

69 Spielfilm

69.1 Spielfilm und Behinderung

In ihrem viel beachteten Kinodebüt *Jenseits der Stille* (DE 1996) erzählt die deutsche Regisseurin Caroline Link von den Konflikten der heranwachsenden Lara mit ihren gehörlosen Eltern. Von der Kritik wurde das für einen Oscar nominierte Familiendrama einhellig für seine realitätsnahe, einfühlsame und weitgehend klischeefreie Auseinandersetzung mit den alltäglichen Problemen Behinderter gelobt. Die Regisseurin selbst erklärte jedoch in Interviews, dass sie ursprünglich gar nicht vorgehabt habe, das Thema Gehörlosigkeit aufzugreifen. Vielmehr sei sie darauf gestoßen, als sie nach einem Mittel suchte, um die von ihr geplante Coming-of-Age-Geschichte wirkungsvoll zu dramatisieren (vgl. Heiner 2003, 171, 173). In *Jenseits der Stille* scheint es ihr tatsächlich gelungen zu sein, den Anspruch auf eine angemessene Darstellung der Lebenswirklichkeit von Behinderten mit den Anforderungen an einen kommerziell erfolgreichen und publikumswirksamen Spielfilm zu verbinden. Dennoch verweist das Beispiel auf eine grundlegende Problematik, die sich bei der Produktion und Rezeption von Spielfilmen über Menschen mit Behinderung stellt. Sie resultiert aus dem Spannungsverhältnis zwischen der Gattung des Spielfilms, der in seinem Doppelcharakter als Kunstform und Ware eigenen Gesetzen gehorcht, und einem gesellschaftlichen Diskurs über den richtigen Umgang mit behinderten Menschen, der sich in den letzten Jahren – Stichwort Inklusion und Diversität – deutlich intensiviert hat.

Im Gegensatz zum Dokumentarfilm (s. Kap. 70) definiert sich der Spielfilm durch die Inszenierung einer fiktionalen Handlung. Er erzählt Geschichten, die unabhängig davon, ob sie fiktiv (= erfunden) sind oder auf wahren Begebenheiten beruhen, erst in der Vorstellung der Zuschauer Realität annehmen. Der Spielfilm verfügt damit über Darstellungsmöglichkeiten, die dem Dokumentarfilm eigentlich versagt sind, auch wenn sie von diesem nicht selten ebenfalls verwendet werden. Er kann mit den Augen seiner Protagonist*innen auf die Welt blicken oder Einsicht in ihr Inneres gewähren, etwa durch Traumsequenzen. Die Inszenierung vollzieht sich dabei auf drei Ebenen:

- das Agieren der Schauspieler*innen in einem entsprechend arrangierten und ausgeleuchteten Raum vor der Kamera
- die Abbildung dieses Geschehens durch die Kamera sowie

- der später erfolgende Schnitt und die Montage von Bild und Ton.

Als primär narrative Gattung hat der Spielfilm unterhaltenden und mitunter auch belehrenden/informierenden Charakter, er spricht die emotionale und die kognitive Seite der Rezipient*innen an. Als dominant visuelles Medium stimuliert er die Schaulust und befriedigt die elementare Freude an *moving pictures*. In der Regel ist die Herstellung von Spielfilmen mit hohen finanziellen Investitionen verbunden, die sie in besonderer Weise vom Markterfolg abhängig machen.

Behinderungen üben seit jeher eine große Attraktion auf den Spielfilm aus. Im Hinblick auf die umfassende Präsenz von Behinderten in mehr als hundert Jahren Filmgeschichte behauptet Davis sogar: »media loves disability« (2017, 39). In der Tat geht die Zahl der Filme, in denen Menschen mit Behinderungen vorkommen, in die Tausende. Entsprechende Listen im Internet oder in Fachpublikationen (vgl. Heiner/Gruber 2003, 188–203; Tacke 2016b, 32–35) können davon immer nur einen Ausschnitt vermitteln. Dabei haben die unterschiedlichsten Formen körperlicher, geistiger und psychischer Behinderung Eingang in den Spielfilm gefunden, von der Querschnittlähmung bis zur Dyslexie. Statistisch gesehen stehen die Körperbehinderten an erster Stelle, gefolgt von den Blinden (vgl. Bartmann 2002, 87). Behinderung kann im Spielfilm als Motiv und als Thema vorkommen. Als Motiv bildet sie eine kleinere Geschehenseinheit, als Thema ist sie von zentraler Bedeutung für die Geschichte eines Films. Demzufolge ist das Stottern des Tierschutzaktivisten Ken in der Kriminalkomödie *A Fish Called Wanda* (US/GB 1988; Regie: Charles Crichton) ein Motiv, als Handicap des britischen Königs Georg VI. in *The King's Speech* (GB/US/AU 2010; Regie: Tom Hooper) wird es hingegen zum Thema. Die bekanntesten Regisseur*innen des Weltkinos haben Behinderungen als Motiv oder Thema aufgegriffen, von Charlie Chaplin bis Pedro Almodóvar und von David Wark Griffith bis Isabel Coixet. Die berühmtesten Schauspielerinnen und Schauspieler, darunter Bette Davis und Marion Cotillard, Jean Gabin und Leonardo DiCaprio, haben in Behindertenrollen brilliert. Außerdem gibt es heute Behinderten-Film-Festivals u. a. in Paris, München, Moskau, Helsinki und Basel.

Woher kommt die Faszination des Spielfilms für Behinderungen aller Art? Im Hinblick auf einen möglichen intrinsischen Zusammenhang zwischen Behinderung und Erzählen weisen Mitchell/Snyder darauf hin, dass sich der Wunsch zu erzählen generell mit Vorliebe an Abweichungen von der Normalität ent-

zündet und durch die Hervorhebung des Ausnahmecharakters des Erzählten legitimiert: »The anonymity and normalcy is no story at all. Deviance serves as the basis and common denominator of all narrative« (2000, 54–55). In ableistischen Kulturen, also solchen, die den nicht-behinderten Körper und Geist zur Norm erheben und von einer Spannung zwischen Normalität und Abweichung bestimmt sind (s. Kap. 42), muss Behinderung also als Ausnahme, als das Andere konstruiert werden, um der Erzählung Aufmerksamkeit und Interesse zu sichern. Hinzu kommt, dass es kaum einen anderen Erzählgegenstand gibt, der so gut geeignet ist, die in der aristotelischen Wirkungspoetik favorisierten Affekte ›Furcht und Mitleid‹ auszulösen (vgl. Fiedler 1982). Die in der narrativen Konstruktion der Behinderung angelegten widersprüchlichen Reaktionsmöglichkeiten der Abwehr und der Anziehung werden durch die visuelle und akustische Komponente des Films noch verstärkt.

Der auf Narration und Fiktion beruhende Nachahmungscharakter des Spielfilms bringt es mit sich, dass er immer nur eine bestimmte Haltung gegenüber der Wirklichkeit von Behinderten vermitteln kann, nie aber mit ihr identisch ist. Innerhalb dieses Rahmens ist das Spektrum der Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten aber sehr groß, so dass sich darüber kaum allgemeine Aussagen treffen lassen. Es reicht von simplifizierenden, stereotypen, stigmatisierenden, herabwürdigenden, sensationsgierigen, die Vorurteile gegenüber Behinderten ausnutzenden und bestätigenden Darstellungen bis hin zu solchen, die durch eine differenzierte, realistische und verständnisvolle Sichtweise zum Abbau von Wissensdefiziten und Vorurteilen beizutragen versprechen und zur Reflexion einladen. Gerade dem konventionellen Spielfilm kommt hier über seine genuin filmischen Qualitäten hinaus eine wichtige pädagogisch-didaktische Verantwortung zu, der sich insbesondere neuere Produktionen erkennbar verpflichtet fühlen (vgl. Tacke 2016b, 22).

