

Tomas Vollhaber



Wem gehört die Gebärdensprache?

Essays zu einer Kritik des Hörens

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Tomas Vollhaber
Wem gehört die Gebärdensprache?



Tomas Vollhaber (Dr. phil.) lehrt Kulturwissenschaft der Gebärdensprachen am Institut für Deutsche Gebärdensprache der Universität Hamburg.

Tomas Vollhaber

Wem gehört die Gebärdensprache?

Essays zu einer Kritik des Hörens

[transcript]

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Tomas Vollhaber**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: picture alliance/Arne Dedert/dpa/Arne Dedert

Korrektur: Karin Wempe, Hamburg

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5455-4

PDF-ISBN 978-3-8394-5455-8

<https://doi.org/10.14361/9783839454558>

Buchreihen-ISSN: 2702-8968

Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort	9
----------------------	---

Sprache

Wem gehört die Gebärdensprache?	15
--	----

**»Sur le pont d'Avignon, on y danse, on y danse, sur le pont d'Avignon,
on y danse tous en rond«**

Gibt es eine Sprache, in der man etwas auszudrücken vermag, für das es keine Sprache gibt? ..	33
---	----

Eine Sprache der Unterdrückung

Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache	41
--	----

Zeig es ihnen!

Haiku und Gebärdensprache	59
---------------------------------	----

Ikonische Differenz

Vom Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen	73
--	----

Theater

Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik	95
--	----

Die Entpolitisierung des Theaters

Rafael Ugarte Chacóns Untersuchung eines Theaters von und für gehörlose und hörende Menschen	125
---	-----

Leere Signifikanten

Anmerkungen zum <i>Sommernachtstraum</i> der Theatergruppe Possible World	137
---	-----

Literatur der tauben Künstlerin Ruth Schaumann

»Vom tiefen Schlummerruf der Taube«

Gehörlosigkeit im literarischen Werk Ruth Schaumanns 155

Ruth Schaumanns unendliches Schreiben 175

»Eine Außenseiterin, eine Nonkonformistin in ganz hohem Maße«

Zum 100. Geburtstag der Künstlerin Ruth Schaumann ein Gespräch mit ihren Söhnen

Peter und Andreas Fuchs 197

Literatur über gehörlose Menschen

Hörende schreiben über Gehörlose: Ein Traum von tiefer Stille

Skizzen zur Entwicklung einer literarischen Schreibweise 231

»Wer ist diese taubstumme Frau, die pausenlos meine Nächte stört?«

Chenjerai Hoves Roman *Ahnenträume* 253

»Ich stehe mir selbst gegenüber wie einem Taubstummen«

Marcel Beyers Roman *Flughunde* 259

»Der Taube hilft den Hörenden und der Idiot zeigt den Weg zur Einsicht«

Pascale Bercovitchs Reportage *Das Lächeln des Delphins* 269

Film

Verordnete Einsprachigkeit

Myroslav Slaboshpytskyis Film *Plemya (The Tribe)* 281

Deaf Studies

In Leder über den Campus

Anmerkungen zu den performativen Studiengängen Disability Studies und Deaf Studies 293

Akte der Verständigung

Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation 311

Kritik des Hörens

Deaf Studies neu denken 345

Gespräche

Das D'Amato-System – eine Oper in Laut- und Gebärdensprache

Gespräche mit dem Komponisten Helmut Oehring und der Schauspielerin und Sängerin
Christina Schönfeld 371

»Poesie ist eine Einbahnstraße«

Gespräch mit dem Performer und Gebärdensprachdichter Jürgen Endress 389

»Mysteriöse Macht«

Gespräch mit Jürgen Endress über seine gleichnamige Gebärdensprachpoesie 399

»Er hatte einfach keine Angst«

Gespräch mit Tom Trube zum Tod des Aktivisten und Gebärdensprachperformers Gunter Trube
(geb. Puttrich-Reignard) 409

»Gebärdensprache als Sprache loslassen und sich an neue Ausdrucksformen wagen«

Gespräch mit dem Deaf Studies-Forscher H-Dirksen L. Bauman 423

»Gebärdensprache hat viel mit Tanz zu tun«

Gespräch mit der Tänzerin und Gebärdensprachdozentin Doris Geist 435

Verzeichnisse

Textverzeichnis 451

Literaturverzeichnis 453

Abbildungsverzeichnis 471

Vorwort

Gebärdensprache ist ein kulturelles Erbe aller Menschen. Schon immer haben sich Menschen in Lautsprache *und* mit ihren Händen, ihrem Körper, ihrer Mimik und Gestik einen sprachlichen Ausdruck verschafft. Lautsprache ist ohne Gebärden nur schwer vorstellbar. Dass Gebärden und Gebärdensprache heute eine größere Aufmerksamkeit erfahren, ist vor allem gehörlosen Menschen sowie tauben und hörenden Dolmetschern zu verdanken, die Gebärdensprache in den öffentlichen Raum getragen haben.

Gebärdensprache ist unmittelbar mit dem Leben tauber Menschen verbunden. Spätestens seit der Anerkennung der Gebärdensprache im Behindertengleichstellungsgesetz, dem Inkrafttreten der UN-Behindertenrechtskonvention und den Diskussionen um Inklusion fordern gehörlose Menschen ihr Recht auf Sprache und Teilhabe ein.

Neben dem Engagement tauber Menschen ist es vor allem der Sprachwissenschaft zu verdanken, die die Komplexität der Strukturen der Gebärdensprache und ihre Stellung als intaktes Sprachsystem nachgewiesen und damit viel zu ihrer gesellschaftlichen und rechtlichen Akzeptanz beigetragen hat. Dank des internationalen Interesses an Gebärdensprachforschung sind seit den 1960er-Jahren viele Facetten nationaler Gebärdensprachen – und somit auch der Deutschen Gebärdensprache (DGS) – linguistisch beleuchtet worden. In Bezug auf die kultur- und literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Gebärdensprache hingegen sieht die Situation anders aus. Das mag an der Schwierigkeit liegen, Gebärdensprache als kulturelles Erbe aller Menschen und gleichzeitig als Sprache gehörloser Menschen zu denken. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive stellen sich unter anderem folgende Fragen: Wie kann etwas Allgemeingut sein, das ebenso Identitätsmerkmal einer Minderheit ist, das es von der Mehrheit unterscheidet? Wie kann das, was politisch und kulturell ausgesondert ist, auch ein Wesensmerkmal der Allgemeinheit sein? Der »gewöhnliche« Umgang mit Behinderten geht von der Unterscheidung aus: hier »die Gesunden« und dort »die Behinderten« respektive hier »die Hörenden« und dort »die Gehörlosen«. Diese ohnehin zweifelhafte Unterscheidung wird im Zusammenhang mit Gebärdensprache vollends fragwürdig und damit gerät das ganze Konstrukt von »Gesundheit« und »Behinderung« ins Wanken.

Wie ist Paul McCartneys Song »My Valentine« zu begreifen, wenn er von Natalie Portman und Johnny Depp im Musikvideo mit Gebärden präsentiert wird? Wie passen Portman und Depp zu einer Kultur, die ihre Formen als Gehörlosentheater und -poesie

vor allem in der Abgeschlossenheit kultureller Zentren der Gehörlosengemeinschaft entwickelt hat? Was haben Portman, Depp und das Gehörlosentheater miteinander zu tun? Sicherlich sind die beiden und ihre Interpretation von »My Valentine« ohne das Gehörlosentheater oder die Gebärdensprachpoesie nicht zu denken. Auch die gebärdete Interpretation von »The Man I Love«, die Lutz Förster in Pina Bauschs *Nelken* präsentiert, gäbe es nicht ohne den Gebärdensprachdolmetscher, der Lutz Förster die entsprechenden Gebärden gezeigt hat. Wie ist der Zusammenhang differenter kultureller Konzepte zu reflektieren, an denen taube *und* hörende Menschen beteiligt sind?

Es ist meine Vermutung, dass eine wesentliche Motivation vieler hörender Menschen, die Gebärdensprache zu erlernen, darin besteht, an ihre eigenen – vergessenen – Gebärden erinnert zu werden und durch das Erlernen der Gebärdensprache zu einem körpersprachlichen Ausdruck zu gelangen, der ihr Lautsprachvermögen übersteigt. Erst danach eröffnen sich Möglichkeiten, mit tauben Freunden zu kommunizieren oder beruflich mit Gebärdensprache zu arbeiten.

Die vorliegende Sammlung von Essays ist aus dem Versuch heraus entstanden, anhand unterschiedlicher Themenbereiche und exemplarisch ausgewählter Artefakte diesen Zusammenhang zu beleuchten und dabei nicht aus dem Auge zu verlieren, dass sie es mit einer Sprach- und Kulturgemeinschaft zu tun hat, die noch bis vor nicht allzu langer Zeit vom öffentlichen Diskurs weitgehend ausgeschlossen war. Taube Kinder wurden bis in die jüngste Vergangenheit hinein zumeist lautsprachorientiert beschult und damit um einen Bildungszugang gebracht, der nur wenigen von ihnen eine spätere berufliche Verwirklichung und Anerkennung möglich gemacht hat.

* * *

Das Kapitel »Sprache« richtet seine Aufmerksamkeit auf ein Verständnis von Gebärdensprache, das die – tauben und hörenden – Sprecher dieser Sprache sowie unterschiedliche Textformen und anwendungsbezogene Aspekte im Blick hat. Die Denunzierung von Gebärdensprache als »Affensprache« zeigt nicht nur ein verachtendes Bild von Tieren und Menschen, sondern spiegelt eine Körperfeindlichkeit wider, die in der Rezeption der Körperlichkeit der Gebärdensprache besonders deutlich hervortritt. Der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Gebärdensprache sollte die Erfahrung der Unterdrückung ihrer Sprecher präsent sein. Sie begreift ihre Kunstformen als Ausdruck einer Poetik des unterdrückten Körpers. Deshalb ist an die Analyse dieser Poetik die Forderung gestellt, die Sprache der Poesie mithilfe einer Theorie zu beleuchten, in deren Mittelpunkt der Körper steht, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Erscheinen bringt.

Gebärdensprache selbst zeichnet sich vor allem durch ihren großen Bilderreichtum aus, der in ihren poetischen Formen deutlich in Erscheinung tritt. Das besondere Merkmal ihres Bilderreichtums stellt jedoch Übersetzer in und aus Gebärdensprachen vor schwierige Herausforderungen, sowohl was alltagssprachliche als auch ästhetische Texte betrifft. Im Kapitel »Sprache« wird unter anderem darüber nachgedacht, wie diesen Herausforderungen zu begegnen ist.

Theater war und ist für gehörlose Menschen schon immer ein wichtiger Ort ihrer Sprach- und Spielfreude. Seit Mitte der 1990er-Jahre haben hörende und taube Schau-

spieler und Regisseure gemeinsam Produktionen in Laut- und Gebärdensprache auf die Bühne gebracht. Das Kapitel »Theater« beschäftigt sich mit solchen Produktionen, den Unwägbarkeiten und Konflikten, mit denen sie konfrontiert waren, und den Lösungen, die sie gefunden haben.

Schrift ist für taube Menschen ein schwieriges Thema. Das mag seltsam klingen, da doch Schrift das geeignete Medium zu sein scheint, das zur Not eine Kommunikation zwischen hörenden und gehörlosen Menschen ermöglicht. In dem Bildungssystem, in dem sie aufwachsen, gelingt es ihnen kaum, eine gute Schriftsprachkompetenz zu erwerben. Eine Ausnahme ist die taube Künstlerin Ruth Schaumann (1899-1975), die ein umfassendes Werk literarischer und bildender Kunst hinterlassen hat. Die in den 1920er-Jahren sehr erfolgreiche Künstlerin konnte in der jungen Bundesrepublik keinen Anschluss mehr finden und schrieb in der sie umgebenden Einsamkeit Werke, in denen sie kompromisslos ihrer Taubheit eine literarische Form gab; einzigartig im deutschsprachigen Raum.

Für hörende Schriftsteller waren gehörlose Menschen immer wieder literarische Figuren, denen sie in ihren Texten eine Form gaben. Mit ihrer Existenz konnten Wunschvorstellungen nach Stille und Einsamkeit, Abgeschiedenheit aus alltäglicher Hektik, aber auch von Ängsten vor sozialer Isolation und ökonomischer Not zum Ausdruck gebracht werden, wie es beispielsweise Carson McCullers in ihrem Roman *Das Herz ist ein einsamer Jäger* gelang. In zeitgenössischen Texten hörender Autoren offenbaren sich hingegen andere Sichtweisen auf taube Menschen. Mit ihnen gelingt es, taube und hörende Protagonisten in ein Verhältnis zueinander zu setzen, in dem taube und hörende Menschen gleichermaßen als Sonderlinge erscheinen.

Im nächsten Kapitel wird der Film *Plemya (The Tribe)* des ukrainischen Regisseurs Myroslav Slaboshpytskyi vorgestellt, der die Situation tauber Jugendlicher in einem Internat zeigt. Jedoch nicht – wie das hinlänglich geläufig ist – als Opfer hörender Autoritäten, sondern als Täter krimineller Machenschaften, die in einem geradezu hermetisch abgeschlossenen Raum leben, der von jugendlichen und erwachsenen gehörlosen Menschen bestimmt ist. Anders als in vielen Filmen, deren Thema das tragische Schicksal »Taubstummer« ist, oder die von gehörlosen Menschen erzählen, die vom Geist der Emanzipation inspiriert sind und in denen Gebärdensprache als Medium der Solidarität tauber Menschen gezeigt wird, bringt sich hier in Gebärdensprache eine kollektive und identitätsstiftende Gewalt zum Ausdruck – in einer Sprache der Subordination, die die tauben Jugendlichen in ihrem Internat erlernen und praktizieren.

Wer sich mit den Artefakten hörender und tauber Menschen auseinandersetzen will, darf die politische Auseinandersetzung nicht scheuen. Deaf Studies sind der akademische Raum, in dem ein Denken möglich sein soll, das Perspektiven für ein Zusammenleben hörender und tauber Menschen entwickelt. Jedoch begegnen gerade taube Menschen aus dem akademischen Bereich diesen Perspektiven mit großem Argwohn und viele von ihnen bevorzugen das Konzept einer tauben Ethnie. Im Kapitel »Deaf Studies« versuche ich, diese Bedenken aufzugreifen und mit einem Konzept, das ich »Kritik des Hörens« nenne, Perspektiven zu entwickeln, die das Miteinander-Sein und Voneinander-Lernen in den Mittelpunkt stellen.

Das vorliegende Buch schließt mit Gesprächen, die ich mit hörenden und tauben Menschen aus den Bereichen Kunst und Wissenschaft geführt habe. Mir liegt daran,

dass das letzte Wort in einer Sammlung kulturwissenschaftlicher Essays, die sich mit Gebärdensprache und dem Zusammenleben von hörenden und gehörlosen Menschen beschäftigen, diejenigen haben, für die diese Sprache zum ›täglichen Brot‹ gehört. Es ist für alle Beteiligten, ob hörend oder taub, nicht einfach, den Ort der Gebärdensprache jenseits alltagssprachlicher Kommunikation auszumachen. Genau das macht die Suche nach ihm oft so schwer erträglich, ihn jedoch zu betreten, kann ein Moment großer Freude sein.

Die Essays sind in einem Zeitraum von etwa 20 Jahren geschrieben worden. In diesem Zeitraum haben sich meine Perspektiven auf Gebärdensprache, Gebärdensprachpoesie und -theater zum Teil verändert respektive präzisiert. In den Texten greife ich gelegentlich auf Beispiele zurück, über die ich bereits an anderer Stelle geschrieben habe, weil mir bestimmte Aspekte dieser Beispiele, denen ich ursprünglich weniger Bedeutung beigemessen habe, im Verlauf der Zeit wichtiger wurden. Wie einen roten Faden werden die Leser der vorliegenden Essays einer Differenz begegnen, die zu markieren mir im Zusammenhang der Beschreibung einer bilderreichen, visuellen Sprache bedeutsam erscheint: die Differenz von Sagen und Zeigen, die in der Produktion und Rezeption von Gebärdensprache ihre Spuren hinterlässt. Diese Differenz beschreibt die Grenze zwischen symbolischer Repräsentation und performativer Präsentation, die in Gebärdensprachen mehr als in jeder Lautsprache durchlässig wird.

Als Karin Wempe und ich 1987 unsere Arbeit im neu gegründeten Zentrum für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser der Universität Hamburg aufnahmen, wussten wir beide nicht, wo im Zentrum wir uns würden verorten können und wohin uns unsere Tätigkeit führen würde. Die Gespräche, die wir über die vielen Jahre miteinander geführt haben, und Karin Wempes kritischer Blick auf meine Texte haben dazu beigetragen, dass dieses Buch entstehen konnte.

Der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung bin ich für ihre großzügige Förderung des Buchprojekts sehr dankbar.

Hamburg, im Sommer 2021

Sprache

Wem gehört die Gebärdensprache?

Der vorliegende Essay – mit seinem für einige möglicherweise provozierend klingenden Titel – richtet den Fokus auf ein Spannungsfeld, in dem sich Menschen bewegen, die mit Gebärdensprachen und der Gehörlosengemeinschaft befasst sind. Auch manche Studierende der Gebärdensprachen und des Gebärdensprachdolmetschens sind spätestens in der Endphase ihres Studiums mit Fragen konfrontiert, die hinsichtlich des Studiums einer anderen Fremdphilologie eher ungewöhnlich erschienen und die die besondere Situation der Gebärdensprache und ihrer Sprecher reflektieren: Wer bin ich, wenn ich Sprache und Kultur der tauben Menschen studiere? Bin ich überhaupt willkommen in dieser fremden Kultur? Haben taube Menschen und ihre Sprache etwas mit mir und meinem Leben zu tun? Wo ist mein Platz im Befreiungskampf gehörloser Menschen? Kann ich diesen Kampf auch als meinen eigenen Kampf erfahren? Es sind Fragen, die sich manche in einer Phase des Studiums stellen, in der sie noch einmal über die vergangenen Semester nachdenken und ihnen glückliche Momente wie auch Stunden von Einsamkeit und Orientierungslosigkeit in den Sinn kommen. Wie kann ich mich in diesem Fach verorten, das so intensiv die Kultur einer Gruppe von Menschen und ihrer Sprache thematisiert?¹

Soziales und politisches Engagement ist für manche Studierende selbstverständlich, viele haben ein feines Gespür für Ungerechtigkeit und die meisten wissen, dass sie sich für ein Studium entschieden haben, das sich mit Sprache und Kultur einer unterdrückten Minderheit beschäftigt. Und gerade deshalb ist es für viele von ihnen oft unerträglich, sich nicht in diesem Studium verorten zu können, denn sie sind nicht gehörlos, haben nicht Einsamkeit und Sprachlosigkeit als gehörloser Mensch in einer

1 Die taube Professorin für Gebärdensprachdolmetschen und Gehörlosengemeinschaft, Sabine Fries, betont die ihres Erachtens ›privilegierte‹ Situation, in der sich Gebärdensprachstudierende befinden: »So aber lasse ich es mir nicht nehmen, jeden neuen Jahrgang Studierender darauf hinzuweisen, dass sie sich eines besonderen Privilegs hier an der Hochschule bewusst sein sollten: Sie dürfen (!) die Gebärdensprache lernen. Sie dürfen darüber hinaus in und mit DGS aktiv am Deaf-Studies-Diskurs teilnehmen und ihnen wird die Tür geöffnet zu tauber Kultur, Geschichte, Literatur, Kunst und vielem mehr« (2020, 384; Ausrufezeichen i. Orig.). In welcher anderen Fremdphilologie würde eine Dozentin oder ein Dozent den frisch immatrikulierten Studierenden einen derartigen Hinweis mit auf den Weg geben?

hörenden Familie erfahren, müssen sich nicht immer wieder mit Barrieren auseinandersetzen, die ihnen Wege versperren. Gemessen daran erscheint das eigene Interesse geradezu banal zu sein. Aber genau dieses eigene Interesse war einmal Anlass gewesen, Gebärdensprache zu erlernen und dieses Studienfach zu wählen. Die spezifische Herausforderung für Studierende des Studiums der Gebärdensprachen und des Gebärdensprachdolmetschens besteht also darin, sich in dieser besonderen Sprachkultur zu verorten. Der folgende Text will den Versuch wagen, Merkmale zu benennen, die dabei helfen, *Gebärdensprache als ein gemeinsames kulturelles Gut tauber und hörender Menschen zu denken*.

Der doppelte Blick auf Gebärdensprache

Während der Corona-Krise wurden die täglichen Pressekonferenzen des Robert-Koch-Instituts ein fester Bestandteil der Fernsehnachrichten. Dabei war nicht nur der Direktor des Instituts zu sehen, sondern auch eine Gebärdensprachdolmetscherin, von der Kristiana Ludwig in der *Süddeutschen Zeitung* in der täglich erscheinenden Rubrik »Profil« auf Seite 4 schreibt: »[Bernadette] Zwiener trägt Schwarz, damit ihre Hände gut zu erkennen sind, und blickt jetzt meist in eine Kamera oder in die Gesichter von Journalisten. So wie die Minister und Institutspräsidenten in diesen Tagen ihre Worte wägen, um ihre harten Einschnitte gut zu begründen oder Panik zu vermeiden, muss auch Zwiener simultan gut überlegen, welche Geste und welche Mimik sie mit welcher Intensität einsetzt« (2020, 4).

Es ist mittlerweile ein fester Bestandteil von vielen politischen und kulturellen Veranstaltungen im öffentlichen Raum, Fernsehen oder Internet, dass Dolmetscher den lautsprachlich vorgetragenen Text in Gebärdensprache übersetzen, wie es besonders in Notzeiten – bspw. den Feuerkatastrophen in Kalifornien oder Australien und auch im Zusammenhang mit der Corona-Pandemie – zu beobachten ist. Aber auch bei Wahlveranstaltungen, Theateraufführungen, Eröffnungen, Feierlichkeiten, Gottesdiensten, Podiumsdiskussionen etc. sind sie immer öfter zu sehen. Dolmetscher haben mir erzählt, dass Politiker und Kulturschaffende eher ambivalent auf ihre Gegenwart reagieren. Zwar entspricht ihre Bereitstellung den Anforderungen des politischen Anstands, jedoch lenken diese häufig die Aufmerksamkeit vom »eigentlichen Geschehen« ab, denn oft scheint das, was Dolmetscher auf der Bühne oder vor der Kamera mit ihrem Körper, ihren Händen und Bewegungen machen, interessanter zu sein als die Rede, die zu übersetzen sie angetreten sind. Dieser Ambivalenz folgt dann auch die Entscheidung, Sendungen mit Gebärdensprachdolmetschern bevorzugt auf Kanälen auszustrahlen, wo sie nicht »stören«, oder ihnen einen Platz in der Mediathek zuzuweisen. Dennoch begegne ich immer wieder Menschen, die gerne die *Tagesschau* auf Phoenix einschalten, weil dort Dolmetscher besonders deutlich zu sehen sind und geradezu einladen, nach den Namen und Begriffen in der gebärdensprachlichen Übersetzung zu suchen, von denen in der Nachrichtensendung die Rede ist.²

2 Bei seiner Videobotschaft zum »Tag der Gebärdensprachen« am 23.09.2020 bestätigt Bundespräsident Frank Walter Steinmeier die Faszination vieler hörender Menschen, wenn sie Gebärden-

Bei genauerer Betrachtung scheinen Gebärdensprachdolmetscher also zwei unterschiedliche Bedarfe zu erfüllen: Zuerst und vor allem sind sie bestellt, um tauben Menschen die Informationen zu vermitteln, die lautsprachlich vorgetragen werden. Bei Veranstaltungen, bei denen hörende und taube Vortragende und Teilnehmer anwesend sind, werden die laut- und gebärdensprachlichen Beiträge in die jeweils andere Sprache übersetzt. Dolmetscher folgen hier – entsprechend ihrem Arbeitsauftrag – einem *linguistischen Verständnis* von Gebärdensprache.

Doch manche hörenden Anwesenden und Zuschauer bleiben nicht unberührt von dem, was sie neben den Sprechern auf der Bühne oder in der Blase auf dem Bildschirm sehen, obwohl es sie gar nichts angeht und sie das gebärdensprachliche Translat zu ihrem eigenen Verständnis nicht brauchen, geschweige denn es verstehen. Dennoch macht es sie neugierig und weckt ihr Interesse. Es gibt also neben dem linguistischen Verständnis noch ein anderes, das ich das *kulturelle Verständnis* von Gebärdensprache nennen möchte.³ Doch darf man sich nicht täuschen: So harmlos die Szene zu sein

sprache sehen: »Vor etwas mehr als zwei Jahren [...] haben ›Die Prinzen‹ hier im Park von Schloss Bellevue ein Konzert gegeben. Es war natürlich ein toller Auftritt, ein Glanzpunkt unseres Bürgerfestes, vielleicht auch, weil Prinzen ja immer ganz gut in einen Schlosspark passen. Was viele Besucherinnen und Besucher aber noch mehr begeistert hat als die Musikgruppe, war die Gebärdendolmetscherin am Bühnenrand. Sie hat nicht nur Liedtexte übersetzt, sondern auch die Musik mit viel Schwung für alle sichtbar gemacht. Ich glaube, viele im Publikum haben ihretwegen noch besser verstanden, worum es in dem Song ›Du musst ein Schwein sein‹ eigentlich geht« (Steinmeier 2020).

Ein besonders bemerkenswertes Beispiel für die Faszination hörender Menschen beim Anblick von Gebärdensprache lieferte die TV-Castingshow *Das Supertalent* am 07.11.2020. Die von Rafael-Evitan Grombelka vorgetragene gebärdensprachliche Interpretation eines Songs rührte einen der Juroren zu Tränen. Chris Tall gelang es kaum sich zu artikulieren: »Du hast mein Herz komplett – [beginnt zu weinen] – das gibt's doch gar nicht – Ich fand's fantastisch. Ich würde so gerne soviel sagen ... [weint] [...] Das mich jemand so berührt, hätte ich niemals erwartet, und ich danke dir von Herzen, dass du heute hier bist« (Das Supertalent 2020).

- 3 Dieses kulturelle Verständnis von Gebärdensprache lässt sich auch am Beispiel von Musikvideos beobachten, bei denen die Interpreten einzelne Phrasen oder einen ganzen Song mit Gebärden oder Gebärdensprache begleiten. Diese Begleitung dient nicht einem linguistischen Verständnis des Liedes. Die Gebärden, die Liza Minnelli in ihrem Song »Quiet Love« zeigt, sollen nicht das Lied einem tauben Publikum zugänglich machen, sondern dienen dazu, die Anmut der Gebärdensprache zu zeigen, die sie bei ihrem Liebhaber beobachtet, und von ihren eigenen Gebärdenversuchen zu erzählen.

Anders verhält es sich bei Paul McCartneys »My Valentine«, in dessen Text ein tauber Protagonist nicht erkennbar ist. Wenn Natalie Portman und Johnny Depp diesen Song singen und gebärden, mag die Entscheidung dafür auch dem Wunsch geschuldet sein, taube Menschen anzusprechen, vor allem aber scheint es darum zu gehen, die Zartheit der Verse und der Musik mit der Zartheit gezeigter Gebärden zu unterlegen. Das Video spielt mit der »Weiblichkeit« Portmans und der »Männlichkeit« Depps. Beim Gebärden zeigt sich bei beiden eine Sanftheit, die vor allem zu Depps nach außen getragener »Männlichkeit« in scharfem Kontrast steht.

Auch die Gebärden, die Lutz Förster bei einem Gebärdensprachdolmetscher erlernt hat und in Pina Bauschs Inszenierung *Nelken* zeigt, gelten nicht einem tauben Publikum. Vielmehr setzt der Tanz die Rezeption von Musik *und* Gebärden voraus, die eine intensive Spannung erzeugen zwischen dem Song Gershwins »The Man I Love« in seiner melancholischen Interpretation von Sophie Tucker und der spröden, auf Mimik verzichtenden und nur aus Hand- und Armbewegungen bestehenden Performance des Tänzers. In der Aufführung des Songs durch Lutz Förster, in dem von

scheint, so friedlich hörende und gehörlose Menschen hier gemeinsam auf die Gebärdensprachdolmetscher schauen, so sehr trägt dieser Eindruck.⁴

Sprachwissenschaftliches und kulturwissenschaftliches Verständnis von Gebärdensprache befinden sich nicht im Zustand einer friedlichen Koexistenz. Dazu ist die Geschichte der Gebärdensprache zu belastet von Erfahrungen der Unterdrückung und des Leids tauber Menschen, als man sie jetzt der mimetischen Lust hörender Menschen überlassen kann, die ohnehin schon alles haben, hören und erfahren und immer schneller sind als taube Menschen, wenn es darum geht, etwas zu bekommen. Das betonten taube Teilnehmer einer Podiumsdiskussion zum Thema »Kulturelle Aneignung«, die am 1. Dezember 2018 in Köln stattfand. Das scheinbare Interesse an Gebärdensprache entpuppt sich bei genauerem Hinsehen schnell als scheinheilig und wohlfeil, denn das Interesse an Gebärdensprache geht nicht unbedingt einher mit einem Interesse an gehörlosen Menschen. Doch ohne gehörlose Menschen wäre die wachsende Aufmerksamkeit an Gebärdensprache undenkbar. Sie sowie taube und hörende Dolmetscher haben Gebärdensprache aus dem Versteck in den öffentlichen Raum getragen. Dabei bestand die wichtigste Botschaft darin, dass die Gebärdensprache die Muttersprache gehörloser Menschen ist und es sich bei ihr um ein vollwertiges Sprachsystem handelt, das in der Lage ist, alles lautsprachlich Vorgetragene in Gebärdensprache wiederzugeben.

einem Mann die Rede ist, den sich die Sängerin erträumt, der eines Tages kommt, sie erblickt und lächelt und bei ihr bleiben wird, wird Lutz Försters schwules Begehren erkennbar. Damit die Aufführung nicht zu einer kitschigen Revue verkommt, zeigt er die Gebärden in äußerster Konzentration, in der jede Phrase des Liedes mit der Phrase der Gebärdenbewegung übereinstimmt (vgl. *Sehen statt Hören* vom 28.05.1995). 2011 eröffnet Wim Wenders seinen Film *Pina* mit einem von Lutz Förster angeführten Reigen aller Mitglieder der Wuppertaler Company, bei dem sie über die Bühne schreiten und dabei die Gebärden für die vier Jahreszeiten zeigen.

Für alle Beispiele gilt, dass der Einsatz von Gebärden(sprache) nicht einem linguistischen, sondern einem kulturellen Verständnis folgt. Insofern beobachten manche gehörlose Menschen den Einsatz von Gebärden(sprache) im Kontext von Musikvideos mit einem gewissen Argwohn.

- 4 Vorseiten tauber Menschen wurde das Interesse hörender Menschen an Gebärdensprache durchaus kritisch gesehen. Einer der frühen Aktivisten der US-amerikanischen Gehörlosenbewegung, Tom Humphries, schreibt: »Einige werden sich an den Widerstand erinnern, Fremden ASL [Amerikanische Gebärdensprache; T.V.] beizubringen. Unser Misstrauen gegenüber den Motiven hörender Menschen, ASL lernen zu wollen, ließ uns zögern, unsere Sprache mit ihnen zu teilen. Schließlich hatten sie bisher nur wenig Interesse an Gebärdensprache gezeigt, und was sollten wir davon haben, wenn sie unsere ›Geheim‹sprache lernten? War es wirklich eine gute Idee, ihnen diese Sprache zu offenbaren und damit uns selbst zu offenbaren? War das nicht riskant?« (2017, 400). Aber auch hörende Menschen hatten in Bezug auf die Gebärdensprache gehörloser Menschen Vorbehalte. Schon früh schien es diesen Impuls gegeben zu haben, sich von der Sprache tauber Menschen abzugrenzen. In seinem Buch über den Stummfilm aus dem Jahr 1924 nennt Béla Balázs die Gebärdensprache »die eigentliche Muttersprache der Menschheit« (2001, 18), gleichzeitig jedoch betont er, dass »der Mensch der visuellen Kultur mit seinen Gebärden nicht Worte (ersetzt) wie etwa die Taubstummten mit ihrer Zeichensprache« (ebd., 16), denn »unter Tauben wird man stumm« (ebd., 9). »Die ganze Menschheit ist heute schon dabei, die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen. Nicht den Worteersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele« (ebd., 17). Ganz offensichtlich sind gehörlose Menschen nach Balázs mit ihrer »Taubstummensprache« zu dieser Korrespondenz nicht in der Lage.

