

Sonntag, 1. Mai 2022

**nacht
kritik.de**[übersicht](#) > [debatte](#)

Crippling up - Was problematisch daran ist, wenn Schauspieler ohne Behinderung Rollen mit Behinderung spielen

Bloß nicht auffallen!

von Georg Kasch

Berlin, 21. November 2018. Wer hat Angst vor "Crippling up"? Offensichtlich niemand. "Crippling up", auch "Disability Drag" genannt, kommt aus dem Englischen und bezeichnet die Tatsache, dass nicht-behinderte Schauspieler*innen Menschen mit Behinderung spielen beziehungsweise sich entsprechend verkleiden und damit meist besonders viel Applaus, Anerkennung, Preise einheimsen, weil es offenbar als gänzlich extremer, exzentrischer Rollenwechsel angesehen wird. [Laut einer Studie von 2012](#) spielten 16 Prozent aller Oscar-Gewinner Rollen mit einer Behinderung oder psychischen Krankheit. "Crippling up" ist gewissermaßen das Pendant zum "Blackfacing" und rückt so in den Fokus der Repräsentationsdebatten, die das Theater seit nunmehr sieben Jahren umtreiben.

Karikatur eines Menschen

Dabei steht diese Kritik im deutschsprachigen Gebiet noch am Anfang. Als 2014 [Alain Platel's Tanztheaterabend "Tauberbach"](#) Plagiat und Rassismus vorgeworfen wurden, thematisierte niemand, dass da eine nicht-behinderte Schauspieler*in eine Frau mit einer psychischen Behinderung spielt. Als 2015 Thomas Ostermeier an [der Berliner Schaubühne Shakespeares "Richard III."](#) inszenierte, war den Kritiken allenfalls eine Randnotiz wert, dass Lars Eidinger die Karikatur eines Menschen mit Körperbehinderung spielt. Nicht mal diese Marginalia gab es, als im Februar an den Berliner Sophiensälen [Thorsten Lensings Digest-Version von "Unendlicher Spaß"](#) herauskam, in der André Jung den körperbehinderten Mario spielt – ein paar Klebestreifen genügen, um sein Gesicht zu entstellen.



"Tauberbach" von Alain Platel © Julian Röder

In Großbritannien ist die Diskussion dagegen einen kleinen Schritt weiter: Als Daniel Radcliffe 2013 in London die Titelrolle in "The Cripple of Inishmaan" übernahm, [fragte die einflussreiche Kritikerin Lyn Gardner](#), warum Kritiker*innen auf eine Produktion mit einem weißen Othello einprägen würden, es aber problemlos akzeptierten, wenn ein nicht-behinderter Schauspieler eine Rolle mit Behinderung spielt. Die These, dass Crippling up das Blacking up des 21. Jahrhunderts ist, [vertritt die Autorin und Aktivistin Kaite O'Reilly übrigens schon seit 2002](#). Nur hat lange kaum jemand zugehört.

Repräsentation in der Krise

Die aktuelle Repräsentationspolitik scheint gerade generell in der Krise, in der Demokratie wie im Theater: Fühlen sich weite Teile der möglichen Wähler*innen, der möglichen Zuschauer*innen noch vertreten? Im Theater hat es bislang einzig die besagte ["Blackfacing"-Debatte](#) zu Folgen gebracht: Wer sich heute noch dafür entscheidet, eine*n Schauspieler*in schwarz anzumalen, muss eine äußerst stichfeste Begründung dafür haben – oder sich [wie zuletzt das Theater Bremen](#) oder soeben [Michael Thalheimer mit Verdis "Otello" an der Deutschen Oper Duisburg](#) mit Rassismuskorrekturen auseinandersetzen. Zugleich zeigen Häuser wie das Gorki Theater, das Ballhaus Naunynstraße oder Produktionen wie [Anta Helena Reckes "Mittelreich"-Schwarzkopie](#), dass es genügend schwarze Schauspieler*innen gibt, die komplexe Rollen stemmen können – auch jenseits des notorischen "afrikanischen Freunds" à la Gbatokai in "Das Fest".

Hinter Crippling up stehen drei fundamentale Zumutungen: 1. Die Deutungshoheit darüber, wie Menschen mit Behinderung präsentiert werden, liegt bei nicht-behinderten Künstler*innen. 2. Das ist deshalb so bedeutsam, weil die Geschichte der westlichen Gesellschaft, Menschen mit Behinderung aus- und wegzuschließen, sie zugleich aber zu Ausstellungsobjekten zu machen, lang und bitter ist. 3. Crippling up verweist wie Blackfacing auf eine Leerstelle: In den Stadttheatern wie in der freien Szene wird immer noch viel zu wenig mit Theatermacher*innen mit Behinderung zusammengearbeitet.

