

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2012)
Heft:	91: Yto Barrada, Nicole Eismann, Liu Xiaodong, Monika Sosnowska
Artikel:	Cumulus from Kassel : behaving badly : Jérôme Bel's Disabled theater = aus der Rolle gefallen : Jérôme Bel's Disabled Theater
Autor:	Velasco, David / Opstelten, Bram
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-681120

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

From Kassel

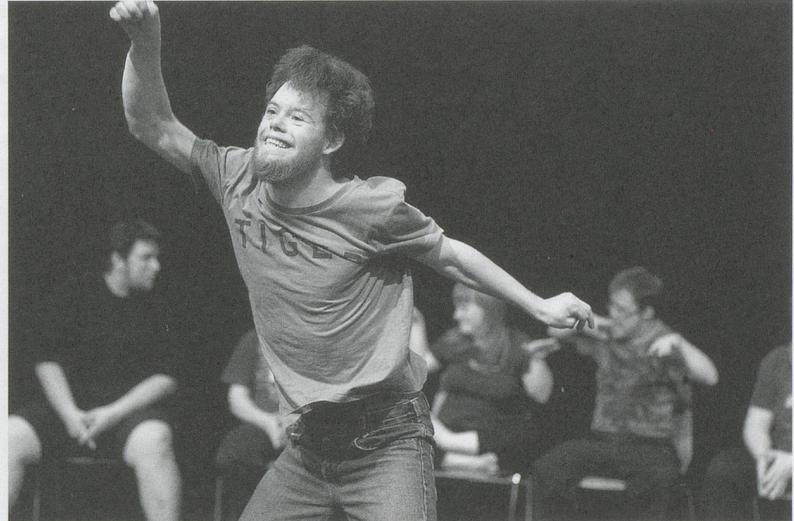
Behaving Badly:

DAVID VELASCO

Jérôme Bel's *Disabled Theater*

"Documenta is a state of mind," writes artistic director Carolyn Christov-Bakargiev in her bombastic, propositional, seven-part, sixteen-page press release, titled "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time." Here as elsewhere we have abandoned that has-been category of "constituted knowledge." Here the list consists not of artists but of "participants" and "cognitive laborers" "worlding" together. We are no longer simply present; we are *emplaced*—strategically poised, like missiles about to launch. We take off headfirst into a land of liminal transformation, of knowledges (plural) and familiar critiques of Western epistemological imperatives, reaching our limits just in time to bury them. Here it's as

DAVID VELASCO is editor of *artforum.com* and a frequent contributor to *Artforum*.



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Damian Bright.

(PHOTO: MICHAEL BAUSE, ALL PHOTOS COURTESY OF JÉRÔME BEL, CO-COMMISSIONED AND CO-PRODUCED BY DOCUMENTA (13) AND THEATER HORA STIFTUNG ZÜRIWERK; STADT ZÜRICH KULTUR; KANTON ZÜRICH FACHSTELLE KULTUR; PRO HELVETIA, SWISS ARTS COUNCIL; R.B. JÉRÔME BEL; FESTIVAL AUAWIRLEBEN, BERN; KUNSTENFESTIVALDESARTS, BRUSSELS; FESTIVAL D'AVIGNON; RUHRTRIENNALE; FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS; LES SPEC-TACLES VIVANTS—CENTRE POMPIDOU, PARIS; LA BÂTIE—FESTIVAL DE GENÈVE)

if we've all been drafted into a satellite course for the History of Consciousness department at UC Santa Cruz, and *documenta* is our syllabus.

Christov-Bakargiev's show was "about" skepticism, "about" different intelligences, "about" the strenuous historical path of a line of thought, "about" relations and social belonging and vulnerability and desubjectified modes of agency and points of view. All this against (very much against) the inextricable, palpable if subterranean history of the eugenics program carried out by the National Socialist regime in Germany some seventy years ago, a program that of course was "about" the exclusive privilege of a single race, a single, stupid knowledge.