Der Zusammenhang von tauben Menschen und Gebärdensprache droht in einem allgemeinen Interesse an Gebärdensprache verloren zu gehen, wenn das kulturwissenschaftliche Verständnis von Gebärdensprache neben das sprachwissenschaftliche tritt. So steht eines fest: Während gehörlose Menschen Gebärdensprache als ihre Muttersprache und sich als Mitglieder einer Sprach- und Kulturgemeinschaft verstehen, zu der nur taube Menschen gehören und in der gebärdensprachkompetente hörende Menschen bestenfalls geduldet sind, nehmen immer mehr hörende Menschen die Gelegenheit wahr, Gebärdensprache zu erlernen und zu studieren aus Interesse an dieser Sprache. Manche von ihnen ergreifen die Möglichkeit, als Sprachwissenschaftler, Dolmetscher, Gehörlosen- oder Sozialpädagogen zu arbeiten und so das eigene Interesse an Gebärdensprache mit einem Beruf zu verbinden. Doch zu Beginn des Erlernens und Studierens von Gebärdensprache steht bei den meisten von ihnen die Neugier auf diese Sprache und ihre besondere Modalität, in der etwas zum Ausdruck zu bringen ist, das sie von anderen Sprachen unterscheidet.

Diese beiden Verständnisse von Gebärdensprache bringen vor allem hörende Menschen in eine schwierige Lage, die sich noch zuspitzen ließe, wenn man die Situation bspw. hörender Gebärdensprachdolmetscher im Fokus hat. Selbst die besten Dolmetscher machen hin und wieder die Erfahrung, dass sie aus ihrer ›hörenden Haut‹ nicht herauskommen und sich einer ›hörenden Gebärdensprache‹ bedienen. In einem Interview stellt der Lektor am Institut für Deutsche Gebärdensprache, Alexander von Meyenn, fest: »Zum heutigen Zeitpunkt gibt es eine Gehörlosen-DGS und es gibt eine Dolmetscher-DGS. Die Dolmetscher-DGS verfügt über Ausdrucksweisen, die Gehörlose selbst so nie benutzen würden« (2006, 34).⁵ Gewiss, jeder Muttersprachler ist einem Zweitsprachler sprachlich überlegen, aber im Kontext der Gebärdensprache ist die Problematik brisant, denn für taube Menschen ist diese Sprache mehr als eine Muttersprache. Sie ist das wichtigste Merkmal ihrer gemeinsamen Identität. Und so ist für hörende Menschen die Beschäftigung mit Gebärdensprache eine heikle Angelegenheit und es stellt sich mithin jenen, die inmitten dieser Auseinandersetzung stehen, die eigentümlich anmutende Frage: Wem gehört die Gebärdensprache?

»Kulturelle Aneignung im Kontext der Gebärdensprachgemeinschaft«

Unter dem gleichlautenden Titel veranstaltete die *Gesellschaft für Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser e.V.* die bereits oben erwähnte Podiumsdiskussion in Köln. Anlass für diese Veranstaltung war eine Debatte, die schon seit geraumer Zeit schwelte und durch einen Zeitungsartikel⁶ befeuert wurde, in dem Martin* a Vahemäe-Zierold von Erfahrungen mit Gebärdensprachdolmetschern schreibt, auf die schon Alexander

5 Der Gebärdensprachdozent Andreas Costrau bestätigt diese Auffassung, wenn er sagt: »Was ich im Moment sehe ist, dass wir zwei Formen der DGS haben: Einerseits gibt es eine Bio-DGS, die vom Volk verwendet wird, und zwar ganz ungezwungen und natürlich. Und dann gibt es die Uni-DGS oder Dolmetsch-DGS. Es wird so akkurat und abgehackt gebärdet« (*Sehen statt Hören* vom 17.10.2020).

6 *die tageszeitung* vom 21.08.2018. Nachdruck in: *Das Zeichen* 110/2018, 508-509.

von Meyenn hingewiesen hatte: »Um Konzerte barrierefrei für taube Menschen zu organisieren, werden auf der Bühne Gebärdensprachdolmetscher*innen eingesetzt [...]. Klingt nach einer großen Bereicherung und einem tollen Zugang für taube Menschen. [...] Zunächst fand ich es schön, wie die gebärdensprachliche Übersetzung der Musik auf mich wirkt. [...] Auf den zweiten Blick jedoch musste ich mir eingestehen, dass große Teile der Übersetzung in Gebärdensprache für mich unverständlich waren. Mir wurde bewusst, dass die hörende Dolmetscher*in meine Muttersprache, die Deutsche Gebärdensprache, nicht auf einem Niveau beherrscht, das mir die Musik, die poetischen Texte zugänglich macht. Um so mehr fühlte ich mich abermals ausgeschlossen« (2018, 508). Er*sie plädiert dafür, dass Musik und andere poetische Übersetzungen von tauben Dolmetschern vorgenommen werden, »denn wir teilen nicht nur eine Sprache – wir teilen auch eine Kultur« (ebd.). Dabei weist er*sie auf die gängige Praxis hin, dass Übersetzer ihre Übersetzungen – vor allem dann, wenn es sich um ästhetische Texte handelt – in ihre jeweilige Muttersprache vornehmen, und fragt: »Warum kommen im Bereich des gebärdensprachlichen Musikdolmetschens trotzdem kaum taube Muttersprachler*innen zum Zuge?« (ebd.).

Neben der Qualität der Übersetzung hat diese Frage für Vahemäe-Zierold noch eine weitere, politische Dimension: »Meine Sprache, eine immer noch unterdrückte, verpönte Sprache, findet durch diese Hörenden Aufmerksamkeit. Sie ernten Ruhm, Anerkennung, können sich mit meiner Sprache schmücken – die gleiche Sprache, für die ich als tauber Mensch immer noch verspottet werde« (ebd.). Ärger und Frustration verdichten sich in folgendem Gedanken: »Das hörende Publikum aber ist fasziniert von der Schönheit meiner Sprache – die ich, so wie sie angewendet wird, noch nicht mal verstehe. *Kulturelle Aneignung* und Audismus, also die Unterdrückung tauber Menschen und ihrer Sprache, sind hier in vollem Gange« (ebd.; Herv. T.V.).

Bei der bereits erwähnten Podiumsdiskussion wiederholt er diese Kritik und wird dabei von einer weiteren tauben Teilnehmerin, Asha Rajashekhar, unterstützt, die feststellt: »Da gibt es Vertreter aus der Mehrheitsgesellschaft der Hörenden, die die schöne Gebärdensprache einer Minderheit für sich entdecken und bei sich verbreiten. Aber das Ganze geschieht ohne Mitwirkung Gehörloser. Sie finden dort überhaupt keine Berücksichtigung. Es besteht die Gefahr, dass die Gebärdensprache von Hörenden verändert und ›verhörlicht‹ wird. Die Gebärdensprache wird dadurch andersartig und mit ihr wird Kommerz gemacht. Gebärdensprache ist plötzlich ein Wirtschaftsfaktor. Das führt zu einem Ungleichgewicht. Hier geht es also um ein Machtgefälle. Das sehe ich skeptisch« (*Sehen statt Hören* vom 22.12.2018).

Vier Aspekte sind es, die Vahemäe-Zierold und Rajashekhar mit dem Vorwurf der kulturellen Aneignung verknüpfen, von denen sich zwei darauf beziehen, dass hörende Menschen sich über ihre eigene Gebärdensprachkompetenz ökonomische Vorteile und einen Prestigegewinn verschaffen: 1. Die kommerzielle Verwertung der Gebärdensprache durch hörende Menschen und 2. die Anerkennung und Aufmerksamkeit, die hörende Menschen bekommen, und den Ruhm, den sie ernten, wenn sie sich mit der Gebärdensprache schmücken; während die Aspekte 3. Vereinnahmung der Gebärdensprache tauber durch hörende Menschen sowie 4. die Gefahr, dass hörende Menschen Gebärdensprache verändern bzw. »verhörlichen« – eine Gefahr, auf die bereits Alexander von Meyenn hinwies –, die Sprache selbst im Blick haben.

Mit ihrer Kritik verweisen Rajashekhar und Vahemäe-Zierold auf ungerechte Strukturen und auf die nach wie vor bestehenden schwierigen sozialen und politischen Bedingungen, mit denen gehörlose Menschen konfrontiert sind; eine Kritik, die auch von Dolmetschern selbst geteilt wird, deren Arbeit Anlass für den Zeitungsartikel und die Podiumsdiskussion in Köln waren. In einem Statement vermisst eine Gruppe von Dolmetschern bei ihren Kollegen, »dass sie sich ernsthaft und selbstreflexiv mit *kultureller Aneignung* und *eigenen Privilegien* als hörende Gesellschaftsmitglieder« (anon. 2019, 152; Herv. T.V.) beschäftigen. Sie schreiben: »Als hörende Dolmetscher_innen *leihen* wir uns die Sprache einer bis heute stark unterdrückten Minderheit. Sie ermöglicht uns, einen Beruf auszuüben, von dem wir sehr gut leben können – ganz im Gegensatz zu einer Mehrheit unserer tauben Kund_innen, die gerade auch als DGS-Nutzer_innen große Nachteile und Diskriminierungen auf dem Arbeitsmarkt erfahren« (ebd.; Herv. T.V.), und sie wünschen sich »einen Paradigmenwechsel bezüglich der Zusammenarbeit mit unseren tauben Kolleg_innen und der Solidarität mit der Taubengemeinschaft« (ebd., 153).

So sehr sie der Aufruf nach einer Zusammenarbeit mit tauben Dolmetschern und zur Solidarität mit der Gehörlosengemeinschaft ehrt, so bemerkenswert ist es, wenn die Dolmetscher_innen, die in ihrem Statement anonym bleiben, sich einer Metapher bedienen, wonach sie sich die Sprache »leihen« und damit ein Bedeutungsfeld eröffnen, das im Kontext von Sprache eher ungewöhnlich ist. Diese Volte im Text verbindet ihre eigene sozioökonomische Selbstkritik mit den sprachrelevanten Aspekten der Kritik von Rajashekhar und Vahemäe-Zierold. Denn im Kontext von Sprache die Metapher »leihen« zu benutzen, eröffnet einen Chiasmus, der immer auch das Zurückgeben denkt, es sei denn, man behält das Geliehene wissentlich und gibt es nicht zurück. Da sich Dolmetscher die Gebärdensprache nicht leihen, sondern sie erlernen, ist der Akt des Zurückgebens schlicht unmöglich. Was also wollen die Dolmetscher_innen mit dieser Metapher sagen? Vermutlich verstehen sie sich nicht als Diebe der Gebärdensprache, aber die Metapher »leihen« lässt in eine komplizierte Gemengelage blicken, in der sie sich zu befinden scheinen, wenn sie mit dem Vorwurf der kulturellen Aneignung konfrontiert werden. Mit dieser Metapher mögen sie zum Ausdruck bringen wollen, dass die Gebärdensprache nicht ihre Sprache ist und sie damit respektvoll umgehen müssen, aber das trifft auf jede Fremdsprache zu, mit der Dolmetscher arbeiten. Vielmehr zeigt sich in ihrem Bekenntnis, sich die Gebärdensprache zu leihen, eine Schwierigkeit, die unmittelbar mit dem Vorwurf von »Aneignung und Privilegien« verbunden zu sein scheint. Nur worin besteht diese Schwierigkeit? Warum ist es schwer, in einen Austausch über die Frage zu treten, was mit einer Sprache passiert, die als Fremdsprache erlernt und als Arbeitssprache benutzt und sicherlich auch jenseits von arbeitsrelevanten Zusammenhängen verwendet wird, sei es im Kontakt mit gehörlosen Freunden, sei es, um einen eigenen – nicht unbedingt tauben – gebärdensprachlichen Ausdruck zu finden?

Die Problematik der kulturellen Aneignung im Kontext des Gebärdenspracherwerbs beruht im Wesentlichen auf einer perspektivischen Verengung von Gebärdensprache auf ihren linguistischen Gehalt sowie als Medium der Kommunikation; eine Verengung, die gehörlose Menschen in gleicher Weise betreiben wie hörende, wie es am Beispiel des Statements der Dolmetscher_innen deutlich zu beobachten ist. Doch zum linguis-

tischen Gehalt gehört auch der kulturelle. Es ist meine These, dass für die meisten hörenden Menschen der linguistische Gehalt von Gebärdensprache dem kulturellen nachgelagert ist und erst in der Beschäftigung mit dieser Sprache sich Interessensgebiete herauskristallisieren, die die eine oder andere Fokussierung mit sich bringt. Das kulturelle Interesse hörender Menschen an der Gebärdensprache verbindet sich mit den beiden sprachlichen Aspekten, auf die Rajashekhar und Vahemäe-Zierold hingewiesen haben, wenn sie die Gefahr sehen, dass hörende Menschen die Gebärdensprache verinnerlichen und sie verändern bzw. sie »verhörlichen«, mit anderen Worten, dass sie sich dieser Sprache nicht linguistisch, sondern kulturell nähern. Denn »verhörlichen« heißt nichts anderes als Einflüsse der eigenen Kultur, die von Erfahrungen der eigenen Lebens- und Sprachwirklichkeit geprägt sind – und nicht von der tauben Menschen – in diese neu erworbene Sprache eindringen zu lassen.

Die von Rajashekhar und Vahemäe-Zierold beschriebene Faszination hörender Menschen von der Schönheit der Gebärdensprache kann nur entstehen, wenn hörende Menschen diese eigenen Erfahrungen mit der Gebärdensprache oder besser: mit den Gebärden dieser Sprache verknüpfen und wenn etwas Vertrautes in dieser Sprache, in diesen Gebärden aufblitzt. Was dort aufblitzt, hat bereits Kristiana Ludwig in ihrem Artikel über Bernadette Zwiener in der *Süddeutschen Zeitung* angedeutet, wenn sie von Geste und Mimik spricht, derer sich die Dolmetscherin bedient. Gesten und Mimik sind nicht nur Merkmale der Gebärdensprache, sondern gehören zum Ausdrucksinventar eines Menschen. Und auch für Ludwig sind sie der Spalt, durch den sie schlüpfen kann, um sich dieser geheimnisvollen und faszinierenden Sprache zu nähern.

Zur Geste schreiben Gunter Gebauer und Christoph Wulf: »Die Bilder- und Körpersprache der Gestik ist ein kulturelles Produkt, mit dessen Hilfe das soziale Subjekt geformt wird und an dessen Ausarbeitung es selbst beteiligt ist« (1998, 83f.) und zitieren dazu eine Textstelle aus der *Anthropologie der Geste* von Marcel Jousse: »Die Geste ist die lebendige Energie, die das Gesamt hervorbringt, das den Anthropos ausmacht: *das Leben in der Geste*« (Jousse zit. in ebd., 84; Herv. i. Orig.).⁷ Jousse, und in seiner Folge Gebauer und Wulf, begreifen die Geste als ontologische Bedingung des Anthropos, des Menschen. Da verwundert es nicht, dass Kristiana Ludwig die Intensität der Gesten und Mimik der Dolmetscherin und die vielen Bilder, die sie in der Gebärdensprache benutzt, beobachtet (vgl. Ludwig 2020, 4); Bilder, von denen Christoph Wulf schreibt: »Bildern ist gemeinsam, dass Menschen sich in ihnen *erfahren* und sich mit ihrer Hilfe ihrer selbst *vergewissern*« (Wulf 2005, 39f.; Herv. T.V.). Das Zitat betont, dass Bilder einen Moment der »Selbsterfahrung« auslösen und der Mensch mit ihrer Hilfe einen Moment der »Selbstvergewisserung« erfährt. Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung können dabei jedoch auf *zwei unterschiedliche* und sich durchaus auch *widersprechende* Gemütszustände verweisen. Das soll im Folgenden näher dargestellt werden.

7 Jousse bezieht sich in diesem Zitat auf Humboldts Verständnis von Sprache als »enérgeia« (Tätigkeit) (vgl. Di Cesare 1996, 284).

Gebärdensprache als dialektische Bilder

»Ist Gebärdensprache international?« gehört zu den gerne gestellten Fragen, denen Menschen begegnen, die sich mit Gebärdensprache beschäftigen. Für Linguisten bezeugt diese Frage Unkenntnis; sie wissen, dass Sprachen, auch die Gebärdensprache, nicht international sein können, sondern sich unterschiedlich nach dem Willen der politischen Institutionen und den Ansprüchen der Sprecher entwickeln. Und Gebärdensprachstudierende werden nicht müde, ihren Angehörigen und Freunden zu erklären, dass Gebärdensprachen regional unterschiedliche Dialekte haben und national jedes Land über mindestens eine eigene Gebärdensprache verfügt.

Doch geht es jenen, die so unbedarft nach der Internationalität der Gebärdensprache fragen, weniger um die Klärung eines linguistischen Befunds als vielmehr um eine Beobachtung, von der auch Kristiana Ludwig schreibt und die sie mit vielen teilt, die gebannt auf die Gebärden von gehörlosen Menschen und tauben sowie hörenden Dolmetschern – oder auch auf die von Liza Minnelli, Natalie Portman, Johnny Depp, Lutz Förster und der Wuppertaler Company⁸ – schauen. Was fasziniert an diesen Gebärden? Vermutlich die Suche und das Wiedererkennen jener von Gebauer und Wulf beschriebenen vertrauten Bilder, die in den Gebärden versteckt sind, genauso, wie es Ludwig in ihrem Artikel beschreibt: »Bernadette Zwiener übersetzt Corona, indem sie eine Hand zur Faust ballt und die Finger der anderen schwungvoll darüber streckt. Die Faust könnte die Welt symbolisieren, die Finger die Ausbreitung der Krankheit, sagt sie. Die Geste ihres Kollegen [...] ist ähnlich: Faust und Finger. Doch er hat dabei die Gestalt des Virus unter dem Mikroskop vor Augen: einen Ball mit Stacheln. [...] Das Wort ›Virus‹ übersetzt Zwiener, indem sie zwei Teufelshörner andeutet. Für die ›Quarantäne‹ führt sie Daumen und Zeigefinger beider Hände zusammen: wie ein Schloss, das klickt« (Ludwig 2020, 4).

Wenige Seiten später findet sich in derselben Ausgabe der *Süddeutschen Zeitung* eine Anzeige des Bundesministeriums für Gesundheit, in der die Bevölkerung zum Verbleib in ihren Wohnungen aufgerufen wird. Abgebildet auf dieser Anzeige, die eine halbe Zeitungsseite einnimmt, sind 25 Menschen – Prominente und Unbekannte –, die alle die gleiche Gebärde ausführen: Sie halten ihre ausgestreckten Hände, deren Fingerspitzen sich berühren, wie ein Dach über dem Kopf gemäß dem Motto: »Wir bleiben zuhause. Weil wir alle zusammenhalten« (*Süddeutsche Zeitung* vom 28./29.03.2020, 27). Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich unter den Abgebildeten auch der Aktivist der Behindertenbewegung Raul Krauthausen befindet, der – wie Kristiana Ludwig in ihrem Bericht über eine Gebärdensprachdolmetscherin – eine Verbindung herstellt zwischen Menschen mit und ohne Behinderung.

Die zum Dach geformten Hände, die zum Stachelball oder zur Welt geballte Faust; die Finger, die wie eine Krake die Welt umklammern oder ausgespreizt die Corona des Virus zeigen; das Virus als Teufel und die Quarantäne als Ort des Eingeschlossen-seins, all diese Bilder sind Lexeme der DGS und stellen gleichzeitig so etwas wie einen sprachlichen Überschuss dar. Es sind Gebärdensprache-Bilder, derer sich nicht nur gehörlose Personen oder taube und hörende Gebärdensprachdolmetscher bedienen, sondern die

8 Vgl. Fußnote 3 auf S. 17f.

jeder Mensch selber benutzt, um seiner Rede Anschaulichkeit und Ausdruckskraft zu verleihen, weil sich in diesen Gebärdenbildern etwas zeigt, das über das, was gesagt werden soll, hinausweist. »Bei Phantasie und Imagination, Einbildungskraft und Imaginärem handelt es sich um Kräfte, die, wenn sie performativ werden, Bilder erzeugen. Diese Bilder sind körperlich. Um gesehen zu werden, bedürfen sie eines Mediums« (Wulf 2005, 47). Die Faszination hörender Menschen an der Gebärdensprache tauber Menschen lässt sich möglicherweise damit erklären, dass *in den Bildern ihrer Gebärden die Gebärdensprache selbst wie ein unermesslicher Schatz erscheint, der die Erinnerungen an die eigenen, vergessenen Gebärdenbilder aufblitzen lässt.*

Ohne an die Gebärden der Gebärdensprache gedacht zu haben, hat Walter Benjamin in seinem Topos des »dialektischen Bildes« diesen Moment des Aufblitzens einer genaueren Betrachtung unterzogen. Auf den ersten Blick erscheint der Topos des »dialektischen Bildes« paradox, denn mit »Bild« verknüpft sich die Vorstellung eines abgeschlossenen Ganzen, während »Dialektik« genau jene Bewegung von These und Antithese beinhaltet, die in einer Synthese verdichtet erneut zu einer These wird; also eine Bewegung, die im Gegensatz zum Bild niemals abgeschlossen ist. Dieses Paradox erweist sich jedoch im Kontext der Untersuchung von Gebärdenbildern als äußerst produktiv. Wie Kristiana Ludwig die Gebärden beschreibt, die sie bei der Dolmetscherin beobachtet, verbinden sich beim Betrachten von Gebärden Bilder der Erinnerung, die in neuen Kontexten aktualisiert werden: Die aktuelle Bedrohung durch das Corona-Virus, die in einem mimetischen Spiel in vertraute Bilder geformt wird, sei es die zur Faust geballte Hand oder die Finger, die zur Corona gespreizt oder zur Krake oder zu Teufelshörnern werden, oder Daumen und Zeigefinger, die zusammenklicken und die Abgeschlossenheit der Quarantäne inszenieren. Aus dieser Verbindung von Erinnerungsbildern und Zeitgeschehen entsteht das dialektische Bild: »Ganz lässt sich das Zeitmoment im dialektischen Bilde nur mittels der Konfrontation mit einem anderen Begriffe ermitteln. Dieser Begriff ist das »Jetzt der Erkennbarkeit« (Benjamin 1998, 1038).⁹

An anderer Stelle im *Passagen-Werk* expliziert Benjamin diese Koinzidenz von Erinnerung und Jetztzeit und verknüpft sie mit dem Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, der Sprache: »Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache« (ebd., 576f.). Es geht also nicht darum, die Gegenwart mithilfe von etwas Vergangenen zu erklären, und es geht auch nicht darum, Gebärden etymologisch abzuleiten, und es geht erst recht nicht darum, Gebärden in ihrer

9 Henri Bergson hat in *Materie und Gedächtnis* (1991) auf ähnliche Weise wie Benjamin die Verbindung von Erinnerungs- und Jetztbildern in seinem Konzept des Bild- und Bewegungsgedächtnisses vorgestellt. Vgl. dazu meine Ausführungen in »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 51f.

semantischen Bedeutung zu verstehen, sondern es geht um den vollständig subjektiven – Benjamin nennt ihn den sprunghaften – Akt des *Sehens* einer Gebärde im Jetzt ihrer Erkennbarkeit. Dabei sind die »Übersetzungen« der zum Dach geformten Hände als Schutzraum, der geballten Faust als Welt, der Finger als Corona, als Krake oder Teufelshörner oder als Klicken eines Schlosses immer nachgelagert, und dem Impuls der Sinnstiftung geschuldet, der Frieden bereitet, Sicherheit verschafft und der »Selbstvergewisserung« (vgl. Wulf 2005, 40) dient. Das Jetzt der Erkennbarkeit offenbart jedoch keinen Moment des Friedens oder der Sicherheit, vielmehr handelt es sich um einen Moment der »Selbsterfahrung« (ebd.), des Erstaunens oder Erschreckens. In diesem Moment wird nämlich etwas erkennbar, was sich in verborgenen Schichten befindet und nun den Augenblick eines plötzlich aufblitzenden Bildes erfährt, das Erinnerung heißt.

Das Konzept des dialektischen Bildes ist von Benjamin nie ausgearbeitet worden. Auf der Flucht vor der deutschen Wehrmacht nahm er sich 1940 in Portbou das Leben und konnte das *Passagen-Werk*, an dem er arbeitete, nicht mehr vollenden. Die wichtigsten Fragmente zum Konzept des dialektischen Bildes finden sich dort, auch seine Zuordnung zur Sprache. Doch schon vor den Aufzeichnungen des *Passagen-Werks* hatte Benjamin in seiner *Lehre vom Ähnlichen* (1933) von einer Wahrnehmung geschrieben, »die in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden« ist (1980g, 206). »Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden. Sie bietet sich dem Auge ebenso flüchtig, vorübergehend wie eine Gestirnkongellation. Die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten also scheint an ein Zeitmoment gebunden« (ebd.). Das heißt, dass das blitzhafte Erkennen von Ähnlichkeiten dem dialektischen Bild im Jetzt seiner Erkennbarkeit inhärent ist. Ähnlichkeiten zu erzeugen – Benjamin denkt hier an das physiologische Phänomen der Mimikry – ist ein Wesensmerkmal, das in der Natur anzutreffen ist. »Die allerhöchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch« (ebd., 204). Diese Fähigkeit, die Benjamin das mimetische Vermögen des Menschen nennt, ist jedoch im Lauf der Zeit verloren gegangen – Benjamin spricht von der »wachsenden Hinfälligkeit dieses mimetischen Vermögens« (ebd., 205f.). Der Verlust dieser Fähigkeit, dieser »lebensbestimmenden Kraft der Alten« (ebd., 206)¹⁰, habe zur Folge, sich in Residuen seiner Existenz zurückzuziehen, denn »so liegt die Annahme sehr nahe, jene mimetische Begabung, welche früher das Fundament der Hellsicht gewesen ist, sei im jahrtausendlangen Gange der Entwicklung ganz allmählich in Sprache und Schrift hineingewandert und habe sich in ihnen das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit geschaffen« (ebd., 209).

10 Michel Foucault hat in *Die Ordnung der Dinge* (1995) ein ganzes System von Ähnlichkeiten und Signaturen beschrieben, die bis zum Ende des 16. Jahrhunderts für die europäische Kultur eine tragende Rolle gespielt haben. Sprache war Teil dieses Systems: »Die Sprachen stehen mit der Welt in einer Analogiebeziehung und weniger in einer Beziehung der Bedeutung, oder vielmehr ihr Zeichenwert und ihre Funktion der Reduplizierung überlagern sich« (69). Das hatte jedoch einen Zirkelschluss des Wissens zur Folge: »Indem es als die Verbindung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten die Ähnlichkeit (die gleichzeitig die dritte Kraft und einzige Gewalt ist, weil sie auf gleiche Weise dem Zeichen und dem Inhalt innewohnt) setzt, hat sich das Wissen des sechzehnten Jahrhunderts dazu verurteilt, stets nur die gleiche Sache zu erkennen, sie aber nur am niemals erreichten Ende einer unendlichen Bahn zu erkennen« (ebd., 61).

Benjamin hätte an einer kritischen Reflexion der Gebärdensprache Gehörloser sicherlich große Freude gehabt, denn tatsächlich ist sie ein Ort, an dem sich das mimetische Vermögen des Menschen bewahrte. Hätte er sie gekannt, so wüsste er, dass es neben dem Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten immer auch ein Archiv sinnlicher Ähnlichkeiten gegeben hat, und er hätte gesehen, dass der Leser oder Betrachter von Gebärdensprache »einem kritischen Augenblick untersteht, welche der Lesende um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen« (ebd., 210). Der kritische Augenblick, dem der Lesende oder Betrachtende untersteht, gilt nicht der Aussage, der Mitteilung oder dem semantischen Gehalt, sondern dem Jetzt der Erkennbarkeit, dem Aufblitzen des dialektischen Bildes.

Zur Performativität der Gebärdensprache

Die Fokussierung vieler tauber – und hörender – Menschen auf die linguistische Perspektive ist der Tatsache geschuldet, dass ein korrekter Gebrauch der Regeln der DGS der einzige Garant eines erfolgreichen Austauschs von Mitteilungen darstellt. Gehörlose Personen sowie taube und hörende Dolmetscher bedienen sich dieser Regeln, um sich zu verständigen und am alltäglichen Geschehen partizipieren zu können. Gleichzeitig bestehen sie auf der Respektierung der linguistischen Perspektive, weil die Anerkennung der DGS als ein intaktes Sprachsystem noch jung ist, auf dessen Benutzung gehörlose Menschen ein Recht haben, und sie dennoch um den gesetzlich geregelten barrierefreien Zugang zu Informationen nach wie vor kämpfen müssen. Dazu kommen Bedrohungsszenarien von juristisch-medizinischer Seite. 2018 mussten gehörlose Eltern in Goslar für das Recht, ihr Kind nicht mit einem Cochlea-Implantat versorgen zu lassen, vor Gericht streiten – das zuständige Jugendamt hatte versucht, die Implantation per Gerichtsbeschluss durchzusetzen. Das Argument der Eltern, durch die Gebärdensprachverwendung innerhalb der Familie sei der Spracherwerb des Kindes gesichert, interpretierte das Jugendamt als eine radikale Haltung von Eltern der Community (vgl. *Sehen statt Hören* online Spezial vom 23.12.2017) und folgte in seiner Argumentation einer forensischen Sichtweise, die die Verweigerung einer Cochlea-Implantation als Verletzung des elterlichen Sorgerechts begreift.¹¹ Erfahrungen wie diese machen Gebärdensprache nach wie vor zu einer gefährdeten Sprache, um die gekämpft werden muss.

Gleichzeitig verhindert der Fokus vieler tauber und hörender Menschen auf die linguistische Dimension – also dem Verständnis von Sprache als einem regelgeleiteten System – ein anderes Sprechen über Gebärdensprache, weil jede Kritik daran als weitere Bedrohung ihrer prekären Situation gefürchtet wird. Eine Reflexion der performativen Dimension – also der Handlungsdimension – von Gebärdensprache ist fast unmöglich, wodurch ein umfassendes Verständnis dieser Sprache verhindert wird. Tatsächlich scheint die performative Dimension vieles von dem infrage zu stellen, was eine Vorstellung von Sprache besagt, die auf der symbolischen Repräsentation sprachlicher Zeichen

11 Vgl. dazu »Exkurs I: Das taube Kind« in »Kritik des Hörens. Deaf Studies neu denken« in diesem Band auf S. 352f.

basiert. Auf die Bedrohung, die die Vorstellung von Sprache als symbolische Repräsentation durch die Beobachtung von Sprache als performativem Ereignis erfährt, hat die Philosophin Sybille Krämer in ihrer Kritik an Chomskys Universalgrammatik hingewiesen: »Mit dem Phänomen des repräsentationalen Zeichens spaltet sich die Welt auf in eine ›Tiefenstruktur‹, die ein universelles Muster birgt, und eine ›Oberfläche‹, die dieses Muster unter jeweils konkreten – und dabei auch einschränkenden – Umständen aktualisiert« (Krämer 2002, 324).

Krämer beschreibt das an der Tiefenstruktur bestehende Interesse an Sprache als »Virtualisierung von Sprache« und »Vorliebe für die Kompetenz«. [...] Es geht um die Idee von der ›Sprache als Struktur« (ebd., 326), deren Vorstellung sich derart äußert: »Korrekte Sätze und kommunikativ akzeptable Äußerungen werden durch ein Regelsystem hervorgebracht, von dem die Sprecher eine implizite Kenntnis haben, und zwar in Gestalt ihrer grammatischen bzw. kommunikativen Kompetenz« (ebd., 326f.). Die Wertschätzung der Tiefenstruktur respektive der »grammatischen bzw. kommunikativen Kompetenz« führe, so Krämer, zu einer Idealisierung der korrekten Form des grammatikalischen Regelsystems. Dieses Regelsystem sei als virtuell zu verstehen, weil es als ein ideales Konstrukt gedacht werde. Demgegenüber stehe die Sprachpraxis in ihrem performativen Gebrauch, »Sprache als Handlung« (ebd.) – die von Krämer bezeichnete »Oberfläche« –, die das virtuelle Ideal im Sprachhandeln aktualisiere und dabei deformiere. »Die Kompetenz gibt die Form ab, die Performanz aber ihre Deformation« (ebd., 329).

Für viele gehörlose Menschen, die immer noch dabei sind, auf die Grammatikalität der Gebärdensprache hinzuweisen und politisch durchzusetzen, erscheint es wie eine Zumutung, »Deformationen« der Gebärdensprache als Teil sprachlicher Wirklichkeit zu denken, die ihre Regelmäßigkeit und möglicherweise auch Schönheit infrage stellt, wie es ebenfalls in der Sorge von Asha Rajashekhar zum Ausdruck kommt, wenn sie von den hörenden Menschen spricht, die die Gebärdensprache verändern und »verhörlichen«. Tatsächlich geht es jedoch bei einem performativen Denken der Gebärdensprache um etwas ganz anderes. Nicht das *Sagen*, Aussage und Mitteilung ist ihr Gegenstand, also das, von dem taube Menschen oft ausgeschlossen sind und auf das sie immer wieder hinweisen müssen, sondern das *Zeigen*, die Inszenierung und Aufführung von Gebärdensbildern hat es im Blick.

