

La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel

The Theatricalizable of the Imperfect. *Disabled Theater* and *Gala* by Jérôme Bel

Benjamin Wihstutz



Pour citer cet article

Benjamin Wihstutz, « La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel », trad. Romain Bionda et Camille Luscher, dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », dir. Romain Bionda, Octobre 2017, URL : <https://fabula.org/lht/19/wihstutz.html>, article mis en ligne le 09 Octobre 2017, consulté le 19 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2034>

Benjamin Wihstutz, « La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel »

Résumé - À la faveur de deux spectacles du chorégraphe Jérôme Bel, l'article étudie le potentiel politique d'une esthétique de l'imparfait. À travers une théâtralisation de l'imparfait, Bel interroge, c'est notre thèse, les normes sociales fondamentales que sont le savoir-faire et la performance, et est ainsi à même de dégager une promesse émancipatoire de la scène. En lieu et place de la présentation de mouvements techniques, les spectacles dansés *Disabled Theater* et *Gala* montrent l'imperfection sur le mode de l'in-différence esthétique (Rancière), éloignant ainsi la danse et le théâtre d'un paradigme de la performance et de l'auto-optimisation.*Der Artikel befasst sich anhand zweier Arbeiten des Choreographen Jérôme Bel mit dem politischen Potenzial einer Ästhetik des Imperfekten auf der Bühne. Bels Theatralisierung des Imperfekten, so die These, hinterfragt grundlegende soziale Normen von Können und Leistung und vermag so ein emanzipatorisches Versprechen der Bühne aufzuzeigen. Anstelle der Vorführung technischer Fertigkeiten, zeigen die Tanz-Stücke *Disabled Theater* und *GALA* das Imperfekte im Modus ästhetischer In-Differenz (Rancière), welcher Tanz und Theater von einem Performance-Paradigma der Selbstoptimierung distanziert.

Mots-clés - Bel (Jérôme), Conditions du théâtre, Danse, Égalité esthétique, Handicap, Performance, Rancière (Jacques), Savoir-faire, Théâtralisable et Théâtralisé, Théâtre

Benjamin Wihstutz, « The Theatricalizable of the Imperfect. *Disabled Theater* and *Gala* by Jérôme Bel »

La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel

The Theatricalizable of the Imperfect. *Disabled Theater* and *Gala* by Jérôme Bel

Benjamin Wihstutz

Texte traduit par : Romain Bionda et Camille Luscher

[Deutsche Fassung: siehe unten.]

Le théâtre est caractérisé par une tension fondamentale. D'un côté, il est un lieu de rassemblement, un espace social, qui implique une exigence d'ouverture. Faire du théâtre, cela signifie d'abord présenter quelque chose à un public, rendre quelque chose visible et audible, se placer sous les feux de la rampe. On peut alors se demander qui, dans une société, dispose d'une scène, à qui la possibilité est offerte ou refusée d'y monter, ce qu'on y montre et ce qui demeure invisible. Ce sont là des questions étroitement liées à l'histoire du théâtre — et éminemment politiques.

D'un autre côté, la scène est un lieu d'art, du « comme si » et de l'apparition esthétique. En tant que tel, elle marque traditionnellement une distance, une différence esthétique avec la réalité sociale. On sait qu'il règne au théâtre d'autres règles que dans le quotidien : les personnages morts ressuscitent à la fin de la représentation en tant que comédiens, plusieurs lieux et temps peuvent être représentés l'un à côté de l'autre et même dans les cas où aucune action dramatique fictionnelle n'est présentée — pensons à la danse ou au théâtre de performance —, la mise en scène crée un cadre qui éclaire littéralement le jeu d'une autre lumière, esthétique, et qui en réduit les conséquences dans le réel¹.

Le terme *théâtralisation* doit dès lors être compris de cette double manière : d'une part comme une publication, un donner à voir ; d'autre part comme une esthétisation, c'est-à-dire comme la fabrication d'une apparition esthétique et d'une

¹ Avec le concept de « réduction des conséquences », le théâtrologue Andreas Kotte propose de distinguer le théâtre de ces jeux culturels, concours et *cultural performances* dont les actions ont des conséquences effectives, à l'instar des joutes médiévales ou des combats de gladiateurs. Le concept défait par conséquent le théâtre des catégories de simulacre ou de fiction et, à la place, réfère au risque impliqué par les actions en jeu. Voir Andreas Kotte, « Play is the Pleasure of Being the Cause: On the Comparability of Scenic Sequences within the Playing Culture », dans Wilmar Sauter *et al.* (dir.), *Playing Culture: Conventions and Extensions of Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2014, p. 39-62.

indétermination². Dans la tradition de Kant et d'Adorno, l'esthétique est indéterminée car elle reste constamment à distance de toute fonction, mais aussi de toute fin sociale ou morale : le sujet esthétique et l'objet sont également indifférents, « désintéressés³ ».

Dans le théâtre contemporain, lorsque des acteurs socialement marginalisés — des personnes sans abri, réfugiées ou présentant un handicap — entrent sur scène en tant qu'« eux-mêmes » ou en tant que représentants des exclus et des invisibles, alors la *théâtralisation du précaire* peut être rapportée à une promesse émancipatrice dans la double perspective sociale et esthétique qui caractérise le théâtre.

1. Dans la perspective sociale, cette promesse consiste à faire valoir, grâce au théâtre, une égalité. Il n'est pas obligé qu'elle s'accompagne de slogans ou de revendications concrètes : elle fait déjà fond sur la possibilité de réaliser, par l'inclusion des exclus, l'égalité dans le cadre du théâtre, devant un public. Le théâtre devient la scène d'une hétérotopie sociale : un lieu où les frontières sociales peuvent être renégociées et repoussées.

2. Dans la perspective esthétique, l'émancipation consiste au contraire dans la mise à distance de toutes les déterminations sociales, c'est-à-dire dans la possibilité de transformer la différence sociale en indifférence esthétique. « À l'état esthétique », écrit Friedrich Schiller dans lettres sur l'éducation esthétique, « l'homme est [...] un néant⁴ ». Selon Jacques Rancière, cette in-différence, cette détermination « annulée » annonce à la suite de Schiller une promesse de liberté et d'égalité — une promesse de cette façon démocratique de penser l'art qu'il nomme le *régime esthétique* et qu'il explique à la faveur de nombreux exemples : quand soudainement, à la fin du xvii^e siècle, un artiste comme Murillo peint, au lieu de motifs chrétiens, de jeunes mendiants consommant un melon⁵, ou quand Flaubert « démocratise » la littérature avec ses descriptions détaillées du quotidien, ou encore quand Gustav Mahler décide de faire intervenir pour la première fois dans une symphonie un simple cor de postillon à la place d'un bugle, alors ces formes artistiques, sans même articuler une seule revendication politique, constituent selon Rancière une politique d'égalité esthétique⁶. Vu sous cet angle, ce n'est pas le fait de thématiser des questions sociales ou politiques qui rend l'art politique, mais

² Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, Redwood City, Stanford University Press, 2004.

³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), éd. et trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 182-183.

⁴ Friedrich Schiller, « 21. Brief. », *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, Reclam, 2000, p. 83 ; « Vingt et unième lettre », *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux (1943), Paris, Aubier, 1992, p. 277.

⁵ Voir Jacques Rancière, « Les petits dieux de la rue. Munich-Berlin, 1828 », *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 41-59.

⁶ Jacques Rancière, « Schiller et la promesse esthétique », p. 15-17, dans *Europe*, n° 900, 2004, p. 6-21.

bien de rompre l'organisation hiérarchique du visible et du dicible, de produire un *nouveau partage du sensible*.



Jérôme Bel se consacre dans ses travaux à la déconstruction de normes, de conventions et de conditions institutionnelles de la danse et du théâtre. D'une manière analogue à la manière dont l'*institutional critique* s'est intéressée depuis les années 1970 aux conditions de production et de présentation des arts plastiques, les spectacles de Bel cherchent à interroger les conditions de présentation et de réception du théâtre. Si Daniel Buren ou Michael Asher ont dévoilé et déconstruit les normes et les conventions du dispositif artistique en recourant fréquemment à la soustraction⁷, c'est par extraction que Bel opère souvent, afin de révéler des normes et des principes du dispositif théâtral. C'est ainsi qu'il choisit une danseuse inconnue de la compagnie du Ballet de l'Opéra de Paris pour réaliser un solo sous son nom — *Véronique Doisneau* (2009) — et étudier les hiérarchies et les mécanismes de pouvoir d'une compagnie et de son chorégraphe. Pendant la représentation, Doisneau danse à peine : elle parle plutôt de sa vie, de sa formation technique, de son corps éreinté par l'astreinte à la discipline du ballet, de son rôle et de ses devoirs en tant que membre d'une compagnie à succès. Si, habituellement, elle se produit sur scène au sein d'un collectif, et la plupart du temps en arrière-plan, Doisneau bénéficie ici, à travers Bel, d'une voix individuelle.

