60
Abb. 4:	<i>Flansch</i> , Baumarkt-Krimi. Foto: Elisabeth Braun.	71
Abb. 5:	Conny Hoffmann-Kuhnt und Bahattin Güngör. Foto: Die Tonne/Karen Schultze.	75
Abb. 6:	Frank Grabski und Walter Koch in <i>Grindkopf</i> . Foto: Elisabeth Braun.	77
Abb. 7:	<i>Il était une fois</i> . Foto: Elisabeth Braun.	78
Abb. 8:	<i>Diktatoren</i> . Foto: Karen Schultze.	79
Abb. 9:	<i>MacBeth</i> , Uraufführung, Theater Reutlingen Die Tonne. Foto: Karen Schultze.	80
Abb. 10:	Jess Thom als Tourettes Hero. Foto: Laura Page.	99
Abb. 11 und 12:	Criptonite, <i>Be inspired</i> (2021). Nina Mühlemann als Cum Unity und Edwin Ramirez als Daddy Cation auf Instagram in Reaktion auf die Kampagne der Schweizer Paraplegiker-Stiftung „Ich sitze unschuldig“. Foto: Alexandra Moskovchuk.	101
Abb. 13:	Verteilung der Rollen. Foto: Karlheinz Kleinbach.	228
Abb. 14:	Kontrolle über die Werkzeuge. Foto: Karlheinz Kleinbach.	229
Abb. 15:	„Hindernisse gibt es nicht!“ Foto: Karlheinz Kleinbach. .	229
Abb. 16:	Kapitulation des Kapo. Foto: Karlheinz Kleinbach.	231
Abb. 17:	Machterhalt. Foto: Karlheinz Kleinbach.	232
Abb. 18:	Beobachterinnen. Foto: Karlheinz Kleinbach.	233
Abb. 19:	Trennende Bodenmarkierung. Foto: Martin Sigmund, mit freundlicher Genehmigung.	233
Abb. 20:	Blick in den Bauplan. Foto: Karlheinz Kleinbach.	236

Über die Autor:innen

Elisabeth Braun, bis 2011 Lehrstuhl Kulturarbeit in sonderpädagogischen Arbeitsfeldern (Pädagogische Hochschule Reutlingen/Ludwigsburg), Arbeitsschwerpunkt z.Zt. künstlerische Leitung Kultur vom Rande - internationales Festival für Menschen - unabhängig von Behinderung und Benachteiligung Reutlingen.

Webseite (im Aufbau): <https://kultur-vom-rande.de/2022/>

E-Mail: braun.elisabeth@onlinehome.de

Franziska Felder, Professur für inklusive Pädagogik und Behinderungsforschung an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Inklusion aus theoretischer und ethischer Perspektive, Gerechtigkeit und Behinderung.

Webseite: <https://bildungswissenschaft.univie.ac.at/inklusive-paedagogik/wissenschaftliche-mitarbeiterinnen/felder-franziska/>

E-Mail: franziska.felder@univie.ac.at

Susanne Hartwig, Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen an der Universität Passau (Hispanistik/Galloromanistik). Forschungsschwerpunkte: Behinderung in Theater, Film und Literatur; Ethik und Literatur; spanische und lateinamerikanische Literatur.

Webseite: <https://www.phil.uni-passau.de/romanische-literaturen/>

E-Mail: susanne.hartwig@uni-passau.de

Sonja Kerth, Germanistische Mediävistik im Fachbereich 10 der Universität Bremen. Forschungsschwerpunkte: Disability History, v.a. Behinderung, Alter(n) und Krankheit in vormoderner Literatur; literaturwissenschaftliche Körpergeschichte der Vormoderne; Heldenepik; politische Dichtung der Vormoderne.