Inwiefern Spielfilme tatsächlich in der Lage sind, konkrete Einstellungsveränderungen zu bewirken, ist ungeklärt. Aufgrund ihrer Breitenwirksamkeit sind sie aber zweifellos in der Lage, einem Massenpublikum Einblicke in das Leben von und mit Behinderten zu geben, mit dem die meisten Zuschauer wenig vertraut sind. Man muss sich nur einmal vergegenwärtigen, dass die Zuschauerzahlen bei manchen besonders erfolgreichen Behindertenfilmen wie Barry Levinsons *Rain Man* (US 1988) über einen Autisten, Olivier Nakaches und Éric Toledanos *Intouchables* (FR

2011) über einen Tetraplegiker oder Till Schweigers *Honig im Kopf* (DE 2014) über einen an Alzheimer Erkrankten im zwei- und dreistelligen Millionenbereich liegen. Dass derartige Blockbuster eine emanzipatorische und aufklärerische Absicht verfolgen sollten, ist nicht nur eine Erwartung oder politische Forderung, die ihnen von außen, seitens der betroffenen Minderheiten und ihrer Interessenvertreter*innen entgegengebracht wird. Sie ist oft auch schon Bestandteil des bewussten Agenda Settings, das viele jüngere Spielfilme nicht zuletzt aus ökonomischem Kalkül von sich aus betreiben. Indem sie gesellschaftlich relevante Themen aufgreifen oder diese sogar antizipieren, folgen sie einer auf Neuigkeit und Überbietung des Vorhandenen ausgerichteten Marktlogik und verschaffen sich dadurch Wettbewerbsvorteile.

Ob die von erfolgreichen Spielfilmen transportierten Bilder über Behinderung für den öffentlichen Diskurs über das Thema Behinderung eher nützlich oder hinderlich sind, bleibt umstritten. Aus der Perspektive von Behindertenaktivist*innen, die Filme primär danach bewerten, inwiefern sie zur gesellschaftlichen Inklusion, zur Gleichberechtigung und zum Empowerment von Behinderten beitragen, läuft die Einschätzung dieser Frage meistens auf eine Kosten-Nutzen-Rechnung hinaus: Während die gesteigerte Sichtbarkeit von Behinderten als positiv verbucht wird, richtet sich die Kritik vor allem gegen die Tendenz, die wahren Härten eines Lebens mit Behinderung zu beschönigen, um die Zuschauer*innen nicht nachhaltig mit negativen Gefühlen zu belasten. Im Hinblick auf die möglichen Folgen solcher Darstellungen ist angemerkt worden, dass nicht nur diskriminierende, sondern auch unrealistisch idealisierende Bilder von Behinderten schädliche Wirkungen haben könnten, weil sie falsche Erwartungen und Schuldgefühle bei den Betroffenen und allen, die mit ihnen Umgang haben, erzeugen würden (vgl. Anders 2014, 49–51, 63).

Auch in der bisherigen Forschung bildet sich dieser Konflikt ab. Die Disability Studies interessierten sich verdienstvollerweise als erste für die Darstellung von Behinderungen im Spielfilm. Bis in die 1990er Jahre hinein waren sie von einer ideologiekritischen Perspektive geprägt. Sie hatten sich vorwiegend der Einforderung von Political Correctness und der Entlarvung von Stereotypen (s. Kap. 51) als Ausdruck eines ›falschen Bewusstseins‹ gegenüber Behinderten verschrieben (z. B. Longmore 1987; Norden 1994). Seitdem ist die Einsicht gewachsen, dass auch filmästhetische Belange stärkere Berücksichtigung finden müssten. Wegweisend sollte hier in Übereinstimmung mit

Tacke (2016b, 26) die von Hoeksema/Smit ausgegebene Devise sein: »You can't study film and disability ... without *film*« (2001, 33). In der Tat zeichnen sich jüngere Studien durch einen stärkeren medien- und kulturwissenschaftlichen Ansatz aus (z. B. Heiner/Gruber 2003; Chivers/Markotić 2010; Anders 2014; Markotić 2016; Fraser 2018). In den letzten Jahren hat sich die Forschung bemerkenswert differenziert. Neben Studien zu einzelnen Behinderungsformen, die längst jeweils ihre eigene Filmgeschichte ausgebildet haben wie Autismus (Osteen 2008) oder Blindheit (Ripplinger 2008; Reschke 2010; Tacke 2016a), existieren Arbeiten zu verschiedenen Genres wie der Komödie (Ljuslinder 2014) und dem Roadmovie (Grebe 2016). Andere widmen sich einzelnen Ländern wie Deutschland (Anders 2014) oder Spanien (Fraser 2013; Marr 2013; Checa/Hartwig 2018), Regionen wie Lateinamerika (Antebi/Jörgensen 2016) oder nehmen eine globale Perspektive ein (Fraser 2016).

69.2 Behinderung im Mainstream- und Arthouse-Kino

Um ein differenzierteres Bild der Repräsentation von Behinderungen im Spielfilm zu erhalten, empfiehlt es sich, zunächst idealtypisch zwischen Mainstream- und Arthouse-Kino zu unterscheiden. Unter Mainstream-Kino versteht man den konventionellen, massentauglichen, nach Hollywoodmustern gestrickten und primär auf Unterhaltung der Zuschauer*innen setzenden Spielfilm. Das Arthouse-Kino, zu dem auch der Autorenfilm zählt, widersetzt sich dagegen den Seh- und Erzählgewohnheiten des Mainstream-Kinos und verteidigt eine persönliche künstlerische Vision, die sich eher an ein cineastisches Publikum richtet.

Ein zentrales Merkmal des Mainstream-Kinos ist die Verwendung von Figurenklischees und Plotmustern, die meistens den dramaturgischen Regeln und Darstellungskonventionen bestimmter Genres folgen. Diese Konventionen haben entscheidenden Einfluss darauf, wie Behinderte im Film erscheinen. Der Rekurs auf feststehende Formen (Topoi) garantiert die Wiedererkennung durch das Publikum, erlaubt es aber auch, das begrenzte Repertoire nach den Prinzipien der Variation und der Überbietung immer wieder neu zu arrangieren. Gleichzeitig laden Konventionen dazu ein, gegen den Strich gebürstet, parodiert, dekonstruiert und reflektiert zu werden. Gerade neuere Komödien wie etwa die Low-Budget-Produktion *Aaltra* (BE/FR 2004; Regie: Gustave Kervern/Benoît

Delépine) machen von dieser Möglichkeit häufig Gebrauch. Zu den filmischen Genres, denen man eine starke Affinität zum dramaturgisch-funktionalen Einsatz von Behinderten attestieren kann, gehören neben der Komödie auch Melodram, Kriminalfilm, Thriller, Roadmovie sowie Kriegs- und Horrorfilm. Im Mittelpunkt steht dabei immer die Absicht, durch negative oder positive Darstellungen von Behinderten Abscheu oder Anteilnahme, Bewunderung oder Spott zu erzeugen und so gezielt die Emotionen der Zuschauer zu stimulieren.