Disabled Theater (2012) fait écho à des solos comme *Véronique Doisneau*, dans la mesure où les membres d'un collectif s'y produisent aussi en tant qu'individus et accèdent à la parole. Il ne s'agit pas d'une compagnie de ballet, mais de onze comédiens handicapés mentaux de la compagnie zurichoise Theater HORA. Dans les deux cas, l'émancipation des *performers* sur la scène est réalisée par soustraction aux conventions : Doisneau s'émancipe de la compagnie, et les comédiens de HORA s'émancipent du théâtre, dans la mesure où ils n'incarnent aucun rôle, mais se produisent, sous leurs vrais noms, en tant que *performers* et danseurs. Jérôme Bel ne paraît pas non plus metteur en scène ou chorégraphe au sens traditionnel des termes : au lieu de diriger le tout et de répéter chaque scène isolément, il confie aux comédiens six tâches qu'ils doivent exécuter individuellement sur scène et qui forment finalement le squelette de la pièce. Celles-ci consistent dans le fait de : 1. être debout tout seul sur scène, sous les feux de la rampe, pendant une minute ; 2. se présenter individuellement en donnant son

⁷ Asher, en 1974 à Los Angeles, fait arracher le mur d'une galerie qui sépare l'espace d'exposition et le bureau de la galeriste. Buren modifie les espaces d'exposition, notamment en remplaçant les œuvres par des rayures peintes.

nom, son âge et sa profession ; 3. indiquer son handicap ; 4. présenter un solo sur sa chanson préférée ; 5. dire ce qu'on pense du spectacle ; 6. saluer les spectateurs.

Alors que la première scène thématise la relation entre la présence et la représentation sociale, c'est-à-dire entre les *performers* (handicapés) et le regard des spectateurs, la deuxième est caractérisée par une phrase qui s'avère être le message sous-jacent à la performance entière : dix des onze *performers* répondent à la question sur leur profession par « Je suis comédien ». Ce qui, dans un premier temps, peut dérouter certains spectateurs est pour les acteurs une évidence : ils attirent l'attention sur le fait qu'il ne considèrent pas leur entrée en scène comme inhabituelle, mais plutôt qu'ils y ont droit en tant que comédiens qualifiés⁸ — indépendamment de leur handicap et de ce qui est attendu d'un comédien, ou des conditions ou facultés associées à cette activité. Ici, l'égalité n'est pas ni conquise ni exigée : elle est réalisée, performée par cet acte de parole. C'est en cela que consiste l'émancipation telle que la définit Rancière : une « égalité *in actu*⁹ ».

Il en ressort que l'émancipation est liée à une forme spécifique de l'agir dans l'ici et maintenant qui présuppose l'égalité. Rancière évoque la socialiste française Jeanne Deroin qui, en 1849, ose se présenter aux élections législatives bien qu'elle n'y ait pas le droit en tant que femme¹⁰. Sans manifester dans la rue ou se révolter, son action rend, au même instant, visibles et évidentes l'égalité et l'inégalité sociales des femmes. Deroin s'émancipe en faisant simplement comme si l'égalité allait de soi. Comme le stipule Rancière : « L'égalité ne se donne ni ne se revendique, elle se pratique, elle se *vérifie*¹¹. »

Les comédiens de HORA peuvent être comparés avec cette figure historique du féminisme, dans la mesure où ils pratiquent eux aussi une égalité *in actu*. Ils sont des comédiens égaux en droit, parce qu'ils sont présents sur une scène, à New York, Berlin ou Avignon, et qu'ils déclarent : « Je suis comédien. » Sans le caractériser explicitement comme un acte politique, ils accomplissent un geste émancipateur. La théâtralisation est ici non seulement sociale, mais encore esthétique, car la phrase peut être également reçue comme la manifestation performative d'un cadre esthétique : par leur présence sur cette scène, ils sont comédiens *ici et maintenant* — bien que, paradoxalement, ils ne représentent dans ce spectacle personne d'autre qu'eux-mêmes. En même temps, ils mettent également en évidence le « comme si », car ils font comme s'il n'y avait pas d'inégalité sociale, comme s'il était entendu qu'ils

⁸ Tous les comédiens de HORA sont formés pendant deux ans, raison pour laquelle (notamment) le Theater HORA se présente comme une compagnie professionnelle, dont les membres n'exercent normalement aucun autre métier.

⁹ Jacques Rancière, « Gibt es eine politische Philosophie? », dans Alain Badiou et Jacques Rancière, *Politik der Wahrheit*, éd. et trad. Rado Riha, Wien, Passagen, 2010, p. 79-118, ici p. 86.

¹⁰ Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 66 sq ; *Disagreement. Politics and Philosophy*, trad. Julie Rose, Minneapolis und London, Univ. of Minnesota Press, 1999, p. 41.

¹¹ Jacques Rancière, *Le Maître ignorant, op. cit.*, p. 227.

sont en effet des comédiens comme les autres. La performance n'est ainsi pas seulement encadrée par le titre *Disabled Theater*, mais encore par les termes « théâtre » et « comédien » qui font office de *dispositif cadrant*, en attirant l'attention sur le cadre en lui-même ou ses contours¹². Il est rappelé qu'il s'agit malgré tout de théâtre — ou, plutôt, la question se trouve posée de savoir où le théâtre commence, et quand il finit (elle n'est simple en aucune manière).

Le titre de la performance *Disabled Theater* renvoie de surcroît à un autre aspect, qui change encore une fois la portée de la phrase « Je suis comédien. » En effet, pour être précis, ce titre ne dit pas que des personnes handicapées vont entrer en scène : la pièce aurait dû sinon s'appeler *Disability Theater*. Il évoque plutôt l'idée d'handicaper le théâtre en lui-même, de lui ôter une part de son *ability* — ou, comme le formule Jérôme Bel, « d'éloigner le pouvoir du théâtre jusqu'à son point de résistance¹³ ». Handicaper le théâtre revient pour Jérôme Bel à rompre avec les attentes et les conventions qui, dans ce cas, consistent en certaines exigences et normes comprises habituellement dans l'idée de « jeu » ou de « danse ». Ces exigences ont trait à un répertoire de techniques, à une capacité, à une perfection dans la représentation auxquelles les comédiens sont confrontés d'une manière toute particulière — et justement les comédiens en situation de handicap.

Dans les *Freakshows* du xix^e siècle déjà, il s'agissait entre autres d'étonner le public : les interprètes handicapés montraient ce qu'ils étaient capables d'exécuter *malgré* leur handicap quotidien¹⁴. Peter Sloterdijk raconte ainsi la vie de Carl Hermann Unthan, violoniste manchot qui, par « existentialisme de l'obstination », a conquis dans l'Europe entière les scènes du théâtre de variété et a atteint une célébrité internationale en raison de sa virtuosité¹⁵. Cette « logique du malgré¹⁶ » qui survit dans le théâtre inclusif actuel — *malgré* son handicap, quelqu'un peut jouer *Hamlet* ou danser avec virtuosité — est neutralisée par Bel, puisque son travail ne consiste pas en la représentation d'une performance extraordinaire, mais plutôt en un *disabling*, en le fait de handicaper la performance artistique en elle-même¹⁷. Ainsi considéré, *Disabled Theater* n'est pas politique parce que des acteurs handicapés prouvent au public qu'ils sont capables de quelque chose, *eux aussi*, mais bien parce

¹² En ce qui concerne ces stratégies de recadrage (*reframing*), Bel évolue également dans le voisinage de l'*institutional critique* ou de l'art conceptuel. Sur le concept de *dispositif cadrant* (*framing device*) dans l'art, voir également Jörn Schafaff, *Philippe Parreno. Angewandtes Kino*. Köln, Walther König, 2010, p. 262.

¹³ Jérôme Bel, Sandra Umatham und Benjamin Wihstutz, « It's All About Communication » [Interview], p. 171, dans S. Umatham und B. Wihstutz (dir.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015, p. 163-175.

¹⁴ Voir Rosemary Garland-Thomson, « From Wonder to Error — A genealogy of Freak Discourse in Modernity », dans R. Garland-Thomson, *Freakery : Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, 1996, p. 1-22.

¹⁵ Peter Sloterdijk, *Du musst Dein Leben ändern : Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, p. 69 ; *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Libella, 2011, p. 70.

¹⁶ Voir Sandra Umatham, « Actors nonetheless », dans S. Umatham et B. Wihstutz (dir.), *Disabled Theater*, op. cit., p. 99-112.