Drei Zumutungen des Crippling up

Schauen wir die Thesen genauer an: 1. Wer eine Geschichte erzählt, bestimmt wesentlich darüber mit, wie sie und ihre Bestandteile wahrgenommen werden. Rollen mit Behinderung waren von Anbeginn Teil des Theaters: der blinde Seher Teiresias, der klumpfüßige und später blinde Ödipus, Richard III., "lahm und ungeziemend", der "Krüppel von Inishmaan", Beppi in "Stallerhof". Aber so gut wie nie wurden sie von Schauspieler*innen mit Behinderung gespielt, wie auch die Autoren nicht behindert waren und wurden, sondern versuchten, mit den Behinderungen, die sie ihren Figuren zuteil werden ließen, etwas über deren innere Verfasstheit oder die Gesellschaft zu erzählen. Im Fall von Richard III. wird das besonders deutlich: Da sind Buckel und Bein Sinnbild für das seelische Aus-den-Fugen-Sein des Macht-Monsters.



Lars Eidinger in Thomas Ostermeiers Schaubühneninszenierung "Richard III." © Arno Declair

Mit dem Blick von Menschen mit Behinderung auf die Welt haben diese Metaphern, diese Rollen nichts zu tun. Sie prägen aber den Blick auf sie, führen oft gesellschaftliche Ausgrenzungs- und Ausschlussmechanismen fort. David T. Mitchell und Sharon Snyder erfanden für die Tatsache, dass Behinderung in der Literatur in erster Linie als Metapher und stereotyper Topos fungiert, den Begriff "narrative Prothesen", ein Begriff, der sich auch auf das Theater übertragen lässt. Das Praktische für Theatermacher*innen: Als "narrative Prothese" sind Behinderungen kontrollierbar, erfüllen einen bestimmten Zweck, bringen keine Nebenerzählungen mit – anders als Menschen mit Behinderung. Als Metapher können die Zuschauer sie sich besser vom Leib halten als eine reale Behinderung, die oft als belastend wahrgenommen wird, argumentiert der Disability-Studies-Professor Lennard J. Davis. Deshalb stehen viele Darsteller des Philippe in "Ziemlich beste Freunde" (ein Renner auf den deutschsprachigen Boulevardbühnen) zum Applaus auf – alles nicht so schlimm, soll das heißen, alles nur gespielt.

Helden oder Opfer

Natürlich kann das Regietheater heute einiges von dem zurechtrücken, was das mitunter ziemlich zweifelhafte Menschenbild unserer abendländischen Kultur so

verbockt hat. Aber tut es das auch? Bei Ostermeiers und Eidingers Richard-Krüppelkarikatur kommen einem arge Zweifel. Warum sollten ausgerechnet Theatermacher*innen dem widerstehen, was die Mehrheitsgesellschaft seit Ewigkeiten erfolgreich praktiziert? Nämlich Menschen mit Behinderung entweder zu Helden (des Alltags) zu stilisieren oder zu (bemitleidenswerten) Opfern. Oder [wie O'Reilly schreibt](#): "We are metaphors for tragedy, loss, the human condition – the victim or villain, the scapegoat, the inferior, scary 'special' one, the freak, the problem requiring treatment, medicalisation and normalisation." Ihre Behinderung bleibt dabei immer das zentrale Merkmal, nicht eines von vielen, eine formale Kondition, die gute Schauspieler lässig zu umreißen vermögen. Ein Stigma.

Dieser Teufelskreis – Menschen mit Behinderung werden zur Metapher, als reale Bühnenprotagonisten zugleich unsichtbar, was es für nicht-behinderte Theatermacher*innen noch leichter macht, auf diese Metapher zu projizieren, was man will – lässt sich nur durchbrechen, wenn man die ausgeübten Repräsentationspraktiken nicht länger als 'natürlich' akzeptiert, sondern sie auf ihre Konsequenzen hin überprüft und kritisch hinterfragt.