Wie sich einzelne Genres das Thema Behinderung anverwandeln, lässt sich z. B. mit Grebe (2013) anhand der Roadmovies *Vincent will Meer* (DE 2010; Regie: Ralf Huettner), *Hasta la Vista* (BE 2011; Regie: Geoffrey Enthoven) und *Verrückt nach Paris* (DE 2002; Regie: Eike Besuden/Pago Balke) genauer betrachten. Darin wird die traditionell dreiteilige Erzählstruktur des Roadmovies (Aufbruch, Reise, Ankunft) mit dem Schicksal unterschiedlich behinderter Figuren verknüpft. Dem Ausbruch aus den jeweiligen Betreuungsinstitutionen (Familie, Heim, Klinik) folgt der Weg nicht – wie sonst im Roadmovie – aus der, sondern in die Normalität der Nichtbehinderten (Selbstbestimmung und – ein Standardmotiv im Behindertenfilm – der erste Sex). Für den Schluss gibt es mehrere Optionen (Reintegration in die Institution, Tod, offenes Ende). Umgekehrt ist es aber auch so, dass bestimmte Behinderungsformen in verschiedenen Genres zur Ausprägung derselben Erzählmuster führen. So hat beispielsweise Baker gezeigt, wie Autismus vom Actionthriller bis zum Science-Fiction-Film als »formulaic plot device« (2008, 231) funktioniert. Das »Rezept« sieht in diesem Fall folgendermaßen aus: Man führe einen nicht-autistischen Protagonisten und einen gut als Autisten erkennbaren Charakter ein, der eingeschränkt und verlangsamt spricht, Blickkontakt meidet, Ticks kultiviert und zu Zwangshandlungen neigt. Den autistischen Charakter stattet man mit sympathischen Schrullen aus, verdeutliche, wie abhängig er von der Fürsorge anderer ist, und verleihe ihm eine Sonderbegabung. Dann wird der Autist aus seiner angestammten Umgebung entfernt und in Gefahr gebracht, aus der ihn schließlich der nicht-behinderte Protagonist rettet, wodurch zwischen beiden eine emotionale Verbindung gestiftet wird.

Ebenso wie das rührende, blinde, mittellose Blumenmädchen in *City Lights* (US 1931; Regie: Charlie Chaplin) oder der liebenswürdige, tollpatschige, geistig behinderte Jugendliche in *What's Eating Gilbert Grape* (US 1993; Regie: Lasse Hallström) entspricht

insbesondere der mit einer Inselbegabung ausgestattete Autist einem der zahlreichen Figurenklischees, auf die das Mainstream-Kino so gerne zurückgreift (vgl. Ney 2007, 40–51; Anders 2014, 72–76). Er ist ein *supercrip*, der außergewöhnliche Leistungen vollbringt, zu denen ›normale‹ Menschen nicht fähig wären. Andere Beispiele sind das von Russel Crow dargestellte schizophrene Mathematikgenie John Forbes Nash in *A Beautiful Mind* (US 2001; Regie: Ron Howard) oder der von Tom Hanks gespielte, geistig und körperlich behinderte Titelheld in *Forrest Gump* (US 1994; Regie: Robert Zemeckis), der als Soldat, Footballstar und erfolgreicher Unternehmer in märchenhafter Weise über sich hinauswächst. In einer gemäßigten Variante der Sonderbegabtenrolle treten Behinderte als Erlöser und Lehrmeister von vorgeblich ›normalen‹ Menschen auf, die aber als ›Gefühlskrüppel‹ eigenen Beschränkungen unterliegen oder die Freude am Leben verloren haben. So geschieht es z. B. in der Tragikomödie *Le huitième jour* (BE/FR/GB 1996; Regie: Jaco Van Dormael), in der ein suizidgefährdeter Bankmanager (Daniel Auteuil) von einem jungen Mann mit Down-Syndrom (Pascal Duquenne) ›geheilt‹ wird.

Wie stark zudem bestimmte Behinderungen im Mainstream-Kino gegendert sind, kann man besonders gut am Beispiel der Blindheit oder der Körperbehinderung studieren. Dabei zeigt sich, dass »blinde Männer in der Regel nicht als wehrlose Opfer, sondern als begehrte Helden« (Reschke 2010, 264) auftreten: der blinde Privatdetektiv in *Eyes in the Night* (US 1942; Regie: Fred Zinnemann) oder der tangotanzende Colonel (Al Pacino) in *Scent of a Woman* (US 1992; Regie: Martin Brest). Blinde Frauen erscheinen dagegen bevorzugt als hilflose, Beschützerinstinkte weckende Opfer, wie die von einem Psychopathen verfolgte Audrey Hepburn in dem Blindenthriller *Wait until Dark* (US 1967; Regie: Terence Young). Unter den Körperbehinderten überwiegen bei weitem die männlichen Figuren. Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass es sich in vielen Fällen um ›Kriegskrüppel‹ handelt, wie in *The Best Years of Our Lives* (US 1946; Regie: William Wyler) über Veteranen des Zweiten Weltkriegs oder in *Coming Home* (US 1978; Regie: Hal Ashby) und *Born on the Fourth of July* (US 1989; Regie: Oliver Stone), in denen das Schicksal der Vietnamheimkehrer im Fokus steht. Versehrte Frauenkörper wie in Luis Buñuels Literaturverfilmung *Tristana* (ES 1970) oder Jacques Audiards Liebesdrama *De rouille et d'os* (FR/BE 2012) sind wesentlich seltener und werden viel eher als schockierend wahrgenommen, zumal wenn die beinamputierten Protagonistinnen von Ikonen weiblich

cher Schönheit wie Catherine Deneuve und Marion Cotillard verkörpert werden. Damit klingt zugleich das Motiv der Erotisierung des versehrten Körpers an, das in *Crash* (CA/GB 1996; Regie: David Cronenberg) in Form einer »Erotik der Prothese« (Seeßlen 2003, 39) provokant ausgespielt wird.

Das europäische und amerikanische Arthouse-Kino zeichnet sich tendenziell durch eine Distanzierung gegenüber den Stereotypen des Mainstream-Kinos aus. Einige seiner prominentesten Vertreter, etwa Luis Buñuel, Pedro Almodóvar oder Lars von Trier, haben sich wiederholt mit Behinderung beschäftigt. Dabei reflektieren sie immer auch ihr eigenes Medium, das Kino, und ihre eigene exzentrische Position als Filmmacher. So stechen die unsentimentalen, realistischen, provokant-blasphemischen Behindertenporträts, die der Spanier Luis Buñuel in *Los olvidados* (MX 1950), *Nazarín* (MX 1958/59) oder *Viridiana* (MX/ES 1961) lieferte, aus der zeitgenössischen Produktion heraus. Ein weiterer Spanier, Pedro Almodóvar, schafft früh schon eine inklusive Filmwelt, in der körperliche Handicaps – Querschnittlähmung in *Carne trémula* (ES 1997), Koma in *Hable con ella* (ES 2002), Blindheit in *Los abrazos rotos* (ES 2009) – neben anderen Formen sozialer und geschlechtlicher Marginalität stehen. Auch der Däne Lars von Trier ist mehrfach auf verschiedene Behinderungsmotive zurückgekommen: die geistige und körperliche Behinderung in seinem Melodram *Breaking the Waves* (DK/SE/FR u. a. 1996) und die Blindheit in seinem Musicalfilm *Dancer in the Dark* (DK/DE/NL u. a. 2000). Eine Sonderstellung nimmt in diesem Kontext *Idioterne* (DK 1998) ein. Dieser radikale Film, der durch seine Machart die Zuschauer nachhaltig aus der Reserve lockt, zeigt eine Gruppe ›normaler‹ junger Leute, die vorspielen, geistig und körperlich behindert zu sein, um auf diese Weise die vermeintliche Scheinheiligkeit der Gesellschaft im Umgang mit Behinderten zu entlarven und die ihnen gegenüber bestehenden Unsicherheiten auszunutzen.