Christov-Bakargiev's show is so much theater. She frequently refers to Kassel as a "stage," to the show's organizational mode as a "choreography." The opening gambit recalls a "dance." I think we're all actors. "Documenta is a state of mind," I read again, and for a moment I wonder why then I had to fly three thousand miles to see it.

Now we're center stage at Kassel's Kaskade Cinema: "My job in this piece is to be myself, not someone else," says Miranda Hossle. Here was a reason to be here.

Among the many performative encounters at *documenta 13* (Theaster Gates's jam sessions at the Hugenottenhaus, Tino Sehgal's jam sessions at the Grand City Hotel, Seth Price's trashy fashion show in the Friedrichsplatz parking garage), Jérôme Bel's *Disabled Theater* (2012) pullulated most potently around the keywords and "abouts" fixing Christov-Bakargiev's themeless art festival.



Jérôme Bel, Disabled Theater, 2012, performance view, Kassel.

(PHOTO: ROMAN MÄRZ)

Hossle is an actor with the Zürich-based troupe Theater Hora, and here she stands on the small, spare proscenium stage, ten of her peers seated in a semicircle behind her. Like the other actors in Theater Hora, Hossle has a conspicuous learning disability. Her statement is convincingly studied and uncannily familiar, recalling a line repeated by the subject of another recent Bel performance, Cédric Andrieux, a former Merce Cunningham dancer who onstage told how Bel teaches that "we are people before we are dancers."

Disabled Theater is, to put it simply, a play in six acts. An onstage narrator, Chris Weinheimer, cues the actors, prompts them to speak or perform, and translates their German into English. Act One is presentation: Weinheimer asks each of the participants to enter the stage, one at a time. They stand for several minutes, fidgeting, screwing their faces as they look out toward the

audience. In the second act, they enter again and give us their names, ages, and occupations. (They range from nineteen to fifty-one and are all professional actors.)

While Bel is never onstage, his editorial role is repeatedly foregrounded. Each act begins with Weinheimer's Brechtian pronouncement, "Now Jérôme would like the performers to..." followed by the stage direction. In the third act, each actor describes his or her disability. "I am much too slow," says the winsome Damian Bright. "I have trisomy 21. My disability is as well called Down's syndrome." Then, grinning cockily: "That means I have one chromosome more than you in the audience." Lorraine Meier is equally unshy: "I am mongoloid, and I am as well a fucking mongol!" she shouts.

Act Four: "Now Jérôme would like seven of the actors to perform short dances they have choreographed them-

“selves,” Weinheimer tells us. Hossle does an improvisation inspired by traditional African dance. Remo Beuggert pulls his chair to the front of the stage and waves his arms like a conductor to a staccato techno orchestra. The audience seems to love it, but the real clincher is Julia Häusermann’s adroit staging of Michael Jackson’s “They Don’t Care About Us.” “Tell me what has become of my rights / Am I invisible because you ignore me?” Jackson sings as Häusermann dives and thrusts her hips.

When everyone’s done, Weinheimer announces Act Five, in which the members of Theater Hora tell us what they think about the piece. “I don’t know. My sister didn’t think it was very cool,” Tiziana Pagliaro tells us. “Actually, I think it’s super,” says Bright. “I think it’s super that we are allowed to sit still. My mother saw it. She says it’s some kind of freak show. But she liked it a lot.”

“Okay then, it’s direct,” says Matthias Brücker. And it is. But of course the magic of Bel’s theatrical apparatus is in how well it dissimulates its own activity. The “lack” of set design and the clean lines of the biographical material are reality chic. “Here’s the real stuff,” the text and accoutrements seem to announce, like a live talk show or a reality TV confessional.

Up until recently the subjects of Bel’s “biographies” have been the superfunctionals, current and former dancers with Cunningham, Pina Bausch, the Paris Opera Ballet, Rio de Janeiro’s Teatro Municipal, and so on. Even when they’re less than great—just a soloist—they’re better than average. *Disabled Theater* shows that Bel’s formula can be applied to “dysfunctionals” as well, to similarly therapeutic effect. Workshop an autobiographical script, rid the stage of superfluous gear, and let the people talk and dance. (Like a trickle-down *A Chorus Line* for audi-

ences who wouldn’t be caught dead on Broadway.)