Das große Einschließen

2. Die Doppelstruktur aus Verdrängung und Objektifizierung begann spätestens mit der Aufklärung. Damals setzte das ein, was Michel Foucault "das große Einschließen" nennt. Und infolge dessen, so paradox wie zwangsläufig: die Freakshows. Einerseits wurden nun alle Menschen, die nicht ins Raster passten, in Irrenhäuser wie das in Charenton bei Paris gesteckt, wo sich auch Oppositionelle, Homosexuelle und Prostituierte wiederfanden. Andererseits führte Charenton den "Tag der offenen Tür" ein – sonntags gingen die Pariser Bürger*innen "Irre gucken" (schon hier entwickelten sich erste performative Strategien, was Peter Weiss' "Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade" aufgegriffen hat).

Aus diesen Ausstellungs- und Vorführungsstrategien haben sich im 19. Jahrhundert die Freakshows entwickelt, die zu festen Jahrmarktsattraktionen wurden: Das, was man nicht sehen sollte, was es in der alltäglichen Umgebung nicht mehr gab, war plötzlich interessant, exotisch. Außerdem hatten die Freakshows (wie auch die zeitgleich populären Völkerschauen, in denen sich eine kolonialistische westliche Überlegenheit feierte) eine Entlastungsfunktion für die nichtbehinderten Zuschauer*innen: Selbst diejenigen, die sich als hässlich empfanden oder arm waren, konnten sich im Gegensatz zu den Ausstellungs-"Objekten" als "normal" wahrnehmen.

Wie die Ausgestellten die Freakshows erlebten, lässt sich allenfalls erahnen. Vermutlich lassen sich die [Erinnerungen derjenigen kleinwüchsigen Menschen](#) ansatzweise übertragen, die sich noch bis Mitte der 1990er Jahre (!) in der "Liliputstadt" des Holiday Park im rheinland-pfälzischen Hassloch begaffen lassen mussten. Selten stammten die Ausstellungs- und Vorführungsstrategien von ihnen selbst. Oft wurden mit ihnen Nummern und Fiktionen einstudiert: Ein kleinwüchsiger Mann war dann plötzlich ein persischer Prinz, den ein Zauber oder Fluch verwandelt hatte (man denke an Märchen des 19. Jahrhunderts wie "Zwerg Nase" oder "Der kleine Muck"). Menschen mit außergewöhnlichen Körperformen, zum Beispiel [Elephantiasis](#) oder ähnliche Symptome, wurden als Kinder von Müttern vorgestellt, die hoch schwanger Angst vor Elefanten bekamen. Etwa im Fall von ["Elefantenmensch" Joseph Merrick](#), dessen Leben sowohl David Lynch in

seinem Film von 1980 aufgreift als auch zahlreiche Theatermacher*innen, etwa [Jörg Buttgerit 2013 in Dortmund](#).

Freakshows

Damit gehören die Freakshows zu den wenigen Beispielen, in denen es Menschen mit Behinderung möglich war, sich auf der Bühne zu verwandeln, auch oder gerade weil ihre Behinderung immer Teil dieser Verwandlung war. Denn die Freakshows waren einerseits eine menschenverachtende Ausstellungspraxis, andererseits eine der wenigen Möglichkeiten für Menschen mit Behinderung, künstlerisch zu arbeiten und eigenes Geld zu verdienen. So war Lynchs Film nicht besonders faktentreu, denn Merrick tourte von sich aus über die Jahrmärkte, um Geld zu verdienen. Manche Performer*innen wie Stanislaus Berent entwickelten mit ihren Freakshows eine erfolgreiche Karriere. Berent hatte eine seltene Phocomelia – seine Hände wuchsen direkt an den Schultern. Unter dem Namen Seal the Sealboy zersägte er auf der Bühne zum Beispiel einen Stamm in zwei Hälften oder rasierte sich live. Für diese selbstbestimmten Performer*innen war das Freakshow-Dasein eine Möglichkeit, sich den Lebensunterhalt zu verdienen, selbstständig und in sicheren Gemeinschaften zu leben. Übrigens bis heute ([und bis heute hoch umstritten](#)).

Anfang des 20. Jahrhunderts, als Medizin und Naturwissenschaften besonders große Fortschritte machten, wurden Menschen mit Behinderungen immer mehr zu medizinischen Fällen degradiert. Während Kritik an ihrer öffentlichen Zurschaustellung aufkam, wurden sie jetzt in Krankenhäusern einem Fachpublikum vorgeführt – ohne Entlohnung und ohne die Möglichkeit, selbst zu gestalten, sondern als Gefangene einer vermeintlichen Wohlfahrt.