69.3 Behinderung als Vehikel

Ein zentraler Aspekt bei der Diskussion über die Darstellung von Behinderungen und Behinderten im Spielfilm ist die Frage, inwiefern es dabei tatsächlich um diese selbst geht oder ob sie lediglich für etwas Anderes stehen, d. h. als Vehikel benutzt werden, um Bedeutungen zu transportieren, die den Bedürfnissen und Normalitätsvorstellungen einer Kultur von mehrheitlich Nicht-Behinderten entsprechen. Mitchell/

Snyder (2000) haben für diese Funktion von Behinderungen in Erzählungen den Begriff der ›narrative prosthesis‹ geprägt. Dahinter steht eine lange kulturgeschichtliche Tradition, die offenbart, wie sehr die Behinderung das kulturelle Imaginäre seit jeher beschäftigt hat. Die Forderung, Behinderte nicht in diesem Sinne zu instrumentalisieren, ist dagegen erst im Zuge eines gewachsenen gesellschaftlichen Bewusstseins für die Rechte und Anliegen von Minderheiten aufgekommen. Im Hinblick auf den Spielfilm als künstlerische Gattung ist darüber hinaus zu betonen, dass die Annahme der Möglichkeit, »dass Behinderung einfach nur so im Film vorkommt, ohne gleich eine dramaturgische Funktion zu haben« (Heiner 2003, 175), illusorisch ist. Denn selbst wenn Behinderung im Spielfilm nur ganz beiläufig erscheint und keine starken Gefühle – Furcht, Mitleid, Bewunderung, Spott – auslösen soll, konnotiert sie doch zumindest die Selbstverständlichkeit, mit der Behinderung als ein Teil der Gesellschaft zu betrachten sei: »In an ableist culture disability cannot just be – it has to mean something. It has to signify« (Davis 2017, 44).

Ob die starken Zusatzbedeutungen, die Behinderungen – heute seltener als früher – aufgepfropft werden, rhetorisch korrekt als Metonymien, Symbole, Metaphern oder Allegorien zu bezeichnen sind – alle diese Begriffe sind dafür im Umlauf –, muss vom Kontext abhängig gemacht werden. Metonymisch ist zweifellos der Zusammenhang zwischen moralischem und körperlichem Defekt im Fall des im Rollstuhl sitzenden *mad scientist* Dr. Seltsam in *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (GB/US 1964; Regie: Stanley Kubrick) oder des eine Handprothese aus schwarzem Leder tragenden Schurken in dem James-Bond-Film *Dr. No* (GB 1972; Regie: Terence Young). Als Zeichen der Schuld, Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit sind Behinderungen ebenso geläufig wie als Zeichen der Unschuld und Reinheit. In Jane Campions *The Piano* (AU/NZ/FR 1993) symbolisiert die Stummheit der nach Neuseeland ausgewanderten Protagonistin die Unterdrückung und Selbstbefreiung der Frau. In María Novaros *Las buenas hierbas* (MX 2010) fungiert der individuelle Erinnerungsverlust einer an Alzheimer erkrankten Ethnobotanikerin als Metapher für den Verlust kulturellen Wissens (vgl. Prout 2016, 83, 93). In Fernando Meirelles' Literaturverfilmung *Blindness* (BR/CA/JA 2008) über eine Stadt, die von einer Blindheitsepidemie heimgesucht wird, verweist die Blindheit auf die moralische Orientierungslosigkeit der Menschen und die sprichwörtliche ›Blindheit der Herzen‹.

Zum Vehikel wird Behinderung auch dann, wenn sie der Selbstreflexion des Kinos dient. Das trifft vor allem auf Beeinträchtigungen wie Blindheit, Stummheit und Taubheit zu, aber auch auf Autismus oder Querschnittlähmung, wird doch »der Zuschauer im Kino in seinem Sessel ähnlich stillgestellt wie ein Rollstuhlfahrer« (Tacke 2016b, 14). Die Darstellung dieser Behinderungen verleiht dem Bild-, Ton- und Bewegungsmedium Kino nahezu von selbst eine reflexive Dimension, die sowohl ästhetisch, als Spiel mit Wahrnehmung und Vorstellung, als auch ethisch, als symbolischer Ausdruck von Solidarität – und nicht nur der ästhetischen Ausbeutung –, gedeutet werden kann. Behinderte werden unter diesen Bedingungen zu ›Reflexionsfiguren des Kinos‹ (vgl. Reschke 2010, 259).

Als ›narrative Prothese‹ eigener Art kommt das Medium Film bisweilen ins Spiel, wenn eine Behinderung symbolisch mit Hilfe filmischer Mittel kompensiert wird. Im Fall der Einschränkung der Bewegungs- oder Artikulationsfähigkeit kann das etwa durch die Darstellung des Innenlebens der betroffenen Figuren, ihrer Träume, Vorstellungen und Erinnerungen geschehen. Zu diesem Mittel greift u. a. der vieldiskutierte Film *Mar adentro* (ES/FR/IT 2004; Regie: Alejandro Amenábar) über den querschnittsgelähmten galicischen Seemann Ramón Sampedro, der engagiert das Thema Sterbehilfe aufwirft (vgl. Tschiltschke 2018). Weitere Beispiele sind *The Piano*, in dem die stumme weibliche Hauptfigur ihre Gedanken per Voice-Over-Stimme mitteilt, und *Chce się żyć* (dt. *In meinem Kopf ein Universum*; PL 2013; Regie: Maciej Pieprzyca), in dem derselbe Kunstgriff zur Anwendung kommt. So wird dem Zuschauer durch die filmische Fiktion ein privilegierter Zugang zur Erlebniswelt der behinderten Figuren eröffnet.

69.4 Das Ideal der Authentizität

Ein entscheidendes Kriterium für die Bewertung der Darstellung von Behinderten im Spielfilm ist aus heutiger Sicht ihre Authentizität, das heißt wie wahrscheinlich und lebensecht sie wirken. Erstaunlich viele Behindertenfilme beziehen einen Teil ihrer Glaubwürdigkeit aus der Tatsache, dass sie auf autobiographischen Geschichten beruhen. Dazu gehören *My Left Foot: The Story of Christy Brown* (IE/GB 1989; Regie: Jim Sheridan), *Mar adentro*, *Le scaphandre et le papillon* (FR/US 2007; Regie: Julian Schnabel) oder *Yo, también* (ES 2009; Regie: Álvaro Pastor/Antonio Na-

harro). Hinzu kommt, dass in den meisten Fällen eine intensive Vorbereitung der Drehbuchautor*innen, Regisseur*innen und Schauspieler*innen durch Recherchen und Dokumentationen, die Heranziehung von Fachleuten und Berater*innen sowie die Beteiligung von Betroffenen stattgefunden hat.