¹⁷ *Ibid.*, p. 102.

que sa forme prend explicitement congé d'une pensée de la performance et d'une « idéologie de l'auto-optimisation permanente¹⁸ » : on ne se demande plus face aux solos de danse ni qui est le meilleur danseur ou le plus virtuose, ni qui a les meilleures aptitudes pour faire du théâtre, voire les plus « normales ».

J'aimerais rappeler ici que le terme anglais *performance* ne signifie pas seulement action et représentation, mais encore « performance »¹⁹, ou réussite et accomplissement : un aspect qui a conduit au fait que, dans les sociétés post-fordistes, le terme a connu une inflation et a presque remplacé celui de « travail » : de la performance d'une action boursière ou d'une entreprise (sa croissance) jusqu'à celle d'un collaborateur (ses résultats) ou d'un candidat lors d'un entretien d'embauche (sa promotion personnelle)²⁰. Nous vivons dans une société de la performance et de l'optimisation (qui entretient un lien de parenté avec la *Société du spectacle* (1967)²¹ de Debord, mais aussi avec la « société de contrôle »²² de Deleuze), à laquelle les arts de la représentation s'opposent peu. Ils se fondent même sur un paradigme de la perfection et du savoir-faire²³, comme on peut le voir dans tout programme de formation en danse ou en théâtre²⁴.

Disabled Theater soustrait de la performance tout savoir-faire, dans la mesure où l'on n'y joue pas plus qu'on y exécute une chorégraphie répétée de manière professionnelle. Les comédiens en situation de handicap ont, de manière autonome, choisi une chanson et développé une chorégraphie — Bel n'a pas ni

¹⁸ Voir Karin Harasser, *Körper 2.0 : Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 48.

¹⁹ *Note des traducteurs : On traduit ici Leistung par « performance », mais on aurait aussi bien pu le traduire par « numéro » ou plus généralement « prestation », « réalisation », ou encore « résultat », voire « puissance ». Si le terme anglais de performance paraît ici plus proche du terme français que de l'allemand Performance, l'anglais offre malgré tout une fausse familiarité avec le français. On peut convenir avec Patrice Pavis qu'en effet, « la notion anglaise de performance [est] plus large que le terme français ». « Si le terme anglais de performance s'applique à toute action, activité, opération, à tout ce que l'on peut accomplir, le terme français, outre son sens actuel de rendement, d'exploit sportif ou de prouesse commerciale et économique, se limite à ce qu'on nomme en français "la performance" (en anglais : performance art). Il y a donc ici une différence radicale qui rend la comparaison entre l'usage du mot dans les deux langues extrêmement problématique [...]. Partons de l'anglais puisque la notion française de "la performance" vient de ce mot français [sic]. » (Patrice Pavis, « Performance », Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain, Paris, Armand Colin, 2014, p. 174-175.) À quoi exactement se limite le terme français s'il s'applique également au sport, à l'économie et désigne plus généralement le rendement ? Pour tout dire, la fausse familiarité entre les termes anglais et français de « performance » s'avère bien embrouillée, par exemple avec l'apparition en français du verbe « performer » (dans les milieux queer, mais aussi plus généralement dans le monde de l'art, à l'université — et ailleurs) qui vient acter un rapprochement. Pour un commentaire sur les difficultés dans la traduction du terme anglais en allemand, voir l'article original.*

²⁰ Jon McKenzie est certainement celui qui, à cet égard, va le plus loin. Dans son livre *Perform or else*, il constate trois paradigmes de la performance : l'efficacité des performances culturelles, organisationnelles et techniques. Voir Jon McKenzie, *Perform or Else : From Discipline to Performance*, London und New York, Routledge, 2010.

²¹ Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

²² Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *L'Autre journal*, n° 1, 1990.

²³ *Note des traducteurs : On traduit ici das Können, littéralement « le fait de pouvoir », par « savoir-faire ». Cela peut vouloir dire « capacité », « compétence », « savoir », mais aussi, dans le cas des artistes, renvoyer à un « talent ».*

²⁴ C'est bien moins le cas dans les arts plastiques, car le savoir-faire artisanal, depuis les avant-gardes du xxe siècle et surtout depuis l'art conceptuel, ne constitue plus le fondement de la création artistique. Cela est particulièrement patent dans la formation proposée par les hautes écoles d'art, où les futurs diplômés ne doivent pas tous apprendre à peindre à l'huile — alors que même l'escrime peut être toujours obligatoire dans les hautes écoles de théâtre.

préparé ses scènes, ni corrigé les numéros : il a laissé les solos tels quels. Le résultat s'apparente à un mélange hautement hétérogène : la chorégraphie appliquée de Tiziana Pagliaros sur un tube italien contraste avec la danse techno minimaliste en chaise de Remo Beuggert ; le *schuhplattler*²⁵ swinguant de Matthias Grandjean fait face au *Dancing Queen* de Lorraine Meier et au numéro de derviche tourneur de Damian Bright. Alors que Julia Häusermann imite de manière virtuose le style de Michael Jackson, Matthias Brücker court seul, en rond, sur du hard-rock allemand. De la succession des solos qui fait penser à un casting, il se dégage de l'imperfection. D'un point de vue purement esthétique, cette théâtralisation de l'imparfait montre que tout, en quelque sorte, est théâtralisable, car la différence se transforme, sur le mode de l'esthétique, en indifférence²⁶. Cela ne concerne pas seulement une indifférence de la forme, mais encore et surtout une indifférence du jugement esthétique car, au plus tard quand sont présentés au public les quatre solos que Bel n'avait pas choisi de montrer (suite à une plainte du comédien Gianni Blumer), s'impose la question des critères ayant présidé au refus de Bel : ces quatre solos supplémentaires ne sont pas ni mieux, ni moins bien dansés que les sept précédemment montrés.



Le théoricien de l'art et de la littérature américaine Tobin Siebers a plaidé, avec le terme « *Disability Aesthetics* », pour une compréhension du jugement esthétique qui s'acquiesce de l'idéal du désintéret et exige la critique des notions fondamentales que sont l'harmonie, la beauté et l'intégrité physique²⁷. Il s'agit de reconnaître qu'au plus tard depuis le début de la modernité, le handicap, en termes de différence visible, se trouve au centre de l'histoire de l'art en tant que « beauté brisée » — depuis la valeur accordée au xviii^e siècle à la *Vénus de Milo* jusqu'à des artistes comme Pablo Picasso ou Francis Bacon²⁸. Si la « *Disability Aesthetics* » de Siebers est fidèle à un agenda social caché (l'inclusion du corps handicapé au moyen d'une nouvelle conception de la beauté), elle renvoie, en même temps, à une autre esthétique de l'imperfection qui rejoint le travail que Jérôme Bel accomplit avec *Disabled Theater*. En effet, si on lit le terme *dis-ability* littéralement, on peut aussi le comprendre eu égard à une esthétisation de l'imparfait. Siebers attire lui-même l'attention sur une « *ideology of ability* » au théâtre, qui s'exprime particulièrement dans les méthodes

²⁵ Note des traducteurs : Il s'agit d'une danse folklorique, pratiquée principalement en Autriche et en Bavière.

²⁶ Voir Gerald Siegmund, « What Difference Does it Make? Or : From Difference to In-Difference: Disabled Theater in the Context of Jérôme Bel's Work », dans S. Umathum und B. Wihstutz (dir.), *Disabled Theater*, op. cit., p. 13-30.

²⁷ Voir Tobin Siebers, *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, p. 4.

²⁸ *Ibid.*, p. 4

d'apprentissage du jeu²⁹. C'est en raison de la conception selon laquelle le corps du comédien doit être neutre, parfaitement contrôlable — conception que la théâtrologue Carrie Sandahl décrit comme une « tyrannie du neutre »³⁰ —, qu'il serait ainsi presque impossible au comédien en situation de handicap d'occuper le rôle d'un personnage en situation de validité. Les corps handicapés seraient perçus comme étant sur scène des corps *per se* marqués et hypervisibles. Comme Sandahl le montre, les exercices du *method acting* en particulier se basent sur un modèle, hérité de l'industrialisation du xix^e siècle, du corps efficient et normé qui exclut d'emblée les corps différents³¹. Mais bien que cette remarque sur la formation des comédiens soit importante du point de vue des *Disability Studies*, il est regrettable que Siebers et Sandahl rattachent leur critique d'une *ideology of ability* exclusivement à la norme constituée par le corps valide. Ce faisant, on n'examine pas le croisement problématique de la performance et du savoir-faire, autrement dit l'hypothèse fondamentale selon laquelle les *performing arts* consistent en la représentation d'un talent.