Die Performativität einer Sprache wird in ihrem spontanen Ausdruck erkennbar, in einem »Sprung«, nicht in einem »Verlauf« (Benjamin). Sie ist nicht regel-, sondern ereignisgeleitet und sieht in jedem Sprechen immer auch ein Sprachhandeln. Die Untersuchung von Performativität einer Sprache richtet ihr Augenmerk auf die inszenatorische Seite und den Aufführungscharakter von Sprache. »In performativen Konstellationen wird die Fokussierung auf Zeichenprozesse abgelöst durch die Fokussierung auf die konkrete Materialität von räumlichen, zeitlichen Bedingungen und Gegenständen, auf Körperlichkeit und Wahrnehmungsprozesse – auf das *konkrete singuläre Ereignis*« (Wulf & Zirfas 2005, 14; Herv. T.V.).

Bereits in der Beschäftigung mit Benjamins Konzept des dialektischen Bildes wurde der performative Charakter von Sprachbildern deutlich, wenn er vom Jetzt der Erkennbarkeit schreibt und vom Bild als Dialektik im Stillstand, womit er auf die performative Konstellation des Bildes hinweist. Es ist nicht das hermeneutische *Verstehen*

eines Bildes, sondern das phänomenologische *Sehen* und Erkennen sowie das vom Bild Angesprochen-Werden (vgl. Krämer 2011, 62ff.), von dem hier die Rede ist. Dieses Erkennen ist selbstreferenziell, es verbindet sich nicht mit einer sprachlichen Mitteilung, oder präziser, es geht einer sprachlichen Mitteilung voraus und bezieht sich allein auf sich selbst, wodurch es seine Identität gewinnt. Damit stehen Sprachbilder im Widerspruch zum Mitteilungscharakter von Sprache und unterlaufen diesen, was in einer dekonstruktiven Lektüre des Zeitungsartikels von Kristiana Ludwig exemplarisch nachvollziehbar wird.

Für die tauben Zuschauer von Bernadette Zwiener ist es entscheidend, die Gefährlichkeit des Virus und die Empfehlungen der zu ergreifenden Hygienemaßnahmen zu verstehen, deren Vermittlung Aufgabe der Pressekonferenz ist. Dafür hat sie als Dolmetscherin zu sorgen. Die von der hörenden Kristiana Ludwig betriebene Betrachtung von Zwieners Gebärden hingegen lenkt von dieser Vermittlung ab und richtet den Blick auf die Gebärden selbst; ein Vorgang, den Christoph Wulf und Jörg Zirfas mit den Worten beschreiben: »Wenn Bilder im Gebrauch in Erscheinung treten, dann sind sie performativ. Sie sind an die Bewegungen des menschlichen Körpers und an sein Begehren gebunden. (Imaginäre) Bilder haben ein Eigenleben, das – durchaus gegen die Intentionen ihrer ›Erfinder‹ –, eigenständige Wirkungen entfalten kann« (ebd., 17). Wulf und Zirfas weisen auf dieses »Eigenleben«, die Selbstreferenzialität der Bilder hin, die als subversive Kraft zu verstehen ist und Ludwigs Interesse weckt. Diese Selbstreferenzialität entfaltet bei ihr als Rezipientin »eigenständige Wirkungen« – in Bezug auf die Pressekonferenz des Robert-Koch-Instituts jedoch gegen die »Intentionen ihrer Erfinder«, in diesem Fall gegen die Intention der Dolmetscherin, der es um die Vermittlung von Informationen geht. Beides findet gleichzeitig statt: Aussage und performatives Ereignis, Mitteilung und Subversion. So lässt sich an den gegebenen Beispielen der Januskopf der konstativen *und* performativen Dimensionen von Gebärdenbildern erkennen. »Bilder sind *Darstellungen von etwas* und *Darbietungen ihrer selbst*. Sie sind Rahmungen von semiotischen Ereignissen, indem sie Zeichen dergestalt sichtbar machen, dass diese für Erfahrungen aufschließbar sind« (ebd., 18; Herv. i. Orig.).

Ein anderer Blick auf kulturelle Aneignung

In seiner Einführung zu den »Antinomien kultureller Aneignung« bezieht sich Hans Peter Hahn auf das mimetische Vermögen des Menschen und überträgt es auf Formen kultureller Aneignung als Gegenstand seiner ethnologischen Forschung: »Eine der mächtigsten Strategien der Aneignung beruht auf der Mimesis« (2011, 14). Schon im Titel seines Aufsatzes kommt die Zwiespältigkeit zum Ausdruck, wenn von kultureller Aneignung die Rede ist. Tatsächlich stammt der Topos der kulturellen Aneignung ursprünglich aus dem Bereich der Ethnologie und will für ein politisches Phänomen sensibilisieren, in dem sich Machtverhältnisse umkehren. In der kulturellen Aneignung, die Hahn als mimetischen Akt versteht, imitieren die Kolonisierten Habitus, Kleidung und Sprechverhalten ihrer Kolonisatoren und machen sich damit spielerisch ihnen gleich. Hahn schreibt von einem mimetischen Kult, »der in verschiedenen Ländern Westafrikas während der Kolonialzeit verboten worden war« (ebd.). Das Bemerkenswerte die-

ser Mimesis bestehe darin, dass es den Kolonisierten nicht um eine Imitation gehe, die sich möglichst authentisch am Original der Kolonisatoren orientiere, wie sie bspw. ein Schauspieler vollzieht, der auf der Bühne möglichst glaubwürdig einen Charakter darzustellen versucht, sondern dass dieser Mimesis ein Akt der Rebellion inhärent sei, die in der Ungeheuerlichkeit bestehe, die Mächtigen im Akt einer Travestie der Gefahr der Persiflage auszusetzen und somit ihre Macht infrage zu stellen. »Die Nachahmung konstituiert eine ›unsichtbare Gegenwelt‹ [...]. Die Symbole der Macht sind plötzlich nicht mehr an deren Orte und Personen gebunden und entgleiten der Kontrolle durch ihre Träger. Indem die Symbole mimetisch repliziert und zugleich transformiert werden, verlieren sie zudem ihre Eindeutigkeit« (ebd., 15).

Deutlich sind in Hahns Ethnologie der kulturellen Aneignung die Spuren Michel de Certeaus und dessen *Kunst des Handelns* zu erkennen: »Die Konsum-Taktiken – die Findigkeit des Schwachen, Nutzen aus dem Starken zu ziehen – führen somit zu einer Politisierung der Alltagspraktiken« (1988, 21). Die Untersuchung dieser »Konsum-Taktiken«, die de Certeau als »listenreich und verstreut« (ebd., 13) erkennt, »will also *Kombinationsmöglichkeiten und Handlungsweisen* herausarbeiten, die auch (aber nicht ausschließlich) zur Bildung einer ›Kultur‹ führen. Sie will die charakteristischen Handlungsmodelle von Verbrauchern wieder ans Licht bringen, deren Status von *Beherrschten* (was nicht heißt, daß sie passiv oder angepasst sind) man unter der verschämten Bezeichnung Konsumenten verbirgt« (ebd., 12; Herv. i. Orig.). Konsumtaktiken als Politisierung von Alltagspraktiken zu verstehen, die zur Bildung einer Kultur führen und dabei den Status von Beherrschten im Blick haben, egal ob es sich dabei um europäische Verbraucher oder westafrikanische Kolonisierte handelt, verortet das Konzept der kulturellen Aneignung in die Denkpraktiken der Cultural Studies, die »die politische Bedeutung des Kulturellen auf ihre konzeptuellen, methodischen, theoretischen und philosophischen Grundlagen hin befragen. Vor diesem Hintergrund ließe sich – im weitestmöglichen und noch abstrakten Sinne – das Cultural Studies-Projekt beschreiben als der Versuch einer *Bestimmung der Bedeutung des Politischen für die Kultur und des Kulturellen für die Politik*. In dieser Verschränkung des Kulturellen mit dem Politischen besteht jedenfalls die Spezifik der Cultural Studies-Perspektive« (Marchart 2018, 24f.; Herv. i. Orig.).

An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den Aspekt kultureller Aneignung eingehen, auf den Asha Rajashekhar hingewiesen hat, wonach hörende Menschen – die sie als drohende Gefahr für die Schönheit der Gebärdensprache sieht – die Gebärdensprache verändern bzw. »verhörlichen«. Auf diese Gefahr hinzuweisen scheint berechtigt, denn Martin* a Vahemäe-Zierold und Alexander von Meyenn beobachten diese »Verhörlichung« bereits bei professionellen Nutzern der Gebärdensprache und vermutlich diagnostizieren sie in der alltäglich stattfindenden Nutzung der Gebärdensprache durch hörende Menschen einen hohen Infektionsgrad an »Verhörlichung«, wie sich das bei Costrau andeutet. Nun gibt es aber auch das entgegengesetzte Phänomen bei tauben Nutzern der Gebärdensprache: das der »Vertaubung« von Lautsprache. Beispielhaft sei hier die sogenannte Mundbilddebatte erwähnt:

1997 hatte die Sprachwissenschaftlerin Helen Leuninger in einem Gespräch, das Karin Wempe mit ihr und Pater Amandus von der Frankfurter Gehörlosenseelsorge führte, beiläufig vom »Wortmundbild« gesprochen: »Wie bei den Hörenden muß ein neues

Wort, eine neue Gebärde erklärt werden. Und natürlich gibt es Sperren. Je älter, desto mehr. Hier haben wir es oft mit Gewohnheiten zu tun. So eine Gewohnheit ist auch das Wortmundbild in DGS. Die Uni fand heraus, daß DGSler kaum ein Wortmundbild verwenden. [...] Ich kann mir keine systematische linguistische Theorie vorstellen, die eine plausible Erklärung für den (phonologischen) Zusammenhang von Wortbild und Gebärde herstellen könnte« (Leuninger & Pater Amandus 1997, 524). Leuninger begründet die Existenz von »Wortmundbildern« ideologisch: »Diese Affäre mit dem Wortbild ist eine historische Angelegenheit und zirkulär: Solange dieser Wortschatz nicht entfaltet ist, brauche ich ein Wortbild. Belasse ich es dabei, entfaltet sich natürlich der gebärdensprachliche Wortschatz nicht« (ebd., 525). Nicht nur in der Frankfurter Gehörlosenszene hatte diese Auffassung großen Wirbel verursacht, da sie der damaligen politischen Diskussion um Anerkennung als vollwertigem und autonomen, von keiner Lautsprache beeinflusstem Sprachsystem Auftrieb zu geben versprach (vgl. *Sehen statt Hören* vom 16.01.1999). So zitiert Horst Ebbinghaus in seiner Erwiderung auf das Gespräch den Internetbeitrag eines Gehörlosen: »Wenn wir mit Mundbild gebärden, denken Hörende, da schau, die Gebärdensprache existiert ohne Mundbild nicht, sie ist also von der Lautsprache abhängig. Wir wollen mit der Gebärdensprache ohne Mundbild zeigen, dass sie als eine vollwertige Sprache neben der Lautsprache einzustufen ist und nicht von ihr abhängig ist« (1998, 86).

Der von Leuninger gemachten Angabe, dass »DGSler kaum ein Wortmundbild verwenden«, widerspricht Ebbinghaus und bezieht sich dabei auf die Ergebnisse einer breit angelegten Studie, wonach »auch die Informanten mit der sparsamsten Verwendung von Wörtern [...] durchschnittlich auf 2-3 semantisch relevante Handzeichen mindestens 1 Wort (produzieren)« (ebd., 89), und somit Mundbilder zu einem regelhaft gebrauchten Mittel des gebärdensprachlichen Inventars gehören. Leuningers Mundbild-Ausführungen nennt er einen »linguistischen Apriorismus«, der einer sprachpolitischen Ideologie folge, die auch unter sprachpolitischen Gesichtspunkten als problematisch erscheine, da das Übergehen empirischer Gegebenheiten die Autorität der linguistischen Beobachtung untergrabe und dem politischen Gegner Argumente liefere. Zudem sähen sich Gehörlose, die mit Mundbild gebärden, mit dem Vorwurf konfrontiert, »unemanzipiert und ihrer eigenen Sprache nicht vollständig mächtig zu sein« (ebd., 90).

Aus Hahns (2011) Perspektive auf kulturelle Aneignung ist dem hinzuzufügen, dass die kulturelle Aneignung deutscher Wörter und damit ihre Inventarisierung in der Gebärdensprache eine Ermächtigung gehörloser Menschen darstellt, sich der Sprache der Mehrheitsgesellschaft zu bedienen, zu deren Nutzung taube Menschen jahrhundertlang gewaltsam gezwungen wurden. Im Akt der kulturellen Aneignung wird dieses Gewaltverhältnis auf den Kopf gestellt und Laut- zu Gebärdensprache transformiert. Die Transformation entspricht dem alltäglichen und selbstverständlichen Sprachhandeln gehörloser Menschen: »Fehlt die Gebärde für einen intendierten begrifflichen Inhalt, kann ein semantisch passendes Wort in Verbindung mit einem spontan gebildeten Handzeichen das Gemeinte bezeichnen« (ebd., 89). Es ist die alltäglich genutzte Form kultureller Aneignung, die hier stattfindet, eine »Vertaubung« des Deutschen, die die Schönheit der Gebärdensprache in keiner Weise beschädigt. »Kulturelle Aneignung beschreibt mithin kulturelle Transformationen und fokussiert dabei die Fragen nach In-

novation und der Kreativität von Akteuren, die zwischen den verschiedenen, kulturell geprägten Perspektiven vermitteln« (Hahn 2011, 11f.).

Die Metapher »leihen«, die die Dolmetscher_innen in ihrem Statement in Bezug auf ihren Gebärdenspracherwerb benutzten und die ich oben kritisch kommentierte, eröffnet vor dem Hintergrund der Perspektive Hahns auf kulturelle Aneignung die Möglichkeit einer anderen Sichtweise: Sprachen sind als interkulturelle Phänomene zu begreifen, die vom gegenseitigen Austausch leben und im Sprachhandeln Wirklichkeit werden. Wenn also der Vorwurf der Veränderung und »Verhörlichung« nicht länger als Gefahr wahrgenommen wird, sondern der Beschreibung eines lebendigen und performativen Sprachprozesses dient, an dem alle Sprecher von Sprachen partizipieren, dann erfährt die unglückliche Metapher der Dolmetscher_innen am Ende doch noch eine glückliche Wendung. Wenn gegenseitiger Sprachaustausch ein alltäglich stattfindendes Sprachverhalten dokumentiert, das als »Verhörlichung« respektive als »Vertaubung« von Gebärden- und Lautsprache gesehen werden kann und die Kulturen dieser Sprachen bereichert, dann bestätigt sich erneut jene Beobachtung performativer Subversion, von der bereits oben die Rede war, und weist einen Weg, die Dichotomie eines linguistischen und eines kulturwissenschaftlichen Verständnisses von Sprache zum Einsturz zu bringen. Beides findet gleichzeitig statt: regelgeleitetes Sprachsystem und performative Deformation, Intentionalität und Kontingenz.

Denn eines ist sicher: Gebärden(sprach)kommunikation findet überall dort statt, wo sich hörende und taube Menschen begegnen. Den performativen Augenblick des Gebärdenbilds im Jetzt seiner Erkennbarkeit wahrzunehmen ist eine Erfahrung tauber und hörender Menschen gleichermaßen. Auch wenn sich das Angewiesensein auf diese Sprache unterscheidet, betreiben beide Seiten konstative und performative Sprechakte. Und so entsteht der Reichtum einer Sprache in den transformatorischen Prozessen des Austauschs, in denen sich die Bedingungen des Fremden und Eigenen verändern. »Kulturelle Aneignung« als Konzept möchte genau diese Transformation herausstellen. Sie [hat] zum Ziel, durch die Erweiterung der eigenen Handlungsräume innerhalb der Gesellschaft Anerkennung zu finden, den Wandel der Kultur voranzutreiben, und, nicht zuletzt, globale Einflüsse nicht mehr als Bedrohung, sondern als neue Option für den Wandel sozialer Identität aufzufassen« (ebd., 23). Transformationen machen Angst, denn sie lösen das identitätsstiftende Konstrukt von (Nicht-)Behinderung genauso auf wie das Zwei-Welten-Konstrukt – einer Welt der gehörlosen und einer der hörenden Menschen. Gebärdensprachen und Lautsprachen unterliegen transformatorischen Prozessen. Die Gebärden zeigen hörenden und tauben Menschen im Jetzt ihrer Erkennbarkeit Bilder der Selbsterfahrung wie auch Bilder der Selbstvergewisserung. So ist am Ende die Frage, wem die Gebärdensprache gehört, folgendermaßen zu beantworten: Sie gehört denen, die sich an diesen Transformationen beteiligen.

»Sur le pont d'Avignon, on y danse, on y danse, sur le pont d'Avignon, on y danse tous en rond«

Gibt es eine Sprache, in der man etwas auszudrücken vermag,
für das es keine Sprache gibt?

In den ersten Jahren unseres Instituts, damals war es das Zentrum für Deutsche Gebärdensprache, war sein Leiter, Siegmund Prillwitz, ein gern gesehener Gast in diversen Talkshows. Natürlich kam im Verlauf einer Sendung immer die Bitte, dem Publikum einen ›Satz‹ in DGS zu zeigen. Alle, die Prillwitz kannten, wussten, was nun kommt: »Das Auto fährt über die Brücke«, ein ›Satz‹, an dem sich anschaulich einige grundlegende Strukturprinzipien der DGS demonstrieren ließen – und unter den Kollegen wurde das ›Brückenauto‹ zum *running gag*. Doch das ›Brückenauto‹ war mehr als ein simples linguistisches Beispiel – es ist eine Metapher und spricht von etwas Auseinanderliegendem, eigentlich Unerreichbarem, verbunden durch eine Brücke, auf der jemand hin- und herfährt, ohne recht zu wissen, wohin er gehört.

1997 produzierte Anita Straßer eine Filmdokumentation über hörende Kinder gehörloser Eltern und nannte sie *Brückenmenschen*. Eine ihrer Interviewpartnerinnen, die Gehörlosenpädagogin und Gebärdensprachdolmetscherin Sabine Goßner, prägte den Ausdruck, der dem Film seinen Namen gab, und meinte damit sich und hörende Menschen, denen gehörlose Menschen vertraut sind.

Ein solcher »Brückenmensch« ist ganz gewiss die Fotografin Claudia Göpperl, deren Schwester gehörlos ist, und die im Sommer 1999 im Münchner Gasteig zusammen mit dem Landesverband Bayern der Gehörlosen eine Kulturveranstaltung für gehörlose und hörende Menschen organisierte, die sie »Kulturbrücke« nannte.

Das Bild der Brücke scheint sehr eingängig zu sein und gut geeignet, etwas zusammenzubringen, was nicht zusammengehört, denn eine Brücke ist ein von Menschenhand geschaffenes Werk, das den Übergang an einer Stelle ermöglicht, an der die Natur keinen Übergang vorgesehen hat. Dabei kann das Überqueren von Brücken gefährlich sein: »Schaukeln verboten!« steht an einer Hängebrücke über einer Schlucht im Berner Oberland. Brücken sind Anziehungspunkte für potenzielle Selbstmörder, weshalb die Hamburger Köhlbrandbrücke für den Fußgängerverkehr gesperrt ist. Brücken selbst

sind gefährdet und können von reißenden Strömen mitgerissen werden, oder, wie in Luzern passiert, abbrennen. Brücken werden auch heute noch mit Dynamitkammern versehen, um sie bei Gefahr sprengen zu können ... Um es auf den Punkt zu bringen: Brücken sind eine heikle Angelegenheit, besonders die zwischen hörenden und gehörlosen Menschen.

Betrachtet man den Film von Anita Straßer und die einzelnen Vorstellungen der Münchner Kulturveranstaltung etwas genauer, wird man feststellen, dass keine Metapher unpassender die Beziehung von hörenden und gehörlosen Menschen beschreibt als die der Brücke. Die ›Brücke‹ soll etwas überbrücken, was die Aussagen der Filmdokumentation und die Bilder, Filme und Theaterinszenierungen im Gasteig konterkarieren, denn in Szene gesetzt wird hier vor allem eine Erfahrung: die der Eigenheit, der Inkompatibilität, des Fremden und des Scheiterns, wenn es sich zu vermitteln versucht; d.h. eine Erfahrung der Zerrissenheit, die von keiner Brücke zusammengehalten wird.

Diese Erfahrung machen wohl besonders schmerzhaft hörende Kinder gehörloser Eltern, denn ist schon das Verhältnis allgemein von Kindern zu Eltern von einem Wust ambivalenter Gefühle zwischen Abwehr und Zuneigung geprägt, und die Kindheit eine schwierige Zeit für jedes Kind, kommen in diesem speziellen Verhältnis noch diverse Gefühlslagen hinzu, die dieser Beziehung etwas Unentrinnbares geben: Ausbeutung, Scham und Mitleid. Fällt es schon hörenden Kindern hörender Eltern schwer, eine Sprache zu finden, die den Gefühlen und Verletzungen der Kindheit Ausdruck verleiht, scheint die Sprachlosigkeit hörender Kinder gehörloser Eltern unüberwindbar.

Alle vier in der Dokumentation vorgestellten Kinder berichten davon, dass sie ihren Eltern nicht das sagen konnten, was ihnen auf dem Herzen lag, und zwar nicht, weil es ihnen an Gebärdensprachkenntnissen mangelte, sondern, wie Sabine Goßner berichtet, es schwierig war, »rüber zu bekommen, um was es geht«. Uwe Schönfeld, ein weiterer Interviewpartner, führt diesen Gedanken etwas genauer aus: »Ich habe arge Probleme gehabt in der Kommunikation, dass sie mich verstehen, und dass ich sie verstehe. Das liegt nicht daran, dass ich gebärdensprachlich mit ihnen Probleme hatte, sondern, weil ich die Gebärdensprache nur von meinen Eltern gelernt habe und praktisch den Gebärdensprachschatz meiner Eltern übernommen habe. Ich als Hörender habe einen viel größeren Sprachschatz, doch wenn ich die Gebärden dafür nicht kenne, kann ich mit ihnen darüber nicht reden.«

Was hier als familienbedingt eingeschränkte Gebärdensprachkompetenz begriffen wird, die Schönfeld aufzuholen versucht, indem er, wie er erzählt, mit seinen Eltern neue Gebärden ausdenkt, offenbart sich bei genauerer Betrachtung als eine Schwierigkeit, die sich weniger auf der Ebene von Sprachkompetenz als vielmehr auf derjenigen von differenter Welterfahrung darstellt: Die Aussage, die Gebärdensprache von seinen Eltern gelernt zu haben, meint nämlich weniger ein linguistisches System als vielmehr eine Vorstellungswelt und zwar eine, die von gehörlosen Menschen geprägt ist. Die Vorstellungswelt von gehörlosen Menschen ist jedoch niemals die von hörenden und umgekehrt und so erlebt er noch heute – auch davon ist in dem Film die Rede – genau jene Schwierigkeiten in der Kommunikation, die er bereits als Kind erfahren hat.

Der Komponist und Sohn tauber Eltern, Helmut Oehring, erzählt von einer Situation, die er als alpträumartig empfindet: »[D]ass ich Dinge, die mich berühren, nur in Gebärdensprache sagen könnte, bei den Gehörlosen aber nie jemanden gefunden habe,

dem ich das hätte sagen können, aufgrund der unterschiedlichen Gefühlswelten, obwohl der gleichen Identität der Sprache. Bei den Hörenden gibt es vielleicht ähnliche Gefühlswelten, aber da ist die Sprachbarriere zu groß.« Oehring schildert einen Zustand der Unvermittelbarkeit und Sprachlosigkeit, in dem er sich befindet; er beschreibt einen Raum der totalen Isolation, also das Nichts, in dem es seine Erfahrungen nicht gibt, weil es keine Sprache gibt, sie zu vermitteln, und keine Menschen, denen er sie vermitteln könnte.

Und Caroline Link, die in ihrem Film *Jenseits der Stille* zeigt, wie sich eine hörende Tochter von ihren gehörlosen Eltern emanzipiert, berichtet in der Dokumentation von Anita Straßer aus Erzählungen hörender Kinder gehörloser Eltern: Diese Kinder hegten während ihrer Pubertät ganz extreme Gefühle gegenüber ihren Eltern, von Scham über deren Behinderung bis hin zu Scham über diese empfundene Scham, da es sich doch um die geliebten Eltern handelt, für die man sich schämt. Link erzählt von einem Mädchen, das ihrem Vater gerne einmal gesagt hätte, er sei ein »richtiges Arschloch«, und jene beneidete, die ihren hörenden Eltern diese Bezeichnung an den Kopf knallen konnten, während das für die Tochter nicht möglich gewesen sei. Vermutlich nicht, weil sie keine Gebärde für »Arschloch« kannte, sondern, weil ihre Eltern an ihr Mitleid appellierten und ihr Zorn auf sie in der Kehle bzw. in ihren Händen stecken blieb.

So scheint es tatsächlich keine Sprache zu geben, um diese unüberwindbare Kluft differenter Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen. Christa Hauptenbuchner, Tochter gehörloser Eltern und ebenfalls eine Interviewpartnerin in der Dokumentation, hat sich der »Welt der Gehörlosen« völlig entzogen und so jeglicher Chance beraubt, eine Sprache zu finden, die die Sprachlosigkeit, die sie mit ihrem gehörlosen Vater erlebt hat, reflektiert. Als bedrohlich erscheint ihre Erinnerung an einen »taubstummen« Mann, mit dem sie nicht sprechen konnte und dessen eigenartige Stimme fremden Kindern Furcht einflößte.

Anders Uwe Schönfeld, der sein Leben ganz in der »Welt der Gehörlosen« eingerichtet hat und im Zentrum für Kultur und visuelle Kommunikation zusammen mit seiner gehörlosen Frau und vielen gehörlosen Freunden für die technische Umsetzung geplanter Videoprojekte verantwortlich ist. Er berichtet davon, dass er eigentlich keine Lust auf Kommunikation mit hörenden Menschen habe, deren Welt ihm kalt, körperlos und fremd erscheint. Wohl fühle er sich nur unter tauben Menschen. Es gelingt ihm jedoch nicht, eine Sprache zu finden, in der er die Fremdheit auszudrücken vermag, die er in der Kommunikation mit seinen Eltern erfahren hat und die ihm gewiss auch in der Kommunikation mit seiner gehörlosen Frau und seinen gehörlosen Freunden begegnet.

Anders auch Sabine Goßner, die als Gehörlosenlehrerin in Bayern scheiterte, weil sie das pädagogische Konzept, dem sie sich zu unterwerfen hatte, als verantwortlich für die geringen Chancen gehörloser Menschen in Gesellschaft und Berufsleben begriff, und ihr keine Möglichkeiten freigestellt wurden, ihre Ideen und Erfahrungen mit gehörlosen Kindern umzusetzen. Sie wechselte daher zu einer Tätigkeit, die ihr nur allzu vertraut war und die sie in ihrer Kindheit als durchaus ambivalent erfahren hatte: die Tätigkeit als Dolmetscherin. Der Wechsel vom Sprachrohr einer rigiden Behörde zum Sprachmedium eines Dienstleistungsangebots ist zwar einerseits riskant, denn die ökonomische Sicherheit bröckelt, aber der Boden, auf dem sie steht, scheint auf

den ersten Blick neutral, Sprachlosigkeit ist hier kein Thema, im Gegenteil. Aber ähnlich wie Schönfeld scheitert auch sie daran, eine Sprache zu finden, die ihre Erfahrung der Sprachlosigkeit zu erfassen vermag. Dolmetscher vermitteln zwischen zwei unterschiedlichen Sprachen. Die Erfahrung hörender Kinder gehörloser Eltern beruht jedoch nicht auf fehlender Sprachkompetenz, sondern auf differenten Welterfahrungen. So kann sie zwar ihre Sprachkompetenz verwerten, das Dilemma jedoch, in dem sie sich befindet, bleibt davon unberührt. Am Ende der Dokumentation ist sie froh, mit Menschen zusammen zu sein, die sich in »beiden Welten« auskennen: Brückenmenschen. Es sind Bekannte, Freunde von ihr, sicherlich nicht alle Kinder gehörloser Eltern, aber solche, die mit gehörlosen Menschen Kontakte, ja Freundschaften pflegen – und die so sprachlos sind wie sie. Denn diese Sprachlosigkeit, jenseits von Laut- und Gebärdensprache, bleibt keinem erspart, der sich in das hörend-gehörlose Geflecht begibt. Sie ist der Stachel einer Wunde, die auch dann keine Heilung verspricht, wenn man sich dem Geflecht entzieht – Christa Hauptenbuchners Aussagen bestätigen das. Diese Sprachlosigkeit ist der Stachel, der immer schmerzt, sobald hörende gehörlosen Menschen begegnen und erfahren müssen, dass selbst eine gute Gebärdensprachkompetenz kein Garant für Verständigung ist, ja wahrscheinlich Verständigung sogar noch schwieriger werden lässt. Natürlich funktioniert die oberflächliche Geschäftigkeit, aber ein ungutes Gefühl bleibt bestehen, das leicht in Verzweiflung umschlägt, weil die Mühen der Verständigung ungeheuer groß sind und der »Erfolg« ausbleibt. Die Frage, was gehen mich gehörlose Menschen an, ist ein erster und immer wiederkehrender Reflex auf diese Verzweiflung. Nur kann man sich dieser Verzweiflung meistens nicht entziehen, egal, ob man mit oder für gehörlose Menschen arbeitet, und erst recht nicht als Kind gehörloser Eltern. Auch helfen die Erkenntnisse nicht, die Linguisten, Soziologen, Psychologen, Historiker gewonnen haben, und die jeder, der mit gehörlosen Menschen befasst ist, gierig liest und nach Antworten absucht auf Fragen, die er nicht zu stellen vermag und deswegen taub und stumm bleibt und unglücklich.

Kann es denn eine solche Sprache geben, die die Erfahrung der Sprachlosigkeit reflektiert? Die Sprache der Kunst kann eine solche Sprache sein, die sich den Ansprüchen auf Verständigung entzieht und dem Zustand der Sprachlosigkeit in seiner nackten Gewaltätigkeit eine Form gibt.

Das kompositorische Werk Helmut Oehring ist dafür beispielhaft. Hier findet man keinen Frieden, keine Hoffnung auf Verständigung. Es ist ein Ereignis akustischer und visueller Eindrücke, das den Hörer und Betrachter am Ende der Vorstellung gerädert und zerschlagen in seinem Theatersessel zurücklässt; ein Leidensweg, unerträglich, gewalttätig und gnadenlos. Auf der Bühne inszeniert Oehring jenen Albtraum, auf den er im oben erwähnten Zitat hingewiesen hat: Erfahrungen der Unvermittelbarkeit und Sprachlosigkeit, die das Subjekt auflösen und es in einem Raum des Nichts zurücklassen. Wie gestaltet Oehring dieses Nichts? Bedeutet Gestaltung nicht Auflösung des Nichts? Nicht, solange das Werk ver-nicht-et, statt zu versöhnen. Wie kann so etwas aussehen? Indem der Rezipient des Werks in den Vernichtungsprozess miteinbezogen wird: Die Instrumente sind verzerrt, die Satzketten unverständlich, man reimt sich einen »Sinn« zusammen und weiß doch, dass man völlig verkehrt liegt. Videobilder flimmern und erzählen kryptische Geschichten, gehörlose Darsteller kreischen und machen ausladende Gebärden, Tänzer quälen ihre Körper über die Bühne. All diese Bilder und

Eindrücke wecken eigene verletzende und peinigende Erinnerungen an Begegnungen und ›Kommunikation‹ mit gehörlosen Menschen. Die Personen auf der Bühne berühren sich nicht. Nicht Verständigung findet statt, sondern Imitation, hilfloses Gefuchtel vorgemachter und undurchschaubarer Bewegungsabläufe, die Gebärdensprache heißen.