There were at least two versions of the final act when I saw the piece in Kassel. On the first day, Weinheimer asked all the actors except for Peter Keller to leave the stage. Keller is the most obviously impaired of the group, the least adapted to the conventional theatrical apparatus, and as such he represents a limit for *Disabled Theater*. He sat there, sadly, poignantly, for several minutes until the translator asked the other actors to return. When I saw the piece again a couple days later, Bel had dispensed with this gesture and opted instead for a more feel-good ending, in which Weinheimer simply asked the remaining four performers to do their dances.

Disability is upsetting. And some people got upset. Mental disability, after all, defines a limit of knowledge and marks the boundaries of a community of cognitive laborers and creative producers (the ostensible participants in and subjects of documenta 13); the mentally disabled are among those classes of people habitually, categorically denied access to fundamental means of production and representation, to certain routine tasks of world-making. In an interview with Bel, dramaturge Marcel Bugiel raises the possibility that the work will be read as exploitative, although this seems doubly cynical. The performers of *Disabled Theater* are paid, professional actors; to accuse the work of “exploitation” is essentially to argue that a learning disability obviates agency, a view that panders to the same normativity that excludes the disabled from the task of everyday representation.

“I’d prefer to show badly than not to show at all,” Bel says to Bugiel.¹⁾



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Lorraine Meier.

(PHOTO: MICHAEL BAUSE)



*Jérôme Bel, Disabled Theater, 2012,
performance view, Julia Häusermann.
(PHOTO: MICHAEL BAUSE)*

"People with learning disabilities have no representation and there are very few discourses about them," he states earlier. Possibly. But does such a sentiment erase the very animating impulse of Theater Hora, dedicated to pressuring the limits of discourse on learning-disabled people and expanding their means of representation? To what extent is Bel not showing Theater Hora so much as working the group into his own aesthetic trappings? ("I didn't want to change them," he says. "I didn't want to bring them into my aesthetics. All the work was to try to keep their reality. This was the work.")

Bel is the quirky analyst teasing out his subjects' stories, making his actors more "real" and "visible." In *Véronique Doisneau* (2004), it's the tale of the retiring ballerina who never earned prima; for *Cédric Andrieux* (2009), it's the dashing virtuoso on his epiphanic meeting with Bel and subsequent self-actualization as a "person." Such performance is expressionist in the baldest sense; it doesn't trade in the typically

specious ornamentation of "expressive" choreography, but it feeds the same lie: that the action is a hotline to the performer's truth. But in *Disabled Theater* it isn't the subjects' biographies that are of interest but what happens to the actors through the making of *Disabled Theater*. Bel just wants to know what's wrong with them, and then what they think about his piece. "I've always thought the audience should identify with me," he says. Is it all about Bel?

The title itself suggests a shift from the biographical to the metonymic: The work is not named *Theater Hora*, after all. In calling it *Disabled Theater*, Bel highlights the disability of his subjects (or "guinea pigs," as he sometimes refers to his performers) while also punningly suggesting that here he has "disabled" theater, that indeed he "shows badly": "In the case of Theater Hora's actors, what fascinates me is their way of not incorporating some of theater's rules." I wonder if this allergy to rules is more apparent in the case of Theater Hora's own productions, such

as, say, *Faust 1 & 2* (or their promising-sounding improvisatory work *The Pleasure of Failure*). But is this really what *Disabled Theater* foregrounds? The actors follow Bel's rules to a T, entering the stage and answering questions on cue, performing their dances with aplomb, even goofing off appropriately when the occasion calls for it. They know all too well how to perform for Bel's piece. Here, they fail to fail.

Of course, Bel is being coy. He doesn't show badly. *Disabled Theater* is a hit, satisfying all of our lukewarm progressive principles (let the disabled speak for themselves!) while also providing a satisfactorily cathartic dramatic experience. I left the show ecstatic and troubled, confounded by my own response. At the end, we laugh and cry, we hoot and holler for the actors, as much for their bravery as for ours. "We" are subjects as much as "they," all of us acting out a deformed and deforming social dialectic. "I have Down's syndrome," says Häusermann, "and I'm sorry." Who am I to tell her it's okay? In Bel's support-group choreography, it's still unclear whether it is they or we who are being supported, whose disability we're confronting, or which direction the learning curve slopes.