Le philosophe Christoph Menke écrit que l'artiste ne se distingue pas par le fait de savoir faire quelque chose, mais par le fait d'être capable de ne pas l'être (*das Nichtkönnen können*)³², c'est-à-dire de prendre de la distance avec chaque action intentionnelle. Dans ce contexte, la notion de *disability aesthetics* peut résonner différemment. On ne devrait pas considérer la théâtralisation de l'imparfait comme s'opposant à l'indifférence esthétique, mais plutôt comme étant une possibilité émancipatoire issue de cette indifférence. Quand Siebers plaide pour une nouvelle esthétique affective et anti-idéaliste, qui ne procède pas ni de la perfection, ni de l'intégrité (corporelle), il ne voit pas que le régime esthétique qui a permis de ranger la *Vénus de Milo* du côté de l'art était annoncé justement par les idéalistes qui promouvaient une autonomie et un désintéret esthétiques. Cette autonomie implique en vérité moins « l'art pour l'art » qu'une promesse hétéronomique de liberté et d'égalité, qui selon Rancière aspire à la dissolution de l'opposition entre activité et passivité, entre l'art et la vie et — aimerais-je compléter — entre le savoir-faire et son envers.

Avec *Disabled Theater*, le théâtre est handicapé et cela veut dire à la fois qu'il est esthétisé et rendu indifférent. Peu importe s'il s'agit de guimauve ou de hard-rock, de jazz ou de Michael Jackson, d'une danse en chaise ou d'un numéro de derviche-tourneur : chaque mouvement, chaque danse a sa légitimité. Cette égalité

²⁹ Voir Tobin Siebers, « Un/sichtbar : Observationen über Behinderung auf der Bühne », p. 21 *sq.*, dans Imanuel Schipper (dir.), *Ästhetik versus Authentizität*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, p. 16-29.

³⁰ *Ibid.*, p. 16. Voir également Carrie Sandahl, « The Tyranny of Neutral : Disability and Actor Training », dans C. Sandahl et Philip Auslander, *Bodies in Commotion : Disability and Performance*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Pr., 2005, p. 255-267.

³¹ *Ibid.*, p. 262.

³² Christoph Menke, *Kraft : Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, p. 113.

esthétique a également des implications sur le plan social : dans quelle autre mise en scène des comédiens handicapés peuvent-ils agir ainsi, aussi librement, sur scène ? Dans quel autre spectacle peuvent-ils choisir une chanson d'après *leur goût*, élaborer un solo selon leur sensibilité ? L'émancipation des comédiens ne consiste pas dans le fait de ne plus devoir satisfaire aux exigences de perfectionnement, et encore moins dans celui d'échapper à la situation où ils seraient comparés à des comédiens qui ne sont pas en situation de handicap. Ce que *Disabled Theater* montre retire au spectacle le principe de performance et au spectateur les critères relatifs à un jugement qui lui serait adapté.



Gala (2015) se rapporte par sa forme à *Disabled Theater*, mais se différencie considérablement par le choix hétérogène des performers. En effet, dans *Gala* entrent en scène des professionnels et des amateurs, des adultes et des enfants, des personnes en situation de handicap ou non. En outre, les performers dans *Gala* n'exécutent pas seulement un solo qu'ils ont eux-mêmes chorégraphié, mais aussi une suite de pas de danse standards. Tous, y compris les danseurs professionnels, sont confrontés sur la scène à une imperfection ou une incapacité : si la danseuse de l'école de la compagnie nationale de ballet exécute avec légèreté une pirouette et un grand jeté, elle rencontre visiblement des problèmes avec le *moonwalk* de Michael Jackson. D'autres performers au contraire exécutent la pirouette à moitié ; la personne en chaise roulante écarte par exemple les bras au lieu des jambes pour faire le grand jeté. *Gala* montre que l'imperfection est une réussite en tant que performance dansée, car la performance scénique, avec *Gala* également, ne consiste aucunement en la présentation d'une performance au sens de prestation ou de prouesse. Elle présente au contraire une hétérogénéité de corps et de mouvements par rapport à un répertoire culturel de figures. Si elle était réalisée parfaitement par un ensemble professionnel, la performance perdrait tout son charme : c'est seulement par la répétition et par la singularité de chaque exécution imparfaite qu'elle révèle une beauté.

Comme dans *Disabled Theater*, des solos sont présentés dans la seconde partie de *Gala*. Mais dans *Gala*, les performers ne sont pas seuls sur scène : leurs mouvements sont imités simultanément par les autres, à la manière d'un groupe. À l'imperfection des solos (bien qu'elle ne les concerne pas tous) s'en ajoute alors une seconde : celle de l'imitation, qui résulte d'abord du fait que même les scènes hautement complexes sont montrées au public sans préparation digne de ce nom (les répétitions commencent seulement cinq jours avant la première).

Les scènes ne sont alors pas seulement imparfaites : par l'hétérogénéité des écarts, elles génèrent un effet à la fois comique et fascinant. Le groupe échoue, qu'il s'agisse d'imiter les contorsions impressionnantes du danseur Roderick George sur une chanson de James Blake, ou le mime, par un enfant de huit ans, d'un personnage de jeu vidéo, ou encore le numéro de gymnastique d'une sportive qui jongle avec un bâton sur du Rihanna. Ce qui est remarquable ici, c'est qu'on voit même les danseurs virtuoses échouer à imiter les mouvements des autres.

La théâtralisation de l'imparfait de *Gala* va sur ce point au-delà de *Disabled Theater*, dans la mesure où le savoir-faire, la *technè*, est *handicapée* par le fait que les protagonistes apparaissent d'emblée comme imparfaits, inaccomplis, autant en raison de l'imparfaite exécution répétée que, dans la seconde partie, de l'écart par rapport à l'original imité du soliste. La hiérarchie de la danse est retournée : l'imperfection l'emporte sur la perfection, l'écart sur la précision. Cela montre que la *disability aesthetics* de *Gala* n'est en aucun cas liée aux corps handicapés — elle est plutôt activée, d'une manière toute particulière, par l'hétérogénéité et l'indifférence simultanées des corps sur scène. Au moyen de la théâtralisation, Bel transforme l'imparfait, l'inachevé et le dilettantisme en art qui suspend le paradigme du savoir-faire tout en reflétant les conditions (la présupposition de la *technè*). Peu importe qu'on danse la valse ou le *moonwalk* avec légèreté, ou que le solo d'un performeur de huit ans ait l'air simple et naïf : dans le contexte de l'hétérogénéité et de l'indifférence des silhouettes, la *dis-ability* représentée devient de l'art. Le fait d'être capable de ne pas l'être (*das Können des Nichtkönnens*), la *disability performance*, transforme la différence en indifférence, l'entrave en égalité. Cette égalité n'est toutefois pas ni une conquête sociale, ni un but politique : elle est seulement esthétique et en cela, justement, politique.

Die Theatralisierung des Imperfekten. *Disabled Theater* und *Gala* von Jérôme Bel

Das Theater ist von einer grundlegenden Spannung gekennzeichnet. Auf der einen Seite ist es ein Ort der Versammlung, ein sozialer Raum, dem ein Anspruch des Öffentlichen eingeschrieben ist. Theater zu machen, heißt zu allererst, etwas einem Publikum zu präsentieren, etwas sichtbar und hörbar zu machen, sich ins Rampenlicht zu stellen. Wer in einer Gesellschaft eine Bühne zur Verfügung hat,

wem die Möglichkeit gegeben ist, öffentlich aufzutreten und wem diese Möglichkeit verwehrt bleibt, was auf der Bühne gezeigt wird und was unsichtbar bleibt, sind mit der Theatergeschichte eng verknüpfte, eminent politische Fragen.

Auf der anderen Seite ist die Bühne ein Ort der Kunst, ein Ort des Als-ob und des ästhetischen Erscheinens. Als solche markiert sie traditionell einen Abstand, eine ästhetische Differenz zur sozialen Realität. So gelten im Theater bekanntlich andere Regeln als im Alltag: Tote Figuren können nach dem Ende der Vorstellung als Schauspieler wieder auferstehen, mehrere Orte und Zeiten können nebeneinander repräsentiert werden und selbst in den Fällen, wo keine fiktionale dramatische Handlung vorliegt — etwa im Tanz- oder Performancetheater — schafft die Inszenierung einen Rahmen, der das Spiel buchstäblich in ein anderes, ästhetisches Licht taucht und damit seine realen Konsequenzen vermindert³³.

Der Begriff *théâtralisation* muss daher in diesem doppelten Sinne verstanden werden — als ein Öffentlichmachen, zur Schau stellen einerseits; als Ästhetisierung, d.h. ästhetisches Erscheinenlassen und Unbestimmtmachen andererseits³⁴. Unbestimmt ist das Ästhetische in der Tradition Kants und Adornos, da es stets in Distanz zu jeder Funktion, zu jedem sozialen oder moralischen Zweck bleibt — ästhetisches Subjekt und Objekt sind gleichermaßen indifferent, „ohne [...] Interesse³⁵“.