Eine immer wieder erörterte Problematik dreht sich darum, ob Filme über Behinderte nicht auch mit Behinderten gemacht werden sollten. Nun ist das an kommerziellem Erfolg orientierte Mainstream-Kino im Wesentlichen ein Starkino, das auf die Attraktionskraft beliebter Schauspieler*innen setzt. Gleichzeitig gilt es als besondere Herausforderung für die – heute gegebenenfalls von Computertechniken unterstützte – Verwandlungsfähigkeit eines nichtbehinderten Schauspielers, überzeugend einen Behinderten zu verkörpern. Die Schauspielleistung in einem Behindertenfilm kommt im Urteil der Zuschauer deshalb in der Regel auch am besten weg, selbst wenn der Film in seiner Gesamtheit weniger gut abschneidet. Wie stark die beiden Faktoren Prominenz und *performance* zusammenwirken, lässt sich an der langen (hier unvollständigen) Liste der Schauspieler*innen ablesen, die für eine Behindertenrolle in den Kategorien »beste/r Hauptdarsteller/in« mit einem Oscar ausgezeichnet wurden: Jane Wyman in *Johnny Belinda* (US 1948; Regie: Jean Negulesco), Anne Bancroft in *The Miracle Worker* (US 1963; Regie: Arthur Penn), Marlee Matlin in *Children of a Lesser God* (US 1986; Regie: Randa Haines), Dustin Hoffman in *Rain Man*, Daniel Day-Lewis in *My Left Foot: The Story of Christy Brown*, Al Pacino in *Scent of a Woman*, Holly Hunter in *The Piano*, Tom Hanks in *Forrest Gump*, Hilary Swank in *Million Dollar Baby* (US 2004; Regie: Clint Eastwood) und Colin Firth in *The King's Speech*.

In dieser Reihe ist die gehörlose Marlee Matlin die einzige tatsächlich behinderte Schauspielerin. Dass Behindertenrollen mit behinderten Schauspieler*innen besetzt werden, ist zwar die Ausnahme, kommt aber durchaus vor. Schon in *Freaks* (US 1932; Regie: Tod Browning) spielten »echte« Behinderte mit. Harold Russell, der Hauptdarsteller von *The Best Years of Our Lives*, hatte als Soldat selbst beide Hände verloren und trug stattdessen Haken. Das Elternpaar in *Jenseits der Stille* wird von den gehörlosen Schauspielern Emmanuelle Laborit und Howie Seago dargestellt. Immer häufiger kommen auch Menschen mit Down-Syndrom als Schauspieler*innen zum Einsatz, z. B. Pascal Duquenne in *Le huitième jour* oder Pablo Pineda in *Yo, también*, der in der deutschsprachigen Version des Films (*Me too – Wer will schon normal sein?*) von Se-

bastian Urbanski, einem deutschen Schauspieler mit Down-Syndrom, synchronisiert wird.

In der Diskussion um behinderte und nichtbehinderte Schauspieler zirkulieren verschiedene ernstzunehmende Argumente, die eine allzu kategorische Sichtweise unangebracht erscheinen lassen (vgl. Davis 2017). Festzuhalten ist auf jeden Fall, dass die Sensibilität für diese Thematik in den letzten Jahren zugenommen hat. Zusammenhänge bestehen u. a. mit der ethnisch fokussierten Debatte um das Blackfacing, die Darstellung schwarzer durch weiße Menschen. Für die Wahl nichtbehinderter Schauspieler*innen sprechen unter Umständen die spezifischen Erfordernisse der jeweiligen Rolle und die Anstrengungen der Dreharbeiten, die Behinderte schneller an ihre Grenzen geraten lassen. Auch das grundsätzliche Argument, dass das Wesen des Theaters und der Schauspielkunst in Frage gestellt sei, wenn man daran Anstoß nehme, dass Nichtbehinderte Behinderte spielen, bleibt zu bedenken. Wer dagegen fordert, dass Behinderte in erster Linie von Behinderten verkörpert werden sollten, kann zunächst darauf verweisen, dass es bereits viele gute behinderte Schauspieler*innen gibt. Uneinigkeit herrscht darüber, ob man nicht durch diese Forderung Behinderte auf ihren angeblich authentischen Selbstausdruck reduziert. Noch weiter geht der Schritt, für das Recht auf universelle Besetzbarkeit von Behinderten einzutreten, also Behinderte auch Rollen von Nichtbehinderten spielen zu lassen (vgl. Davis 2017, 49).

Neben der Frage der angemessenen Besetzung von Behindertenrollen steht auch Seeßlens Behauptung, »dass es keinen erzählenden Film gibt, der konsequent aus der Perspektive eines Behinderten gedreht ist« (2003, 33) weiterhin im Raum. Ein spektakuläres Gegenbeispiel aus der jüngeren Geschichte des Behindertenfilms ist Julian Schnabels *Le scaphandre et le papillon* (2007) über den nach einem Schlaganfall an einem Locked-in-Syndrom leidenden französischen Journalisten Jean-Dominique Bauby, der nur über das Klimpern seines linken Augenlides mit der Außenwelt kommunizieren kann. Der Film ist konsequent aus der Ich-Perspektive erzählt, die sich in der Voice-Over-Stimme des Protagonisten und – über weite Strecken – in der Übernahme seiner stark eingeschränkten subjektiven Sicht manifestiert. Auch in Filmen wie *Mar adentro* oder *Yo, también* lassen Kameraverhalten und Montage durchgehend eine identifikatorische Nähe zu den behinderten Hauptfiguren erkennen. Neben der Beteiligung am Inneren der Figuren über die Visualisierung ihrer Erinnerungen und Träume oder die Auskünfte, die sie als Ich-Erzähler über sich selbst geben,

sind immer wieder auch Versuche zu verzeichnen, sich an die Weltwahrnehmung von Behinderten anzunähern. So wird signalisiert, dass man bereit und willens ist, sich auf die Perspektive des Anderen einzulassen, auch wenn diese selbst natürlich immer nur unzureichend nachgeahmt werden kann. In *Aaltra* verlässt die Kamera z. B. in der Horizontalsicht demonstrativ die normale Augenhöhe und passt sich an die Perspektive der im Rollstuhl sitzenden Figuren an. Am Ende des Thrillers *Wait until Dark* bleibt das Bild für längere Zeit vollständig dunkel, um die Zuschauer*innen in die Lage seiner blinden Protagonistin zu versetzen. Der Film *Jenseits der Stille* ist zwar aus der Perspektive einer hörenden Figur erzählt, öffnet sich jedoch auf der Tonebene dem Erleben Gehörloser, indem er häufig Stille eintreten lässt oder Geräusche nur stark gedämpft wiedergibt, wie in der Eingangssequenz, in der sich die Kamera aus den Tiefen eines zugefrorenen Sees zu den Eisläufern auf der Oberfläche hinbewegt (vgl. Ellenbürger 2016, 22).

69.5 Behinderung im frühen Film

Die Darstellung von Behinderten im Kino ist nahezu so alt wie das Kino selbst. Das gilt auch für den Spielfilm (vgl. Norden 1994). Die vorherrschenden Stilregister sind im Einklang mit der kulturellen Tradition das Groteske, Komische, Hässliche, Fremde, Schockierende, Monströse, aber auch das Sentimentale, Rührende und Märchenhafte. In den allerersten Kurzfilmen tauchen vor allem Körperbehinderte in humoristischen Minimalhandlungen auf. Die Titel lauten entsprechend *The Nearsighted School Teacher* (US 1898), *Don't Pull My Leg* (US 1908) oder *The Cripple's Marriage* (US 1909). Auch die ersten behindertenbezogenen Melodramen entstehen, von denen allein David Wark Griffith während seiner Tätigkeit für die Biograph Company (1908–1913) mehr als ein Dutzend drehte. In Deutschland hatte der acht Minuten lange Film *Das Liebesglück der Blinden* (DE 1910/11; Regie: Curt A. Stark, Heinrich Bolten-Baeckers) großen Erfolg: Ein körperbehinderter Arzt schenkt einer blinden Patientin das Augenlicht, die ihn auch dann noch liebt, als sie ihn sehen kann. Das Motiv der wundersamen Heilung durch eine Augenoperation und die Fortdauer der Liebe unter den neuen Umständen spielt auch in Chaplins *City Lights* (1931) eine wichtige Rolle. Die erbauliche Botschaft, dass sich hinter einem monströs entstellten Äußeren ein empfindsamer Mensch verbergen kann, verbindet sich vor allem mit der literarischen Figur des

Quasimodo, der in der Verfilmung *The Hunchback of Notre Dame* (US 1923; Regie: Wallace Worsley) zum wiederholten Mal spektakulär in Szene gesetzt wird. Zur gleichen Zeit nutzt die künstlerische Avantgarde das Motiv der Behinderung zu surrealen Verfremdungseffekten: Beinamputation in *Entr'acte* (FR 1924; Regie: René Clair), Blindheit in *Un chien andalou* (FR 1929; Regie: Luis Buñuel) und Fortbewegung im Rollstuhl in *À propos de Nice* (FR 1930; Regie: Jean Vigo).