1) All quotes can be found online at <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&ss=19&sms=5> (accessed September 9, 2012).

Aus der Rolle gefallen: Jérôme Bels *Disabled Theater*

«Die documenta ist ein Bewusstseinszustand,» schreibt die künstlerische Leiterin, Carolyn Christov-Bakargiev, in ihrer bombastischen, statementhaften, siebenteiligen, sechzehnseitigen Pressemitteilung mit dem Titel «Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingelnd, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit.» Hier wie an dernorts haben wir die abgehalfterte Ordnung des begründeten Wissens verlassen. Die Liste besteht hier nicht aus Künstlern, sondern aus «Teilnehmern» und «kognitiven Arbeitern», die in einem «gemeinsamen Worl ding» begriffen sind. Wir sind nicht mehr einfach anwesend: Wir sind «gestellt», strategisch in Stellung gebracht wie abschussbereite Flugkörper. Wir heben ab, sausen Kopf voraus in ein Land der liminalen Transformation, der Wissensvielfalt und der vertrauten Kritik an westlichen epistemologischen Imperativen und stossen gerade noch rechtzeitig an unsere Grenzen, um sie zu begraben. Es ist hier, als wären wir alle in einen Kurs des Seminars für Bewusstseinsgeschichte der University



of California, Santa Cruz, eingezogen worden und als wäre die documenta unser Lehrstoff.

Christov-Bakargievs Ausstellung «handelte von» der Skepsis, «von» verschiedenen Intelligenzen, «vom» strappaziösen geschichtlichen Weg eines Gedankenfadens, «von» Beziehungen und sozialer Zugehörigkeit und Verwundbarkeit und entsubjektivierten Vermittlungsmodi und Gesichtspunkten. Dies alles vor dem – oder besser wider den – Hintergrund der unentwirrbaren, greifbaren, wiewohl sich im

Verborgenen abspielenden Geschichte der «Rassenhygiene»-Politik, die vor rund siebzig Jahren vom nationalsozialistischen Regime in Deutschland durchgeführt wurde, einer Politik, bei der es selbstverständlich um die ausschliesslichen Privilegien einer einzigen Rasse, eines einzigen Irrwissens ging.

Christov-Bakargievs Ausstellung ist eine Menge Theater. Sie bezeichnet Kassel immer wieder als «Bühne» und die Organisationsform der Schau als «Choreographie». Der Einstieg erin-

DAVID VELASCO ist Redakteur bei artforum.com und schreibt regelmässig für *Artforum*.

nert an einen «Tanz». Ich glaube, wir sind alle Schauspieler. «Die documenta ist ein Bewusstseinszustand», lese ich wieder und einen Moment lang frage ich mich, weshalb ich denn fünftausend Kilometer weit fliegen musste, um sie zu sehen.

Jetzt sind wir mitten auf der Bühne im Kasseler Kaskade-Kino: «In diesem Stück ist meine Aufgabe, mich selber zu sein und nicht jemand anderes», sagt Miranda Hossle. Hier gab es einen Grund, da zu sein.

Unter den zahlreichen performativen Begegnungen auf der documenta 13 (den Jam Sessions von Theaster Gates im Hugenottenhaus, den Jam Sessions von Tino Sehgal im Grand City Hotel, der trashigen Modenschau von Seth Price in der Parkgarage am Friedrichsplatz) knospte Jérôme Bels *Disabled Theater* (2012) besonders wirkmächtig um die Stichwörter und die «Wovons», an denen sich Christov-Bakargievs themenloses Kunstfestival festmachte.