Wenn im Theater der Gegenwart sozial marginalisierte Akteure auftreten, wenn etwa Obdachlose, Flüchtlinge oder Menschen mit Behinderungen im Theater eine Bühne bekommen, auf der sie als „sie selbst“ auftreten oder als Repräsentanten der Ausgeschlossenen und Unsichtbaren, so kann diese Theatralisierung des Prekären in eben jener doppelten Hinsicht auf ein emanzipatorisches Versprechen bezogen werden.

1. Aus der ersten, der sozialen Perspektive, liegt jenes Versprechen darin, mithilfe des Theaters eine soziale Gleichheit geltend zu machen. Dies muss nicht mit Parolen oder konkreten Forderungen einhergehen. Allein die Möglichkeit, im Rahmen des Theaters vor einem Publikum mit einem Einschluss der Ausgeschlossenen Gleichheit zu realisieren, verdeutlicht jenes Versprechen. Das Theater wird als

³³ Mit dem Begriff der „Konsequenzverminderung“ schlägt der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte vor, das Theater von denjenigen kulturellen Spielen, Wettkämpfen und *Cultural Performances* zu unterscheiden, deren Handlungen wirksame Konsequenzen haben, so etwa den mittelalterlichen Ritterspielen oder römischen Gladiatorenkämpfen. Der Begriff löst das Theater somit von Kategorien des Scheins oder der Fiktion und bezieht sich stattdessen auf das Risiko von Handlungen im Spiel. Siehe Andreas Kotte, „Play is the Pleasure of Being the Cause: On the Comparability of Scenic Sequences within the Playing Culture“, in Wilmar Sauter et al. (Hg.), *Playing Culture: Conventions and Extensions of Performance*, Amsterdam und New York, Rodopi, 2014, S. 39-62.

³⁴ Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, Redwood City, Stanford University Press, 2004.

³⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), §2 (A6-7), Leipzig, Philipp Reclam, 1930, S. 54.

soziale Heterotopie in Szene gesetzt, als ein Ort, an dem soziale Grenzen neu verhandelt und verschoben werden können.

2. Aus der zweiten, der ästhetischen Perspektiven, liegt die Emanzipation hingegen gerade in der Distanzierung von jeglicher sozialen Bestimmung, d.h. in der Möglichkeit, soziale Differenz in ästhetische Indifferenz zu transformieren. „In dem ästhetischen Zustand“, so schreibt Friedrich Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung, „ist der Mensch [...] *null*“³⁶. Nach Jacques Rancière offenbart diese In-differenz, diese *genullte* Bestimmung im Anschluss an Schiller ein Versprechen von Freiheit und Gleichheit; ein Versprechen jener demokratischen Denkweise von Kunst, die er das *ästhetische Regime* nennt und die er an zahlreichen Beispielen erläutert: Wenn ein Künstler wie Murillo gegen Ende des 17. Jahrhunderts statt christlicher Motive plötzlich Bettlerjungen beim Verzehren einer Melone malt³⁷ oder Flaubert die Literatur mit seinen detailreichen Beschreibungen des Alltäglichen ‚demokratisiert‘ oder Gustav Mahler sich dazu entschließt, zum ersten Mal statt eines Flügelhorns ein gewöhnliches Posthorn in einer Symphonie zum Einsatz zu bringen, dann konstituierten diese künstlerischen Formen nach Rancière eine Politik ästhetischer Gleichheit, ohne auch nur eine einzige politische Forderung zu artikulieren³⁸. Aus diesem Blickwinkel ist Kunst nicht politisch, wenn es soziale oder politische Fragen thematisiert. Kunst ist vielmehr politisch, wenn es mit einer hierarchischen Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren bricht, wenn es un *„nouveau partage du sensible“* hervorbringt.



Jérôme Bel widmet sich in seinen Arbeiten der Dekonstruktion von Normen, Konventionen und institutionellen Bedingungen von Tanz und Theater. In ähnlicher Weise wie sich die *institutional critique* seit den 1970er Jahren mit den Rahmenbedingungen der Herstellung und der Präsentation von Bildender Kunst befasst hat, legen es Bels Stücke darauf an, die Bedingungen theatraler Präsentation und Rezeption zu hinterfragen. Hatten Daniel Buren oder Michael Asher die Aufdeckung und Dekonstruktion der Normen und Konventionen des Dispositivs Kunst häufig mit einer Geste der Subtraktion vorgeführt³⁹, operiert Bel

³⁶ Friedrich Schiller, „21. Brief.“, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, Reclam, 2000, S. 83.

³⁷ Vgl. Jacques Rancière, „Les petits dieux de la rue. Munich-Berlin, 1828“, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, S. 41-59.

³⁸ Vgl. Jacques Rancière, „Schiller et la promesse esthétique“, in *Europe*, Nr. 900, 2004, S. 6-21, hier S. 15-17.

³⁹ Asher ließ 1974 in Los Angeles die Wand einer Galerie herausreißen, die Ausstellungsraum und Büro der Galleristin trennte. Buren gestaltete Ausstellungsräume u.a. dadurch um, dass er alle Werke eines Museums entfernte und mit den für ihn typischen gemalten Streifen ersetzte.

oftmals mit einem Entzug, um fundamentale Normen und Prinzipien des Theaterdispositifs aufzudecken. So wählte er in *Véronique Doisneau* (2009) eine unbekannte Tänzerin aus dem Ballettensemble der Pariser Oper aus, um mit ihr ein Solo-Stück unter ihrem Namen zu realisieren und damit die Hierarchien und Machtmechanismen einer Ballettkompanie und ihrer Choreographen zu untersuchen. Während der Aufführung tanzt Doisneau kaum, spricht hingegen umso mehr über ihr Leben, ihre technische Ausbildung, ihren von der Disziplinierung des Balletts geschundenen Körper, ihre Rolle und ihre Aufgaben als Mitglied einer erfolgreichen Kompanie. Während sie gewöhnlich nur im Kollektiv des Ensembles und meist im Hintergrund auftritt, bekommt sie durch Bel eine individuelle Stimme.

Disabled Theater (2012) knüpft insofern an Soloarbeiten wie *Véronique Doisneau* an, als hier ebenfalls die Mitglieder eines Ensembles als Individuen auftreten und zu Wort kommen. Allerdings handelt es sich in diesem Fall nicht um ein Tanzensemble, sondern um elf geistig behinderte Schauspieler von der Zürcher Kompanie Theater HORA. Die Emanzipation der Performer auf der Bühne geht in beiden Fällen einher mit einem Entzug der konventionellen Präsentationsweise — Doisneau emanzipiert sich in ihrem Solostück vom Tanzen im Ensemble — und die HORA-Schauspieler emanzipieren sich vom Theater, indem sie nicht in Rollen auftreten, sondern als Performer und Tänzer unter ihren echten Namen. Auch Jérôme Bel tritt in der Produktion nicht als Regisseur oder Choreograph im herkömmlichen Sinne in Erscheinung. Anstatt Regie zu führen und einzelne Szenen einzustudieren, stellte er den Schauspielern lediglich sechs Aufgaben, die sie individuell auf der Bühne ausführten und die nun das Gerüst des Stückes bilden. Die Aufgaben lauteten (1.) eine Minute lang allein auf der Bühne im Rampenlicht stehen, (2.) sich dem Publikum mit Namen, Alter und Beruf vorstellen, (3.) ihre Behinderung nennen, (4.) ein Tanzsolo zu einem selbst ausgesuchten Popsong präsentieren, (5.) sagen, was sie über das Stück denken, (6.) sich verbeugen.

Während die erste Szene das Verhältnis zwischen Präsenz und sozialer Repräsentation, zwischen (behinderten) Performer und Zuschauerblick thematisiert, ist die zweite Szene geprägt von einem Satz, der sich als Grundaussage der gesamten Performance entpuppt. Denn zehn der elf Performer beantworten die Frage nach ihrem Beruf mit dem Satz „ich bin Schauspieler“. Was so manchen Zuschauer zunächst irritieren mag, ist für die Akteure auf der Bühne eine Selbstverständlichkeit: Sie weisen mit diesem Satz darauf hin, dass sie ihren Auftritt nicht für ungewöhnlich halten, dass sie vielmehr als ausgebildete Schauspieler⁴⁰, ein Anrecht auf diese Bühne haben — unabhängig von ihrer Behinderung und

⁴⁰ Alle Schauspielerinnen und Schauspieler von HORA durchlaufen eine zweijährige Ausbildung, weshalb auch Theater Hora selbst von einem professionellen Schauspielensemble spricht, deren Mitglieder in der Regel keinen anderen Beruf ausüben.

unabhängig davon, was von einem Schauspieler erwartet wird, oder welche Bedingungen und Fähigkeiten an diese Tätigkeit genau geknüpft werden. Gleichheit wird hier nicht erkämpft oder eingefordert, sondern durch diesen performativen Sprechakt realisiert. Das ist es, was im Rancière'schen Sinne Emanzipation ausmacht: „Gleichheit *in actu*⁴¹“.