Während die Freakshows etwa in den USA noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein betrieben wurden, wurden sie in Deutschland von den Nazis verboten. Aber die Zurschaustellung ging weiter – nicht in leiblicher Kopräsenz, sondern auf perfiden Tafeln, mit denen die Nazis für ihr Euthanasie-Programm warben: Links die Karikatur eines behinderten Menschen, rechts eine deutsche Familie in Idealgestalt, darunter Zahlen und Vergleiche im zynischen Wortlaut: "Von dem, was dieses unwerte Leben verbraucht, kann eine gesunde Familie ein Jahr leben."

Diese seit der Aufklärung erprobte Praxis des Ausblendens und Ausstellens findet sich im Crippling up wieder, wenn äußere Merkmale von Menschen mit Behinderung vorgeführt werden, sie selbst aber nicht in Erscheinung treten.

Übrigens ist selbst das so genannte Inklusionstheater, also Gruppen wie RambaZamba, Thikwa und Hora, ein Ergebnis dieser langen Geschichte. Denn Menschen mit Behinderung spielen hier an der Peripherie, in kleinen Spielstätten mit Freie-Szene-Charme. Natürlich sind diese Gruppen ungemein wichtig, [natürlich hat sich die Wahrnehmung für sie erhöht](#). Aber sie haben eben auch eine Entlastungsfunktion für die großen Häuser: Weil dort Menschen mit Behinderung eine Bühne haben, müssen wir uns nicht mehr darum kümmern.

Der lange Schatten Stanislawskis

3. Dass es so wenige Theatermacher*innen – als Schauspieler*innen, Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Theaterleiter*innen – mit einer (wahrnehmbaren bzw. wahrgenommenen) Behinderung im Stadttheater und der tourenden freien Szene gibt, die sich diese Deutungshoheit zumindest teilweise aneignen könnten, hat viele Gründe: Große Teile der Frühförderung für Kinder und Jugendliche, die die Grundlage bildet, um Theater-Interessen zu verfolgen und entsprechende Fähigkeiten zu entwickeln, sind ihnen nicht zugänglich. Die Ausbildungsstätten sind weder inklusiv aufgebaut noch barrierefrei ausgestattet. Inklusion kostet Geld. Viele Schauspieler*innen mit Behinderung "funktionieren" nicht so reibungslos, wie es der Selbstoptimierungs- und Selbstausbeutungsbetrieb Theater nach heutigem Stand verlangt.



Konstantin Sergejewitsch Stanislawski
© Bundesarchiv Bild 183 18073 0003

Das aber sind Nebenschauplätze. Dass es so wenige Schauspieler*innen mit Behinderung im Repertoiretheater gibt, liegt in erster Linie am Ideal des neutralen Schauspielers, wie Carrie Sandahl in ihrem Aufsatz "The Tyranny of the Neutral" ausführt. Hinter vorgehaltener Hand würde einem fast jede*r am Theater bestätigen, dass ein*e Schauspieler*in mit wahrnehmbarer Behinderung vom Publikum immer als Mensch mit Behinderung "gelesen" würde. Auf die Bühne dürfen im Wesentlichen nur große, schlanke, weiße Menschen. Deshalb sind die Theaterensembles auch weitgehend so "normalschön".

Es ist gleich, wo man "Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst" oder "Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle" von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski aufschlägt, dem immer noch einflussreichsten Theoretiker der Schauspielkunst – immer steht dort sinngemäß: Bloß nicht auffallen. Und zwar, weil schon kleinere Abweichungen von der Norm prompt die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, so Stanislawski. Um wiederum körperliche Normabweichungen darzustellen, müsse ein Schauspieler einen gesunden, gut funktionierenden Körper und eine entsprechend außergewöhnliche Körperkontrolle besitzen.

Die Tyrannei des Neutralen

Im Film ist das übrigens nur bedingt anders, obwohl die Kamera ja einen Teil der Virtuosität übernimmt, die Repräsentationsarbeit entsprechend punktueller und leichter als auf der Bühne passieren kann. Ja, Samuel Koch taucht in "Honig im Kopf" auf, RambaZamba-Schauspieler finden sich als Teil des Tatort-Casts wieder. Aber erstens spielen sie hier wieder nur Charaktere mit Behinderung – was sie

sonst noch umtreibt, zu einem Menschen macht, bleibt sekundär. Zweitens waren die Hauptrollen in den jüngeren Box-Office-Hits von "Ziemlich beste Freunde" über "Wunder" bis "Don't worry – weglaufen geht nicht" mit nicht-behinderten Schauspielern besetzt ([mehr zu den Gründen und zur Diskussion](#)). Mehr noch: Für den englischsprachigen Film [zählte eine Stiftung nach](#): 98 Prozent aller Rollen mit Behinderung in Film und Fernsehen werden von Menschen ohne Behinderung gespielt.