Das alles wirkt artifizuell, nichts ist dem Zufall überlassen. Oehring berichtet davon, dass Regisseure aus seinen Werken, aus dem Grauen etwas Schönes machen wollten, etwas, das die Fetzen vermittelt und aus ihnen eine Geschichte destilliert: »Da sollte der Matthias Hille, der Sprecher, sollte Christina [Schönfeld] den Mund zuhalten oder sie sollte ihm den Mund zuhalten, so war das wohl eher: Sie sollte ihm den Mund zuhalten und er sollte ihr den Arm umdrehen. Und dann so Storys, dass Mord und Totschlag eben zwischen Hörenden und Nichthörenden ... und das ist so an den Haaren herbeigezogen, so missverstanden [...]. Ich habe das untersagt [...], ich habe gesagt, wenn hier irgendjemand irgendjemanden berührt, dann bin ich nicht mehr dabei.«¹

Die Sprache Musik, bestätigt Oehring, ist eine Sprache jenseits von Laut- und Gebärdensprache, in der er sich auszudrücken vermag, ohne sich vermitteln und erklären zu müssen – Musik spricht für sich selbst. Noten sind eine Notation, die sich nicht an ein linguistisches Ordnungssystem hält. Aber selbst die Ordnungssysteme der Musik werden in seinem Werk zerbrochen und damit das traditionelle Verständnis von ihr. Text ist nicht Libretto, sondern Teil der Musik. Die Instrumente werden verfremdet, die Saiten verstimmt, die Felle ›entspannt‹, das Metall abgedeckt oder verklebt, »bis nichts mehr ›natürlich‹ klingt und schwingt (Ich will das Instrument mangelhaft machen. Ich will, dass es krank klingt und dazwischen.). Sind es mimetische Versuche, den durch die Kehlen der Gehörlosen gefilterten Klang der Sprache, der Mutter Laut auf Instrumente zu übertragen?« (Ter Schiphorst 1997, 16).

Etwas fällt bei der Betrachtung von Oehring's Werken auf: Man sieht gehörlose Darsteller und ist geschockt über die Weise, wie sie sich auf der Bühne präsentieren, weil man ihnen vorher so noch nicht begegnet ist. Da ist die Schauspielerin Christina Schönfeld, bekannt aus ihren heimischen Theater- und Filmproduktionen, die sie mit anderen gehörlosen Darstellern macht, in denen sie so bieder daherkommt, dass man sich gelassen zurücklehnen kann und gelangweilt dem Ende der Vorstellung entgegendämmert. Hier ist nichts von der Anspannung zu spüren, die eine hörende Person immer dann erfasst, wenn sie einer gehörlosen Person begegnet und spürt, dass gleich die Situation kommen wird und sie sich fragt: »Wovon redet die bloß?« Hier ist Gebärdensprache ein langsamer, ruhiger Fluss, in dem man mitschwimmen oder am Ufer dösen kann. Im Werk Oehring's hingegen vermittelt sie eine Ausdrucksvielfalt, dass einem der Atem stockt. Ist das wirklich die Christina, die die Zuschauer als Antigones Amme in den Schlaf gewogen hat? Sie ist es, und sie entwickelt als gehörlose unter hörenden Darstellern genau jene Ausdrucksstärke, die so bewundernswert ist wie die, die hörende unter gehörlosen Darstellern entwickeln. Hier präsentiert sich das ästhetische Konzept Helmut Oehring's, der sein Werk aus der Unvermittelbarkeit und Unversöhnlichkeit differenter Welterfahrung gehörloser und hörender Menschen schafft. In diesem Konzept entwickeln die einzelnen Darsteller ihre ganze Schönheit: »In der schönen Kunst ist

1 Gespräch mit Helmut Oehring in diesem Band auf S. 378.

nicht die Kunst schön, sondern sie heißt so, weil sie das Schöne hervorbringt« (Heidegger 1992, 30f.). Es hat fast den Anschein, als käme erst in der Inszenierung von Unvermittelbarkeit die Würde hörender und gehörloser Menschen zum Tragen.

Oehring's Werk erinnert an Jimi Hendrix. Auch Hendrix' Musik war ohrenbetäubend, auch er demonstrierte und montierte neu, auch er nutzte die neuen Möglichkeiten elektroakustischer Klangveränderungen für sein Spiel, »was wiederum das bewusst eingesetzte Schnarren der Gitarrensaiten und die Verwendung des Bottlenecks« beinhaltet und »bis zu afrikanischen Überlieferungen zurückreicht, in denen nicht Reinheit, sondern gerade Geräuschhaltigkeit des Klangbildes erstrebt wird, da [sie] die Anwesenheit der musikalisch beschworenen Geister manifestierten« (Miller 1994, 314) – eine Verfahrensweise, die der von Oehring ähnlich ist, und die in Jimi Hendrix' star-spangled-banner-Interpretation beim Woodstock-Festival 1969 musikalisch das eindrucksvollste Ereignis war, das die Erfahrung einer ganzen Generation, ihre Gefühle, ihren Hass und ihre Lust zum Ausdruck brachte: Es war die komplette, radikal und erbarmungslos vollzogene Destruktion der amerikanischen Nationalhymne, und jeder, der die Vereinigten Staaten kennt, weiß, was das bedeutet. Dennoch bestehen auch hier Unterschiede zwischen Hendrix und Oehring: Galt dem einen Musik als »healing force of the universe« (Albert Ayler zit. in Miller 1994, 318), geht es dem anderen eigentlich gar nicht mehr um Musik und erst recht nicht um Heilung.

Auch Oehring's Werk zerstört radikal und kompromisslos traditionelle Formen von Sprache und Musik, von Kommunikationssystemen also, die uns Sicherheiten bieten, weil wir uns über sie unserer selbst vergewissern. Er selbst hat als hörender Sohn gehörloser Eltern den Mangel dieser Sicherheit erlebt. Es kann ihm also nicht darum gehen, mithilfe der Musik einen Kommunikationsstrang aufzugreifen, der unwiderruflich verloren gegangen ist. So begreift Oehring sein Werk auch weniger aus einer musikalischen Perspektive als vielmehr aus einer dokumentarischen (eines seiner Werke nennt er *Dokumentaroper*), er will mit seinem Werk nicht neue Musik schreiben, die Kommunikation und damit Heilung verspricht, sondern vielmehr einen sprachlosen Zustand dokumentieren.

Möglicherweise ist das die einzige Sprache jenseits linguistischer Systeme, die das Grauen der Sprachlosigkeit in Szene zu setzen vermag. Gleichzeitig, auch darauf weist Oehring's Dokumentation hin, ist diese Inszenierung ein körperlicher und geistiger Vorgang. Man ist nach dem Besuch einer Oper Oehring's tatsächlich körperlich erschlagen. Möglicherweise liegt gerade darin eine nicht geahnte Heilungschance, dass Geist und Körper zusammengeschlagen werden und die Sicherheit, in der man sich sonst bewegt, zumindest für einen Moment verloren geht.

Die Brücke zwischen hörenden und gehörlosen Menschen kann also niemals so harmlos sein, wie sie Prillwitz' Beispielsatz, das Thema des Dokumentarfilms bzw. des Münchner Kulturfestivals uns einreden wollen. Sicherlich sind sie Ausdruck eines Wunsches nach Anerkennung und Gleichberechtigung, aber sie leugnen das, was hörende und gehörlose Menschen gleichermaßen ausmacht: ihre Unversöhnlichkeit, auf die sie, je besser sie sich kennenlernen, peinlich achten. Dennoch ist die Zeit abgelaufen, in der die ›Taubstummten‹ wohl verwahrt in irgendwelchen Handwerksbetrieben ihr Dasein fristen. Taube Menschen gehören mittlerweile genauso ins Straßenbild, ihre Sprache ist nicht mehr ihre Sprache, ein Heer neugieriger hörender Menschen hat sich ihrer

längst bemächtigt – und das ist gut so. Es ist an der Zeit, dass sich gehörlose Menschen der Sprache der anderen bemächtigen und sich das aus ihr herausholen, was ihnen gefällt. Wenn Jimmi Hendrix und auch Oehring alles zerschlagen können, dann können das auch die gehörlosen Menschen. Und das gilt auch für hörende Menschen: sich der Gebärdensprache zu bedienen, ohne dass die gehörlosen Menschen das Recht hätten, ihnen dafür auf die Finger zu hauen. Für all das braucht man viel Mut. Mut, sich auf die eigene Unsicherheit einzulassen und auf einer Brücke zu tanzen, wie in dem französischen Volkslied, das jenes Spiel besingt, den Boden der Sicherheit zu verlassen und den Raum des Nichts zu betreten. In diesem Raum kann ich alles sein: eine *belle dame*, ein *beau monsieur*, ein *cordonnier*, ein *blanchisseur*, eine *demoiselle*, ein *militaire*, ein *comédien* etc. Jeder möchte gern auf der Brücke von Avignon tanzen, denn es ist eine zerstörte Brücke; eine Brücke, die ins Nichts führt.

Eine Sprache der Unterdrückung

Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache

I

Der bittere Preis jeder Emanzipation ist die Trivialisierung der Unterdrückung, deren Motor die Emanzipation ist. Dreh- und Angelpunkt dieser Trivialisierung ist der Ruf nach Identität, nach einem Identisch-Sein des Einzelnen mit sich selbst, mit einem anderen oder einer ganzen Gruppe. Identität setzt Übereinstimmung voraus, an der sich die Wesensgleichheit messen lässt. Nun ist aber die Erfahrung der Unterdrückung des einen niemals identisch mit der des anderen, denn auch wenn Unterdrückung eine ganze Gruppe betrifft, bleibt sie eine individuelle Erfahrung, verwirrend und voller Widersprüche. Jeder Einzelne erfährt Unterdrückung ganz persönlich als eine nicht endende Kette von Verletzungen.

Damit jedoch eine Emanzipation, in der sich der Einzelne als Teil der Gruppe erkennt, politisch wirksam umgesetzt werden kann, müssen die Erfahrungen der Unterdrückung sozialisiert, korrigiert und schließlich zu einer ›Geschichte der Unterdrückung‹ kompiliert werden, die nach Befreiung ruft. Dabei geht die inkohärente Erfahrung des Einzelnen verloren. Die Erfahrung der Unterdrückung, die ihn einst zur Gruppe hat stoßen lassen, verwischt, die Ränder fransen aus, die Übergänge werden fließend. Wo bin ich in diesem Kanon des Leidens? Wo ist meine Geschichte? Ging es mir besser als dem Anderen? Habe ich mehr gelitten? War ich einsamer? Ich habe meine Geschichte in den Worten der großen Geschichte verloren.

Unterdrückung schafft Emanzipation und Emanzipation neue Formen der Unterdrückung. Dieser Mechanismus findet auf der Ebene der Sprache des Trivialen statt. Das Triviale ist die Sprache des Geschwätzes, des Nicht-zur-Kennntnis-Nehmens, des Vergessens von Vergangenheit und Gegenwart. Es ist eine Sprache des Futurs, die sich präsentisch mimt, eine Sprache der Illusion in der Travestie des Realen. In ihr wird die Erfahrung der Unterdrückung zum Gegenstand eines Diskurses, entstellt ins Anekdotische, komfortabel für jeden, der sich an diesem Diskurs beteiligt. Und es beteiligen sich an diesem Diskurs auch jene, die nicht Opfer der Unterdrückung sind, denn unter der Unterdrückung leiden nicht allein die Unterdrückten, sondern auch die Unterdrü-

cker. Den Unterdrückten ist das Unterdrückt-Sein vertraut. Sie haben in der Unterdrückung eine Sprache gefunden, in der sie die Erfahrung der Unterdrückung zum Ausdruck bringen. Den Unterdrückern hingegen ist es unangenehm zu unterdrücken, sogar peinlich, und in der Emanzipation feiern Unterdrückte und Unterdrücker Hochzeit. Die Unterdrückung ist nun ein Thema unter anderen, dem man sich auf unterschiedliche Weise zu nähern vermag. Jeder weiß von ihr, spricht von ihr, denkt über sie nach und sucht den Kontakt zu anderen, die darüber nachdenken und natürlich auch Kontakt zu jenen, die Opfer der Unterdrückung waren – ja *waren*, denn seitdem über ihre Unterdrückung gesprochen wird, gibt es keine Unterdrückung mehr, höchstens Unbelehrbare, und zwar auf beiden Seiten, die noch in den Unterdrückungsstrukturen verfangen sind und geläutert werden müssen.

Eigentlich sind die Unterdrückten diesen Unbelehrbaren dankbar, denn sie sind ein immerwährender Garant ihrer Emanzipation. Die Verstocktheit der Unbelehrbaren garantiert den Fortschritt, denn die Emanzipation ist ein hungriges Ungeheuer, das gefüttert werden will. Schweigen auf einmal die Unbelehrbaren, sucht die Emanzipation nach neuen Unterdrückungsfeldern. Alle Bereiche werden abgetastet, wo noch Spuren der Unterdrückung vermutet werden, alles wird ausgespäht, um im Licht der Aufklärung auch die letzten Winkel aufzuspüren, in denen sich die Unterdrückung versteckt hält.

Und die Unterdrückten selber mischen freudig mit, schließlich ist es ihre Unterdrückung, deren Ende die Emanzipation verspricht: endlich gesehen werden, endlich Anerkennung erfahren, endlich diese Kette nicht endender Ungerechtigkeiten und Beleidigungen sprengen. Sie werden zu Kronzeugen eines Verfahrens bestellt, dessen Regeln sie nicht aufgestellt haben und dessen Vorsitz sie nicht führen, ja, die Idee des ganzen Verfahrens stammt nicht von ihnen. Sie greifen vielmehr dankbar das auf, was sich bei der Emanzipation anderer Unterdrückter als erfolgreich bewährt hat und was nun auch für sie gültig werden soll.

Emanzipation droht zu einer Geschichte des Verlustes der eigenen Geschichte zu werden. Glücklicherweise hat er eine Sprache, die ihm seine Geschichte bewahrt. Denn in dieser Sprache, einem verborgenen Schatz respektive einem verborgenen Archiv gleich, ruhen die gesammelten Erfahrungen der Unterdrückung, des einzigen Schatzes, den Unterdrückte besitzen, und der in Gänze ihnen gehört. Er ist die Quelle eines Lebens, das eigentlich zum Tode verurteilt ist.

II

»Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht
 Ich Wer ist das / Im Regen aus Vogelkot im Kalkfell / Oder anders Ich eine Fahne ein /
 Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern / Zwischen Nichts und Niemand Wind vor-
 ausgesetzt / Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf / Einer Frau Gemeinplatz auf Ge-
 meinplatz Ich Traumhöhle / Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst / Vor meinem
 Zufallsnamen / MEIN GROSSVATER WAR / IDIOT IN BÖOTIEN« (Müller 2002, 80).

Ein einsames und verstörtes Ich spricht hier. Und es ist immer das gleiche Lied: Der Platz, der ihm zusteht, wird von einem anderen besetzt. Eine Prüfung soll klären, ob er überhaupt würdig ist, den Platz einzunehmen, der ihm doch längst versprochen ist – eine Prüfung jedoch einzig und allein dazu bestimmt, seinen Untergang zu bereiten. Es beginnt immer mit einer Reise. Er sucht Mitstreiter, Kameraden, die wie er das Abenteuer suchen, die wilde See, fremde Länder, schöne Frauen, starke Männer – und am Ende winkt der Ruhm. Das gefährliche Unterfangen kann beginnen, eine Prüfung folgt der nächsten, und jede Prüfung ist ein Kampf um Leben und Tod. Schließlich die Ankunft des verbliebenen Haufens in Korinth. An seiner Seite ist Medea, ohne deren Hilfe die Abenteurer längst untergegangen wären, eine Fremde, eine Barbarin, denn sie ist keine Griechin, zudem ist sie schön und eine Zauberin. Zehn Jahre als Fremde in Korinth machen mürbe. »Soll ich von mir reden Ich im Regen aus Vogelkot im Kalkfell Ich eine Fahne ein blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern zwischen Nichts und Niemand.«

1995 haben gehörlose Darsteller Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* im Rahmen des Sommertheaterfestivals auf Kampnagel in Hamburg gezeigt. Eine unzugängliche Produktion, ein Weg durch ein Labyrinth verschiedener Räume, das an eine Geisterbahn erinnert. Von der Decke hängen Plastikplanen. Die Besucher durchschreiten Räume, einer ist mit Baunetzen unterteilt, in dem Medea und Jason tanzend nicht zueinanderkommen können, ein anderer mit Kupferplatten bestückt, in denen sich Medea spiegelt, an den Wänden Frieze aus farbigem Wachs, in einem dritten, mit weißem Tuch ausgespannt, stehen vier gehörlose Darsteller. Die Gebärden, die sie hier zeigen, sind nicht zu verstehen und entstammen nicht den einschlägigen Lexika. Sie sind Ergebnis einer mühsamen Vertiefung in das mythenumwobene Geschehen und in die Sprache Heiner Müllers.

Vier Jahre später noch mal. In Schumachers mächtigem lichten Treppenhaus der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HfbK) – erbaut 1913 – spannt sich eine begehbbare filigrane Treppenskulptur der bildenden Künstlerin Sabine Falk, auf deren steilen Stufen gehörlose Argonauten auf- und absteigen und Müllers Bilder in Szene setzen (vgl. Abb. 1). »Die Treppe stand für Wege und Diskurse in der Kunst, die ich während meines Studiums vermisst habe. Ich lud das ›Visuelle Theater Hamburg‹ im Frühjahr 1999 dazu ein, als Vertreter einer dieser fehlenden Diskurse ein Theaterstück auf der Treppe zu spielen« (Falk 2020).

Eine gänzlich traumartige Situation, denn dort, wo sonst der Blick frei in die oberen und unteren Geschosse schweift, ist plötzlich etwas, verhindert den freien Blick, stört, befindet sich dieses eigentümliche Gestell mit Personen, die fremdartige und irritierende Bewegungen ausführen. In der Unruhe des Besucherstroms ist vielleicht das eine oder andere Wort zu hören: »Durst ist Feuer«, »Paarung der Fische im ausgeweideten Brustkorb«, »Die Schwestern dampfend unter dem Kleid« (Müller 2002, 81f.). Und gewiss, der eine oder andere Gebärdensprachkompetente mag die eine oder andere Gebärde erkennen. Doch was hat er da erkannt? Hat er sie verstanden? Gab es überhaupt etwas zu verstehen? Wurde etwas mitgeteilt? Nein, es war nichts zu verstehen, es sollte nichts vermittelt, keine Geschichte erzählt und keine Tränen vergossen werden. Es wurde nur gezeigt, vor allem das eine, dass jeder Versuch einer Kommunikation zum Scheitern verurteilt ist, denn es gab weder eine Kommunikation zwischen den Argonauten noch eine zwischen den Besuchern und den Schauspielern. In diesem Für-

Abbildung 1: Sabine Falk, begehbare Treppenskulptur »Die Treppe«
(Hamburg 1999)



sich-Sein bewahrten die gehörlosen Darsteller ihre Würde. Niemand wagte, ihnen jene Fragen zu stellen, denen sie nicht entkommen, wenn von ihrem Geheimnis die Rede ist: Ist die Gebärdensprache international? Ist die Gebärdensprache eine Erfindung der letzten Jahre? Können Gehörlose lesen und schreiben? Sie dürfen Auto fahren? Es sieht so schön aus, wenn sie das mit ihren Händen machen!

An den griechischen Mythen fasziniert Heiner Müller der ihnen immanente Terror, ein barbarischer Schrecken, der bis heute wirkt. Das Ich der Argonauten ist kein Ich der Selbstvergewisserung – vielmehr ein Ich, das sich verloren hat. Mit welchem Stolz waren sie aufgebrochen. Jeder der Männer der Argo ist ein Held: Kastor und Polydeukes, die Dioskuren, Lynkeus mit dem übermenschlich scharfen Blick, der Sänger Orpheus, Zetes und Kalais, die geflügelten Söhne des Boreas, Argos, der Erbauer des Schiffes, schließlich Herakles, Sohn des Zeus, der schon in der Wiege zwei Schlangen erdrossel-

te und den Riesen von Arktosnesos erschlug, der die wackeren Seeleute bedrohte. Hier auf der Argo sind sie Brüder, entschlossen, den Gefahren zu trotzen. Doch jetzt, an der Küste Korinths, ist ihnen wenig geblieben, die meisten Helden sind tot oder haben sich davongemacht. Für den Haufen war die Reise auf der Argo kein Abenteuer, das ihre Ich-Identität stabilisiert und für das ihnen nun der verdiente Lohn in Form von Macht und Wohlstand zukommt. Sie kehren zurück als Gebrochene und Verwundete. Kein Heldenlied kommt über ihre Lippen, kein Lorbeer schmückt ihr Haupt, sondern Bruchstücke, Fetzen, unzusammenhängende Bilder, die eine Geschichte der Zertrümmerung und des Verlustes erzählen. Nur für einen von ihnen ist die Reise noch nicht zu Ende.

Jason, ein Held wie Odysseus, sucht den Weg der Vernunft, um dem Scheitern zu entkommen und verursacht damit den grauenhaften Untergang. Um seine Haut zu retten, will er vergessen: die tödlichen Gefahren, die begangenen Morde, das erlittene Unrecht. Kreon bietet ihm eine Identität, Wohlstand und Anerkennung – Dinge, die er noch nie in seinem Leben erfahren hat: die Königswürde von Korinth zusammen mit Glauke, Kreons schöner Tochter. Das Angebot Kreons ist an eine Bedingung geknüpft: Du musst vergessen, Vergangenheit und Gegenwart, musst abstreifen das alte Leben; Medea und die Kinder, jag sie fort! Bevor sie ihre blutige Rache nimmt – eine letzte Chance, das Grauen abzuwenden –, wiederholt die Medea des Lars von Trier mehrfach die Frage: »Erinnerst du dich, Jason«, und Heiner Müllers Argonauten fragen: »DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DONT« (ebd., 83).

Die Geschichte von Jason und Medea findet hier statt: »See bei Straußberg, Verkommenes Ufer. SEEMANNSBRAUT IST DIE SEE [...] Gegen das Meer zischt der Knall der Bierdosen [...] Eingeborene des Betons Parade / Der Zombies perforiert von Werbespots / In den Uniformen der Mode von gestern vormittag / Die Jugend von heute Gespenster / Der Toten des Krieges der morgen stattfinden wird« (ebd., 73ff.). Satzbruchstücke unterschiedlicher Erfahrungsschichten, in denen sich Beobachtungen der Gegenwart mit Erinnerungen der Vergangenheit, Krieg und Vertreibung, vermischen: »Zwischen zerbrochenen Statuen auf der Flucht / Vor einer unbekanntem Katastrophe / Die Mutter im Schlepptau die Alte mit dem Tragholt« (ebd., 81f.). Dazwischen die zerbrochenen Helden der Argo: »Der Anker ist die letzte Nabelschnur / Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste / Vögel sind ein Abschied Sind ein Wiedersehen / Der geschlachtete Baum pflügt die Schlange das Meer / Dünn zwischen Ich und Nichtmehr Ich die Schiffswand« (ebd., 80).

Die Wege in die Geisterbahn auf Kampnagel und auf die Treppe der HfbK haben bereits angedeutet, wohin die Reise geht. Es ist die Sprache der Erinnerung, die hier gesprochen wird, die entstellte Sprache des Traums. Satzketten, die nicht ineinandergreifen, keinen Sinn ergeben, und nur dann erträglich sind, wenn man aufgehört hat, Zusammenhänge erkennen zu wollen, die Sinnfrage zu stellen, und bereit ist, sich dem Text hinzugeben, wie der Schlafende, der sich nicht wehren kann gegen die verstörenden Bilder des Traums, aus denen er erwacht und sich des einen oder anderen Fetzens erinnert und mühsam das Bild dieses Fetzens zu verstehen versucht, das ihm im Gedächtnis geblieben ist und ihn beunruhigt.

III

»Es sind die Körper, die unaufhörlich leiden und verwundet werden und bis zur Zerstörung gehen: Antigone erhängt sich, wie ihre Mutter, Haimon stößt sich den Dolch in den Bauch. Und es sind keine Leiden, die sich damit zufrieden geben bloß ausgesprochen zu werden, die Körper verändern sich entsprechend« (IVT 1995, 11¹), sagt Thierry Roisin in einem Gespräch zu seiner *Antigone*-Inszenierung. Wenn es der Körper ist, der spricht, dann muss der Körper, der Leiden, Verwundung und Zerstörung ausgesetzt ist, dieses zum Ausdruck bringen, denn es ist nicht ein Tod, *über* den berichtet wird, sondern *von* dem die Rede ist. Dies kann jedoch nicht in einer naturalistischen Form zur Darstellung gelangen, denn das hieße, die Tragödie nachzuspielen, hieße, sich an die Vorlage eines Textes zu halten, der jenseits der Erfahrungen der Schauspieler des IVT von Vincennes entstanden ist. Es kommt aber darauf an, dass sich Emmanuelle in Antigone, Simon in Kreon, Delphine in Ismene, Laurent in Haimon und Chantal, Joël, Levent im Chor wiedererkennen, sie verkörpern, ihre eigenen Erfahrungen in ihren Helden aufgehen lassen. Die Figuren, die uns auf der Bühne begegnen, sind tatsächlich gleichzeitig Emmanuelle und Antigone, Simon und Kreon. Wie jedoch kann das gelingen? Wie soll eine Sprache aussehen, die ein Geschehen reflektiert, das vor 2.500 Jahren aufgeschrieben wurde, und das heute Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen in seinen Bann zu ziehen vermag?

Die Arbeit an der *Antigone*² war eine Qual. Jeder der beteiligten Schauspieler berichtet davon. Thierry Roisin, der Regisseur, sagt: »Alle hatten Probleme, die sich um die Gebärdensprache drehten« (ebd., 10), denn das, was er von seinen gehörlosen Schauspielern verlangte, schien ihre Möglichkeiten bei Weitem zu überfordern. »Die Gehörlosen machen tragische Erfahrungen in ihrem Alltag, und ich wusste überhaupt nicht, ob es möglich wäre, eine passende Sprache zu finden, die nicht zu distanziert aber auch nicht zu dramatisierend ist; man musste beides verwenden. Genau dort geschieht Sprache« (ebd.). Beides heißt, dass die Sprache einerseits die »tragischen Erfahrungen« reflektieren muss, andererseits wird von den Schauspielern erwartet, von dieser Sprache zurückzutreten und sie einem Prozess der Entstellung zu unterwerfen, um der antiken Tragödie Raum zu geben. Eine Zumutung, von der Chantal sagt: »Es war sehr entnervend« (ebd., 17), denn Thierry verlangte bspw. vom Chor ein mienenloses Spiel. »Ich hatte den Eindruck«, sagte Chantal, »als ob der Regisseur mich nicht respektierte, aber ich ihn respektieren sollte« (ebd.).

Gehörlose Schauspieler, deren Sprache nach langem Kampf endlich eine gewisse Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, standen vor der Anforderung, diese Sprache zu zerstören, zu verfremden und zu entstellen, sich also aus dem mühsam erstrittenen Ort der Kommunikation herauszukatapultieren, um wieder an einer Stelle jenseits der Gemeinschaft zu landen, wo sie allein und ihre Gebärden unverständlich bleiben, geheimnisvoll, hermetisch, unzugänglich. Der dringende Wunsch sich zu vermitteln, seine Geschichte zu erzählen, die Last loszuwerden, die seit frühester Kindheit drückt,

1 Übersetzungen aus dem französischen Original: Christina Klein.

2 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik« in diesem Band auf S. 98f.

Befreiung aus »unschuldiger Schuld«, wie es Ruth Schaumann einmal in *Das Arsenal* (1968, 1103) genannt hat, endlich die Richter auf die Anklagebank verweisen – all das nicht? Nein! Stattdessen all das, aber ganz anders. Roisin bringt es in einem Satz auf den Punkt: Es galt, »ihre Beziehung zu den Gebärden zu brechen« (IVT 1995, 8), d.h. die Beziehung zu einer Praxis zu brechen, in der Sprache als Handwerkszeug verstanden wird, das dazu dient, *über* die erlittene Unterdrückung zu berichten. Die Sprache, in der man spricht, wird vom Thema getrennt, von dem die Rede ist. Mit anderen Worten, der zum Gegenstand verkommenen Erfahrung der Unterdrückung nähert man sich diskursiv mit einem Hilfsmittel, der Sprache, die dazu dient, die Erfahrung weiterzugeben. Dabei geht das Wesenhafte der Unterdrückung als einer geistigen *und* körperlichen Erfahrung verloren, die nur in einem Medium dargestellt werden kann, das wiederum geistig und körperlich sein muss. Die Rede von der Sprache als einem Handwerkszeug leugnet die geistige *und* körperliche Dimension von Sprache und anerkennt nur ihren intelligiblen Teil. Es geht dem Regisseur darum, den Schauspielern ein Gebärden *über* die erlittenen Erfahrungen auszutreiben. Vielmehr möchte er sie dazu bringen, diese erlittenen Erfahrungen im Medium der Gebärdensprache zum Ausdruck zu bringen. Statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung.

Simon erzählt aus seiner Geschichte: »Wenn ich etwas brauchte oder mit meinen Eltern reden wollte, ließen sie mich fallen, schlossen mich ein, ohne Kommunikation, total allein. Ich drehte völlig durch, stundenlang in der Dunkelheit eingeschlossen zu sein, manchmal auch einen ganzen Tag lang. Und dann öffnete man mir die Tür und sagte: ›Gut, hast du jetzt verstanden?‹ Selbstverständlich hatte ich nichts verstanden. Es war ein sehr schwer zu ertragender Schmerz« (ebd., 26). Die Szene erinnert an die grausame Strafe, die Kreon an Antigone vollstreckt, als er sie bei lebendigem Leibe in das Grab einmauert, d.h. diesmal ist es Simon, der in der Maske des Königs die Rolle seines Vaters spielt. Es ist davon auszugehen, dass in Kreons Gebärden Bilder von Simons Kindheit verborgen sind, in denen die grausamen Gesten seines Vaters aufblitzen.

Der Regisseur verlangt von den Schauspielern, dass sie in ihr eigenes Schattenreich hinabsteigen und sich im Raum der Bilder jener Erinnerungen bewegen, die mit so großen Schmerzen verbunden sind. Antigone wird nicht verstanden, weil sie eine Sprache spricht, die keiner versteht – und damit meine ich nicht die Gebärdensprache –, sondern weil sie in dieser Sprache eine Erinnerung reflektiert, an die sich keiner erinnern möchte. Die Bestattung ihres Bruders Polyneikes ist göttliches Gebot, und damit ein Gebot, das nicht zur Disposition steht – das ist das Wesen eines göttlichen Gebots. Kreon stellt es zur Disposition und positioniert sich – zusammen mit dem Gemeinwesen, dem er vorsteht – jenseits dieser von Gott gestifteten Ordnung. Er tut so, als gebe es diese Ordnung nicht, als sei die von ihm bestimmte Ordnung, die das Gemeinwesen von Theben wieder zur Ruhe bringen soll, der göttlichen Ordnung übergeordnet. Antigones Rebellion besteht darin, die göttliche Ordnung wieder einzusetzen.

So wie Kreon Züge von Simons Vater und damit von Simon selbst trägt, erinnert Antigone an Emmanuelle Laborit, ihre Darstellerin. In ihrer Autobiografie *Der Schrei der Möwe* erzählt Laborit die Geschichte einer Verhaftung, einer Irrfahrt durch mehrere Polizeistationen in Paris und schließlich einer langen Nacht im Frauenuntersuchungsgefängnis (vgl. 1995, 85ff.). Emmanuelle versucht, an Vergessenes zu erinnern. Gut, ver-

ständig und deutlich spricht sie mit den Polizisten. Ihre Lautsprache ist so gut, dass ihre Lehrer dringend raten, das Gebärden zu unterlassen, um diese gute Lautsprachkompetenz nicht aufs Spiel zu setzen. Doch auf der Wache versteht sie keiner. Sie setzt sich für ihre Freundin und ihre beiden Freunde ein, die betrunken sind und in der U-Bahn ein Plakat abgerissen haben. Sie ist nüchtern und gibt sich alle Mühe, in gutem Französisch den Polizisten die Zusammenhänge zu erklären. Doch sie stößt auf eine Wand der Abwehr und ist entsetzt, dass diese Polizisten – denen man doch Vertrauen schenken soll, die doch zum Schutz vor allem der Alten und Kinder da sind, zudem gehörloser Kinder – sie behandeln, als seien sie Schwerverbrecher. Sie haben vergessen, dass sie dazu da sind, Kinder zu beschützen, dass man besonders geduldig und sanft zu Kindern und zu Heranwachsenden sein muss. Emmanuelle begegnet dem gleichen Unverständnis wie Antigone. Sie wird für etwas bestraft, was richtig war – sie hat nichts getan, nur ihre Freunde verteidigt und ihren Bruder bestattet, und das ist göttliches Gebot. Sie beruft sich also auf etwas, das tief in ihr angelegt ist, eine Erfahrung, die ihr Sein konstituiert. Und ganz gewiss sind in Antigones Gebärden Bilder von Emmanuelles Kindheit verborgen, in denen die unerbittlichen Gesten der Polizisten aufblitzen, aber auch die Gebärden, mit denen Emanuelle sich verzweifelt wehrt.