Hossle ist eine Schauspielerin aus dem Ensemble des Theaters Hora in

Zürich und hier steht sie auf der kleinen kargen Vorbühne, vor zehn KollegInnen, die in einem Halbkreis hinter ihr sitzen. Wie die übrigen Schauspieler in *Disabled Theater* hat Hossle eine auffällige Lernbehinderung. Ihre Worte sind überzeugend durchdacht und auf unheimliche Weise vertraut und sie erinnern an die wiederholte Aussage der im Mittelpunkt einer anderen, neueren Aufführung von Bel stehenden Person, Cédric Andrieux, einem ehemaligen Tänzer der Merce Cunningham Dance Company, der auf der Bühne erzählte, wie Bel lehrt, dass «wir zuerst Menschen sind und erst danach Tänzer».

Disabled Theater ist, einfach gesagt, ein Stück in sechs Akten. Ein Erzähler auf der Bühne, Chris Wennheimer, gibt den Schauspielern Einsatzzeichen und Stichworte und übersetzt deren Deutsch ins Englische. Im ersten Akt wird vorgestellt: Wennheimer bittet die Teilnehmer einen nach dem anderen auf die Bühne. Sie stehen dort mehrere Minuten lang, zappeln herum, verziehen das Gesicht, während sie hinaus in Richtung Publikum blicken. Im zweiten Akt kommen sie erneut auf die Bühne und sagen uns jeweils ihren Namen, ihr

Alter und ihren Beruf. (Ihr Alter reicht von neunzehn bis einundfünfzig und sie sind alle Berufsschauspieler.)

Obwohl Bel nie auf der Bühne erscheint, wird seine Rolle wiederholt in den Vordergrund gerückt. Jeder Akt beginnt mit Wennheimers brechtischer Ankündigung: «Jérôme möchte jetzt, dass die Darsteller...», gefolgt von der Bühnenanweisung. Im dritten Akt beschreiben die Schauspieler jeweils ihre Behinderung. «Ich bin viel zu langsam», sagt der sympathische Damian Bright. «Ich habe Trisomie 21. Meine Behinderung wird auch Down-Syndrom genannt.» Und dann grinst er frech: «Das bedeutet, dass ich ein Chromosom mehr habe als ihr im Publikum.» Lorraine Meier ist ebensowenig scheu: «Ich bin mongoloid und ich bin ebenso ein Scheiss-Mongolchen», schreit sie.

Vierter Akt: «Jérôme möchte jetzt», so teilt Wennheimer uns mit, «dass sieben der Darsteller kurze, von ihnen selbst choreographierte Tänze aufführen.» Hossle bietet eine Improvisation dar, die von traditionellem afrikanischem Tanz inspiriert ist. Remo Beuggert rückt seinen Stuhl an den vorderen Bühnenrand und winkt mit den Armen wie ein Dirigent vor einem Stakkato-Techno-Orchester. Das Publikum scheint sehr angetan, vollends eingenommen aber ist es von Julia Häusermanns cleverer Inszenierung von Michael Jacksons «They Don't Care About Us». «Tell me what has become of my rights / Am I invisible because you ignore me?» (Sagt mir, was aus meinen Rechten geworden ist / Bin ich unsichtbar, weil ihr mich ignoriert?), singt Jackson, während Häusermann herumhechelt und Hüftstöße macht.

Wenn alle fertig sind, kündigt Wennheimer den fünften Akt an, in



Jérôme Bel, *Disabled Theater*, 2012, performance view, Matthias Brücker.

(PHOTO: MICHAEL BAUSE)

dem die Ensemblemitglieder des Theaters Hora uns sagen, was sie von dem Stück halten. «Ich weiss nicht. Meine Schwester fand es nicht sehr cool», erzählt uns Tiziana Pagliaro. «Ich finde es, ehrlich gesagt, toll», sagt Bright. «Ich finde es toll, dass wir still sitzen dürfen. Meine Mutter hat es gesehen. Sie sagt, es sei eine Art Freak Show. Aber es gefiel ihr sehr.»