Auch heute ist die "Tyranny of the Neutral" im Theater und an den Schauspielschulen weitgehend common sense, als gäbe es so etwas wie einen verbindlichen Naturalismus. Dabei ist das Ideal des neutralen Körpers eine Setzung, die mehr mit der Kulturgeschichte zu tun hat als mit einem natürlichen Dispositiv. Hätte sich beispielsweise nicht Apoll durchgesetzt, sondern der griechische Gott Hephaistos mit den zu seinen Ehren getanzten Humpeltänzen, oder hätte ein wesentlicher Heiliger eine Behinderung besessen, sähe die abendländische Theatergeschichte sicher anders aus.

Ein System, das völlig asymmetrisch aufgebaut ist

Theater ist im Kern immer noch eine bürgerliche Selbstbestätigungseinrichtung. Auf der Bühne steht eine Idealform dieses bürgerlichen Menschen, als schön geltende Körper mit als angenehm empfundenen Stimmen, deren Leidenschaft durch Kunst(fertigkeit) gebändigt wird. Die Forderung, Rollen mit einer Behinderung ausschließlich mit Schauspieler*innen mit Behinderung zu besetzen, ist ja mehr Symptom als Befund. Theater ist im Kern immer auch Repräsentation des "Anderen", dessen, was wir nicht sind. Zum Beispiel "Der Elefant" im Kindertheater. Die Königin. Männer. Frauen.



Eine Ausnahme, die (noch) die Regel bestätigt: Samuel Koch in der Produktion "Judas" am Nationaltheater Mannheim

© Christian Kleiner

Der Protest wendet sich eher gegen ein System, das völlig asymmetrisch aufgebaut ist: Große schlanke weiße Männer dürfen – analog zu Stanislawski – alles spielen

([bei Frauen wird's schon schwieriger](#)). Sie werden bei der Auswahl von Ensembles bevorzugt, prägen die Repräsentationsnorm. Menschen mit Behinderung tauchen nicht auf. Wenn doch, dann spielen sie Menschen mit Behinderung – was allenfalls ein Zwischenschritt sein kann (Ausnahmen wie Samuel Koch, der lange in Darmstadt war und jetzt dem Mannheimer Ensemble angehört und Erwin Aljukic, neu im Darmstädter Ensemble, bestätigen die Regel). Warum eigentlich? Wenn ich glauben soll, dass die Wand aus Pappmaché eine Burg ist oder die leere Bühne ein Wald sein soll, warum dann nicht, dass der Mensch im Rollstuhl auf einem Pferd sitzt?

Es braucht Einladungsgesten

Am Ende geht es bei der Diskussion über Ästhetik, Verkörperung, Naturalismus vor allem um Macht. Wer spricht über wen, wer repräsentiert wen? Wenn Künstler*innen mit Behinderung im Theater eine angemessene Rolle spielen würden, vor wie hinter der Bühne, würde sich diese Frage nur noch in Einzelfällen stellen. Es braucht ein Umdenken an Theatern jenseits von Darmstadt (dem Pionier) und Mannheim (dem Newcomer). Es braucht Einladungsgesten, neue Ansätze in den Schauspielschulen, ein gemeinsames Nachdenken über Repräsentation – und viel diversere Ensembles.

Erst dann nämlich wird man herausfinden können, wie determiniert der Blick des Publikums wirklich ist. Vermutlich weit weniger, als man gemeinhin denkt. Schauspieler*innen mit nicht-deutschen Namen, Akzenten, Aussehen haben längst gezeigt: Wahrnehmung ist wandelbar.



Georg Kasch ist nachtkritik.de-Redakteur. Er studierte Neuere deutsche Literatur, Theaterwissenschaft und Kulturjournalismus in Berlin und München, schreibt für Tages- und Wochenzeitungen und lehrt an Hochschulen in Berlin, München und Mainz. Über die Theaterarbeit von und mit Künstler*innen mit Behinderung schrieb er bereits die Beiträge [Inklusionstheater](#) und [Inklusionstheater II](#).