Es stellen sich, nach dem bisher Gesagten, drei Anforderungen an eine Theorie, die eine Poetik der Gebärdensprache reflektieren muss. Zuerst die Anforderung, die statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung im Auge hat; dann die Anforderung, die die entstellte Sprache der Poesie beleuchtet; und schließlich die Anforderung, eine Theorie zu entwickeln, in deren Mittelpunkt der Körper steht, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Ausdruck bringt. Ich will nachfolgend ein solches theoretisches Konzept kurz skizzieren und greife dabei auf die Sprachphilosophie Walter Benjamins, auf die Traumdeutung Sigmund Freuds und auf das Erinnerungskonzept Henri Bergsons zurück.

IV

Wie ist eine Sprache wie die des Sophokles oder Heiner Müllers zu fassen? Wovon ist hier die Rede? Welches geistige Wesen kommt in dieser Sprache zum Ausdruck? Und was unterscheidet diese Sprache von der Geschwätzigkeit?

Für Benjamins Sprachverständnis ist grundlegend, dass sich das geistige Wesen »in der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache« (1980f, 142; Herv. i. Orig.). Dieses »in der Sprache« bedeutet, dass die Sprache das Medium und das Material der Mittelbarkeit eines jeglichen Wesens ist, womit er auf das Gleiche hinweist wie Thierry Roisin, der von seinen Schauspielern verlangt, dass sie die Materialität der Sprache erfassen, in der sich ihre mediale Kraft entfaltet; also genau jene Kraft, die Heiner Müller in den Texten der griechischen Mythologie spürt und in seine eigenen Texte zu bannen versucht. Die Materialität von Sprache bringt ihre magische Seite zum Schwingen.

Die magische Seite der Sprache verweist auf Benjamins Interesse an Sprache, aber auch auf seine Schwierigkeit damit. Sein Anliegen besteht darin, einen umfassenden Sprachbegriff zu reformulieren, der das Magische der Sprache gleichermaßen wie ihre Funktionalität einschließt. Dies verdeutlicht er am Begriff der Erfahrung – einem Be-

griff also, der bereits in den Eingangsbemerkungen von zentraler Bedeutung war, weil für ihn Vergangenheit und Gegenwart grundlegend sind und sich in ihm die geistige und die materielle Welt des Menschen verbinden. Benjamin kritisiert, dass dies in der von Platon und Kant begründeten Erkenntnisphilosophie nicht genügend wahrgenommen worden ist. Erkenntnis werde vor allem seit der Aufklärung als geistige Erkenntnis verstanden, der er Blindheit gegenüber religiösen und historischen Erfahrungen vorwirft. Erfahrung sei das Bindeglied von geistiger und materieller Welt.

Eine solche Erfahrung sei das Glück. Der antike Mensch, der uns in den Mythen begegnet, hat, so Benjamin, Glück als einen Zustand schwebender Aufmerksamkeit der Götter an sich erfahren – ein Glück, das nur mittelbar mit ihm zu tun hat. Das Glück des Sieges ist ein prekäres Glück, das die Götter dem einen verleihen, wie sie es auch einem anderen hätten zuteil werden lassen können. Der Mensch ist daran nicht beteiligt. Er weiß, dass sein Verdienst, sein Mut, sein Geschick, seine List in gleichem Maß auch auf den zutreffen, dem die Götter das Glück des Sieges entzogen haben. Kreons Sündenfall besteht darin, dass er sich dieses Sieges bemächtigt, ihn für sich reklamiert und ihn über das göttliche Gebot stellt. Das Wesen der antiken Tragödie ist es, dem Menschen seine Verfehlung vor Augen zu führen, in dem sie Jammer (Eleos) und Schauern (Phobos) bewirkt, an deren Ende die Reinigung steht – eine Katharsis, die das Glück des antiken Menschen voraussetzt. Ihm bedeutet die Erfahrung des Glücks keine Ich-Identifizierung als Sieger, eher das Gegenteil: Der Moment des Sieges ist nur im Angesicht der Niederlage erfahrbar. Also darf der Dank an die Götter nicht den Sieger zum Gegenstand haben, sondern etwas, das ihn transzendiert, und das geschieht im Kult, in dessen Worten und Gebärden der Sieger mit seiner Stadt, mit den Ahnen und mit der Macht der Götter selbst versöhnt wird (vgl. Benjamin 1980d, 128).

Für Benjamin ist der paradiesische Sündenfall ein sprachliches Paradigma. Der Sündenfall hat die paradiesische Welt, die glückliche Welt, zerstört. Die Unterscheidung von gut und böse ist in einer Welt, die gut ist, nichtig. Die ursprüngliche Ordnung, wonach das Wort Gottes schafft und das Wort des Menschen benennt – d.h. es in ein Verhältnis der Ähnlichkeit zu ihm stellt –, hat sich aufgelöst. Nun spricht der Mensch ohne zu benennen und versinkt in »Geschwätz« (1980f, 153). Der Mensch beginnt seine Existenz jenseits von Gott. Er ist aus der göttlichen Ordnung getreten und spricht nicht mehr *in* den Dingen gemäß seiner Erkenntnis, sondern *über* die Dinge, womit sich sein Verhältnis zu den Dingen verändert. Die sympathetische Beziehung, in der sich der paradiesische Mensch zu seiner Umwelt befindet, löst sich auf, d.h. er erfährt sich nicht mehr als in der Natur befindlich, sondern er gestaltet sich die Natur entsprechend den Möglichkeiten seiner Macht. Mit anderen Worten, der Sündenfall markiert den Beginn der Geschichte und die Feindschaft des Menschen mit der Natur. »So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen«, »unter Mühsal wirst du von ihm essen«, »Dornen und Disteln lässt er dir wachsen«, »im Schweiß deines Angesichts« (Gen 3,17-19) sind die Wegmarken dieser Feindschaft. Deswegen spricht Benjamin vom »Schmerz« (1980c, 126) des Menschen und von der »tiefen Traurigkeit der Natur« (1980f, 155) und ihrem Verstummen.

Benjamins Anliegen ist es, Einsamkeit und Verlorenheit des modernen Menschen zu deuten. Der Rekurs auf den biblischen Sündenfall ist nicht der Beginn einer linearen und chronologischen Geschichte, die sich in früher Zeit zugetragen hat, sondern ein

Denkbild, das es ihm ermöglicht, den für das Verständnis seiner Sprachphilosophie zentralen Zusammenhang von Sprache und Geschichte zu verdeutlichen. Mythisches Erzählen ist Erzählen in der Gegenwart. Die Bedeutung von Märchen und Mythen besteht in ihrer Gültigkeit für den Menschen, unabhängig davon, in welcher Zeit er lebt. Sie verweisen auf sein Glück, und ihre Sprache vergegenwärtigt die Vorstellung einer paradiesischen, einer reinen, einer poetischen Sprache.

Der Sündenfall und die darauf folgende babylonische Sprachverwirrung markieren das Ende unmittelbaren Sprechens und den Beginn der Herrschaft des Menschen über den Menschen und die Natur. Der Verlust des Paradieses und des unmittelbaren Erkennens sowie der Gabe, dieses in der Sprache zum Ausdruck zu bringen, haben zu der Verlorenheit geführt, die der moderne Mensch »Fortschritt« nennt, die doch nichts anderes als Katastrophe und ein Berg von Trümmern ist (vgl. Benjamin 1980b, 697f.). Was sich der Mensch jedoch bewahrt hat, ist eine Erinnerung an das Paradies als einem Ort unmittelbarer Erkenntnis und reiner Sprache, die diese Erkenntnis zum Ausdruck bringt und die er in seinen mythischen Erzählungen bewahrt hat. Der Mensch lebt nicht mehr im Zustand der Ähnlichkeit, aber er vermag Ähnlichkeiten zu schaffen und zu erkennen.

V

Wie sich nun der entstellten Sprache der Poesie nähern, den Satzketzen Heiner Müllers, den unverständlichen Gebärden des Visuellen Theaters Hamburg und des IVT von Vincennes? Es ist bereits der Ort angedeutet worden, woher uns die Entstellung vertraut ist. Es ist der Traum, dessen Dechiffrierung Sigmund Freud sein Hauptwerk gewidmet und der Spuren in allen seinen Schriften hinterlassen hat.

Entstellung ist für Freud das Wesen des Traums. Jeder Traum ist eine entstellte Form der Wunscherfüllung, in dem sich die Traumgedanken zu einem Trauminhalt dramatisieren. Die Überführung von Traumgedanken in Trauminhalt nennt er »Traumarbeit« (Freud 1999a, 283). Das kann ganz harmlos sein, aber auch sehr befremdlich und zu komischen, seltsamen und unverständlichen Bild- und Sprachschöpfungen führen. Der Traum kümmert sich nicht um »die bürgerliche Auffassung der Sprache« (Benjamin 1980f, 144), vielmehr wiederholt sich hier jenes paradiesische Sprechen, wonach sich das geistige Wesen in der Sprache mitteilt und der Mensch die Dinge nach seiner Erkenntnis benennt (vgl. ebd., 148).

Es ist nicht verwunderlich, dass Freud in diesem Zusammenhang die Sprache des Kindes mit seinem lebhaften Interesse an Wortneuschöpfungen und -verdrehungen ins Spiel bringt. »Die Sprachkünste der Kinder, die zu gewissen Zeiten die Worte tatsächlich wie Objekte behandeln, auch neue Sprachen und artifizielle Wortfügungen erfinden, sind für den Traum wie für die Psychoneurosen hier die gemeinsame Quelle« (Freud 1999a, 309).

Für den Träumenden beängstigend ist jene Traumform, die sich durch Zerrissenheit und Verworrenheit des Trauminhalts auszeichnet und die am schwersten zugänglich ist. Freud sieht hier die Traumverschiebung bzw. Metonymie am Werk. »Traum-

verschiebung und *Traumverdichtung* sind die beiden Werkmeister, deren Tätigkeit wir die Gestaltung des Traumes hauptsächlich zuschreiben dürfen« (ebd., 313; Herv. i. Orig.).

Die Zurichtung von Traumgedanken in den Trauminhalt, die die verwirrende und schwer les- und verstehbare Entstellung des Traummaterials ausmacht und den Träumenden erschreckt, ähnelt dem poetischen Schaffen einer Dichtung wie der Heiner Müllers. Die Traumgedanken »scheinen nicht in den nüchternen sprachlichen Formen gegeben, deren sich unser Denken am liebsten bedient, sondern sind vielmehr in symbolischer Weise durch Gleichnisse und Metaphern, wie in bilderreicher Dichtersprache, dargestellt« (Freud 1999b, 671f.). Dabei kommt der Traumverschiebung eine besonders wichtige Bedeutung zu, bei der nach Freud, »ein farbloser und abstrakter Ausdruck des Traumgedankens gegen einen bildlichen und konkreten eingetauscht wird. [...] Das Bildliche ist für den Traum *darstellungsfähig*« (Freud 1999a, 345; Herv. i. Orig.). Mithilfe der Verdichtung und Verschiebung bewältigt der Traum ein Problem – die Übersetzung eines abstrakten Gedankens in ein Bild –, das sich auf der sprachlichen Ebene der Darstellbarkeit manifestiert.

Gehörlosen Darstellern scheint diese Form der Traumarbeit zutiefst vertraut zu sein, und zwar unmittelbar als Traumarbeit, die sie in Gebärdensprache gestalten. Kaum ein Gebärdensprachpoesie-Wettbewerb, bei dem nicht explizit und implizit Traumgeschichten gezeigt werden. Dabei verweisen diese Präsentationen keineswegs nur auf die Visionen einer glücklicheren Zukunft, sondern unmittelbar auf traumhaftes Geschehen, also ein Geschehen, das sich der unmittelbaren Verstehbarkeit entzieht. Die Schwäche der Präsentationen, die sich darin zeigt, dass sich die Präsentatoren immer wieder dazu verleiten lassen, ihre Albträume zu glätten und sie anekdotenhaft in vermittelbaren Geschichten zu vereinfachen und ihnen damit die traumhafte Radikalität und Kraft zu entziehen, verstehe ich als einen Ausdruck der Unsicherheit und Angst, sich ganz der Traumhaftigkeit ihrer Sprache hinzugeben. Ich erinnere nur an Chantals Bedenken bei der Arbeit an der *Antigone*. Wesentlich jedoch ist, dass gehörlosen Darstellern der Traumcharakter ihrer Sprache bewusst ist und sie damit spielen.

VI

Wer sich am Morgen seiner Träume zu besinnen versucht und sie im Traumtagebuch notiert oder sie seinem Nächsten erzählt, tätigt bereits eine Übersetzungsleistung, nämlich die Bilder und Gebärden der Nacht in eine schriftliche oder mündliche Form zu übertragen. Mit dieser Übersetzungsleistung schließt man sich dem hermeneutischen Interesse Freuds an, das er in seinem Verfahren der Psychoanalyse vorgegeben hat, ohne das Wesen dieser Leistung besonders hervorzuheben. Freuds hermeneutisches Interesse dient letztendlich dazu, dem Traum die Maske der Metonymie herunterzureißen. Wenn jedoch Traumbilder nicht mehr unter einer hermeneutischen, sondern einer phänomenologischen Perspektive betrachtet werden, wenn es also nicht mehr um die Bedeutung der Bilder, d.h. um ihre Lesbarkeit, sondern um ihre Beschaffenheit geht, rückt ihre Materialität in den Mittelpunkt des Interesses.

Die Frage, wie die Theorie einer Poetologie der Gebärdensprache beschaffen ist, in deren Mittelpunkt der Körper steht, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Ausdruck bringt, muss die Materialität und Geschichtlichkeit der Bilder der Gebärdensprache im Auge haben. Henri Bergsons Untersuchung *Materie und Gedächtnis* (1991) scheint auf den ersten Blick den bekannten Dualismus zu bestätigen, wonach die Materie – hier vor allem im Sinne des Körperlichen – das Vergängliche, Instabile, Irrationale, Lustorientierte repräsentiert, das Gedächtnis hingegen für den Geist steht, die Unsterblichkeit, die Idee, den Intellekt. Bergson hingegen unterstreicht die Beziehung von Geist und Körper und gibt dabei hilfreiche Hinweise für das Verständnis von Gebärdensprache.

Er geht davon aus, dass alles, was uns umgibt, Bilder sind. Die äußeren Bilder übertragen Bewegungen auf den Körper; der Körper überträgt Bewegungen auf die äußeren Bilder – er gibt ihnen Bewegungen zurück. In einem ersten Schritt nimmt der Mensch die Eindrücke bzw. Bilder der Außenwelt wahr und speichert sie als Bilder der Erinnerung in seinem Gedächtnis. Dabei unterscheidet das Gedächtnis – Bergson nennt es das erste oder reine Gedächtnis (vgl. ebd., 73) – nicht nach Nutzen oder Brauchbarkeit, es speichert unterschiedslos alles, was sich ihm offenbart, »alle Ereignisse unseres täglichen Lebens, wie sie sich nacheinander abspielen«, ohne »die mindeste Einzelheit [zu] vergessen; jede Tatsache, jede Gebärde behält es mit Ort und Datum. Ohne Hintergedanken an Nützlichkeit oder praktische Verwendbarkeit [...], aus bloßer natürlicher Notwendigkeit« (ebd., 70). Nur der Wahrnehmung verdanken wir es, in der Fülle der Bilder nicht zu ertrinken. Sie übernimmt die Rolle eines Zensors und wählt aus der Flut äußerer Bilder jene aus, die mit Empfindungen des Körpers korrespondieren und auf die sie Einfluss ausüben können. Daraus folgt, ein Bild kann sein, ohne wahrgenommen zu werden, es kann existieren, ohne dass wir es sehen.

Der Körper speichert nicht nur Bilder, sondern auch Bewegungen, die mit diesen Bildern verbunden sind. Bergson unterscheidet hier zwei theoretisch unabhängige Formen von Gedächtnis: das erste bzw. Bild-Gedächtnis, das der Vergangenheit verbunden ist und von dem wir bereits wissen, dass es alles speichert ohne Hintergedanken an Nützlichkeit oder praktische Verwendbarkeit aus reinem Interesse, und das Bewegungs-Gedächtnis, das der Gegenwart zugeordnet ist und »neue Dispositionen des Handelns« (ebd., 70f.) schafft. Das Wesen des ersten Gedächtnisses ist Kontemplation, das des zweiten Aktion.

Der Körper – nicht der Geist – ist das Archiv des Gedächtnisses. Doch das Wort »Archiv« ist irreführend, denn es suggeriert, dass der Mensch zu seinem Archiv freien Zugang hat. Diesen freien Zugang jedoch gibt es nicht. Das erste Gedächtnis ist *nicht* verfügbar, d.h. der Mensch kann nicht willkürlich darauf zurückgreifen. Es ruht in unzugänglicher Tiefe und unterscheidet sich von einer alltäglichen Erinnerung, bspw. einem auswendig gelernten Gedicht oder einem Erlebnis, einer Geschichte, die man zum Besten gibt, durch deren Verfügbarkeit. Auf Grund ihrer Verfügbarkeit gehört diese alltägliche Erinnerung nicht in den Bereich des reinen Gedächtnisses, sondern ist vielmehr eine Form der Gewohnheit im Licht des Gedächtnisses. Reinheit bedeutet Unverfügbarkeit. Unverfügbarkeit ist das Wesen des Gedächtnisses. Aus diesem Grund nennt Bergson das unzugängliche Gedächtnis »reines Gedächtnis«, das die reine Erinnerung

speichert, und die Wahrnehmung von Bildern, die ungefiltert das reine Gedächtnis auffüllen, nennt er »reine Wahrnehmung« (ebd., 52ff.).

Wahrnehmung löst Bewegung aus, in die sich die Erinnerung einfügt, d.h. die Bewegungen, die durch die Wahrnehmungen ausgelöst werden, werden mit Erinnerungsbildern verknüpft. Das Gedächtnis verstärkt und bereichert die Wahrnehmung mit Erinnerungsbildern, es wählt nacheinander verschiedene analoge Bilder aus und richtet sie auf die durch die Wahrnehmung ausgelöste Bewegung. Wenn im Prozess der Wahrnehmung Bilder ins Körperzentrum eindringen und sich im Prozess der Abgabe in Bewegung umsetzen, vermischen sich mit diesen Bildern Erinnerungsbilder, die den neuen Bildern ähnlich bzw. näher oder ferner verwandt sind. Wir erleben dieses Phänomen als ein Wiedererkennen der Bilder – eine Korrespondenz. Neue Bilder vermischen sich mit Erinnerungsbildern, die sich uns offenbaren, ohne dass wir auf sie Zugriff gehabt hätten.

Die hier theoretisch so streng getrennten Formen des Bild- und Bewegungsgedächtnisses sind in Wirklichkeit eng miteinander verschlungen, ohne dass sie ihre Spezifika deshalb einbüßten. Ihre Verwobenheit lässt sich am »Allgemeinbegriff« (ebd., 151ff.) demonstrieren, der für den Zusammenhang von Wahrnehmung, Erinnerung und Sprache beispielhaft ist. Das reine kontemplative Gedächtnis, das jedes äußere Bild mit eigenen Bildern abgleicht und Ähnlichkeiten sucht, unterscheidet sich wesentlich vom Bewegungsgedächtnis, das der Gewohnheit und Motorik verpflichtet ist. Um miteinander zu kommunizieren, suchen die beiden einen Platz, an dem sie sich treffen können. Dieser Platz ist der Allgemeinbegriff, also jener Ort sprachlicher Begrifflichkeit, den wir suchen, um zu kommunizieren. Bergson geht davon aus, dass wir in dem Moment, da wir ein Ding wahrnehmen, »wir ihm ein Wort beifügen« (ebd., 152). Das Wort kommt zur Bewegung hinzu. Entfällt das Wort, haben wir nichts als die Bewegung, die Gebärde.

Zur Empfindung, auf die die Wahrnehmung reagiert und eine Bewegung bzw. eine Gebärde auslöst, tritt, nachdem das reine Gedächtnis Erinnerungsbilder gefunden und mit Bewegungen des Bewegungsgedächtnisses verbunden hat, der Geist, der die Ähnlichkeit des Wahrgenommenen erkennt. Die Ähnlichkeit »ist eine intellektuell wahrgenommene oder gedachte« (ebd., 156). In der Transformation von Aufnahme und Abgabe der Bewegung, in der das reine Gedächtnis seine Bilder als Erinnerungsbilder der Bewegung beisteuert, »bilden sich durch die doppelte Arbeit des Verstandes und des Gedächtnisses« (ebd.) neue Bewegungen, die sowohl aus gebundenen als auch aus freien Bewegungsabläufen bestehen.

Bergson selbst verweist im Zusammenhang seiner Ausführungen zum Allgemeinbegriff auf die Analogie der Sprache des Traums und der des Kindes, wenn er davon spricht, dass der Traum des Erwachsenen die Sprache des Kindes abgelöst hat. Sowohl die Sprache des Kindes als auch die des Traums können auf Allgemeinbegriffe weitgehend verzichten, weil sie nicht dem Anspruch auf Verständlichkeit folgen. Dies betrifft im gleichen Maß die gebundenen Gebärden, die sich mit freien Gebärden vermischen, ja – und das ist die Besonderheit der Gebärdensprache –, die in sich zwischen frei und gebunden oszillieren. Gebärden in ihrer körperlichen Präsenz verfügen über eine ungleich differenziertere performative Gestaltungskraft und Spontaneität, als das beifügte Wort. Und sie verfügen über eine subversive Kraft, die rationalen Strukturen

kognitiver Erkenntnis mit der Irrationalität körperlicher Performanz zu konterkarieren. Die Gebärdensprache ist die unmittelbare Bewegung, die durch die Wahrnehmung ausgelöst wird, in der sich Erinnerungsbilder aus dem reinen Gedächtnis und Bewegungen aus dem Bewegungs-Gedächtnis zur Darstellung bringen.

VII

Im Sommersemester 2000 erarbeiteten Mitglieder der Truppe des Visuellen Theaters Hamburg zusammen mit Studierenden des Instituts für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser der Universität Hamburg die Übersetzung des Films *Blue* von Derek Jarman aus dem Jahr 1993 (vgl. Abb. 2) in DGS sowie in poetische Formen der Gebärdensprache. Am 20. Februar 1994, wenige Tage nach der Uraufführung in Berlin, ist Derek Jarman an den Folgen von AIDS gestorben.

Abbildung 2: Plakat »Blue« (2000)



Der Film stellt insofern eine spannende Herausforderung dar, als er einem sehr eigenwilligen ästhetischen Konzept folgt. Derek Jarman, der 17 Kinofilme und etliche Kurzfilme und Videoclips produziert hat, schuf sowohl artifizielle experimentelle Filme, deren bekannteste *The Angilic Conversation* (1985), *The Last of England* (1987) und *The Garden* (1990) sind, als auch ›echte‹ Kinoerfolge, wie *Caravaggio* (1986), *Edward II* (1991) und *Wittgenstein* (1992). Kurz vor seinem Tod drehte er den Film *Blue*, dessen Bilderlosigkeit seine Erblindung – Jarman litt unter dem Cytomegalie-Virus, einer AIDS-typischen Erkrankung – reflektiert und ihn gleichzeitig zurück zu seinen künstlerischen Wurzeln, der Malerei, brachte. In diesem Film verzichtet Jarman auf jegliche visuelle Darstellung, der Betrachter ist 75 Minuten lang mit einer blauen Leinwand konfrontiert – ein monochromes Erleben, wie wir es aus den Bildern der blauen Phase Yves Kleins kennen, dem Jarman seinen Film widmet. *Blue* unterscheidet sich von den experimentellen früheren Filmen in einer Hinsicht, als Jarman hier unmittelbar auf einen anderen Künstler und dessen Werk verweist und damit Deutungsmöglichkeiten eröffnet, die Kleins Konzept monochromer Malerei in Verbindung mit einem Film bringt, dessen Thema das Sterben ist. Aus dem Off hört man Stimmen, die Texte unterschiedlicher Genres sprechen: poetische Texte, Lieder, Texte, die Erinnerungen reflektieren vom Leben und Sterben von Freunden, Mitpatienten und an den eigenen hinfalligen Körper. Gelegentlich verweist der Film auf Ereignisse des zur gleichen Zeit tobenden Bürgerkriegs im damaligen Jugoslawien.

Dieser Film ist in der von Jarman gestalteten Form für gehörlose Menschen unzugänglich. Eine Untertitelung des Films würde den Ausdruck der unterschiedlichen Stimmen in unzulässiger Weise reduzieren und seinem ästhetischen Konzept zuwiderlaufen. Vor allem aber wäre sie bar jener Sinnlichkeit, die diesen Film auszeichnet. Die offene Form, die vom Zuschauer fordert, sich ganz dem Film und den Bildern, die Text und Musik evozieren, hinzugeben, bedeutet eine schwierige Aufgabe für eine gebärdensprachliche Interpretation, bietet jedoch gleichzeitig die Möglichkeit, sowohl narrative als auch poetische Elemente der Gebärdensprache zu zeigen, ohne das Konzept der Bilderlosigkeit Jarmans zu konterkarieren, was eine Auseinandersetzung um die Bildhaftigkeit respektive eine Kritik der Bildhaftigkeit von Gebärden voraussetzt.

Die das Projekt begleitenden Bedenken waren groß. Der Einsatz von gebärdenden Studierenden vor der Kinoleinwand lief zwangsläufig auf eine Form der Vergewaltigung von Jarmans Film hinaus. Der Scheinwerferspot auf die Leinwandmitte, in den die Gebärdenden traten, riss ein Loch in das blaue Nichts. Zerstörten wir damit die Unantastbarkeit eines Kunstwerks? Der gut gemeinte Impetus, dieses Werk gehörlosen Menschen zugänglich zu machen, drohte in sein Gegenteil zu fallen, denn war dieses Werk in dieser vergewaltigten Form überhaupt noch erkennbar? Sollte man nicht ehrlicherweise eingestehen, dass es Kunstwerke gibt, die per se eine Gruppe von Rezipienten ausschließen? Gleichzeitig beschäftigten wir uns mit der Frage, ob gehörlose Menschen trotz der in Gebärdensprache übersetzten Texte in der Lage sein würden, dem Geschehen zu folgen. Zudem ließen sich viele signifikante Teile des Films im Rahmen unserer Arbeit nicht übersetzen. Dabei handelt es sich vor allem um die musikalischen Anteile sowie prosodische und akustische Elemente, bspw. diverse Halleffekte, Straßengeräusche und Bombenlärm. Außerdem war uns bewusst, dass Erfahrung, Interesse und Bereitschaft, sich auf experimentelle Kunst einzulassen, schon bei hörenden Menschen

nur in geringem Maß vorhanden ist; für gehörlose Menschen, die bisher kaum Zugang zu weiterführenden Bildungseinrichtungen haben und von der Diskussion um experimentelle Kunst weitgehend ausgeschlossen sind, musste diese Performance eine Zumutung sein. Auch wenn inzwischen eine gewisse Anzahl von Theateraufführungen von Gebärdensprachdolmetschern begleitet werden, unterschied sich unsere Aufführung von einer traditionell gedolmetschten Aufführung vollständig. Die anwesenden gehörlosen Zuschauerinnen waren völlig auf die gebärdenden Studierenden angewiesen, deren poetische Bilder nicht ohne Weiteres erschließbar waren. Die Frage, ob die Studierenden überhaupt genügend Kompetenz und Erfahrung mitbrächten, diese Poetik zum Ausdruck zu bringen, führte zu einer weiteren Sorge, die Gegenstand unserer Bedenken war, und die sich in der Unerfahrenheit, Befangenheit und dem Respekt vor einer Sprache begründete, der sich nur wenig hörende Menschen ›mächtig‹ und ›gewachsen‹ fühlen.

Derek Jarmans Film *Blue* reflektiert das Sterben an AIDS; einer Krankheit, die gerade auch in der schwulen Gehörlosenszene viele Opfer forderte, weil die damalige Aufklärung sich zumeist an hörende Menschen richtete und sie nicht erreichte.³ Wurden die Bilder von Keith Haring, die Fotografien von Robert Mapplethorpe und Derek Jarmans Film *Blue* als Möglichkeit der Auseinandersetzung mit AIDS wahrgenommen – und das meint vor allem die Auseinandersetzung mit der Bedrohung und dem Verlust des eigenen Lebens und dem von nahestehenden Menschen –, so erhofften wir uns, dass die Aufführung von Mitgliedern des Visuellen Theaters gemeinsam mit den Studierenden des Instituts die Erinnerung an die an AIDS gestorbenen gehörlosen Menschen wachruft und sie dem Vergessen entreißt. Eines der gehörlosen Opfer war Christian Müller, aus dessen Leben und Sterben wir Szenen in die Performance eingebaut haben. Das heißt, es gab Teile des Films, in denen auf der Bühne ein anderer Text gebärdet wurde als der, der zu hören war. Man musste nicht gebärdensprachkompetent sein, um diese Differenz zu bemerken. Es sollte ein anderes, ein taubes Geschehen sichtbar werden, das sich allein an die gehörlosen Zuschauer richtete und sich nur ihnen erschloss. Wie ein Palimpsest überschrieb Marco Lipski Derek Jarmans Film mit einem zutiefst intimen Text, der die letzten Monate im Leben Christian Müllers erzählt: seine Einsamkeit, seine Hinälligkeit, seine Energie und sein Engagement, die Spannungen mit seinem Freund Robert, schließlich sein Sterben.

Texte und Lieder des Films wurden mit Mitteln der DGS, einer visuellen Poesie und Choreografie übersetzt. Dabei entstand ein Kunstwerk im Kunstwerk, das auf den ersten Blick keine Versöhnung erfährt. Hörende und gehörlose Zuschauer verstehen sich nicht – zwei Gruppen, die unberührbar nebeneinander agieren, eingetaucht in ein gemeinsames Blau. Verständigung ist erst in dem Moment möglich, wenn hörende und gehörlose Menschen einander zuwenden und etwas von ihren Erfahrungen mitteilen.

3 Vgl. dazu »Barbara Stauss und Gunter Trube« in »Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation« in diesem Band auf S. 333f.

VIII

Welche Vorstellungen von »Bild« begegnen dem Betrachter bei Yves Klein und Derek Jarman, und in welcher Beziehung stehen diese Vorstellungen zu den Bildern der Gebärden? Wie ist die These Henri Bergsons, dass alles, was uns umgibt, Bilder sind, mit der radikalen Bildkritik des monochromen Blaus und der Aussage Jarmans zu vereinbaren: »Bilder sind die Kerkerwände der Seele, deine Herkunft, deine Erziehung, deine Laster und Bestrebungen, deine Fähigkeiten, die Welt deiner Psyche« (Jarman 1994, o.S.).

Es sind tatsächlich zwei völlig verschiedene Vorstellungen von »Bild«, von denen hier die Rede ist. Klein und Jarman unterziehen die normativen Ansprüche, das Selbstbild der bürgerlichen Gesellschaft, einer radikalen Kritik: Herkunft, Erziehung, Laster, Ehrgeiz, Psychologie sind für sie Wegmarken dieser Gesellschaft (von Jarman »Fakten« genannt) – dazu da, den Einzelnen zu unterdrücken und seine Entfaltung zu beschränken. »Diese Fakten, losgelöst von jedem Grund, lockten den Jungen mit den blauen Augen in ein System der Unwirklichkeit« (ebd.).

Zu Beginn war von diesem System der Unwirklichkeit die Rede. Ich schrieb davon, dass die Sprache, in der der Einzelne die Erfahrungen seiner Unterdrückung gesammelt hat, die Quelle, das Archiv eines Lebens bedeutet, das eigentlich zum Tode verurteilt ist. Mit anderen Worten, die Sprache, die nur eine poetische sein kann, ist in der Lage, das vom Tod bedrohte Leben zu bewahren, denn diese Sprache ist die einzige Möglichkeit, in der der Unterdrückte die Erfahrung der Unterdrückung transformiert und gestaltet, sie sich damit einverleibt, zu eigen macht und in entstellter Form gestaltet. Die Unterdrückung hat ihre Macht verloren. Es ist der gleiche Gedanke, mit dem Susan Sontag ihre Rede anlässlich des an sie verliehenen Friedenspreises des Deutschen Buchhandels abschließt: Literatur – also poetische Sprache – heißt, »dem Gefängnis der nationalen Eitelkeit, der Spießbürgerlichkeit, dem zwanghaften Provinzialismus, dem stupiden Schulunterricht, der Unvollkommenheit des Schicksals, dem Unglück [zu] entkommen. [...] Literatur ist Freiheit« (2003, 9).