Emanzipation ist demnach an eine spezifische Form des Handelns im Hier und Jetzt gebunden, welches Gleichheit im Handeln bereits voraussetzt. So erwähnt Rancière die französische Sozialistin Jeanne Deroin, die es 1849 wagt, zur Wahl einer gesetzgebenden Versammlung anzutreten, obwohl sie als Frau gar nicht antreten darf⁴². Statt auf der Straße zu demonstrieren oder zu revoltieren, werden durch das Handeln Deroins die soziale Gleichheit und Ungleichheit der Frauen im selben Moment sichtbar und evident. Deroin emanzipiert sich, indem sie einfach so tut, als sei Gleichheit bereits gegeben. "Equality is not given", as Rancière states, „nor is it claimed; it is practiced, it is verified⁴³.“

Die Hora-Schauspieler können insofern mit dieser historischen Figur der Frauenbewegung verglichen werden, als auch sie eine *Gleichheit in actu* praktizieren. Sie *sind* gleichberechtigte Schauspieler, weil sie mit ihrer Präsenz auf einer Theaterbühne, ob in New York, Berlin oder Avignon, und mit dem Sprechakt „ich bin Schauspieler“ eine emanzipatorische Geste vorführen, ohne diese explizit als politischen Akt zu kennzeichnen. Die Theatralisierung, die hier stattfindet ist damit sozial und ästhetisch zugleich. Denn der Satz kann ebenso als performative Manifestation einer ästhetischen Rahmung rezipiert werden: mit der Präsenz auf dieser Bühne sind sie *hier und jetzt* Schauspieler, und das, obwohl sie paradoxerweise in diesem Stück niemand anderes darstellen als sich selbst. Umgekehrt betrachtet markieren sie mit dieser Aussage aber auch ein *Als-ob*, denn sie tun so, als gäbe es die soziale Ungleichheit nicht, als wären sie tatsächlich genauso selbstverständlich wie jeder andere auf dieser Bühne Schauspieler. Die Performance wird mithin nicht nur durch ihren Titel *Disabled Theater* theatral gerahmt. Die Begriffe „Theater“ und „Schauspieler“ fungieren hier als *framing device*, um auf den Rahmen selbst respektive dessen Konturen aufmerksam zu machen⁴⁴. Wir werden daran erinnert, dass hier trotz allem Theater gespielt wird. Oder wir

⁴¹ Jacques Rancière, „Gibt es eine politische Philosophie?“, in Alain Badiou und Jacques Rancière, *Politik der Wahrheit*, übers. von Rado Riha, Wien, Passagen, 2010, S. 79-118, hier S. 86.

⁴² Jacques Rancière, *Disagreement Politics and Philosophy*, übers. von Julie Rose, Minneapolis und London, Univ. of Minnesota Press, 1999, S. 41.

⁴³ Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation* (1987), übers. von Kristin Ross, Stanford, Cal., Stanford UP, 1991, S. 137.

⁴⁴ Und gerade in Bezug auf diese Strategie des Reframing begibt sich Bel ebenfalls in die Nähe der institutional critique bzw. konzeptueller Kunst. Zum Begriff des *Framing Device* in der Kunst siehe auch Jörn Schafaff, *Philippe Parreno. Angewandtes Kino*. Köln, Walther König, 2010, S. 262.

werden auf die keineswegs einfache Frage verwiesen, wo Theater beginnt und wo es aufhört.

Der Titel der Performance *Disabled Theater* verweist aber zudem auf einen anderen Aspekt, der die Bedeutung des Satzes „Ich bin Schauspieler“ noch einmal wendet. Genau genommen sagt nämlich dieser Titel nicht aus, dass hier Menschen mit Behinderung auftreten (sonst müsste das Stück *Disability Theater* heißen). Vielmehr deutet der Titel an, dass es darum geht, das Theater selbst zu behindern, ihm etwas von seiner *Ability* zu nehmen — oder, wie es Jérôme Bel formuliert hat, „to take the power away from the theatre until the point, where it resists⁴⁵.“ Das Theater behindern heißt für Jérôme Bel, mit seinen Erwartungen und Konventionen zu brechen. Und diese bestehen in diesem Fall in bestimmten Anforderungen und Normen an das, was man gewöhnlicherweise unter „Schauspiel“ oder „Tanz“ versteht. Diese Anforderungen beziehen sich auf ein technisches Repertoire, auf ein Können, auf eine Perfektion in der Darbietung, mit der Schauspieler, und gerade Schauspieler mit Behinderung, auf ganz besondere Weise konfrontiert sind.

Bereits in den Freakshows des 19. Jahrhunderts ging es unter anderem darum, das Publikum zum Staunen zu bringen, indem die behinderten Darsteller zeigten, was sie *trotz* ihrer Behinderung an alltäglichen Tätigkeiten verrichten konnten⁴⁶. So berichtet Peter Sloterdijk vom Leben des armlosen Geigers Carl Hermann Unthan, der mit seinem ‚Trotzexistentialismus‘ die Bühnen der Varietétheater in ganz Europa eroberte und als Konzertvirtuose zu internationaler Berühmtheit gelangte⁴⁷. Diese „Logik des Trotzdem⁴⁸“ die auch im heutigen inklusiven Theater fortlebt — jemand kann trotz seiner Behinderung *Hamlet* spielen oder *trotz* seiner Behinderung virtuos tanzen — wird von Bel insofern außer Kraft gesetzt, als es bei ihm gerade nicht um die Darbietung einer außergewöhnlichen Leistung geht, sondern um ein *Disabling*, um ein Behindern von Performance⁴⁹. So betrachtet ist *Disabled Theater* nicht dadurch politisch, dass die behinderten Akteure dem Publikum, wie sonst üblich, beweisen, dass auch *sie* etwas können. *Disabled Theater* ist hingegen deshalb politisch, weil sich seine Form explizit vom Leistungsgedanken und einer „Ideologie der permanenten Selbstop Optimierung⁵⁰“ verabschiedet, indem es in den Tanz-Soli nicht mehr darauf ankommt, wer der bessere oder virtuosere Tänzer ist, wer die besseren, oder gar „normaleren“ schauspielerischen Fähigkeiten hat.

⁴⁵ Jérôme Bel, Sandra Umatham und Benjamin Wihstutz, „It's All About Communication“ [Interview], in S. Umatham und B. Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015, S. 163-175, hier S. 171.

⁴⁶ Vgl. Rosemary Garland-Thomson, „From Wonder to Error—A genealogy of Freak Discourse in Modernity“, in R. Garland-Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, 1996, S. 1-22.

⁴⁷ Peter Sloterdijk, *Du musst Dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, S. 69.

⁴⁸ Vgl. Sandra Umatham, „Actors nonetheless“, in S. Umatham und B. Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*, op. cit., S. 99-112.

⁴⁹ *Ibid.*, S. 102.

⁵⁰ Vgl. Karin Harasser, *Körper 2.0: Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld, Transcript, 2013, S. 48.

Ich möchte an dieser Stelle daran erinnern, dass der englische Begriff *Performance* nicht allein Handlung und Aufführung, sondern darüber hinaus „Leistung“ (aber auch Gelingen und accomplishment) bedeutet, ein Aspekt, der dazu geführt hat, dass gerade in postfordistischen Gesellschaften der Begriff der Performance eine inflationäre Entwicklung genommen hat und den Begriff der Arbeit fast schon ersetzt hat: von der Performance einer Aktie oder eines Unternehmens (Wachstum) bis zur Performance eines einzelnen Mitarbeiters (Leistung) oder der Präsentation im Bewerbungsgespräch (Selbstdarstellung)⁵¹. Wir leben in einer Performance- und Optimierungsgesellschaft (die durchaus mit der Debord'schen *Société du spectacle* [1967]⁵², aber auch der von Deleuze diagnostizierten *Kontrollgesellschaft*⁵³ verwandt ist), welcher die darstellenden Künste kaum etwas entgegensetzen, gründen sie sich doch selbst auf ein Paradigma der Perfektion und des Könnens, wie man an jeder Tanzausbildung und an jedem Lehrplan einer Schauspielschule erkennen kann⁵⁴.