Eine Sonderstellung unter den frühen Behindertenfilmen nimmt *Freaks* (1932) von Tod Browning ein, der als Horror- und Monsterfilm vermarktet wurde. Die Mehrzahl der Darsteller bestand aus realen geistig und körperlich Behinderten. Die Handlung spielt unter den Mitwirkenden einer Kuriositätenshow beim Zirkus: Der kleinwüchsige Hans verliebt sich in die schöne normalwüchsige Trapezkünstlerin Cleopatra, die ihn aber nur heiratet, um an seine Erbschaft zu gelangen. Zur Strafe stutzen die unter sich solidarischen ›Freaks‹ Cleopatra mit Gewalt zu einem entenartigen Wesen und machen aus ihr ebenfalls einen ›Freak‹ (›one of us‹). Der Film wurde lange Zeit als so skandalös empfunden, dass er in Großbritannien bis 1963 verboten blieb. Die zentrale, bis heute erörterte Frage bezieht sich darauf, »ob in diesem Film ›Freaks‹ à la Side-Show ausgestellt werden oder ob der Film in aufklärerisch-emanzipatorischer Manier mit den ›Freaks‹ als Menschen wie du und ich bekannt und vertraut machen möchte« (Helmes 2017, 43). Im Hinblick darauf, dass sich der im Film gezeigte Alltag der ›Freaks‹ kaum von dem Nichtbehinderter unterscheidet und sich die ›normalen‹ Menschen in moralischer Hinsicht als die wahren ›Freaks‹ erweisen, überwiegt indessen eindeutig die humanistisch-aufklärerische Komponente. Ein spätes Echo der frühen Kinotradition findet sich in David Lynchs *The Elephant Man* (US 1980), der einen historischen Fall vom Ende des 19. Jahrhunderts aufgreift: Der von extremer körperlicher Missbildung betroffene John Merrick wird von einem Arzt aus den Händen eines Schaustellers befreit und wieder in Kontakt mit der Gesellschaft gebracht. Lynch macht daraus auch eine Reflexion über den Voyeurismus im Kino und dessen eigene Vergangenheit als Jahrmarktsattraktion.

69.6 Der neuere Behindertenfilm

In der klassischen Hollywood-Ära und den nachfolgenden Jahren bewegt sich die Darstellung von Behinderten weitgehend innerhalb der vorgezeichneten

Bahnen. Dabei entstehen durchaus Produktionen, die, wie *The Miracle Worker* (1963), die individuelle Bewältigung des Lebens mit der Behinderung durch die Betroffenen und ihr Umfeld mit großer Intensität beschreiben. Grundsätzliche Veränderungen im Hinblick auf die Darstellungsweise von Behinderten im Spielfilm zeichnen sich jedoch erst seit Ende der 1980er Jahre ab, reziprok zur wachsenden sozio-politischen Anerkennung der Ansprüche von Minderheiten und den verstärkten Bestrebungen zur Inklusion von Menschen mit Behinderung (vgl. Tacke 2016b, 15, 20–21).

Der allmähliche Wandel des Behindertenbildes im Spielfilm erfolgt auf mehreren Ebenen:

1. Naturalisierung: Was bisher primär als negative oder positive Ausnahmeerscheinung galt, wird entstigmatisiert und entdramatisiert. Es wandelt sich tendenziell in etwas Alltägliches und Normales, das bestenfalls überhaupt nicht mehr problematisiert werden muss.
2. Amplifikation: Statt nur als verstreutes, isoliertes, marginales Motiv vorzukommen, wird Behinderung häufiger zum Hauptgegenstand und Thema.
3. Multiplikation: Es gibt generell mehr Filme, in denen Behinderung von Belang ist.
4. Diversifizierung: Das Spektrum der Darstellungen differenziert sich, indem einzelne Behinderungen eine eingehendere, weniger stereotype Beschreibung erfahren und neue Formen der Behinderung hinzutreten. Das sind z. B. der Autismus wie in *Rain Man* und *Testról és lélekról* (dt. *Körper und Seele*; HU 2017; Regie: Ildikó Enyedi), das Tourette-Syndrom wie in *The Tic Code* (US 1998; Regie: Gary Winick), *Vincent will Meer* und *Ein Tick anders* (DE 2011; Regie: Andi Rogenhagen) oder zuletzt die Demenz wie in *Amour* (FR/DE/AT 2012; Regie: Michael Haneke), *Honig im Kopf*, *Still Alice* (US 2014; Regie: Richard Glatzer/Wash Westmoreland) und *The Roads Not Taken* (GB 2020; Regie: Sally Potter).
5. Intersektionalität: Behinderung wird zunehmend mit anderen Benachteiligungsmerkmalen gekoppelt (Ethnizität, Geschlecht, Klasse etc.; vgl. Fraser 2013, xiii).

Im Folgenden sollen zwei besonders signifikante Beispiele für die schrittweise Transformation des Behindertenbildes im Spielfilm zwischen Abweichung und Normalisierung etwas genauer beleuchtet werden.

Beispiel 1: *Rain Man* (1988)

Barry Levinsons Film *Rain Man* gilt als »foundational text in cinematic representations of autism« (Murray 2008, 244). Der Film brachte zum ersten Mal überhaupt ein Massenpublikum mit dieser Art der Behinderung in Berührung und diente daher in der Folge als »the public's primary definitional text for autistic spectrum disorders« (Baker 2008, 229). Das sehr effektvolle, unterhaltsame, tragikomische Behinderungsnarrativ, das der Film etablierte, trug ihm seitens der Disability Studies aber auch Kritik ein. Der Film kombiniert das Plotmuster des Roadmovies mit dem Figurenklischee des *supercrip*. Erzählt wird die Geschichte der beiden ungleichen Brüder Charlie Babbitt (Tom Cruise) und Raymond Babbitt (Dustin Hoffman). Charlie ist ein egoistischer Yuppie und Autohändler aus Kalifornien mit finanziellen Problemen. Sein älterer Bruder Raymond ist Autist und lebt in einem Wohnheim für geistig Behinderte. Eine Erbschaftsangelegenheit ist der Anlass dafür, dass Charlie seinen Bruder aus dem Wohnheim entführt und sich mit ihm auf eine Autofahrt nach Kalifornien begibt. Im Verlauf der Reise lernt er, auf die Ticks seines Bruders Rücksicht zu nehmen, nutzt aber auch dessen besondere Fähigkeiten zu seinen Gunsten aus. Die Figur Raymonds entspricht ganz der Inszenierung des Autismus als Spektakel, die nach Baker folgendermaßen entsteht: »With the combination of the autistic character's mysterious idiosyncrasies and special talents, autism becomes a spectacle« (2008, 231). Zu Raymonds zahlreichen Idiosynkrasien gehören seine Flugangst und seine Weigerung, bei Regen das Zimmer zu verlassen, zu seinen Talenten ein extrem gutes Gedächtnis und eine besondere Rechengabe.