«Also gut, es ist direkt», sagt Matthias Brücker. Und das ist es. Nur, die Magie von Bels Bühneninstrumentarium besteht natürlich darin, wie erfolgreich es sein eigenes Wirken verbirgt. Das scheinbare Fehlen eines Bühnenbildes und die klaren Linien des biographischen Materials sind «Reality Chic». «Hier wird Authentizität pur geboten», besagen der Text und die Ausstattung ähnlich einer Live-Talkshow oder einer Reality-TV-Bekenntnissendung.

Bis vor Kurzem drehten sich Bels «Biographien» um Personen, die sich als «hochfunktional» bezeichnen lassen: Tänzer, die heute oder vormals bei Cunningham, Pina Bausch, beim Ballett der Pariser Oper, dem Teatro Municipal von Rio de Janeiro und so weiter tätig waren. Auch wenn sie nicht die ganz Grossen sind, sondern «nur» Solisten, sind sie doch überdurchschnittlich gut. *Disabled Theater* zeigt, dass sich Bels Formel auch auf «dysfunktionale» Personen übertragen lässt, und zwar mit ähnlicher therapeutischer Wirkung. Erarbeitete im Workshop ein autobiographisches Skript, räume überflüssiges Zeug von der Bühne und lass die Leute reden und tanzen. (Wie eine nach unten gesickerte Version von *A Chorus Line* für ein Publikum, das sich unter keinen Umständen auf dem Broadway blicken lassen würde.)

Es gab mindestens zwei Fassungen des letzten Aktes, als ich das Stück in

Kassel sah. Am ersten Tag bat Wennheimer alle Schauspieler bis auf Peter Keller, die Bühne zu verlassen. Keller ist das am eindeutigsten behinderte und dem herkömmlichen Bühneninstrumentarium am wenigsten angepasste Mitglied der Truppe und als solcher stellt er für *Disabled Theater* eine Grenze dar. Er sass da, traurig, ergreifend, mehrere Minuten lang, bis der Übersetzer die übrigen Schauspieler bat, auf die Bühne zurückzukehren. Als ich das Stück einige Tage später erneut sah, hatte Bel auf diese Geste verzichtet und sich stattdessen für ein Wohlfühl-Ende entschieden, bei dem Wennheimer die verbliebenen vier Darsteller einfach bat, ihre Tänze aufzuführen.

Behinderung erschüttert. Und manche Leute waren erschüttert. Geistige Behinderung beschreibt schliesslich eine Wissensgrenze und markiert die Grenzen einer Gemeinschaft von kognitiven und Kreativarbeitern (den angeblichen Teilnehmern der documenta 13 und deren «Thema»). Die geistig Behinderten zählen zu jenen Menschenklassen, denen immer wieder kategorisch jeder Zugang zu grundlegenden Mitteln der Produktion und

Darstellung, zu bestimmten routinemässigen Aufgaben der Welterzeugung verwehrt wird. In einem Interview mit Bel erwähnt der Dramaturg Marcel Bugiel die Möglichkeit, das Stück könne als ausbeuterisch aufgefasst werden, auch wenn dies doppelt zynisch erscheint. Die Darsteller von *Disabled Theater* sind bezahlte Berufsschauspieler: das Stück der «Ausbeutung» zu beziehen wäre, im Grunde genommen, zu sagen, dass eine Lernbehinderung Handlungsfähigkeit ausschliesst, eine Sichtweise, die sich der gleichen Normativität fügt, welche die Behinderten von der Aufgabe der alltäglichen Repräsentation ausschliesst.

«Ich mache lieber schlechte Vorführungen als gar keine Vorführungen», erklärt Bel gegenüber Bugiel. «Menschen mit Lernbehinderungen», so Bel an anderer Stelle, «haben keine Repräsentanz und es gibt nur ganz wenige ihnen gewidmete Diskurse.» Mag sein. Aber tilgt eine solche Haltung den sehr anregenden Impuls des Theaters Hora, dem es darum zu tun ist, die Grenzen des Diskurses über lernbehinderte Menschen auszudehnen und deren Mittel der Repräsentation zu

erweitern? Inwieweit zeigt Bel nicht so sehr das Theater Hora, sondern rückt er die Truppe in sein eigenes ästhetisches Gerüst? («Ich wollte sie nicht verändern», sagt er. «Ich wollte sie nicht in meine Ästhetik hineinziehen. Die ganze Arbeit bestand im Bemühen, ihre Realität zu wahren. Darin bestand die Arbeit.»)