Disabled Theater entzieht der Performance jenes Können, indem weder geschauspielert noch eine professionell eingeübte Choreographie aufgeführt wird. Die behinderten Schauspieler haben sich stattdessen selbständig ein Lied ausgesucht und dazu eine Choreographie entwickelt — Bel hat diese Szenen weder einstudiert noch die Darbietungen korrigiert, er hat die Soli einfach so gelassen. Das Resultat ist eine höchst heterogene Mischung: Tizianas Pagliaros bemühte Choreographie zu einem italienischen Schlager wird von einem minimalistischen Techno-Stuhltanz von Remo Beuggert kontrastiert; ein Schuhplattler-Swingtanz von Matthias Grandjean stehen die *Dancing Queen* von Lorraine Meier oder der Derwisch-Kreiseltanz von Damian Bright gegenüber; während Julia Häusermann virtuos Michael Jacksons Tanzstil nachahmt, rennt Matthias Brücker während eines deutschen Hardrock-Songs lediglich im Kreis herum. Was in der Aneinanderreihung von Soli an eine Castingshow erinnert, wird von der Imperfektion kontrastiert. Die Theatralisierung des Imperfekten zeigt, dass — rein ästhetisch betrachtet — gewissermaßen alles *théâtralisable* ist, da sich im *Modus des Ästhetischen* Differenz in Indifferenz verwandelt⁵⁵. Dies betrifft nicht allein eine Indifferenz der Form, sondern vor allem auch eine des ästhetischen Urteils. Denn spätestens, wenn nach einer

⁵¹ Am weitesten geht in dieser Hinsicht sicherlich Jon McKenzie, der in seinem Buch *Perform or else* drei Performance-Paradigmen konstatiert: the efficacy of Cultural performances, the efficiency of organizational performance and the effectiveness of technological performance. Vgl. Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London und New York, Routledge, 2010.

⁵² Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

⁵³ Gilles Deleuze, „Post-scriptum sur les sociétés de contrôle“, in *L'Autre journal*, Nr. 1, 1990.

⁵⁴ Dies ist in den Bildenden Künsten weitaus weniger der Fall, weil sich dort seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und erst recht seit der Etablierung der *conceptual art* das handwerkliche Können nicht mehr das Fundament des Kunstschaffens bildet, was sich insbesondere in der Ausbildung an Kunsthochschulen zeigt, wo ganz anders als an Schauspielsschulen, wo selbst Fechten nach wie vor Pflicht ist, eben nicht jeder Absolvent mit Ölfarbe malen lernen muss.

⁵⁵ Vgl. Gerald Siegmund, „What Difference Does it Make? Or: From Difference to In-Difference: Disabled Theater in the Context of Jérôme Bel's Work“, in S. Umathum und B. Wihstutz (Hg.), *Disabled Theater*, op. cit., S. 13-30.

Beschwerde des Schauspielers Gianni Blumer nicht nur die zunächst von Bel sieben ausgewählten Soli, sondern auch die restlichen vier Soli dem Publikum präsentiert werden, drängt sich die Frage nach den Kriterien dieser wieder verworfenen Auswahl auf, sind doch die vier zusätzlich gezeigten Soli nicht unbedingt schlechter oder besser getanzt als die ersten sieben.



Der amerikanische Literatur- und Kunsttheoretiker Tobin Siebers hat mit dem Begriff „*Disability Aesthetics*“ für ein Verständnis ästhetischen Urteilens plädiert, das sich vom Ideal der Interesselosigkeit verabschiedet und eine Kritik ästhetischer Grundbegriffe wie Harmonie, Schönheit und Unversehrtheit einfordert⁵⁶. Man müsse erkennen, dass Behinderung im Sinne einer sichtbaren Differenz spätestens seit dem Beginn der Moderne — von der Wertschätzung der *Venus von Milo* im 18. Jahrhundert bishin zu Künstlern wie Pablo Picasso oder Francis Bacon — als „zerbrochene Schönheit“ im Zentrum der Kunstgeschichte stehe⁵⁷. Während Siebers *Disability Aesthetics* größtenteils einer versteckten sozialen Agenda treu bleibt (es geht um die Inklusion des behinderten Körpers mittels eines neuen Begriffs von Schönheit), verweist der Begriff *Disability Aesthetics* zugleich auf eine andere Ästhetik der Imperfektion, die der Arbeit *Disabled Theater* von Jérôme Bel durchaus entgegenkommt. Denn liest man *dis-ability* wortwörtlich, so können wir den Begriff auch im Hinblick auf eine Ästhetisierung des Imperfekten verstehen. Siebers weist selbst auf eine *ideology of ability* im Theater hin, die sich insbesondere in den Methoden des Schauspielunterrichts niederschlägt⁵⁸. So sei es aufgrund der Vorstellung eines neutralen, perfekt kontrollierbaren Körpers des Schauspielers — eine Konzeption, welche die Theaterwissenschaftlerin Carrie Sandahl als „*tyranny of neutral*“ beschrieben hat⁵⁹ — nahezu unmöglich, behinderte Schauspieler mit nicht-behinderten Rollen zu besetzen. Behinderte Körper würden auf der Bühne vielmehr per se als markierte, hyper-sichtbare Körper wahrgenommen. Wie Sandahl zeigt, basieren insbesondere die Übungen des *Method Acting* auf einem von der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts herrührenden Körperbild des effizienten und normierten Körpers, das andersartige Körper von vornherein exkludiert⁶⁰. So

⁵⁶ Vgl. Tobin Siebers, *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010, S. 4.

⁵⁷ Ebd., S. 4

⁵⁸ Vgl. Tobin Siebers, „Un/sichtbar: Observationen über Behinderung auf der Bühne“, in Imanuel Schipper (Hg.), *Ästhetik versus Authentizität*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, S. 16-29, hier S. 21f.

⁵⁹ Ebd., S. 16, sowie Carrie Sandahl, „The Tyranny of Neutral: Disability and Actor Training“, in C. Sandahl und Philip Auslander, *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Pr., 2005, S. 255-267.

⁶⁰ Ebd., S. 262.

wichtig diese Kritik an der Schauspielausbildung von Seiten der Disability Studies ist, so bedauerlich ist es, dass Siebers und Sandahl ihre Kritik an einer *ideology of ability* ausschließlich auf eine Norm des unversehrten Körpers beziehen. Die problematische Verschränkung von Performance und Können, beziehungsweise die Grundannahme, dass es in den *performing arts* um die Darbietung von Können gehe, bleibt damit unangetastet.

Wenn hingegen der Philosoph Christoph Menke schreibt, dass der Künstler sich gerade nicht dadurch auszeichnet, etwas zu können, sondern dadurch, das Nichtkönnen zu können⁶¹, d.h. von jeglicher intentionalen Handlung Abstand zu nehmen, so bekommt der Begriff *disability aesthetics* in diesem Kontext auf einmal einen ganz neuen Sinn. Die Theatralisierung des Imperfekten wäre demnach nicht im Gegensatz zur Indifferenz des Ästhetischen zu betrachten, sondern als aus dieser Indifferenz heraus hervorgehende emanzipatorische Möglichkeit. Wenn Siebers für eine neue affektive, anti-idealistische Ästhetik plädiert, die nicht von Makellosigkeit und Unversehrtheit ausgeht, übersieht er, dass das ästhetische Regime, welches die Venus von Milo überhaupt erst zur Kunst erhoben hat, gerade von jenen Idealisten eingeläutet wurde, die für eine ästhetische Autonomie und Interesselosigkeit plädieren. Nur impliziert diese Autonomie weniger ein *l'art pour l'art*, als vielmehr jenes heteronomische Versprechen von Freiheit und Gleichheit, das laut Rancière die Auflösung der Gegensätze von Aktivität und Passivität, von Kunst und Leben — und ich möchte ergänzen — von Können und Nichtkönnen anstrebt.

Bei *Disabled Theater* wird das Theater behindert und das heißt zugleich ästhetisiert und indifferent gemacht. Egal ob Schmalz oder Hardrock, Jazz oder Michael Jackson, Stuhltanz oder Derwischkreisel — jede Bewegung, jeder Tanz hat seine Berechtigung. Und genau diese ästhetische Gleichheit beinhaltet ebenso soziale Implikationen: In welcher anderen Inszenierung können behinderte Schauspieler*innen derart selbstbestimmt auf der Bühne agieren? In welchem anderen Stück können sie ein Lied nach *ihrem Geschmack* auswählen, ein Solo nach ihrem Empfinden entwickeln? Die Emanzipation der Schauspieler*innen besteht nicht zuletzt darin, nicht mehr den üblichen Ansprüchen der Perfektionierung gerecht werden zu müssen, ja auch gar nicht in die missliche Lage zu kommen, ständig mit nichtbehinderten Schauspieler*innen verglichen zu werden. Das, was *Disabled Theater* zeigt, entzieht sowohl dem *spectacle* das Leistungsprinzip als auch dem Zuschauer mögliche Kriterien einer angemessenen Beurteilung.