Obwohl die Figur des Autisten Raymond und ihre Oscar-prämierte schauspielerische Verkörperung durch Dustin Hoffman das Zentrum des Interesses bilden, ist die Geschichte funktional gesehen auf den nichtbehinderten Antihelden zugeschnitten, der wie im Märchen eine Reihe von Prüfungen bestehen muss, um am Ende ein besserer Mensch zu werden. Der Behinderte wird dagegen – wie so oft – »zur Probe für die anderen, zur emotionalen Entwicklungshilfe« (Seefßen 2003, 35). Nachdem er diese Funktion erfüllt hat, kehrt er wieder in die fachliche Obhut der Pflegeinstitution zurück, in der er nach Überzeugung aller Beteiligten am besten aufgehoben ist. Am Ende steht die Exklusion des Autisten aus der Gesellschaft. Das ist auch einer der Kritikpunkte, die Baker aus der Sicht der Betroffenen gegen *Rain Man* vorbringt. Die »spec-

tacularization of autism« (2008, 234) reduziere den Autisten auf das, was er für andere leiste oder bedeute. Ohne seine Superkräfte wäre Raymond nichts als eine Bürde für seinen Bruder und verlöre seine filmische und – in den Augen der Zuschauer – möglicherweise auch seine gesellschaftliche Existenzberechtigung. Durch die Fokussierung auf das unter Autisten relativ seltene Savant-Syndrom (10 %) werde der Öffentlichkeit ein falsches Bild der Behinderung vermittelt. Außerdem erscheine der Autist als inhumaner, fremdbestimmter und manipulierbarer Roboter, beherrscht von seinen kindlichen Obsessionen und unfähig, sich zu entwickeln. Zugunsten dramaturgischer Erfordernisse trete die wichtige Bedeutung von Eltern, Familie und häuslicher Umgebung in den Hintergrund. Das leiste dem Vorurteil Vorschub, dass Autismus durch Vernachlässigung entstände, und verstärke die Schuldgefühle der Angehörigen.

Beispiel 2: *Yo, también* (2009)

Álvaro Pastors und Antonio Naharros Film *Yo, también* erschien zwanzig Jahre nach *Rain Man*. Während in der Hollywoodproduktion der Ausnahmecharakter der Behinderung und die Unvermeidlichkeit der Exklusion den Ton bestimmten, plädiert der spanische Film entschieden für die Inklusion, Selbstbestimmung und Gleichberechtigung behinderter Menschen – und das schon im Titel (wörtlich: »Ich auch«). Fraser bezeichnet ihn deshalb als »particularly path-breaking« (2013, xxiii). Im Fokus steht der 34-jährige Daniel Sanz mit Down-Syndrom, der von Pablo Pineda dargestellt wird, dem ersten Europäer mit Down-Syndrom, der einen Universitätsabschluss erreichte und nach dessen Vorbild die Figur konzipiert ist (vgl. Rivera-Cordero 2013, 66, 70). Der erste spanische Film mit einem Hauptdarsteller mit Down-Syndrom war allerdings *León y Olvido* (ES 2004; Regie: Xavier Bermúdez). Am Beispiel von Daniel spielt der Film die Integration von Behinderten und ihren Anspruch auf Normalität in verschiedenen Lebensbereichen durch: Familie, Arbeit und Privatleben. Von seinen Eltern wurde Daniel intensiv in seiner intellektuellen Entwicklung gefördert. Zu seinem Bruder, der mit seiner Frau eine (tatsächlich existierende) Tanzakademie für Behinderte leitet, unterhält er ein freundschaftliches Verhältnis. Sein Universitätsabschluss ermöglicht es ihm, einer regulären Tätigkeit auf dem Sozialamt in Sevilla nachzugehen.

Das Problem, auf das sich der Film konzentriert

und womit er durchaus an Tabus rührt, ist das der Liebe, Partnerschaft und Sexualität zwischen Behinderten und Nichtbehinderten als dem eigentlichen Prüfstein für die »Normalisierbarkeit« ihres Verhältnisses. Daniel verliebt sich in seine nichtbehinderte Arbeitskollegin Laura (Lola Dueñas), die nach und nach seine Gefühle erwidert. Die junge Frau ist mit ihrer instabilen Persönlichkeit und ihren familiären Problemen auf ihre Weise ebenfalls eine Außenseiterin. In diesem Fall gestaltet sich die Beziehung zwischen behinderter und nicht behinderter Figur komplementär: »Beide verhelfen einander zu einem vollständigeren Leben« (Hartwig 2016, 232). Am Ende kommt es zwischen Laura und Daniel sogar zu dem von ihm herbeigesehnten Sex, der ihm bestätigt, ein »normaler Mann« zu sein. Doch der von der Kamera nur angedeutete Akt bleibt ambivalent. Daniel bezieht daraus ein gesteigertes Selbstbewusstsein, Laura besteht darauf, dass es bei diesem einen Mal bleibt. Exemplarisch gespiegelt wird die prekäre Sexualität zwischen Laura und Daniel durch zwei weitere Beziehungen: die glückliche Ehe zwischen Daniels Bruder Santis und dessen schwangerer Frau Reyes und die Liebe zwischen den jungen Erwachsenen Pedro und Luisa, die beide kognitiv beeinträchtigt sind, sich in der Tanzgruppe kennenlernen und gegen den anfänglichen Widerstand ihrer Umgebung zusammenfinden.

Um der Handlung von *Yo, también* vorbehaltlos folgen zu können, muss man allerdings den Grundwiderspruch akzeptieren, dass das Plädoyer des Films auf einer Tautologie beruht, denn der Anspruch auf Normalität wird ausgerechnet von einer Figur erhoben, die selbst verhältnismäßig »normal« ist. Gerade wegen seiner »Normalität« ist auch Daniel ein Ausnahmecharakter. Zwar bekennt er Laura gegenüber bei einem Strandbesuch stolz: »Ich habe das Syndrom von Kopf bis Fuß: Down. Wie im Lehrbuch«, aber abgesehen von seinem Äußeren und seiner Sprache ist er den Nichtbehinderten in Intelligenz, Bildung, Empathie, Charme und Witz ebenbürtig oder sogar überlegen. Das betont auch Hartwig:

»Daniel ähnelt im Film so stark den Figuren ohne Behinderung (und so wenig z. B. Luisa und Pedro), dass zwar seine Forderung nach normaler Behandlung uneingeschränkt nachvollziehbar ist, sein Beharren auf dem Recht auf Verschiedenheit allerdings farblos bleibt – er hat ja selbst keine sichtbaren kognitiven Beeinträchtigungen, geschweige denn moralische oder emotionale Defizite.« (Hartwig 2016, 234)

69.7 Behinderung und Intersektionalität

Heute mehren sich die Feststellungen, dass sich Behinderte inzwischen zu Lieblingen der Popkultur entwickelt haben und das Kino eine seiner Hauptaufgaben offenbar darin sehe, Diversität zu produzieren. In der Tat scheinen neuere Blockbuster wie *The Shape of Water* (US 2017; Regie: Guillermo del Toro) dieser Beobachtung Recht zu geben. Gerade *The Shape of Water* gibt ein vorbildliches Beispiel für intersektionale Diversität (s. Kap. 46) ab: Zur Rettung des amphibienartigen Naturwesens, das im Mittelpunkt des Films steht, verbünden sich Elisa, eine junge Putzfrau, die stumm ist und sich mit Gebärdensprache verständigt, Zeldä, ihre Freundin und Arbeitskollegin, die schwarz ist, und Elisas Nachbar Giles, ein einsamer, alter homosexueller Künstler. Ganz neu ist das Bewusstsein für die Überschneidung verschiedener Diskriminierungsformen allerdings nicht. In dem in Paris spielenden Abschnitt seines Episodenfilms *Night on Earth* (US 1991) hatte beispielsweise schon Jim Jarmusch diesen Aspekt in einer sehr amüsanten Szene zwischen einer blinden jungen Frau und einem aus der Elfenbeinküste stammenden Taxifahrer auf den Punkt gebracht.