Bel ist der schrullige Analytiker, der die Erzählungen der Personen, mit denen er arbeitet, herauskitzelt und so seine Schauspieler «realer» und «sichtbarer» macht. Bei *Véronique Doisneau* (2004) ist es die Geschichte der in den Ruhestand gehenden Ballerina, die sich nie das «Prima» verdient hat; bei *Cédric Andrieux* (2009) ist es der schneidige Virtuose über seine epiphanie-hafte Begegnung mit Bel und seine anschliessende Selbstverwirklichung als «Person». Diese Art der Aufführung ist im kühnsten Sinn expressionistisch: Sie hat mit der in der Regel vordergründig bestechenden Ornamentierung «expressiver» Choreographie nichts am Hut, nährt aber die gleiche Lüge, näm-

lich dass die Handlung der Königsweg zur Wahrheit des jeweiligen Darstellers ist. Bei *Disabled Theater* steht jedoch nicht die Biographie der Darsteller im Mittelpunkt des Interesses, sondern das, was durch die Realisierung von *Disabled Theater* mit den Schauspielern geschieht. Bel möchte nur wissen, was mit ihnen los ist und was sie von seinem Stück halten. «Meine Überlegung», sagt er, «war schon immer, dass das Publikum sich mit mir identifizieren sollte.» Geht es also immer um Bel?

Der Titel selbst deutet eine Verschiebung vom Biographischen hin zum Metonymischen an: Das Werk heisst ja nicht *Theater Hora*. Indem er es *Disabled Theater* nennt, stellt Bel das Behindertsein seiner Schauspieler (oder «Versuchskaninchen», wie er sie manchmal nennt) in den Mittelpunkt und suggeriert zugleich wortspielerisch, dass er hier ein «verhindertes» Theater hat, dass er tatsächlich «schlechte Vorführungen» macht: «Was mich bei den Schauspielern des Theaters Hora fasziniert ist, wie sie manche Regeln des

Theaters nicht berücksichtigen.» Ich wundere mich, ob diese Allergie gegen Regeln bei den eigenen Inszenierungen des Theaters Hora wie etwa *Faust 1 & 2* (oder ihre vielversprechend klingende Theaterimprovisation *Die Lust am Scheitern*) offenkundiger ist. Aber ist es wirklich dies, was *Disabled Theater* in den Vordergrund rückt? Die Schauspieler folgen ganz genau Bels Regeln, betreten die Bühne und beantworten Fragen aufs Stichwort, führen souverän ihre Tänze auf und hängen gegebenenfalls sogar herum. Sie wissen nur allzu gut, wie Bels Stück aufzuführen ist. Hier scheitern sie, um zu scheitern.

Bel kokettiert natürlich. Er macht keine schlechten Vorführungen. *Disabled Theater* ist ein Erfolg, befriedigt das Stück doch all unsere halbherzigen fortschrittlichen Prinzipien (lässt die Behinderten für sich selbst sprechen!), während es gleichzeitig ein befriedigend kathartisches Theatererlebnis bietet. Ich verliess die Aufführung begeistert und beunruhigt, verwirrt durch meine eigene Reaktion. Am Ende lachen und weinen wir, wir johlen und brüllen für die Schauspieler, für ihren Mut ebenso wie für unseren. «Wir» sind in gleichem Masse das Thema wie «sie», da wir alle eine entstellte und entstellende soziale Dialektik ausleben. «Ich habe Down-Syndrom», sagt Häusermann, «und es tut mir leid.» Wer bin ich denn, dass ich ihr sage, es ist O.K.? Bei dieser Selbsthilfegruppen-Choreographie Bels ist nach wie vor unklar, ob es sie oder wir sind, denen geholfen wird, mit wessen Behinderung wir uns konfrontiert sehen oder in welche Richtung sich die Lernkurve neigt.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

Sämtliche Zitate: <http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=19&sms=5>