Derek Jarmans Film *Blue* zeigt das in dramatischer und konsequentester Form. Er verzichtet auf jedes Bild und lässt allein die Bilder sprechen, die seine Texte beim Zuhörer hervorrufen. Damit entlässt er den Zuhörer in das Reich größtmöglicher Freiheit. Aus der Fülle der flüchtigen Wort- und Tondokumente schafft sich jeder seinen eigenen Film. Die Dokumente, mit denen Zuhörer und Zuschauer konfrontiert sind, sind Materialien der Erinnerung, teilweise dokumentarischen, teilweise entstellten Charakters, allesamt poetisch montiert. Das heißt, es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Dokument und Poesie, alles hat sich in Dichtung verdichtet: die Aufzählung von den Nebenwirkungen eines Medikaments, einem Waschzettel entnommen, die Aktionen der AIDS-Gruppen gegen die reaktionäre Kirche, der Selbstmord von Karl, die Winde und die Bambuswälder Chinas, die Beobachtungen der Patienten im Wartezimmer, die Sehnsucht nach Berührung, Sex und Zärtlichkeit, die Trauer um verlorene Freunde und das eigene verlöschende Leben.

Jarman entscheidet sich für ein Konzept radikaler Bilderlosigkeit nicht allein wegen seiner zunehmenden Erblindung, er entscheidet sich dafür, weil er im Konzept Yves Kleins den Ausdruck größtmöglicher Freiheit erkennt. An der Schwelle des eigenen To-

des muss er auf alles verzichten, an dem ihm vorher noch gelegen war. Seine Filmquellen über an schönen Männern und Soldaten, die sich leidenschaftlich hingeben, an exzentrischen Frauen, die stolz die Fäden in der Hand halten, an korrupten Beamten und Offizieren in ihren vergeblichen Machtgelüsten. Keine finsternen Verliese, keine Bilder seines Traumgartens und des benachbarten Kernkraftwerks von Dungeness. Er überlässt die Aufgabe, die eigentlich dem Regisseur obliegt, seinen Zuschauern – ihrer Bereitschaft, inspiriert durch seine Worte und durch die Auswahl seiner Musik, eigene Bilder zum Klingen zu bringen. »Im Chaos der Bilderflut / Zeige ich euch das allumfassende Blau / Blau ein offenes Tor zur Seele / Eine unendliche Möglichkeit / Die greifbar wird« (Jarman 1994, o.S.). Voraussetzung ist, dass sich die Zuschauer dem Text und der Musik ganz hingeben.

Eine Hingabe, die auch die Gebärdensprache erfordert. Alles, was an Gebärden zu sehen ist, kommt dem Betrachter bekannt vor und bleibt doch ganz fremd. Denn natürlich sind viele der Gesten und Gebärden, die auf der Bühne zu sehen sind, bekannt. Und in dieser eigenartigen Verbindung des akustisch vernommenen Wortes bekommen diese fremden und unverständlichen Gebärden etwas Vertrautes, das unterschiedliche Gefühle auslöst. Plötzlich erkennt der Betrachter sich selbst in diesen Gebärden, nicht unbedingt im Sinn einer Selbstvergewisserung als vielmehr einer Selbsterfahrung⁴ in jener bruchstückhaften Weise, wie er sie aus seinen eigenen Träumen kennt. Beim Aufwachen wird das Reich der Träume verlassen und im Nu ist der Traum verschwunden. Hin und wieder mag er im Lauf des Tages aufblitzen, doch bleibt er ein Rätsel mit seinen verwirrenden und entstellten Gebärden. Diesem Rätsel begegnen diejenigen, die Gebärden sehen, und die Gebärden beginnen ein Eigenleben unabhängig vom Text zu führen. Es ist ein Moment der Freiheit, den jeder hier erfährt, und ein Moment der Lust, an der Möglichkeit dieser Freiheit teilzuhaben.

In den Bildern der Gebärdensprache ist die Freiheit in ihrem Urzustand zu erfahren, d.h. geistige und körperliche Stimulation im Gegensatz zur platonischen und cartesianischen Orientierung an einer Idee befreit vom gebrechlichen Körper, am Denken befreit von schmerzhafter Erfahrung, an der ewigen Wahrheit befreit von sinnenraumelnder Lust. Die Gebärdensprache ist tatsächlich ein vollkommenes Archiv sinnlicher Ähnlichkeit und unterscheidet sich damit von der Laut- und Schriftsprache, die – mit einem Wort von Benjamin – »das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit« (1980h, 213) ist. Diese Sprache muss man lernen, wie man alles erlernen muss. Kein Bild, kein Ton, kein Wort erschließt sich dem Betrachter, ohne zu lernen, sonst bleibt es Geschwätz. Dass gehörlose Menschen die Lehrer dieser Sprache sind, ist selbstverständlich, denn sie sind es, die am meisten von dieser Sprache wissen und hörende Lerner an Bilder erinnern, die tief vergraben in ihrem unzugänglichen Gedächtnis lagern. Es sind die gehörlosen Lehrer, von denen hörende Menschen diese Sprache erlernen, die es ihnen ermöglicht, ihren eigenen Erfahrungen der Unterdrückung einen angemessenen sprachlichen Ausdruck zu verleihen.

4 Vgl. dazu meine Ausführungen zu Christoph Wulfs Zitat: »Bildern ist gemeinsam, dass Menschen sich in ihnen erfahren und sich mit ihrer Hilfe ihrer selbst vergewissern« (2005, 39f.); in »Wem gehört die Gebärdensprache?« in diesem Band auf S. 22.

Zeig es ihnen!

Haiku und Gebärdensprache

Dass sich Haiku sehr gut für gebärdensprachliche Präsentationen eignen, wurde schon in dem frühen Standardwerk der linguistischen Gebärdensprachforschung *The Signs of Language* von Edward Klima und Ursula Bellugi Ende der 70er-Jahre erklärt: »The particular compression and rich imagery of haiku seem especially suited to sign language« (Klima & Bellugi 1978, 350). Die beiden Autoren nutzten diese kleine lyrische Form dazu, Überschreitungen bestimmter Regeln Alltagssprachlichen Gebärdens zu beschreiben, die sie bei den Präsentatoren eines gebärdeten Haiku beobachteten.

Als Untersuchungsmaterial diente ihnen das Haiku »Summer« von Dorothy Miles (ebd., 350ff.), einer gehörlosen Dichterin, die ihre Poesie sowohl in schriftlicher als auch in gebärdeter Form verfasste. Sowohl bei Miles als auch bei Lou Fant, einem weiteren Künstler und »native signer« (ebd., 356), der das Haiku ebenfalls gebärdete, folgten die einzelnen Gebärden in einer Gebärdenfolge entsprechend der Wortfolge, wobei die Ausführung der einzelnen Gebärden dem poetischen Anlass gemäß modifiziert wurden. Es gab also weder eine der unterschiedlichen Grammatiken von Englisch und ASL geschuldete »Satzumstellung« noch wurde eine andere Darstellungsform in Erwägung gezogen, die der Linearität der einen und der Simultaneität der anderen Sprache angemessen gewesen wäre. Vielmehr setzte man für jedes Wort eine besonders artifiziell ausgeführte Gebärde.

Miles und Fants Präsentationen zeichneten sich durch den planvollen Einsatz der vier Gebärdenparameter Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung aus; durch Ausgewogenheit und fließendes Spiel beider Hände; durch den Verzicht auf die aus der Alltagskommunikation bekannte dominante Hand und dem damit verbundenen regelhaften Weglassen der nicht dominanten Hand. Motiviert waren diese Gebärdentechniken von dem Wunsch, das Gebärden durch langsame und genaue poetische Artikulation als besonders anmutig erscheinen zu lassen (vgl. Ormsby 1997, 572).

Dieser kunstvolle Umgang mit den Gebärden, der sich vom umgangssprachlichen Gebärden unterscheidet, prägt bis heute einen bestimmten Begriff von Gebärdensprachpoesie. Die Gehörlosengemeinschaft, deren Sprache durch die linguistische Beschreibung die Anerkennung als vollwertiges Sprachsystem erfahren hatte, machte

aus diesen sprachwissenschaftlichen Beobachtungen ein Regelwerk, das sie mit dem Etikett »poetisches Gebärden« versah und das ihr zur Etablierung einer eigenen Poesieform diente, deren Präsentationen sich in regelmäßig stattfindenden Gebärdensprachfestivals den Augen einer strengen Jury stellen. Dieses Regelwerk, auf das sich die Jury beruft und das festlegt, was unter Gebärdensprachpoesie zu verstehen ist, bleibt jedoch rein formal. Es beruht auf nichts anderem als den Beobachtungen Klimas und Bellugis und anderer Gebärdensprachlinguisten, deren Anliegen es war, linguistische Beschreibungen alltagssprachlicher Überschreitungen zu liefern. Ein Regelwerk zu erstellen, das erklärt, was unter Gebärdensprachpoesie zu verstehen ist, lag nicht in ihrem Sinn und konnte von ihnen als Linguisten auch nicht geleistet werden. So bleiben von ihnen angesprochene poetologische Fragestellungen wie die Dichte und der Bildreichtum des Haiku unbeantwortet. Was ein Haiku ist, welches seine Besonderheiten sind, welchen Regeln diese poetische Form folgt und wie diese Regeln angemessen in einer gebärdensprachlichen Präsentation umgesetzt werden können, woher es kommt, dass sich das Haiku, das vor etwa 500 Jahren in Japan entstand, einer ungebrochenen Beliebtheit in den unterschiedlichsten Sprachen und Kulturen erfreut, unabhängig von seiner Sprachmodalität, darüber sagen Klimas und Bellugis Beobachtungen nichts aus.

Vieles ist seit der Veröffentlichung von *The Signs of Language* passiert. Dass Gebärdensprache die Sprache gehörloser Menschen ist, steht heute außer Zweifel. Das Interesse an dieser Sprache ist enorm gewachsen – gerade auch bei hörenden Menschen, bei denen es darauf gerichtet ist, künftig als Dolmetscher die Kommunikation zwischen hörenden und gehörlosen Menschen aufrechtzuerhalten, als Gehörlosenlehrer den Unterrichtsstoff in der Sprache der Schüler zu vermitteln, als Arzt, Anwalt, Psychologe, Sozialarbeiter die Sprach- und Lebenswirklichkeit ihrer Klienten kennenlernen zu können. Das Interesse richtet sich auch auf die Erforschung der Strukturen einer Sprache, in der noch viele Fragen offen sind, oder darauf – und hier wird es für mich interessant –, diese Sprache als eine zu begreifen, die zu unserem gemeinsamen kulturellen Erbe gehört – also dem kulturellen Erbe gehörloser und hörender Menschen gleichermaßen. Die Frage nach dem gemeinsamen Erbe der Gebärdensprache befindet sich in einer erkenntnistheoretischen Tradition, die zuvor, *ohne das Sprachsystem gehörloser Menschen im Blick gehabt zu haben*, die Sprache des Körpers, seiner Gesten und Gebärden zu fassen versuchte. Das Wissen über die Gebärdensprache speist sich aus vielerlei Quellen, seien es Untersuchungen zur Logik der Gesten oder zu Gebets- und Geschlechtsgebärden oder zur Gebärdensprache der Märchenerzähler oder zu Problemen volkkundlicher Gebärdensprachforschung und viele mehr.

Aus Hamburg kamen wichtige Anregungen durch die Arbeiten des kulturwissenschaftlichen Instituts Aby Warburgs (1866-1929), dessen Ausstellungsprojekt »Mnemosyne« (Erinnerung, Wiedererkennen; Ausstellungsdauer: 1925-1929) ein Atlas des kollektiven Bildgedächtnisses sein wollte, in der er die ikonischen und symbolischen Strukturen der »leidenschaftlichen Pathosformeln« und »gebärdensprachlichen Eloquenz« (Warburg 2010, 629ff.) darzustellen versuchte.

Auch hinsichtlich der Poetologie schärft die Gebärdensprache den Blick. Davon wird später die Rede sein. Dass die Gebärdensprache heutzutage in der Öffentlichkeit wieder derart präsent ist, verdankt sich gehörlosen Menschen, die diese Sprache in ihrer

Gemeinschaft tradiert haben und weitergeben, und die mit Recht Teilhabe am öffentlichen Leben fordern. Gebärdensprachdolmetscher zeigen nicht nur gehörlosen Klienten das gebärdensprachliche Translat eines lautsprachlichen Ausgangstextes: Im Gegensatz zu Lautsprachdolmetschern, die in schalldichten Kabinen auf dem Fernsehschirm oder bei Kongressen zu sehen sind und deren Übersetzungsleistung nur aus den angestrengten Mienen kopfhörertragender Empfänger zu errahnen ist, bieten Gebärdensprachdolmetscher ein anderes Bild und beeindrucken das hörende Publikum durch die mit ihren Händen, ihrem Körper, ihrer Mimik, ihrer Rhythmik und Bewegung vorgetragenen Übersetzungen. Und genau hier zeigt sich etwas in der Performativität dieser Sprache – also in der Art, *wie* diese Sprache sich zeigt –, das über das rein Semantische und Pragmatische hinausweist. Was das ist, ist schwer zu fassen. Vielleicht liefert die Beschäftigung mit Haiku-Gedichten ein paar Anhaltspunkte.

In einem Seminar hatten wir am Institut für Deutsche Gebärdensprache Haiku-Übersetzungen vorgenommen (vgl. Abbildungen 1-46). Bei unseren Übersetzungen benutzten wir eine Publikation, die die Haiku-Lehre Takahama Kyoshis (Teiko 2005) dem deutschen Leser zugänglich macht: Sieben Regeln sind für die Produktion von Haiku zu beachten, die alle dazu dienen, das Haiku in seiner klaren und einfachen Form zu präsentieren.

Exkurs: Die sieben Regeln der Produktion eines Haiku

1. *Siebzehn Silben*: Diese Regel folgt der jahrhundertealten, japanischen Haiku-Tradition. Obwohl japanische Silben sich grammatikalisch und vom Gebrauch her von den Silben in der deutschen Sprache unterscheiden, zeigt sich gerade im Falle der Übersetzung japanischer klassischer Haiku, dass das Silbenschema für den erfahrenen Übersetzer gut zu übertragen ist. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass sowohl in Deutschland als auch weltweit eine breite Bewegung existiert, die weder die Einhaltung der Silben noch das unter (2) folgende Kriterium, nämlich die Benutzung eines Jahreszeitenwortes, als konstitutiv für ein Haiku erachtet. Der hier vertretenen Auffassung nach gibt es in diesem Zusammenhang kein ›wahr‹ oder ›falsch‹, sondern es ist eine persönliche Entscheidung, welchem der beiden Stile man sich zuwenden möchte.
2. *Eindeutiger Bezug zu einer Jahreszeit durch Verwendung eines Jahreszeitenwortes (kigo)*: Um dieses Kriterium gab und gibt es immer wieder Dispute, auch in Japan. Jedoch sollte man das Setzen des Jahreszeitenwortes als Chance und als Hilfe begreifen, nicht als Einschränkung. Die lyrische Kürzestform hat sich nur entwickeln können, weil die Bedingungen für Imagination und Assoziationen mit einem Wort, dem Thema, gesetzt waren. Erst das *kigo* bzw. das *kidai* (Jahreszeitenthema) schaffen den Freiraum für den Dichter, in den restlichen ca. zwei Zeilen das wirklich Wichtige, das Bedeutende und vor allem das Neue zu sagen. Kurz: Die Kurzform braucht Konventionen. Es liegt an den Besonderheiten der Rezeptionsgeschichte, dass japanische Haiku in Europa weitestgehend mit Naturlyrik gleichgesetzt werden. Jahreszeitenthemen, insbesondere die religiösen Feste und Bräuche, wurden in dieser Rezeptionsgeschichte ausgeklammert, weil sie außerhalb Japans nur schwer nach-

zuvollziehen sind. Dennoch ist der Ablauf des Jahres für jeden von existenzieller Bedeutung.

3. *Keine abstrakten Gedanken, sondern konkrete Bilder:* Das Haiku soll nur zeigen, nicht selber eine Aussage machen. Wenn es ein bestimmtes Bild zeigt, muss der Leser die Bedeutung dieses Bildes erkennen. Zeigen heißt aber, auch das Gefühlte, Gehörte, Geruchene, Geschmeckte, nicht nur das Gesehene darzustellen. Die Apperzeption mit allen Sinnen ist gefragt. Dargestellt und nachfühlbar gemacht werden sollte das, was man in einer bestimmten Jahreszeitsituation sinnlich mit dem ganzen Körper aufnimmt.
4. *Das Gedicht soll mehr ausdrücken als gesagt wird:* Es geht hier um den japanischen Terminus des *yoin*, des »Nachklangs«. Diese Forderung ist schwer zu verwirklichen, nur wenige Haiku vermögen es. Der Punkt hängt eng mit dem vorigen zusammen. Indem ich keine Aussage mache, sondern nur Sinneswahrnehmungen in einer besonderen Weise kombiniere, muss der »Nach-Vollzug« des Verses dem Leser oder Hörer überlassen bleiben. Der Leser muss weiterdenken. Haiku, die einen Nachdenkprozess in Gang setzen, ohne dass das Gedicht mutwillig verrätselt ist, sind mit Sicherheit die besten.
5. *Durch das Zusammentreffen von zwei gegensätzlichen bzw. ähnlichen Motiven soll eine Spannung entstehen:* Die »Zusammenfügung« bzw. das »Gegenüberstellen« bringen das Haiku erst zum Klingen. Eng damit verknüpft ist die Forderung nach einer Zäsur, die in Japan mit einem speziellen grammatikalischen Mittel (*kireji*) erzeugt werden kann.
6. *Zurückhaltung mit subjektiven Deutungen und Gefühlsäußerungen (im Gegensatz zur europäischen Lyriktradition):* Diese Regel beinhaltet einen wesentlichen Punkt. Obgleich das Ich im späteren Haiku bei Issa und auch bei Shiki – zwei bedeutenden japanischen Haiku-Dichtern – eine nicht unwichtige Rolle spielt, wird es im klassischen Haiku weitgehend ausgeklammert. Wenn der Dichter nur indirekte Aussagen trifft, indem er lediglich konstatiert, sieht er – rein äußerlich betrachtet – von seinem Ich ab. Die Auswahl, die er aus der Fülle ihm begegnender Bilder trifft, ist natürlich immer subjektiv.
7. *Einfache Sprache, aber poetische Ausdrucksweise:* Häufig begegnen dem Leser Haiku, die versuchen, durch eine elaborierte Sprachgebung auszugleichen, was in der extremen Kurzform nur schwer als vermeintliches ›Lyrik-Feeling‹ oder ›Lyrik-Image‹ übermittelt werden kann. Einfach sein, ohne banal zu wirken – das ist eine schwierige Aufgabe, eine hohe Kunst.

Abbildungen 1-4 Mein Herz, das sich nach dem Vater / sehnt, ähnelt einem / warmen Novembertag (A)



Abbildungen 5-9: Mein Herz, das sich nach dem Vater / sehnt, ähnelt einem / warmen Novembertag (B)



Abbildungen 10-14: Oktobermorgen – / zwischen Zeitungsseiten ein / gelbes Birkenblatt (A)



Abbildungen 15-20: Oktobermorgen – / zwischen Zeitungsseiten ein / gelbes Birkenblatt (B)



Abbildungen 21-24: Eiskalt diese Nacht – / zwischen den Kirschblüten liegt / eine Mondsichel (A)



Abbildungen 25-28: Eiskalt diese Nacht – / zwischen den Kirschblüten liegt / eine Mondsichel (B)



Abbildungen 29-32: Schau mitten im Ei / klein und gelb die Sonne – / Wie kam sie hinein? (A)



Abbildungen 33-36: Schau mitten im Ei / klein und gelb die Sonne – / Wie kam sie hinein? (B)



Abbildungen 37-41: Die Kerze verlöscht. / Wie laut ruft jetzt die Grille / im dunklen Garten (A)



Abbildungen 42-46: Die Kerze verlöscht. / Wie laut ruft jetzt die Grille / im dunklen Garten (B)



* * *

Zwei dieser Regeln, die das Haiku maßgeblich bestimmen, können in der gebärdensprachlichen Umsetzung nicht berücksichtigt werden: Da ist zum einen die 5-7-5-Silbenregel. Eine Sprache, die sich nicht in Wörtern, sondern in Bildern zum Ausdruck bringt, kennt keine Silben und erhält somit ihre Rhythmik auch nicht im Silben- sondern im Körpertakt. Zum anderen gibt es für das Schneidewort (*kireji*) keine gebärdensprachliche Entsprechung. Das Schneidewort ist eine Besonderheit des Japanischen und wird in Übersetzungen bzw. deutschen Haiku häufig durch einen Gedankenstrich markiert. Wir sind jedoch trotz dieser Einschränkungen davon ausgegangen, dass es prinzipiell möglich ist, treffende Übersetzungen in Gebärdensprache herzustellen, da das Charakteristikum des Haiku etwas ist, das man als Charakteristikum einer visuellen Sprache bezeichnen kann.

Die meisten Haiku beinhalten zwei Bilder, die in einem bestimmten Verhältnis zueinanderstehen. Der berühmte Beat-Poet Allen Ginsberg (1926-1997) hat diese Besonderheit des Haiku eine Ellipse genannt und sie als seine wichtigste Regel bezeichnet: »Zwei getrennte Bilder, die der Verstand zusammensetzt« (Ginsberg-Interview in Sommerkamp 1984, 190). Zwischen diesen beiden Bildern steht das *kireji*, das das eine Bild vom anderen trennt.

Entsprechend der Vorgabe, dass ein Haiku sich nicht in abstrakten Gedanken, sondern in konkreten Bildern ausdrückt, es also keine Aussage machen will, sondern zeigt, bestand die Aufgabe an die Studierenden darin, das Haiku unter möglichst geringem mimischen Einsatz zu gebärden. Sie sollten nicht Gefahr laufen, das Haiku zu erzählen, sondern es zeigen. Schon bei früheren Gebärdensprachperformances hatten die Studierenden bei dieser Aufgabe – das Sagen zu unterlassen, um zum Zeigen zu kommen – die größten Schwierigkeiten zu überwinden, denn der Wunsch, etwas zu erzählen oder zu erklären, ist übermächtig. Selbst gut gebärdende Studierende waren durch diese Aufgabe verunsichert, die großes Unbehagen bei ihnen auslöste.¹ Meines Erachtens kommt

1 Die Teile A der abgebildeten Haiku zeigen Studierende, die sich an die Vorgabe einer möglichst sparsamen Mimik halten. Die Teile B zeigen die gleichen Haiku von einer Person gebärdet, die am Seminar nicht teilgenommen hat. Ich wollte sehen, wie ein Gehörloser, von dem ich weiß, dass er sehr gut, präzise und kraftvoll gebärdet, spontan diese Haiku interpretiert.

gerade in dieser Unsicherheit, in diesem Unbehagen ein Paradox zum Vorschein, das Gebärdensprache für hörende Menschen so anziehend macht und gleichzeitig bei ihnen Gefühle von Peinlichkeit und Verlegenheit auslöst, sowohl für den Gebärdenden als auch für den Betrachter. Jenseits der semantischen Bedeutung der Gebärde zeigt oder sieht man etwas, was man nicht unbedingt zeigen oder sehen will, etwas Persönliches, in dem sich Lust und Scham begegnen. Das gilt keineswegs nur für die Erarbeitung eines poetischen Textes, zeigt sich aber hier besonders deutlich, da man es gleichzeitig mit etwas Fremdem und Eigenem zu tun hat und die Spannung zwischen Fremdem und Eigenem aushalten muss.

Die Mimik aus dem Gebärden zurückzunehmen und sich allein auf die ›Handarbeit‹ zu konzentrieren, ist eine Herausforderung und erfordert viel Übung und ein hohes Maß an Konzentration und Präsenz. Die Mimik verleiht dem gebärdensprachlichen Ausdruck seinen persönlichen Sinn. Auf die Mimik zu verzichten heißt, der Sprache das Persönliche, den Ich-Bezug zu nehmen. Genau darum geht es beim Haiku. Das Haiku will nicht Sinn stiften. Im Gegenteil, es befreit von der abendländischen Besessenheit nach Sinnsuche.² Es erzählt nicht, sondern zeigt. Man sagt von ihm: »Das Wort des Haiku ist wortloses Wort. [...] Im Haiku nimmt sich das Wort in die Stille zurück. Haiku ist Durchdringen der Stille im Wort« (Wohlfart 1997, 105f.). Auf seine Weise ist das Haiku Sprachkritik, »Ende von Sprache«, wie Roland Barthes einmal geschrieben hat: »Es gibt einen Augenblick, da die Sprache endet (ein Augenblick, der mit größten Übungsanstrengungen erreicht wird), und dieser Schnitt ohne Echo liegt sowohl der Wahrheit des Zen als auch der knappen und leeren Form des Haiku zugrunde« (1981, 101).

Wenn oben vom Paradox der Gebärdensprache die Rede war, also jener Verbindung von Lust und Scham, die diese Sprache so attraktiv und gleichzeitig angstausslösend macht, dann verweist dieser Affekt auf die Differenz von Sagen und Zeigen. Sprecher der Gebärdensprache erzählen und produzieren gleichzeitig Bilder, d.h. Gebärdensprache ist ein ständiges Oszillieren zwischen Repräsentieren und Präsentieren, zwischen dem Diskursiven und dem Bildhaften. In der Gebärdensprache wird die Bildproduktion immer wieder vom Ich eingeholt und das Ich von den Bildern überlistet. Wenn nun von den Studierenden gefordert wird, ein Haiku zu gebärden, dann heißt das, sich auf die Bilder zu konzentrieren und das Ich zu negieren. Eine schwere Übung, eine beängstigende Übung. »Alles Nicht-Ich ist ein Fremdes und löst Angst aus«, hat Ernst Gombrich (1992, 104) in seiner Warburg-Biografie geschrieben.

Ich spreche so leichtfertig von Bildern, die in der Gebärdensprache bzw. im gebärdeten Haiku zu sehen sind, doch was sehen wir, wenn wir Gebärdenbilder sehen? Natürlich erkennt der Betrachter in der Gebärde ANZÜNDE³ das Anzünden eines

-
- 2 Das Gegenteil von Sinn ist nicht sinnlos. Nach Barthes (1981, 99) widersetzt sich das Haiku unserer abendländischen Tradition, in allem einen tieferen Sinn zu suchen. In diesem Sinn stiftet das Haiku keinen Sinn. Dennoch ist es nicht sinnlos oder unsinnig, es ist eben nur nicht metaphysisch. Sowohl Ginsberg als auch Pound haben letztendlich eine Kritik an der abendländischen Sehnsucht nach dem Sinn(haften) im Kopf gehabt, auch wenn Pound von »Sinnzusammenhang« spricht (s.u.).
 - 3 Gebärden werden in Form von Großbuchstaben als sogenannte Glossen transkribiert, die aber lediglich eine schriftsprachliche Annäherung an die Bedeutung der entsprechenden Gebärde darstellen.

Streichholzes und in der Gebärde FLACKERN (Abb. 37) das flackernde Licht einer Kerze. Auch das Fallen eines einzelnen Blattes – BLATT-FALLEN (Abb. 1) – oder von vielen Blättern – BLÄTTER-FALLEN (Abb. 9 und 10) – wecken Herbst-Assoziationen, genau wie dem Betrachter auch die Gebärde für Frieden oder Stille – FRIEDEN – vertraut ist. Und sieht man die Gebärde SEHNEN (Abb. 3 und 6), erschließt sie sich einem sofort. Häufig erfahre ich von Menschen, die bei einem Vortrag Gebärdensprachdolmetscher erleben, dass ihnen viele der Gebärden völlig selbstverständlich erscheinen: natürlich ist das »die Kerze«, »der Herbst«, »der Frieden« oder »die Sehnsucht«. Alle diese Gebärden sind uns irgendwie vertraut. Wir haben sie häufig gesehen und selber in alltäglichen Zusammenhängen benutzt und erleben jetzt durch die Gebärdensprachdolmetscher, dass sie Teil eines komplexen Sprachsystems sind. Das ist Kerze: FLACKERN; das ist Herbst: BLÄTTER-FALLEN; das ist Frieden: FRIEDEN und das ist die Sehnsucht: SEHNEN! – Nein, ist es nicht oder zumindest nicht nur. Es sind Bilder; Bilder, die wir sehen, aber – wie Wittgenstein einmal geschrieben hat – »(a)lles, was wir sehen, könnte auch anders sein« (1984, 68), will sagen, könnte auch etwas anderes bedeuten. Das Bild ist immer mehrdeutig und vielschichtig. Das Lexem, also der Eintrag im Wörterbuch, macht nur einen kleinen Teil der Gebärde aus, allerdings gilt er zusehends als ihr wichtigster Teil. Es herrscht die Vorstellung, dass die Anforderungen, die an eine Sprache gestellt werden, von der gesagt wird, dass sie der Lautsprache ebenbürtig ist, die Erfüllung der gleichen Anforderungen verlangt wie die, die an Lautsprachen gestellt werden. Und sicherlich erfüllt die Gebärdensprache diese Anforderungen auch, sonst würden alltägliche Abläufe zwischen hörenden und gehörlosen Menschen nicht funktionieren. Nur erfüllt die Gebärdensprache die an sie gestellten Anforderungen anders als die Lautsprache sie erfüllt, und ein Wesensmerkmal der Gebärdensprache, das Bildhafte, gerät in den Hintergrund.

Gebärden scheinen eine ähnliche Bedeutung zu erhalten wie das Schildchen im Museum, das den Titel des ausgestellten Werks trägt. Je unzugänglicher das Bild ist, desto hilfreicher erscheint sein Titel. Er kanalisiert die Aufmerksamkeit, das Bild wird zu seiner Illustration, oder, wie in unserem Fall: die Gebärde schrumpft zum Lexem. Kein Wunder, dass viele Künstler ihre Werke »ohne Titel« angeben oder den Titel als weitere Brechung zum Teil des Werks erklären, um der Gefahr der Zuschreibung, der Identifizierung zu entgehen. Das Bild, dessentwegen wir ins Museum gekommen sind, löst Verwirrung und Verunsicherung aus, die im Text Frieden zu finden versucht – aber wegen des Textes geht niemand ins Museum. So auch die Gebärdensprache. Es ist gerade das Bildhafte, das diese Sprache so besonders und ihre Einzigartigkeit ausmacht. Es ist also sehr viel mehr als die lexikalische Bedeutung, die wir sehen: Es ist ein Sowohl-als-auch: Repräsentation *und* Präsentation, Diskurs *und* Bild, wobei Präsentation und Bild in der Regel sehr viel mehr ansprechen als Repräsentation und Diskurs.

Dieser Januskopf der Gebärdensprache machte sie auch interessant für Allen Ginsberg, der sich wie Jack Kerouac, Gary Snyder, Greg Corso oder William S. Burroughs in der Tradition einer bestimmten Lyrik verstand, welche mit Dichtern wie Ezra Pound, Hilda Doolittle, D.H. Lawrence, W.C. Williams oder T.S. Elliott bzw. den Imagisten verknüpft ist. Seit den 50er-Jahren des letzten Jahrhunderts hatte sich Ginsberg intensiv mit Haiku beschäftigt – eine Auseinandersetzung, die wesentlichen Einfluss auf »Howl« (dt. »Geheul«) ausübte, jenem Gedicht, das ihn berühmt machte (Ginsberg 2004). Auf

Einladung von Jim Cohn besuchte Allen Ginsberg am 1. Februar 1984 den gehörlosen Dichter Robert Panara und einige hörende und gehörlose Studierende am National Technical Institute for the Deaf in Rochester, New York. Bei diesem Besuch bat Ginsberg, dass ein gehörloser Teilnehmer ein Bild aus »Howl« in Gebärdensprache übersetzen möge, das er nach einem Zufallsprinzip aus dem Text herauspickte.⁴ Diese gebärdensprachliche Übersetzung begeisterte ihn und bestätigte seine Auffassung, wonach das Anliegen eines guten Dichters darin bestehe, »mit seinen Worten etwas zu beschreiben, das hell und klar vor unseren Augen erscheint. Ich helfe bei Übersetzungen meiner Gedichte in andere Sprachen und stelle dabei immer wieder fest, dass das Bild das Einzige ist, was man vollständig von einer in eine andere Sprache übertragen kann. Wortwitz oder Reim lassen sich nicht übersetzen. Bilder sind die Probe poetischer Essenz. Zum Glück zeichnet sich zeitgenössische Lyrik durch einen Bilderreichtum aus, der gehörlosen Menschen nützlich sein kann« (Cohn 1999, 28; Übers. T.V.). Worauf Panara entgegnete: »Was das Haiku so besonders faszinierend und geeignet für die Gebärdensprache macht, ist, dass darin ein einzelnes Bild präsentiert wird, klar und scharf umrissen. [...] ASL – also die Amerikanische Gebärdensprache – zeichnet sich nicht durch übermäßig viele unnütze Wörter [»unnecessary words«] aus. In diesem Sinne könnte man Gebärdensprache mit japanischer oder chinesischer Schrift vergleichen. Sie sind bildhaft. Vergessen Sie nicht, dass Ezra Pound das Chinesische fließend beherrschte, das sein Interesse an imagistischer Dichtung gefördert hat« (Cohn 1999, 37f.; Übers. T.V.).