Auch die extrem erfolgreiche Komödie *Intouchables* über die Freundschaft zwischen dem reichen, im Rollstuhl sitzenden Philippe und seinem aus dem Senegal stammenden, vorbestraften jungen Pfleger Driss, der in der Pariser Banlieue aufgewachsen ist, wird Behinderung mit weiteren Diskriminierungsfaktoren wie der ethnischen und sozialen Herkunft verknüpft. Dieses Rezept folgt noch die jüngste Inklusionskomödie des Regieduos Olivier Nakache und Éric Toledano. In *Hors normes* (FR 2019) erzählen sie von den tragikomischen Anstrengungen der beiden Pariser Sozialarbeiter Bruno und Malik – Jude der eine, Muslim der andere – bei ihrer alltäglichen Beschäftigung mit schwer autistischen Jugendlichen. Die Tatsache, dass es vor allem Komödien sind, die sich in den letzten Jahren des Themas Behinderung angenommen haben, ist nicht nur ein Anzeichen dafür, »wie marktcompatibel Screening Disability längst geworden ist« (Tacke 2016b, 21). Es zeigt auch, dass Spielfilme, die mit Klischees spielerisch bis subversiv umgehen und sich dem Thema realitätsnah und humorvoll, ohne Rührseligkeit und bevormundende Rücksichtnahme widmen, dem aktuellen Stand der medialen Auseinandersetzung mit Behinderung am besten zu entsprechen scheinen.

Literatur

- Anders, Petra-Andelka: Behinderung und psychische Krankheit im zeitgenössischen deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Filmanalyse. Würzburg 2014.
- Antebi, Susan/Jörgensen, Beth E. (Hg.): *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*. New York 2016.
- Baker, Anthony D.: Recognizing Jake. Contending with Formulaic and Spectacularized Representations of Autism in Film. In: *Osteen* 2008, 229–243.
- Bartmann, Silke: Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen. Münster 2002.
- Checa, Julio/Susanne Hartwig (Hg.): *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*. Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Warszawa/Wien 2018.
- Chivers, Sally/Markotić, Nicole (Hg.): *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus 2010.
- Davis, Lennard J.: The Ghettoization of Disability. Paradoxes of Visibility and Invisibility in Cinema. In: Anne Waldschmidt/Hanjo Berressem/Moritz Ingwersen (Hg.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld 2017, 39–49.
- Ellenbürger, Judith: Sinn-Bilder. Diesseits des Lichts, Jenseits der Stille. In: Jörn Glasenapp (Hg.): *Caroline Link*. München 2016, 20–33.
- Fiedler, Leslie A.: Pity and Fear. Images of the Disabled in Literature and the Popular Arts. In: *Salmagundi* 57 (1982), 57–69.
- Fraser, Benjamin: *Disability Studies and Spanish Culture. Films, Novels, the Comic and the Public Exhibition*. Liverpool 2013.
- Fraser, Benjamin: *Cultures of Representation. Disability in World Cinemas Contexts*. New York 2016.
- Fraser, Benjamin: *Cognitive Disability Aesthetics. Visual Culture, Disability Representations, and the (In)Visibility of Cognitive Difference*. Toronto/Buffalo/London 2018.
- Grebe, Anna: On the Road to Normalcy. European Road Movies and Disability (2002–2011). In: *Fraser* 2016, 173–186.
- Hartwig, Susanne: Andere Geschichten über geistige Behinderung? Die Spielfilme *Le huitième jour* (1996), *Yo, también* (2009) und *Léon y Olvido* (2004). In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 66/2 (2016), 225–240.
- Heiner, Stefan: Normal gehörlos. Gespräch mit Caroline Link. In: *Heiner/Gruber* 2003, 171–175.
- Heiner, Stefan/Gruber, Enzo (Hg.): *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt a. M. 2003.
- Helmes, Günter: Spielfilm – Abweichung – Behinderung. Beobachtungen zu einem frühen Klassiker des Genres »Behindertenfilm«: Das Lehrstück *Freaks* (1932) von Tod Browning. In: Julia Ricart Brede/Günter Helmes (Hg.): *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen. Behinderung und Migration im Fokus*. Münster/New York 2017, 19–62.

- Hoeksema, Thomas B./Smit, Christopher R.: The Fusion of Film Studies and Disability Studies. In: Christopher R. Smit/Anthony Enns (Hg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Maryland 2001, 33–43.
- Ljuslinder, Karin: Empowering Images or Preserved Stereotypes. Representations of Disability in Contemporary Film Comedies. In: *Journal of Scandinavian Cinema* 4/3 (2014), 267–279.
- Longmore, Paul K.: Screening Stereotypes. Images of Disabled People in Television and Motion Pictures. In: Alan Gartner/Tom Joe (Hg.): *Images of the Disabled, Disabling Images*. New York 1987, 65–78.
- Markotić, Nicole: Disability in Film and Literature. Jefferson 2016.
- Marr, Matthew J.: *The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film. Plus Ultra Pluralism*. New York 2013.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor 2000.
- Murray, Stuart: *Hollywood and the Fascination of Autism*. In: *Osteen* 2008, 244–255.
- Ney, Julia: *Die keine Rolle spielen. Menschen mit Behinderung im Film*. Kühbach-Unterbernbach 2007.
- Norden, Martin F.: *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick 1994.
- Osteen, Mark (Hg.): *Autism and Representation*. New York 2008.
- Prout, Ryan: *Otras competencias. Ethnobotany, the *Badianus codex*, and Metaphors of Mexican Memory Loss and Disability in *Las buenas hierbas** (2010). In: *Antebi/Jörgensen* 2016, 83–101.
- Reschke, Nils: *Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino*. In: Kenneth S. Calhoon/Eva Geulen/Claude Haas/Nils Reschke (Hg.): *»Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht«*. Über den Blick in der Literatur. Berlin 2010, 257–269.
- Ripplinger, Stefan: *I can see now. Blindheit im Kino*. Berlin 2008.
- Rivera-Cordero, Victoria: *The Self Inside and Out: Authenticity and Disability in *Mar adentro* and *Yo, también**. In: *Hispania* 96/1 (2013), 62–70.
- Seeßlen, Georg: *Freaks & Heroes. Wie die Traummaschine Kino Krankheit und Behinderung in unsere Wahrnehmung einschreibt*. In: *Heiner/Gruber* 2003, 31–40.
- Snyder, Sharon L./Mitchell, David T.: *Cultural Locations of Disability*. Chicago/London 2006.
- Tacke, Alexandra (Hg.) [2016a]: *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*. Bielefeld 2016.
- Tacke, Alexandra [2016b]: *Einleitung. Blind Spots der Filmgeschichte*. In: *Tacke* 2016a, 7–36.
- Tschilschke, Christian von: *La discapacidad en la mira de la docuficción: *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar*. In: *Checa/Hartwig* 2018, 153–166.

Christian von Tschilschke