Webseite: www.fb10.uni-bremen.de/lehrpersonal/kerth.aspx

E-Mail: skerth@uni-bremen.de

Karl Kleinbach, Hochschullehrer i.R. Institut, Fakultät für Sonderpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg; Forschungsschwerpunkte: Allgemeine Didaktik, Geschichte der Sonderpädagogik.

E-Mail: 2019@kleinbach.net

Dieter Kulke, Professor für Soziologie an der Fakultät Angewandte Sozialwissenschaften der Hochschule Würzburg-Schweinfurt. Forschungsschwerpunkte: Inklusion, Politik und Soziale Arbeit, Ethik und Soziale Arbeit.

Webseite: <https://fas.fhws.de/fakultaet/personen/hauptamtlich-lehrende/person/prof-dr-dieter-kulke/>

E-Mail: dieter.kulke@fhws.de

Cosimo Mangione, Professor für Theorien und Handlungslehre der Sozialen Arbeit an der Technischen Hochschule Nürnberg Georg Simon Ohm. Forschungsschwerpunkte: Soziale Arbeit mit Familien mit ‚geistig‘ behinderten Angehörigen, Forschungsethik, Soziale Arbeit nach Katastrophen, Ethik in der Sozialen Arbeit, Professionalisierung der Sozialen Arbeit

Webseite: <https://www.th-nuernberg.de/person/mangione-cosimo/>

E-Mail: cosimo.mangione@th-nuernberg.de

Anette Pankratz, Professorin für British Cultural Studies an der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössisches britisches Drama, komödiesche mediale Formen.

Webseite: <https://www.ruhr-uni-bochum.de/bcs/>

E-Mail: anette.pankratz@rub.de

Fabian Riemen, Institut für Sonderpädagogik an der Universität Würzburg (Pädagogik bei geistiger Behinderung). Forschungsschwerpunkte: Repräsentationen und Narrative von Behinderung, Praktiken ästhetischen Widerstands, Teilhabe von Menschen mit Komplexer Behinderung.

Webseite: <https://www.sonderpaedagogik.uni-wuerzburg.de/g/team/f-riemen/>

E-Mail: fabian.riemen@uni-wuerzburg.de

Herbert Schwaab, akademischer Oberrat am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg. Forschungsschwerpunkte: Fernsehgeschichte, Filmphilosophie, Autismuskultur, Medialität des Fahrrads.

Benjamin Wihstutz, Juniorprofessor für Theaterwissenschaft, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Forschungsschwerpunkte: Performance Studies, Disability Studies, Gegenwartstheater, Geschichte des Publikums,

Zeugenschaft, Geschichte der Performance-Kunst, Der Wandel des Theaters in der Pandemie, Ästhetische Theorie.

Webseite: <https://theater.ftmk.uni-mainz.de/personen/jun-prof-dr-benjamin-wihstutz/>

E-Mail: wihstutz@uni-mainz.de

Images of Disability

Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts / Imágenes de la diversidad funcional. Literatura, artes escénicas, visuales y virtuales

Edited by Susanne Hartwig and Julio Enrique Checa Puerta

- Band 1 Julio Enrique Checa Puerta / Susanne Hartwig (ed.): ¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies. 2018.
- Band 2 Susanne Hartwig (ed.): Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas. 2020.
- Band 3 Alba Gómez García / David Navarro Juan / Javier Velloso Álvarez (eds.): Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro. 2021.
- Band 4 Susanne Hartwig (ed.): Gemeinsam/Together. Kognitiv beeinträchtigte Menschen in europäischen Theatern – Theorie und Praxis / People with Learning Disabilities in European Theatres – Theory and Practice. Unter Mitarbeit von Soledad Pereyra. 2022.
- Band 5 Julio Checa/Alba Gómez García (eds.): Diversidad funcional en clave de género. Imágenes y prácticas en las artes escénicas, cine y literatura. 2022.
- Band 6 Susanne Hartwig (Hg.): Lachgemeinschaften? Komik und Behinderung im Schnittpunkt von Ästhetik und Soziologie. 2022.