*

⁶¹ Christoph Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, S. 113.

Das Stück *Gala* (2015) knüpft in seiner Form an *Disabled Theater* an, unterscheidet sich aber wesentlich in der heterogenen Auswahl der Performer. Bei *Gala* treten Profis und Laien, Erwachsene und Kinder, behinderte und nichtbehinderte Performer auf, wobei diese nicht nur ein selbst choreografiertes Solo vorführen, sondern auch eine Reihe standardisierter Tanzfiguren. Alle, auch die professionellen Tänzer, sind dabei mit einer Imperfektion oder einer Inkapazität auf der Bühne konfrontiert. Denn während etwa die Tänzerin von der Staatlichen Ballettschule mit Leichtigkeit eine Pirouette dreht und einen *grand-jeté* springt, hat sie beim *Moonwalk* vom Michael Jackson sichtbare Probleme. Andere Performer wiederum führen die Pirouette nur halb aus oder breiten, wie der Rollstuhlfahrer auf der Bühne, beim *grand-jeté* die Arme aus statt mit gespreizten Beinen zu springen. *Gala* legt dar, dass Imperfektion als Tanz-Performance gelingen kann. Denn die Performance auf der Bühne besteht auch bei *Gala* mitnichten in einer dargebotenen Leistung. Die Performance präsentiert hingegen eine Heterogenität von Körpern und Bewegungen im Hinblick auf ein kulturelles Repertoire von Tanzfiguren, welche in einer perfekten Darbietung eines professionellen Ensembles jeden Reiz verlieren würde und erst in der Wiederholung und Singularität der jeweilig imperfekten Ausführung eine Schönheit erkennen lässt.

Wie bei *Disabled Theater* werden auch bei *Gala* im zweiten Teil der Aufführung Soli der Performer präsentiert. Anders als bei *Disabled Theater* tanzen die Performer hier jedoch nicht allein auf der Bühne, sondern die Bewegungen werden von den anderen als Kompanie simultan nachgeahmt. Dadurch gesellt sich zur Imperfektion des Solos (wobei diese nicht alle betrifft) eine zweite Imperfektion, eine Imperfektion der Nachahmung, welche sich schon allein dadurch ergibt, dass selbst diese von erhöhter Komplexität geprägten Szenen, ohne nennenswerte Einstudierung (die Proben fangen überhaupt erst fünf Tage vor der Premiere an) dem Publikum geboten werden.

Die Szenen sind dabei nicht nur imperfekt, sondern haben zudem eine komische und in der Heterogenität der Abweichungen zugleich faszinierende Wirkung. Wenn etwa das Ensemble versucht, die beeindruckenden Verrenkungen des Tänzers Roderick George zu einem Song von James Blake nachzuahmen, scheitert es ebenso wie bei der Imitation eines kleinen achtjährigen Jungen, der eine tippelnde Märchenfigur aus einem Computerspiel mimt oder bei der rhythmischen Gymnastik einer Sportlerin, die zu Rihanna mit einem Stab jongliert. Das Bemerkenswerte daran ist, dass man selbst die virtuosesten Tänzer daran scheitern sieht, die Bewegungen anderer nachzuahmen.

Die Theatralisierung des Imperfekten von *Gala* geht insofern noch über *Disabled Theater* hinaus, als hier das Können, die *technè*, dadurch *behindert* wird, dass die Figuren in der imperfekten wiederholten Ausführung sowie, im zweiten Teil, der

simultanen Abweichung vom Original des Solisten als von vornherein unvollkommen erscheinen. Die Hierarchie des Tanzes dreht sich um: Unvollkommenheit geht über Perfektion, Abweichung über Präzision. Es zeigt sich, dass die *disability aesthetics* von *Gala* keineswegs an behinderte Körper gebunden ist – vielmehr in der zeitgleichen Heterogenität und Indifferenz der Körper auf der Bühne auf besondere Weise zum Tragen kommt. Bel verwandelt das Imperfekte, Unfertige und Dilettantische mittels Theatralisierung in Kunst, welche das Paradigma des Könnens aussetzt und doch zugleich dessen Bedingungen (die Voraussetzungen der *technè*) reflektiert. Egal, wie dilettantisch der Walzer oder der *Moonwalk* getanzt wird, egal wie einfach und naiv das Solo eines achtjährigen Performers aussieht: im Kontext der Heterogenität und In-Differenz der Figuren wird die dargebotene Dis-ability zur Kunst. Das Können des Nichtkönnens, *disability performance*, verwandelt Differenz in Indifferenz, Beeinträchtigung in Gleichheit. Diese Gleichheit ist jedoch keine soziale Errungenschaft, sie ist auch kein politisches Ziel, sie ist lediglich ästhetisch und gerade darin politisch.

BIBLIOGRAPHIE

Bel Jérôme, Umathum Sandra et Wihstutz Benjamin, « It's All About Communication » (Interview), dans S. Umathum et B. Wihstutz (dir.), *Disabled Theater, op. cit.*, p. 163-175.

Debord Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

Deleuze Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *L'Autre journal*, n° 1, 1990.

Garland-Thomson Rosemary, « From Wonder to Error — A genealogy of Freak Discourse in Modernity », dans R. Garland-Thomson, *Freakery : Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, NYU Press, 1996, p. 1-22.

Harrasser Karin, *Körper 2.0 : Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld, Transcript, 2013.

Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Leipzig, Philipp Reclam, 1930 ; *Critique de la faculté de juger*, éd. et trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015.

Kotte Andreas, « Play is the Pleasure of Being the Cause : On the Comparability of Scenic Sequences within the Playing Culture », dans Wilmar Sauter et al. (dir.), *Playing Culture : Conventions and Extensions of Performance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2014, p. 39-62.

McKenzie John, *Perform or Else : From Discipline to Performance*, Londres et New York, Routledge, 2000.

Menke Christoph, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Rancière Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

—, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995 ; *Disagreement. Politics and Philosophy*, übers. Julie Rose, Minneapolis et Londres, Minnesota Univ. Pr., 1999.

—, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987 ; *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, übers. von Kristin Ross, Stanford, Cal., Stanford UP, 1991.

—, « Gibt es eine politische Philosophie ? », dans Alain Badiou et J. Rancière, *Politik der Wahrheit*, übers. von Rado Riha, Wien, Passagen, 2010, p. 79-118.

—, « Schiller et la promesse esthétique », dans *Europe*, n° 900, 2004.

Sandahl Carrie, « The Tyranny of Neutral: Disability and Actor Training », dans C. Sandahl et Philip Auslander, *Bodies in Commotion: Disability and Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 255-267.

Schaffaff Jörn, *Philippe Parreno. Angewandtes Kino*, Köln, Walther König, 2010.

Schiller Friedrich, « 21. Brief », *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794), Stuttgart, Reclam, 2000 ; « Vingt et unième lettre », *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, trad. Robert Leroux (1943), Paris, Aubier, 1992.

Seel Martin, *Aesthetics of Appearing*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

Siebers Tobin, *Disability Aesthetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.

—, « Un/sichtbar : Observations über Behinderung auf der Bühne », dans Imanuel Schipper (dir.), *Ästhetik versus Authentizität*, Berlin, Theater der Zeit, 2012, p. 16–29.

Siegmund Gerald, « What Difference Does it Make ? Or : From Difference to In-Difference : Disabled Theater in the Context of Jérôme Bel's Work », dans S. Umathum et B. Wihstutz (dir.), *Disabled Theater*, op. cit., p. 13–30.

Sloterdijk Peter, *Du musst Dein Leben ändern : Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009 ; *Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Libella, 2011.

Umathum, Sandra, « Actors nonetheless », dans S. Umathum et B. Wihstutz (dir.), *Disabled Theater*, op. cit., p. 99-112.

— et Wihstutz Benjamin (dir.), *Disabled Theater*, Zürich, Diaphanes, 2015.

PLAN

- [Die Theatralisierung des Imperfekten. Disabled Theater und Gala von Jérôme Bel](#)

AUTEUR

Benjamin Wihstutz

[Voir ses autres contributions](#)

Universität Mainz

Courriel : wihstutz@uni-mainz.de

TRADUCTEURS

Romain Bionda

[Voir ses autres contributions](#)

Universität de Lausanne

Courriel : romain.bionda@unil.ch

Camille Luscher

[Voir ses autres contributions](#)

Universität de Lausanne

Courriel : camille.luscher@unil.ch