Dass Pound (1885-1972) des Chinesischen mächtig war, entspricht zwar nicht den Tatsachen, korrekt ist jedoch, dass er zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den bedeutendsten Erneuerern der amerikanischen Lyrik gehörte und dabei wichtige Impulse durch die japanische Dichtung und dort vor allem aus dem Nô-Theater und dem Haiku erfuhr – vermittelt durch Ernest Fenollosa, der viele Jahre in Japan gelebt hatte und dessen Nachlass Pound herausgab. Pounds literarisches Programm einer konkreten Bildhaftigkeit, das er Imagismus (abgeleitet aus dem Englischen *image*) nannte, erklärte er mit den Worten: »In dem Moment, da aus zwei konkreten Bildvorstellungen ein überraschender Sinnzusammenhang gezündet wird, liegt die Dynamik des Gedichts. Aus ihr entsteht der intellektuelle und emotionale Komplex, in den der Leser einbezogen

4 Bei dem besagten Bild aus »Howl« handelte es sich um die »Wasserstoff-Jukebox« (»Ich sah die besten Köpfe meiner Generation zerstört vom Wahnsinn, hungrig hysterisch nackt, [...] die Nachmittage bei schalem Bier absaßen im trübseligen Fugazzi's, wo sie aus der Wasserstoff-Jukebox das Donnern des Jüngsten Gerichts hörten«; Ginsberg 2004, 16). Jim Cohn beschreibt die gebärdensprachliche Übersetzung mit den Worten: »Er [der gehörlose Patrick Graybill; T.V.] nahm eine imaginäre Vierteldollarmünze aus der Hosentasche und steckte sie in die unsichtbare Jukebox [...]. Ein Arm nahm sich eine Schallplatte, brachte sie in vertikaler Position ins Zentrum, drehte sie in die Horizontale und legte sie auf die nach oben weisende Handfläche der anderen Hand, den Plattenteller. Nun – die Platte auf dem Teller, die Drehachse durch den Mittelfinger gebildet – kam die Nadel herunter. Ein besorgter Ausdruck zog über sein Gesicht, dann Furcht, schließlich Entsetzen, als sein Körper, seine Hände, sich in wilder Drehung verkrampften und das Chaos einer außer Kontrolle geratenen Maschine projizierten. [...] Die einander zugewandten, ausgestreckten Handflächen – nicht mehr rotierend, sondern wie schwere Kolben – zogen alle Energie im Raum in ihre letzte Verdichtung hinein. Dann ließ er sie nach außen explodieren, mit schmerzlich aufgerissenem Mund, und Atompilze peitschten durch unser aller Köpfe« (Cohn 1999, 39; Übers. T.V.).

wird« (Pound 1985, 209), womit er exakt das zum Ausdruck bringt, was 40 Jahre später Ginsberg die Ellipse des Haiku nennen wird.

Das Neue, das vor allem durch Pound in die amerikanische Lyrik einbrach, war die Vorstellung, die er mit dem *image*, dem Bildhaften, verband. Das Wesentliche der Dichtung ist ihre Bildhaftigkeit. Pound kritisiert: »Seit Anbeginn des schlechten Schreibens haben die Dichter *images* (Bildhaftes) zur Ausschmückung verwendet« (Pound 1957, 125; Herv. i. Orig.) und somit zum Beiwerk erklärt, wohingegen für ihn das Bildhafte die Sprache selbst ist. »Das *image* ist das Wort jenseits des Formulierten« (ebd.; Herv. i. Orig.), also etwas, das jenseits der Wortbedeutung steht und über sie hinausweist. Die Differenz, auf die Pound abzielt, ist genau jene, die das Haiku auszeichnet, wenn von ihm gesagt wird, dass es zeigen und keine Aussage treffen will. Statt beschreibender Dauer suchten die Imagisten die Präsentation eines einzigen Augenblicks, indem man alles Redundante strich und die Wirkung des Gedichtes durch ein zentrales Bild auslöste. Zu den imagistischen Grundregeln gehört der Gebrauch einer einfachen, aber genauen Sprache, gerade auch des Slangs, neue Rhythmen als Ausdruck des poetischen Aufbruchs und keine Scheu vor noch so trivialen Gegenständen. Eine solche Poesie ist präzise und klar, niemals verschleiert oder ungenau, und begreift sich als poetische Essenz – eine Vorstellung von poetischer Sprache, wie sie später Ginsberg in Rochester vor Panara und den gehörlosen und hörenden Studierenden vertritt, als er davon sprach, dass Bilder die Probe poetischer Essenz seien. Den gehörlosen Anwesenden, die sich bereits mit Gebärdensprachpoesie beschäftigt hatten, müssen diese Positionen bekannt vorgekommen sein.

Die Aufforderung, sich einer einfachen und genauen Sprache zu bedienen und auch das Alltägliche zum poetischen Gegenstand zu machen, zeigt deutlich, dass der Imagismus Schluss macht mit der Vorstellung einer bürgerlichen Poesie, wonach Dichtung »schön« und »erhaben« zu sein hat. Auf den Verlust der Aura des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – auch des poetischen Kunstwerks – reagiert Pound mit einer Kritik der poetischen Sprache, die den Autor miteinbezieht. 1914 schreibt er: Es geht um Selbsterfahrung, um die »Suche nach sich selber«, um eine »echte Selbstverwirklichung« (Pound 1957, 120), also eine existenzielle Transformierung. Pound greift eine Entwicklung in der Kunst auf, die Gernot Böhme später einmal die Wiedergewinnung der Aura in der Transformierung der Ästhetik in Aisthesis nennen wird (vgl. Böhme 2001), d.h. die Transformierung der Wahrnehmung eines Betrachters, der sich in einem strikten Subjekt-Objekt-Verhältnis zu seinem Gegenstand verhält, hin zu einer Wahrnehmung, bei der dieses strikte Verhältnis aufgehoben ist und er vom Gegenstand, den er betrachtet, berührt und aufgestört wird; im Sinne des Aurabegriffs Walter Benjamins (vgl. 1980a, 440), wonach die Aura des Kunstwerks das ist, was uns betrachtet. Die Kritik der poetischen Sprache ist ein Angriff auf die Sprache als semantische Operation. Inspiriert ist dieser Angriff durch die Japan-Rezeption seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts und den Einfluss des Zen-Buddhismus. »Der ganze Zen – und der Haiku ist nur dessen literarischer Zweig –«, schreibt Roland Barthes, »erscheint so als ein gewaltiges Verfahren, das dazu bestimmt ist, *die Sprache anzuhalten*, jene Art innerer Radiophonie zu brechen, die unablässig in unserem Inneren sendet, und dies noch bis in den Schlaf hinein [...], um das unbezwingliche Geplapper der Seele zu leeren, auszutrocknen und in Sprachlosigkeit zu versetzen« (1981, 102;

Herv. i. Orig.). Sprachlosigkeit, die einen Raum der Betrachtung eröffnet – nichts anderes heißt Zen.

Wenn Haiku Sprachkritik ist, dann ist das gebärdete Haiku Bildkritik, denn es befreit das Bild aus seiner symbolischen Verstrickung. Die Kritik der poetischen Sprache, die nicht nur von den Imagisten und den Beat-Poeten, sondern von vielen anderen geäußert wurde und Merkmal zeitgenössischer Kunst ist, ist grundlegend für eine Poetologie der Gebärdensprache. Zeitgenössische Kunst hat sich das Verfahren des Zen zu eigen gemacht, Sprache anzuhalten, und kann genauso übersetzt werden in »Musik« oder »Bilder anhalten«. Es gilt nicht nur, das unbezwingliche Geplapper, sondern auch die unendliche Flut an Bildern auszutrocknen. Insofern gilt für das gebärdete Haiku: Das Bild des gebärdeten Haiku ist abbildloses Bild.

Auch wenn die heutige Gebärdensprachlinguistik keine Schwierigkeiten hat, die Ikonizität von Gebärden anzuerkennen, so bleibt doch ihr Bildbegriff dem Symbolischen, dem Abbild verpflichtet. Was jedoch bei einem Gebärdenbild zu sehen ist, ist weit mehr als ein Abbild oder ein Symbol. Es ist ein Symbol, das sich in einer Bewegung zeigt, die von einer anderen Person ausgeführt wird. Diese Bewegung, die dem Betrachter vertraut ist und die er mit bestimmten Erfahrungen verknüpft, wird in dem Moment, da er sie sieht, zum Ereignis seiner Selbsterfahrung. Es ist das bereits oben angedeutete Oszillieren der Gebärde zwischen Repräsentation und Präsentation. Keine Gebärde, der so nicht die Einzigkeit ihres Bedeutens zukäme, das damit auch nicht mehr im eigentlichen Sinn als ein Bedeuten angesprochen werden darf.

Den alleinigen Fokus auf den Bedeutungsaspekt der Gebärde zu kritisieren und sie damit aus ihrer teleologischen Funktion als Symbol zu befreien, eröffnet die Möglichkeit, das Ereignis ihrer leiblichen Präsentation wahrzunehmen. Vielleicht zieht die Performativität der Gebärdensprache den Betrachter in ihren Bann, weil in ihren flüchtigen Bewegungen für einen Moment eine Spur der eigenen Leiblichkeit vor Augen geführt wird, »die Spur einer unvergleichlichen Präsenz als Riss im Symbolischen« (Mersch 2001, 86), oder, um es etwas einfacher zu sagen, das, was hin und wieder in einer Gebärde zu sehen ist, erscheint wie das Erleben eines geglückten Haiku: »Das geglückte Haiku ist ein Augenblick. Der Augenblick des Haiku ist ein Augenblick des Erwachens vor der Sache. Das Licht und der Schatten der Welt werden von neuem erblickt« (Wohlfart 1997, 105).

Ikonische Differenz

Vom Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen

Übersetzen steht im Dienst des Verstehens fremder Sprachen. Diese Aufgabe zu erfüllen, scheint bis heute seine vornehmste Pflicht zu sein. Im Schatten dieser Pflicht kann Übersetzen jedoch noch völlig anders verstanden werden. Neben dem Verstehen einer fremden Sprache eröffnet Übersetzen ein Verständnis für das Kennenlernen der Ränder der eigenen Sprache. An diesen Rändern bewegt sich »literarisches Sprechen«.¹

Gebärdensprachtheater

Theaterspielen blickt in der Gehörlosengemeinschaft auf eine lange Tradition zurück. Das Übersetzen lautsprachlicher literarischer Texte in Gebärdensprachen war dabei Voraussetzung für die Inszenierung von Dramen und Komödien. Solche Aufführungen waren ein geselliges Ereignis. Neben dem Spaß und der Unterhaltung, den der Besuch einer Inszenierung gehörloser Darsteller für ein gehörloses Publikum bedeutete, dienten die Inszenierungen dazu, einen Zugang zu jenen Bildungsgütern zu schaffen, den ihnen die Gehörlosenschule vorenthalten hat. Da es bis in die 70er- und 80er-Jahre des letzten Jahrhunderts bei den meisten gehörlosen Menschen noch wenig Wissen gab, was es mit der Gebärdensprache auf sich hat – außer, dass man in ihr kommunizierte –, war die Sprache, in die die Stücke übersetzt und auf die Bühne gebracht wurden, sehr unterschiedlich – pantomimisch, lautsprachbegleitend (LBG), lautsprachlich

1 Was mit »literarischem Sprechen« gemeint ist, hat Walter Benjamin in seinem Übersetzeraufsatz ausgeführt, der die Vorstellung vom Übersetzen im Sinne einer Dienstleistung scharf kritisiert und stattdessen diesen Vorgang als Erweiterung von Sprache begreift. In diesem Sinn zitiert er aus Rudolf Pannwitz' Text *Die Krisis der europaischen Kultur* (1917): »unsre übertragungen auch die besten gehen von einem falschen grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen. sie haben eine viel bedeutendere ehrfurcht vor den eigenen sprachgebräuchen als vor dem geiste des fremden werks« (Pannwitz zit. in Benjamin 1980j, 20).

mit deutlichem Mundbild – respektive bediente sich diverser Mischformen. Erst langsam verbreitete sich die Erkenntnis, dass es sich bei Gebärdensprachen um vollwertige Sprachsysteme handelt, für deren Anerkennung es sich zu kämpfen lohnt – oft genug in Opposition sowohl zu den gehörlosen Altvorderen als auch den hörenden Angehörigen, Lehrern und Seelsorgern. Der Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprache stand seit Ende der 80er-Jahre im Mittelpunkt des Ringens um eine taube Identität.

Dieser Kampf wurde auf unterschiedlichen Ebenen geführt: in den Familien, in der Früherziehung, in den Gehörlosenschulen, in den Kulturvereinen. Dort gründeten sich Theatergruppen, deren meist junge Mitglieder selbstbewusst ihre Gehörlosigkeit zeigten und stolz ihre – zumeist selbst verfassten – Stücke in Gebärdensprache aufführten, in denen sie von ihren Lebenserfahrungen berichteten. Auch etablierte Theatergruppen, wie das Deutsche Gehörlosen-Theater (DGT), das die Skepsis um das Interesse an der »sogenannten Deutschen Gebärdensprache (DGS)« mit ihrem älteren Publikum teilte, musste sich schließlich dieser neuen Situation stellen: So zeigte das DGT 1996 – unter der Leitung des jungen tauben Regisseurs Thomas Zander – mit einer Inszenierung der *Antigone* von Jean Anouilh eine Produktion in »reiner DGS«. Der Auftrag der Regie an die tauben Schauspieler bestand darin, ihren Text in möglichst exakte DGS zu übersetzen.

An dieser selbst gestellten Aufgabe hat sich seitdem wenig geändert. Auch wenn es heute selbstverständlich ist, Produktionen tauber Theatergruppen in Gebärdensprache aufzuführen, liegt – wenn es sich um die Inszenierung bekannter Dramen oder Komödien handelt – die Hauptanstrengung der meisten Inszenierungen darin, eine möglichst anspruchsvolle, an den linguistischen Regeln der DGS orientierte Übersetzung der Texte zu liefern, wie es beispielsweise das DGT in seiner Produktion von Carlo Goldonis *Diener zweier Herren*² gezeigt hat. Es gilt, das Publikum mit prächtigen Kostümen, einer eindrucksvollen Kulisse und vor allem einer ausgefeilten Gebärdensprache zu unterhalten, die in der Lage ist, Goldonis Sprachwitz in Gebärdensprache wiederzugeben. Die Frage, ob Goldonis Stück außer Klamauk den tauben und hörenden Zuschauern etwas zu sagen hat, wurde nicht verhandelt.

Auch die Inszenierung des *Sommernachtstraums*³ der Berliner Theatergruppe Possible World folgt diesem Anspruch. Im Fokus stand vor allem, eine Übersetzung des Shakespeare-Textes in einer bühnenreifen Gebärdensprache zu präsentieren. Dabei verlor die Inszenierung jedoch völlig aus dem Blick, dass die Komödie nicht durch eine »schöne« Gebärdensprache, *Visual Vernacular* oder *Sign Mimic*, sondern durch eine von der Regie zeitgenössisch inszenierte und von den Schauspielern engagiert gespielte Aufführung zum Leben erweckt wird.⁴

2 *Der Diener zweier Herren*. Regie: Zoe Xanthopolou. Produktion: Deutsches Gehörlosen-Theater, München 2016-2018.

3 *Ein Sommernachtstraum*. Regie: Michaela Caspar. Produktion: Possible World e.V. in Kooperation mit dem Ballhaus Ost. Berlin 2018.

4 *Sehen statt Hören* vom 31.03.2018 widmet der Produktion und Entstehung des *Sommernachtstraums* eine ganze Sendung und befragte die Regisseurin und die an der Produktion beteiligten Schauspieler. Ausführlich wird hier dargestellt, wie viel Mühe die gebärdensprachliche Übersetzung des Shakespeare-Textes gekostet hat. Deshalb es jedoch gerade der *Sommernachtstraum* und kein anderes Stück war, und mit welchem Konzept eine interkulturelle Theatergruppe den *Sommernachtstraum* inszenierte, blieben unerwähnt.

Es ist sonderbar, dass in Inszenierungen des DGT und selbst bei der Inszenierung einer politisch aktiven, interkulturell und inklusiv arbeitenden Gruppe wie Possible World⁵ das Primat einer Übersetzung gilt, das sich an den linguistischen Regeln der DGS orientiert. Die Frage, ob das Stück, das zu inszenieren man sich vorgenommen hat, die Lebenswirklichkeit tauber und hörender Menschen berührt und den Zuschauern in einer Sprache gezeigt wird, die diese Lebenswirklichkeit zum Ausdruck bringt, scheint sich nicht gestellt zu haben. Dieser Fokus auf eine »saubere Übersetzung« zeigt, dass das Thema »Übersetzen« in den Köpfen tauber und hörender Theatermacher immer noch vor allem als linguistische Dienstleistung verstanden wird. In Vergessenheit gerät dabei, dass das Übersetzen lautsprachlicher literarischer Texte in Gebärdensprache nicht nur einer Vorstellung verpflichtet ist, die sich am Primat des Verstehens orientiert, sondern gleichzeitig immer auch körpersprachliches Inszenieren beinhaltet. Damit wird das Moment des Ereignishaften, das mit Körper und Aufführung verbunden und für das Theater essenziell ist, verpasst.⁶ Dieses Moment des Ereignishaften ist gerade nicht dem Primat des Verstehens unterworfen, sondern im Gegenteil, es entzieht sich dem unmittelbaren diskursiven Verständnis.⁷

Gebärdensprachpoesie

Anders als das Übersetzen lautsprachlicher literarischer Texte in Gebärdensprachen sind die Erfahrungen des Übersetzens aus gebärdensprachlichen literarischen Texten eher gering. Schon immer waren zu den Inszenierungen des DGT und anderer tauber Theatergruppen hörende Zuschauer gekommen, anfangs vor allem Angehörige und Freunde. Ihre Zahl wuchs mit dem zunehmenden Interesse an Gebärdensprache und es kamen Menschen, die über keine oder nur geringe Gebärdensprachkenntnisse verfügten. Da der Wunsch bei den tauben Theatermachern groß war, auch diesen Zuschauern einen Zugang zu ihren Inszenierungen zu ermöglichen, setzte man Gebärdensprachdolmetscher an den Rand, die das Bühnengeschehen übermittelten. Um die Trennung der Dolmetscher von den Schauspielern aufzuheben, gab es Produktionen, in denen sich die Dolmetscher unter die tauben Schauspieler mischten und auf diese Weise Teil des Spiels wurden.

Eine andere Übersetzungstechnik war die aus Opernhäusern bekannte Form der Übertitelung. Bereits 1995 hatte das IVT den französischen Text von *Antigone* als Textband über der Bühne laufen lassen; 2003 bediente sich Rolf Kasteleiner für seine Insze-

5 Vgl. <https://www.possibleworld.eu> (01.02.2021).

6 Im Zusammenhang meiner Ausführungen zur Performativität des sprachlichen Zeichens gehe ich auf den Aspekt des Ereignishaften weiter unten noch einmal ein (vgl. S. 79f.).

7 Es bleibt zu ergänzen, dass sich Verstehen hier allein auf den referenziellen Gehalt des sprachlichen Zeichens bezieht. Ungeachtet dessen ist der Wunsch, die Dinge verstehen zu wollen, die sich auf der Bühne ereignen, nach jahrelangem Erdulden sprachlicher Mischformen nachvollziehbar. Es ist jedoch auffällig, dass nach einer Zeit des Experimentierens am sprachlichen Rand, wie es bspw. Possible World in *Frühling Erwache* (Berlin 2008) gezeigt hat, so etwas wie ein *roll back* zu konventionellen Theaterpraxen zu beobachten ist. Vgl. dazu »Leere Signifikanten. Anmerkungen zum *Sommernachtstraum* der Theatergruppe Possible World« in diesem Band auf S. 137.

nierung von Becketts *Warten auf Godot* Dia-Projektionen, um die gebärdeten Texte auf Deutsch an die Wand zu projizieren.⁸ Auf LED-Technik griff das DGT bei der Inszenierung von *Diener zweier Herren* zurück. Eine technisch äußerst ausgefeilte Übertitelung wurde in der Inszenierung des *Woyzeck* am Theaterhaus Hildesheim 2019 gezeigt, die in Zusammenarbeit mit dem Institut für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation der Universität Hildesheim entstanden ist.⁹

Diese Übersetzungstechniken sind insgesamt einer Vorstellung geschuldet, die Gebärdensprache als eine mit Lautsprachen gleichwertige Sprache begreift – und zwar auf Grundlage von linguistischer Forschung, die die Vollwertigkeit gebärdensprachlicher Sprachsysteme nachgewiesen hat. Im Kontext politischer Forderungen ist diese Erkenntnis von größter Bedeutung. Sie soll dafür sorgen, dass tauben Menschen auf sprachlicher Ebene keine Nachteile aus ihrer Taubheit erwachsen, da sie über ein adäquates Sprachsystem verfügen und somit ein Recht auf die Benutzung dieser Sprache in Schule und Ausbildung sowie in alltäglichen Zusammenhängen haben, wie es das Behindertengleichstellungsgesetz und die Behindertenrechtskonvention vorsehen.

Im Kontext ästhetischer Fragen – und darum handelt es sich, wenn man sich mit dem Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen beschäftigt – stellt sich die Situation jedoch anders dar. Die Inszenierungen auf Kampnagel und des IVT haben bereits angedeutet, dass sprachliche Besonderheiten der einen Sprache nicht ohne Weiteres in die andere Sprache zu übertragen sind. Bisherige Übersetzungstechniken haben sich vor allem dadurch ausgezeichnet, sprachliche Besonderheiten und damit die ästhetische Differenz zu nivellieren, um den Verständnisfluss nicht zu gefährden. Es stellt sich jedoch die Frage – und die wird beim Übersetzen aus Gebärdensprachen besonders virulent –, ob die politische Forderung eines Gleichwertigkeitsprinzips den ästhetischen Anforderungen – sowohl, was die Gebärden- als auch, was die Lautsprachen betrifft – gerecht wird.

In seiner Untersuchung *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst* (2015) hat Rafael Ugarte Chacón darauf aufmerksam gemacht, dass die meisten Formen des Übersetzens, wie sie bisher vorgestellt wurden, einem Konzept folgen, das die Differenz taub/hörend mit ihren *accessibility devices* (Verdolmetschung, Überspektive Untertitelung u. a. m. im Sinne von Vorstellungen, die mit dem Begriff »Barrierefreiheit« einhergehen) zu überwinden versucht. Angemessener und interessanter seien jedoch die Versuche, so Ugarte Chacón, die Differenz zu markieren, anstatt sie zu überwinden. Eine Inszenierung, die diese Markierung vornimmt, folgt seiner Auffassung nach einer *aesthetics of access*.¹⁰

Die Unterscheidung zwischen *accessibility* und *access* erinnert an die Unterscheidung, die im aktuellen politischen Diskurs zwischen Integration und Inklusion vorgenommen wird, denn wie *accessibility* versucht Integration die Differenz von »behindert« und »nicht behindert« zu überwinden, während *access* und Inklusion diese Differenz

8 *Warten auf Godot / En attendant Godot*. Regie: Rolf Kasteleiner. Produktion: La parole aux mains. Berlin, Paris 2003-2006.

9 *Woy. Ein Szenenfragment*. Regie: Manuela Hörr. Produktion: Theaterhaus Hildesheim, 2019.

10 Vgl. dazu »Die Entpolitisierung des Theaters. Rafael Ugarte Chacóns Untersuchung eines Theaters von und für Gehörlose und Hörende« in diesem Band auf S. 125.

betonen. Die unbefriedigenden Erfahrungen mit dem Konzept der Integration führten dazu, dass heute auf Druck und durch die Initiative der Betroffenenverbände der von den demokratischen Parteien und Sozialverbänden getragene politische Wille in Richtung Inklusion weist. Wie radikal dabei Inklusion die Vorstellung eines ›geordneten Nebeneinanders‹ Behinderter und Nicht-Behinderter durch seine Infragestellung von (Nicht-)Behinderung kritisiert, wird an den großen Schwierigkeiten und dem Widerstand vieler Beteiligter deutlich, die bei der Umsetzung inklusiver Konzepte auftreten. Ugarte Chacóns Untersuchung greift das politische Konzept der Inklusion auf und versucht es mit dem Begriff einer *aesthetics of access* für hörende und taube Theatermacher nutzbar zu machen. Er schreibt: »Ohne die Wichtigkeit von *Accessibility*-Maßnahmen und gehörlosenkulturellen Gegenräumen bestreiten zu wollen, sind diese beiden Strategien allein nicht ausreichend, um das Ziel der Inklusion zu verwirklichen. Der Grundgedanke von Inklusion, der bei aller Heterogenität von *einer* Gesellschaft ausgeht, impliziert meines Erachtens insbesondere die gemeinschaftliche künstlerische Arbeit von Gehörlosen und Hörenden, die sich auch gleichermaßen an ein hörendes wie taubes Publikum richtet« (Ugarte Chacón 2015, 60; Herv. i. Orig.).

Anders als bei Theaterinszenierungen wurde das Übersetzen von Gebärdensprachpoesien mit großer Vorsicht gehandhabt, so es denn überhaupt stattfand. Ähnlich wie das Theaterspielen können auch gebärdensprachpoetische Formen wie die des Geschichten-Erzählens, der Gebärdensprachwitze, der Fingeralphabet-Geschichten auf eine lange Tradition in der Gehörlosengemeinschaft zurückblicken. Schönheit und Sprachwitz von Gebärdensprache lassen sich hier besonders anschaulich zeigen. Und ähnlich wie beim Theater die Diskussion um die DGS sich in der Frage zuspitzte, wie ein authentisches Gebärdensprachtheater aussehen soll, ging es auch bei der Poesie um die Frage, was unter Gebärdensprachpoesie zu verstehen sei. Bei einem Treffen der Berliner Gebärdensprach-Kursleiter 1991 war aufgefallen, dass gehörlose Menschen in der Öffentlichkeit anders gebärden als in der privaten Sphäre der Familie oder des Clubheims (vgl. Tabbert & Zander 1991, 504). Daraus entstand die Idee, ein Gebärdensprachfestival zu initiieren, bei dem in einem festgelegten zeitlichen Rahmen eine Poesie zu präsentieren ist, die vor dem Hintergrund zuvor vereinbarter Kriterien prämiert wird. Die bei den Gebärdensprachfestivals gezeigten Gebärdensprachpoesien wurden jedoch nie in Lautsprache übersetzt.

2011 startete Aktion Mensch eine Initiative, die durch einen Dokumentarfilm angeregt wurde, der über zwei junge Frauen aus New York berichtete: der tauben Israelin und Schülerin Aneta und der hörenden Palästinenserin und Studentin Tahani, die gemeinsam bei einem Poetry Slam-Festival angetreten waren.¹¹ 2012 richtete Aktion Mensch daraufhin ein landesweites Deaf Slam-Festival aus, bei dem in Dortmund, München, Heidelberg, Berlin und Hamburg Andreas Costrau (taub) und Wolf Hoge-kamp (hörend) zweitägige Workshops anboten und dann bei Regionalauscheidungen taube und hörende Slamer vom Publikum ausgewählt wurden, die Anfang 2013 zum Finale in Hamburg antraten. Beim Finale war dann allerdings kein hörender Deaf Slamer mehr dabei, »die Gebärdensprache ist noch fest in der Hand der Gehörlosen« (Costrau

11 *DeafJam* (2011) (USA, Regie: Judy Lieff).

in *Sehen statt Hören* vom 27.04.2013), und auch die Übersetzungen entsprachen dem bekannten Format: Dolmetscherinnen saßen im Publikum und lieferten ihre Translate ab.

Vielleicht gab genau diese Erfahrung – nämlich, dass die Übersetzungen wenig mit dem zu tun haben schienen, was auf der Bühne zu sehen war – den Ausschlag dafür, dass Costrau und Hogeckamp bei einer Poetry Slam-Veranstaltung in Berlin, bei der hörende und taube Slamer antraten, mit Übersetzungen etwas gewagter experimentierten. In der Sendung *Sehen statt Hören* vom 12.10.2013 wird über die Veranstaltung berichtet und explizit die Frage nach dem Übersetzen gestellt: »[O]b man Gebärdensprachpoesie so einfach in die Lautsprache übersetzen kann? Oder auch umgekehrt, ob ich als Gehörloser wohl die Poesie der Hörenden verstehen kann?«.

Die Gebärdensprachdolmetscherin Oya Ataman hatte die Texte der hörenden Slamer zur Vorbereitung zugeschickt bekommen und sich im Internet Filme mit diesen Protagonisten angeschaut, die ihr einen Eindruck ihres Vortragstils vermittelten. Besonders der jeweilige Sprechrhythmus und die unterschiedlichen Tempi bei der Präsentation waren für ihre Vorbereitung sehr wichtig. Von den tauben Teilnehmern hatte sie sich Videos geben lassen, zu denen sie sagt: »Die gehörlosen Poeten haben verschiedene Stile. Der eine macht die Sache eher visuell. Und ich würde dann bei der Übersetzung das Bild um das Wort ergänzen, was von Hörenden nicht verstanden wird. Mehr will ich nicht machen. Ein anderer zum Beispiel erzählt mehr. Da übersetze ich natürlich mit vollständigen Sätzen« (*Sehen statt Hören* vom 12.10.2013). Die Übersetzung einzelner Gebärden, ohne sie in einen narrativen Textzusammenhang zu stellen, gibt den Zuschauern Hinweise und Deutungsmöglichkeiten und gleichzeitig die Freiheit, mit diesen Hinweisen sich selbst einen ›Sinn‹ aus dem zu erschließen, was sie *sehen*.

Wolfgang Feindt und Sabine Mohr hatten diese Idee bereits 1995 in ihrer *Turandot*-Inszenierung umgesetzt, in der ein fremder Prinz angetreten war, das Rätsel der Prinzessin zu lösen, jedoch von einem Einheimischen vor der tödlichen Gefahr gewarnt wird, in die sich der Prinz begibt. Die Geschichte spielt in China. Das Chinesische des Einheimischen wird als Gebärdensprache inszeniert, die der Held nur bruchstückhaft – mithilfe einzelner Gebärden – zu ›verstehen‹ vermag und die er dem Publikum übersetzt. Diese Gebärden oder besser die Bilder der Gebärdenzeichen, die der Einheimische zeigt, werden tatsächlich von jedem erkannt, wenn Übersetzungshinweise geliefert werden, und führen zu dem bekannten Effekt, man könne Gebärdensprache ›verstehen‹.

Doch worin besteht der Unterschied zwischen der Weise des ›traditionellen‹ Übersetzens der »vollständigen Sätze«, wie es bspw. auch beim Deaf Slam-Finale in Hamburg praktiziert wurde, und jener experimentellen Form, die nur die Übersetzung einzelner Gebärden vornimmt? *Sehen statt Hören* vom 12.10.2013 bietet hier anschauliches Material. Der Beitrag der tauben Mila Hergert wird von Oya Ataman unter Missachtung der Syntax des Deutschen nur in einzelnen Wörtern übersetzt: BRAUT – BRÄUTIGAM – PAAR – BLUMEN FLIEGEN – BLICKE – HOCHZEITSREISE – BERLIN – SAN FRANCISCO – PROPELLER – TURBULENZEN – GEWITTER – ABSTURZ – ATLANTIK ... Wohingegen die Präsentation des tauben Siegers des Abends, Ace Mahbaz, in »vollständigen Sätzen« übersetzt wurde. »Aber auf einmal fliegt was um mich herum. Was ist das denn? Oh! So eine mutige Fliege! Warte nur! Was!? Gebärdet diese Flie-

ge? Sehe ich da richtig? Hahahaha ...« Was wäre gewesen, wenn die Übersetzerin nur FLIEGE – STAUNEN – FLIEGE GEBÄRDEN ... übersetzt hätte? Wäre diese Form der ›bruchstückhaften‹ Übersetzung nicht viel näher an der Präsentation gewesen als aus einer gebärdeten Geschichte eine lautsprachliche Geschichte zu machen? Am Ende des Abends meinte einer der hörenden Besucher: »Ich glaube, es ist schwierig, ihre Poesie mit der gesprochenen zu vergleichen. Also, ich hab halt eher mich an dem Fluss der Bewegungen erfreut, so an Wiederholungen, Ausführungen, am Schauspiel, das auch drinsteckt« (ebd.).

Die Entscheidung Atamans, Mahbaz' Fliegen-Geschichte trotz ihrer Bildhaftigkeit in vollständigen Sätzen zu übersetzen, zeigt, dass Entscheidungen beim Übersetzen poetischer Texte eher intuitiv gefällt werden und nicht auf translationswissenschaftlichen Überlegungen beruhen. Während Ataman bei ihrer Hergert-Übersetzung – sozusagen *avant la lettre* – dem Konzept einer *aesthetics of access* folgte, geht es bei der Mahbaz-Übersetzung um die mit der Vorstellung von Barrierefreiheit verbundene Anforderung an das Übersetzen im Sinne von *accessibility device*. Eine solche Übersetzung zielt ab auf die möglichst perfekte Eliminierung kultureller Differenz und entspricht dem vertrauten Als-ob des dramatischen Theaters. Das mag, wenn es gut gemacht ist, für den an Unterhaltung interessierten Theaterbesucher befriedigend sein; die auf der Bühne gezeigte ästhetische Differenz jedoch wird ihm dabei entgehen. Zudem ist hörenden Zuschauern die Möglichkeit genommen, sich auf die Bilder der Gebärdensprachpoesie einzulassen, womit auch das andere der Gebärdensprache eliminiert wird: die ihr eigene Materialität und Performativität sowie die ihr eigene Bildhaftigkeit. Nur der referenzielle Bezug bleibt erhalten.

Referenz, Materialität und Performativität des sprachlichen Zeichens

Übersetzen als einen Prozess der Überwindung kultureller und sprachlicher Differenz zu verstehen, verweist auf den referenziellen Aspekt sprachlicher Zeichen. Tatsächlich können alle ›Inhalte‹, die laut- oder gebärdensprachlich formuliert werden, in die jeweils andere Sprache transformiert werden. Die Reduktion sprachlicher Zeichen jedoch auf ihren referenziellen Gehalt wird in Teilen der Sprachphilosophie und Literaturwissenschaft kritisch gesehen und als »Krise der Repräsentation« begriffen, die Dieter Mersch mit der Kritik an einem ausschließlich semiotischen Verständnis sprachlicher Zeichen in Verbindung bringt. Dagegen setzt er ein medientheoretisches Verständnis sprachlicher Zeichen, das »zugleich ein Übergang vom Begriff und den Strukturen der Repräsentation zum *Symbolischen* einerseits und der *Darstellung* andererseits entspricht« (2005, 34; Herv. i. Orig.). Mit der Unterscheidung von *Symbol* und *Darstellung* versucht Mersch auf den Begriff des Zeichens in seiner ausschließlichen Bestimmung als Negation eine andere Perspektive zu richten. »Zeichen stehen für etwas, was sie selbst nicht sind, das sie vergegenwärtigen, vorstellen oder bezeichnen (funktionaler Zeichenbegriff), bzw. wodurch die Signata sich voneinander abgrenzen oder in Unterschied setzen (struktureller Zeichenbegriff)« (ebd.). Der Fokus auf *Symbol* und *Darstellung* hingegen ermöglicht eine andere Perspektive auf die Zeichen: »Nicht nur repräsentieren oder substituieren diese etwas, sondern mit ihnen kommt die Sache selbst

in den Blick – nicht die Sache der Referenz, des Bezeichneten, sondern der Wirklichkeit des Symbolischen oder der Darstellung selber, ihre spezifische Materialität oder Medialität« (ebd.).

Mersch betont, dass sowohl Symbol als auch Darstellung auf einen »ästhetisch-phänomenologischen Zeichenbegriff« (ebd., 35) verweisen, der zur Sichtbarkeit gelangt und wahrgenommen werden kann, und damit die *sinnliche* Seite des Zeichens zum Ausdruck bringt, im Gegensatz zu dem auf Regeln und Konventionen beruhenden Zeichenbegriff der Semiotik. »Darstellungen gehen – wie Symbolisierungen – nicht nur in ihrer formalen Relationalität auf [...]; sie bringen vielmehr das von ihnen Dargestellte oder Symbolisierte jeweils zur Erscheinung« (ebd.). Anders als im auf Negation beruhenden funktionalen oder strukturellen Zeichenbegriff löst der ästhetisch-phänomenologische Zeichenbegriff »die Affirmation des ›Daß‹ (quod) einer Setzung – mit einem Wort: der Augenblick von ›Ex-sistenz‹« (ebd.) aus, Existenz hier im Sinne von sinnlicher Erscheinung. »Was an Symbolisierungen und Darstellungen interessiert, sind ihre jeweiligen ›Ver-körperungen‹. [...] Verkörperung bildet die eigentliche Arbeit des Symbols, der Darstellung. Mit ihr gelangt anderes in die Sicht als nur ihr Sinn oder die Ordnungen des Bedeutens, nämlich deren nichtrepräsentierbare Präsentation« (ebd., 36).

Gebärdensprache ist in ihrer Körperlichkeit geradezu paradigmatisch für das Verständnis eines ästhetisch-phänomenologischen Zeichenbegriffs. Die Mühe, die das am semiotischen Gehalt orientierte Gebärdensprachdolmetschen mit dem Übersetzen literarischer Texte hat, steht in Zusammenhang mit einem Zeichenbegriff, der sich in seiner Funktionalität und Strukturalität erschöpft, ohne die Körperlichkeit des Gebärdenzeichens, seine Verkörperung zu denken und in der Übersetzung zur Geltung zu bringen. Mersch verweist hier auf die Geschichte der Semiotik, die in zwei Linien aufgespalten ist, die orthodoxe Linie mit der ihr eigenen »Ordnung des Sagbaren« und die von der orthodoxen Linie bekämpfte heterodoxe Linie, der ein Denken im Sichtbaren, in Bildern inhärent ist. »Und führt die erste Linie auf die Logik der *repraesentatio*, die in den Gesetzen der Aussage oder der diskursiven Hermeneutik gründet und ihre Basis zuletzt in der Sprache findet, gelangt die zweite zu einem Spiel ununterbrochener ›Ana-logien‹; sie knüpft ein Band von Stimmigkeiten, das sich nirgendwo auf Gründe beruft, sondern ausschließlich auf sichtbare Formen, welche die Welt als ein ästhetisches Ganzes enthüllen. Das symbolische Denken wie die Gestalten der Darstellung sind darin verortet; sie beschreiben keine Hermeneutik, auch keine dekonstruierbare Strukturalität, sondern eine *Ästhetik*« (ebd., 36f.; Herv. i. Orig.).

Wenn Mersch, wie im Titel seines Aufsatzes, von »Paradoxien der Verkörperung« spricht, die er mithilfe der Paradoxien der Referenz, der Materialität und der Performanz zu erklären versucht, dann nicht, um das Phänomen der Verkörperung selbst infrage zu stellen, sondern um auf »die Unruhe des Symbolischen« (ebd., 37) hinzuweisen, seine, wie er es nennt, »chronische ›Unerfülltheit‹« (ebd.), die er an der »Unbegreiflichkeit des Bedeutens«, der »Ekstasik« der Materialität« sowie der »Ereignishaftigkeit der Setzung« (ebd.) des sprachlichen Zeichens demonstriert.

Als »Paradox der Referenz« begreift Mersch das konstituierende Merkmal des Zeichens, das auf etwas verweist, was es selbst nicht ist und dem dadurch eine »chronische ›Unerfülltheit‹« eingeschrieben ist. »In der relationalen Logik der Signifikation oder

Substitution vermag das Zeichen niemals das Substituierte zu ersetzen. Daraus folgt, daß sein Referenzpunkt beständig entwischt« (ebd., 38). Oya Atamans Umgang mit der Poesie Mila Hergerts ist dieser chronischen Unerfülltheit des sprachlichen Zeichens geschuldet, indem sie nur Hinweise oder Lesarten anbietet und das hörende Publikum mit der Unerfülltheit des sprachlichen Zeichens konfrontiert, und ihm damit selbst die Freiheit überlässt, das angebotene Translat mit dem, was es sieht, abzugleichen.

Das »Paradox der Materialität« verweist auf die dem sprachlichen Zeichen inhärente Duplizität von Funktion und Träger. »Im ersten Fall haben wir es mit einem Sinn, einer Bedeutung zu tun, [...] im letzten Fall mit dem, was das Zeichen selbst in seine Präsenz, seine Stellung innerhalb der symbolischen Ordnung bringt, um ihm allererst eine sinnliche Anwesenheit zu verleihen« (ebd., 42). Während ein semiotisches Verständnis allein die Funktion des Zeichens als Stifter von Sinn oder Bedeutung im Blick hat, verweist ein ästhetisch-phänomenologischer Zeichenbegriff auf den Träger selbst und seine materielle und mediale Beschaffenheit. Paradox ist die Materialität darin, dass sie die Voraussetzung für die Realisierung des Zeichens darstellt, ohne selbst Bestandteil der Semiose zu sein. Materialität kann ihre Materialität nicht selbst reflektieren. Dazu bedarf es eines weiteren Sprechakts, der aber wiederum die ihm eigene Materialität nicht reflektiert. Materialität stellt die Bedingungen oder Voraussetzungen dar, »die erfüllt sein müssen, damit ein Zeichen oder ein Symbol, eine Darstellung in Erscheinung treten können« (ebd., 43).

In den Aspekten der Referenz und der Materialität des sprachlichen Zeichens tritt das mit Sprache verbundene Phänomen der Differenz von Sagen und Zeigen deutlich hervor. Während das Zeichen in seiner referenziellen Funktion auf das Sagen verweist, zeigt die Materialität des Zeichens den Zeichenträger, zu dessen Wesen nicht nur der Aspekt seiner Materialität, sondern auch, als dessen komplementärer Teil, der Aspekt der Performanz gehören.

Mersch begreift Performanz als das Ereignis einer nicht intentional gedachten Setzung, »es genügt vielmehr anzunehmen, daß ›geschieht‹« (ebd., 46; Herv. i. Orig.). Für das »Paradox der Performanz« gilt wie für das der Materialität, dass sie eine weitere Voraussetzung für die Realisierung des Zeichens darstellen, ohne selbst Bestandteil der Semiose zu sein. Auf die gleiche Weise, wie der Materialität das Bewusstsein ihrer Materialität entgeht, entgeht der Performanz das Bewusstsein ihrer Performanz. Aus diesem Grund, so Mersch, »gehört zur Performativität ihre Undarstellbarkeit, ihre – wie sich auch sagen läßt – Unverfügbarkeit: Sie hat den Charakter eines Ereignens« (ebd., 46f.).

In der Gebärdensprache allgemein, besonders jedoch in der Gebärdensprachkunst, sind Materialität und Performativität – deutlicher und wahrnehmbarer als in Lautsprachen – ein wesentlicher Bestandteil ihrer sprachlichen Wirklichkeit. Die Nicht-Existenz einer gebärdensprachlichen Schrift und die alleinige Realisierung in der gebärdensprachlichen Aktion macht die Gebärdensprache zum Inbegriff einer verkörperten Sprache. Aus diesem Grund sind bei der gebärdensprachlichen Realisierung neben ihrer Referenzialität immer Materialität und Performativität mitzudenken. Das gilt selbstverständlich auch und gerade für die Prozesse des Übersetzens in und aus Gebärdensprachen. Dabei ist zu bedenken, dass einer verkörperten Sprache immer das Moment ihrer Unverfügbarkeit inhärent ist, »daß wir unsere Symbole nie vollständig

in der Hand halten, daß wir nirgends über sie zu herrschen oder mit ihnen frei zu spielen vermögen, daß vielmehr ihrer Anwesenheit eine Macht entspringt, die von unseren Verständnissen weder besiegelt noch ganz umfaßt werden kann« (ebd., 52).

»Sonnet 130« von William Shakespeare

2009 beteiligte sich Renate Fischer zusammen mit Simon Kollien und Stefan Goldschmidt an einem internationalen Übersetzungsprojekt anlässlich des 400. Jahrestages der Erstveröffentlichung der Sonette von William Shakespeare. Auf Grundlage von Konzepten der kognitiven Linguistik erstellten sie zwei gebärdensprachliche Übersetzungen seines »130. Sonetts«. ¹² Die in Fischers Text dargestellte detaillierte Beschreibung der gebärdensprachlinguistischen Mittel, die in der Übersetzung verwandt wurden, lassen erkennen, worin das Ziel der Beteiligung bestand: den Nachweis zu erbringen, dass die Übersetzung eines Gedichts aus dem klassischen literarischen Kanon entsprechend der Grammatik der DGS (respektive der Amerikanischen Gebärdensprache (ASL)) möglich ist und eine eigene ästhetische Qualität entfaltet. »The signed versions of sonnet 130 proposed here highlight the characteristics of sign languages, their vivacity, complexity and magic. Perhaps they can give the reader-seer the opportunity to experience meaning constitution in a new way. Still, as the reader will certainly experience, the imagistic character of sign languages does not, to unacquainted hearing people, convey immediate understanding« (Fischer 2009, 598).

Zweifellos ist der Nachweis erfolgreich erbracht worden. Es fragt sich allerdings, wem dieser Nachweis gilt. Bereits der Hinweis auf den mit Gebärdensprache nicht vertrauten hörenden Rezipienten, dem sich die gebärdensprachliche Übersetzung nicht sofort erschließen wird, wie auch die Betonung »(n)o trace of pantomime can be found, these are sign language texts« (ebd., 598f.) macht deutlich, dass es Fischer darum geht, den Fremdsprachencharakter von DGS und ASL zu unterstreichen: »But sign language is no pantomime even though it conveys vivid pictures. Neither is sign language an acting-out, even though signer sometimes assume roles. All this is done in a systematic way which has to be learned« (ebd., 597). Der interessierte aber mit Gebärdensprache nicht vertraute Sonettfreund, der sich die beiden Übersetzungen anschaut, mag sich also für einen Augenblick an »vivacity, complexity and magic« erfreuen; aber es sind verbotene Früchte, die er da bestaunt, deren Ernte die harte Arbeit des Erlernens einer Fremdsprache voraussetzt. Insofern wird sich das in Aussicht gestellte Versprechen, wonach der Betrachter »meaning constitution in a new way« erfährt, nicht erfüllen, da sich ihm nach Fischer die gebärdensprachliche Übersetzung nicht erschließen wird.

Die Frage also, an wen sich Fischers Text und die Übersetzungen von Kollien und Goldschmidt richten, wem der Nachweis gilt, eröffnet keine ästhetische, sondern eine politische Debatte um die Anerkennung von Gebärdensprache als einer Sprache, in der auch ohne Weiteres ein Sonett von Shakespeare wiedergegeben werden kann. Da ist

12 Die Übersetzungen des »130. Sonetts« von Simon Kollien (DGS) und Stefan Goldschmidt (ASL) sind auf einer DVD einsehbar, die der Publikation Fischer 2009 beigelegt ist.

es konsequent, dass sich Fischer auf die kognitionslinguistisch orientierte Metaphorologie von Lakoff und Johnson bezieht und die Bewegungsverläufe der Gebärden nach oben, wenn vom Ideal, und nach unten, wenn von der Wirklichkeit der Dark Lady des Dichters die Rede ist, mit Lakoff und Johnsons Metaphertheorie in Verbindung bringt. »Following Lakoff/Johnson (1980), cognitive linguistics has highlighted the use of metaphor in languages, of ›metaphors we live by‹. According to this approach what is up is understood to be good, or ›high-spirited‹, and what is down is understood to be bad or ›down‹« (ebd., 601).

Nicht berücksichtigt wird hier jedoch, dass der Gegenstand von Lakoff und Johnson »metaphors we live by«, also die in der Alltagssprache benutzten Metaphern sind. Die Autoren schreiben, »dass die Metapher unser Alltagsleben durchdringt, und zwar nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handeln. Unser alltägliches Konzeptsystem, nach dem wir sowohl denken als auch handeln, ist im Kern und grundsätzlich metaphorisch« (Lakoff & Johnson 2004, 11). Die inszenierten Metaphern einer Kunst- und Bühnensprache sind jedoch nicht ihr Untersuchungsgegenstand.

Fischer erwähnt die poetologischen Überlegungen von Clayton Valli, die sich in einer linguistischen Tradition befinden, »who also expressed early relevant reflections on signed poetry by focussing on rhyme« (ebd., 597). Valli war in den 1980er-Jahren mit anderen Linguisten angetreten, den Nachweis gebärdensprachlicher poetischer Stilmittel zu erbringen, um zu belegen, dass es neben der Alltagsgebärdensprache auch eine Gebärdensprachpoesie gibt. Dass sich Linguisten und frühe Kämpfer für die Anerkennung der Gebärdensprache bei ihren Überlegungen zur Gebärdensprachpoesie an Vorstellungen der laut- und schriftsprachlichen Poetik wie Vers und Reim orientierten, ist nicht verwunderlich, denn auch die frühe Gebärdensprachlinguistik orientierte sich an der etablierten Terminologie der Lautsprachlinguistik, um Gebärdensprachen zu beschreiben. Problematisch jedoch bleiben solche Beschreibungsversuche, weil sie dem Rechtfertigungscharakter nicht entkommen, der die Suche von Analogien poetischer Formen in Schrift- und Gebärdensprachen beinhaltet, in dem Sinne: Wenn wir über ein vollwertiges Sprachsystem verfügen, dann muss dieses System auch poetische Formen entwickelt haben – da sich die Ordnung der Gebärdensprachen an der Grammatik der Lautsprachen orientiert, muss sich die Ordnung einer Gebärdensprachpoesie an tradierten Formen laut- und schriftsprachlicher Poetologien orientieren.

Der Schlussgedanke in Fischers Text weist jedoch über ihren eigenen Text hinaus: »The body is the heart of sonnet 130, it is the core of sign languages – of all languages« (ebd., 601). Dass sie den Körper, der in der Gebärdensprachlinguistik als ein Werkzeug zum Erzeugen von Gebärdenzeichen rezipiert wird, als *Herz* respektive *Kern* von Gebärdensprachen (und aller Sprachen) bezeichnet, deutet darauf hin, dass es für sie neben dem Erlernen, der Verwirklichung und der Rezeption einer Fremdsprache noch etwas anderes gibt, das mithin allen Sprachen gemein ist und mit Gebärdensprachen im Besonderen zu tun hat.

»Der Panther« von Rainer Maria Rilke

Der Gedanke, wonach der Körper als Kern von Gebärdensprachen zu verstehen ist, rückt in einem weiteren Übersetzungsprojekt von Renate Fischer ins Zentrum, ohne jedoch von ihr erneut explizit aufgegriffen zu werden. Allerdings führt dieser Gedanke in der Umsetzung des Projekts zu einer radikalen Entscheidung.

Wieder in Zusammenarbeit mit Simon Kollien und Stefan Goldschmidt sowie mit Caren Dietrich und Melanie Rossow beteiligte sich Fischer 2011 am europäischen Projekt »SignLibrary«, das zum Ziel hatte, »gehörlose Menschen durch die Bereitstellung von Translaten über die Kultur der umgebenden hörenden Mehrheitsgesellschaft zu informieren« (Fischer, Dietrich & Rossow 2011, 164). Während die an dem Projekt beteiligten Partner aus Österreich, Slowenien, Ungarn und Deutschland (Berlin) vor allem literarische Prosatexte in Gebärdensprachen übersetzten und in eine Online-Bibliothek stellten, lieferten Fischer, Kollien und Goldschmidt aus Hamburg mit Rilkes »Der Panther« den Versuch einer Lyrik-Übersetzung. Anders als beim »130. Sonett«, das in ASL und DGS übersetzt wurde, bestand die Aufgabe diesmal darin, eine Gebrauchsübersetzung als »Verstehenshilfe für den Originaltext in einer Kombination aus LBG und DGS« (ebd., 163) anzufertigen, die Simon Kollien übernahm, sowie eine poetische Version durch Stefan Goldschmidt. Die poetische Übersetzung wurde »ausschließlich mittels einer Art experimenteller Constructed Action (CA)« (ebd., 164) realisiert.¹³ Die Übersetzungen verfolgten das doppelte Ziel, »zu Rilkes Gedicht ein gebärdetes Translat zu erstellen, das den deutschen Originaltext zugänglich macht, und ein weiteres Translat, das ein poetisches Äquivalent in DGS bilden sollte, das also Form und Inhalt des Gedichts stimmig vereint« (ebd.).

An diesem Übersetzungsprojekt ist bemerkenswert, dass ein anderer Fokus auf das Übersetzen in Gebärdensprache gerichtet wird. Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob dieser andere Fokus von Fischer, Goldschmidt und Kollien tatsächlich intendiert war, denn die Ausführungen von Fischer, Dietrich und Rossow (2011) belegen nachdrücklich ihr Interesse, im Rahmen gebärdensprachlinguistischer Beschreibungen zu bleiben. Constructed Action ist eine Besonderheit gebärdensprachlicher Sprechakte, die sich vor allem dadurch auszeichnet, situatives Erzählen von Begegnungen mit anderen Menschen oder Tieren oder Dingen spielerisch zu inszenieren, was mit einem regen Rollen- und Perspektivwechsel der erzählenden Person einhergeht, wobei auch hier CA festgelegten linguistischen Regeln folgt. Die angedeutete »experimentelle Constructed Action« zeichnet sich durch einen »vollständigen Verzicht auf Lexeme und einer weitgehenden Reduktion von Klassifikatorkonstruktionen« (ebd., 165) aus.¹⁴ Im Text von

13 Das Teilprojekt von Fischer bei »SignLibrary« war gleichzeitig verbunden mit dem Bildungsprojekt »DaZiel« (Deutsch als Zielsprache für gehörlose ArbeitnehmerInnen, Fischer 1999-2008, <http://archiv.gwin.gwiss.uni-hamburg.de/daziel/>; 01.02.2021). Die von Stefan Goldschmidt angefertigte Übersetzung in experimenteller CA ist als Film 40, die von Simon Kollien angefertigte LBG/DGS-Version als Film 41 unter <http://archiv.gwin.gwiss.uni-hamburg.de/daziel/filme/filme.htm> (01.02.2021) einsehbar.

14 Ein »vollständiger Verzicht auf Lexeme und eine weitgehende Reduktion von Klassifikatorkonstruktionen« werden in der Gebärdensprachpoesie als Visual Vernacular beschrieben. Die Entscheidung, auf diese Terminologie zu verzichten und stattdessen den Begriff der »experimentel-

Fischer, Dietrich und Rossow werden die Strategien bei der Übersetzung des Gedichts in experimentelle CA linguistisch detailliert beschrieben. Betrachtet man allerdings die poetische Übersetzung nicht unter einer linguistischen, sondern unter einer ästhetischen Perspektive, entsteht der Eindruck, es mit der mimetischen Darstellung einer Großkatze zu tun zu haben, die sich in einem Käfig auf engstem Raum bewegt. Dass es sich um die Übersetzung von Rilkes »Panther« handelt, ist nicht zu erkennen. Insofern ist die Rezeption der Gebrauchsübersetzung im Sinne einer »Verstehenshilfe für den Originaltext« notwendige Voraussetzung, um Stefan Goldschmidts Mimesis als Übersetzung von Rilkes »Panther« rezipieren zu können.

Eine weitere Voraussetzung für das Verständnis der poetischen Übersetzung ist die Interpretation des Rilke-Gedichts durch Fischer, Dietrich und Rossow (2011): »Die erste Strophe gilt dem Thema ›Gefangenschaft‹, die zweite dem Thema ›Kampf‹ und die dritte dem Thema ›Seelentod‹. Jedes Thema erhält in dieser poetischen Adaption [...] sein sprachliches Formelement durch eine spezifische, bedeutungshaltige, ›zeigende Handform‹« (ebd., 166).¹⁵

Die radikale Entscheidung der Anfertigung einer doppelten Übersetzung weist auf ein Dilemma hin, in dem sich die fünf Projektbeteiligten unter der Leitung von Renate Fischer befanden, die dem Primat einer linguistischen Übersetzung folgten. Ganz offensichtlich ist es im Rahmen einer linguistisch orientierten Übersetzung nicht möglich, den für das Verständnis von Gebärdensprachen essenziellen Sachverhalt zu denken, es mit einer Sprache zu tun zu haben, die durch den Körper realisiert wird. Die Gebärdensprachlinguistik rezipiert den Körper als den passiven Ort des Vollzugs von Gebärdensprache, dessen sich ein aktiver Sprachwille bedient.¹⁶ Das zeigt sich auch im

len Constructed Action« zu benutzen, ist ein weiterer Hinweis auf die linguistische Perspektive der Autorinnen.

- 15 Die Interpretation von Fischer, Dietrich und Rossow mit ihrer Dreiteilung »Gefangenschaft«, »Kampf« und »Seelentod« steht in einem problematischen Verhältnis zum Konzept des Ding-Gedichts, zu denen Rilkes *Neue Gedichte* und damit auch »Der Panther« gezählt werden. »In der Entwicklung des Dichters [Rilke] stellen sie [die *Neuen Gedichte*] einen grundsätzlichen Neuanfang dar, einem im Verhältnis zu der ekstatischen Subjektivität des *Stunden-Buch* [...] geradezu schroffen Übergang zum sachbezogenen Sprechen (›sachlichen Sagen‹), der den Dichter mit seiner neuen – von der bildenden Kunst beeinflussten – poetologischen Orientierung zu einem der bedeutendsten Vertreter der literarischen Moderne macht« (Müller 2004, 296; Herv. i. Orig.). Die *Neuen Gedichte* sind in einer Zeit entstanden, in der Rilke als Sekretär von Auguste Rodin arbeitete und sich mit ihm in engem freundschaftlichem Austausch befand – Rodins Arbeitsweise prägte sein eigenes Schreiben. »Durch das konzentrierte, durchdringende Schauen wird das wahrgenommene Ding zum ›Kunst-Ding‹, das einen höheren Wirklichkeitsgrad hat als das reale Ding, eine ›Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen‹ (Rodin)« (ebd., 297f.).
- 16 In der Gebärdensprachlinguistik wiederholt sich ein Vorgang, den Sybille Krämer als »Zwei-Welten-Modell« (Krämer 2001, 9) in der Sprachwissenschaft mit der Unterscheidung beschrieben hat, »zwischen einer ›reinen‹ Sprache bzw. Kommunikation, verstanden als ein grammatisches oder pragmatisches Regelsystem und dessen Realisierung bzw. Aktualisierung im jedesmaligen Sprechen und Kommunizieren« (ebd.). Die Realisierung von Sprache im Sprechen bedeutet immer das Verletzen grammatikalischer Regeln der Sprache und wird als Differenz von Kompetenz und Performanz beschrieben. Es bedeutet aber auch, dass beim Sprechen immer etwas hinzukommt, was das sprachwissenschaftliche Inventar nicht benennt und das ich hier mit Materialität und Performativität beschreibe. Eine am »grammatischen oder pragmatischen Regelsystem« orientierte

Text von Fischer, Dietrich und Rossow, der von der »durch die experimentelle CA verkörperte Referenzentität« (ebd., 165), von der »Verkörperung einer Großkatze« (ebd., 166), von den »schwingenden Bewegungen des Oberkörpers« (ebd.) respektive von der »Körperausrichtung« (ebd., 167) spricht. Nur in einem Abschnitt, der sich mit einem Aspekt der Interpretation beschäftigt, wird der Körper nicht als funktionierender Gegenstand instrumentalisiert, wenn »die grauenhafte Doppelung von noch bestehender körperlicher/äußerer Stärke des Tieres« (ebd., 169) erwähnt wird. Alle hier aufgeführten Verweise auf den Körper stehen im Kontext der »Adaption in poetischer DGS«. In den Überlegungen zur LBG/DGS-Version erfährt der Körper überhaupt keine Erwähnung.

Fischers Schlussgedanke in ihrem Text von 2009 – »The body is the heart of sonnet 130, it is the core of sign languages – of all languages« – wird in ihrem Text von 2011 nicht erneut aufgegriffen. Nur implizit ist das Dilemma erkennbar, in dem sich die »Panther«-Übersetzung befindet – ein Dilemma, das sowohl etwas mit dem Gedicht an sich als auch mit seiner körperlichen Inszenierung in Gebärdensprache zu tun hat. Der Umgang der Arbeitsgruppe um Fischer mit diesem Dilemma bestand darin, eine erste LBG/DGS-Version zu erstellen, deren Aufgabe es war, die Semantik des Textes zu übermitteln, und eine zweite experimentelle CA-Version, deren Aufgabe in der Vermittlung des poetischen Gehalts bestand, der sich in der Mimesis der von Goldschmidt ausgeführten besonderen Gebärdensprache zeigte.

Es stellt sich die Frage, weshalb die Körperlichkeit, die in den Ausführungen der Autorinnen nur der poetischen Übersetzung von Rilkes »Panther« zugeschrieben wurde, nicht auch in der LBG/DGS-Version zu beobachten war, oder anders: Worin unterscheidet sich die Körperlichkeit von LBG und DGS respektive CA? Bevor diese Frage beantwortet wird, ist es jedoch notwendig, auf eine weitere Besonderheit von Gebärdensprachen hinzuweisen: die Bildhaftigkeit von Gebärdenzeichen, »the imagistic character of sign languages« (Fischer 2009, 598).

In der LBG/DGS-Version orientiert sich Kollien bei der Übersetzung wortgenau am Originaltext und führt in den LBG-Teilen eine exakte Wort-Gebärde-Übersetzung von jeweils zwei Versen aus, der dann eine DGS-Übersetzung der gleichen Verse folgt. Diese

Gebärdensprachlinguistik macht darauf aufmerksam, von woher für sie in diesem Zusammenhang die größte Gefahr droht: vom Körper, dessen schwer zu beherrschende Eigenständigkeit seine Disziplinierung erforderlich macht. Das mächtigste Instrument seiner Disziplinierung besteht darin, seine Bedeutung für die gebärdensprachliche Realisierung zu leugnen respektive ihm dabei eine rein technische Funktion zuzuschreiben. Der Umgang der Gebärdensprachlinguistik mit dem Körper des Gebärdenden entspricht dabei einer Entmaterialisierung, wie sie die an einem »intellektualistischen Sprachbild« (ebd., 10) orientierte Sprachwissenschaft praktiziert. »Nicht nur die Sprache wird entmaterialisiert, sondern auch die Sprecher selbst. So wie die Stimmlichkeit als Spur des Körpers im Sprechen kein für die Sprache wesentliches Attribut ist, so ist auch die Körperlichkeit der Sprecher kein für die Sprachlichkeit konstitutives Phänomen. Saussure rückt Sprecher und Schachspieler in eine Perspektive, bei Chomsky sind Sprecher kognitive Systeme bzw. Grammatiker, bei Habermas sind sie formalrational agierende Personen. Genauso, wie die stimmliche, schriftliche, gestische, technische Verkörperung der Sprache in ihrem jedesmaligen Gebrauche für die Sprache selbst marginal ist, so bleiben die Körper der Sprechenden als leibhaftige Voraussetzung ihrer Rede, als begehrende Instanz und geschlechtliche Differenz im Sprechen ausgeblendet« (ebd., 101).

Übersetzungsleistung ermöglicht einen genauen Einblick in die jeweilige Gebärde und ihren ikonischen Charakter:

LBG: SEIN – BLICK – IST – VOM – VORÜBERGEHN – DER – STÄBE – SO – MÜD – GEWORDEN – DASS – ER – NICHTS – MEHR – HÄLT

DGS: LAUFEN – STÄBE – VORBEZIEHEN – BLICK VORBEZIEHEN – MÜDE – BLICK INS LEERE

Während die Bildhaftigkeit der LBG-Version durch die Anbindung an den deutschen Ursprungstext in den Hintergrund tritt, treten die Bilder in der DGS-Version deutlich hervor: die geschmeidigen Schritte des Panthers an den vorbeiziehenden Gitterstäben, sein müder ins Leere gehende Blick.

In der CA-Version verdichten sich die Bilder zu einem einzigen Bild einer im Käfig hin- und herlaufenden Großkatze, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Zwar zeigen sich auch in der CA-Version Reste des Semantischen – entsprechend der Interpretation der Arbeitsgruppe: »Gefangenschaft« (vorbeiziehende Gitterstäbe), »Kampf« (Schläge gegen die Gitterstäbe) und »Seelentod« (etwas dringt in die Augen des Tieres) –, der Fokus der Übersetzung liegt jedoch auf der Darstellung des Bildes eines gefangenen Tieres.

Das oben erwähnte Dilemma, in dem sich die Arbeitsgruppe befand und dem sie mit der Entscheidung für zwei Übersetzungen zu begegnen versuchte, zeigt die Schwierigkeit, sich nicht entscheiden zu können für eine Version, die sich an den propositionalen sprachlichen Regeln des Deutschen (hier in der Verwendung von LBG) und der DGS als einem regelgeleiteten Sprachsystem orientiert respektive für eine Version, die einer »Logik der Bilder« folgt, einer Logik »der konsistente[n] Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd füge ich hinzu: Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert« (Boehm 2004, 28f.).

Es sind also mehrere Aspekte, die es beim Thema Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen zu bedenken gilt. Zum einen sind es Aspekte der Referenzialität, der Materialität sowie der Performativität einer verkörperten Sprache. Zum anderen ist es der Aspekt der Bildhaftigkeit von Gebärdenzeichen.

Die Inszenierungen sowohl der DGS- und ASL-Übersetzungen des »130. Sonetts« als auch der LBG-, DGS- und experimentellen CA-Übersetzung des »Panthers« sind, was Referenzialität, Materialität und Performativität betrifft, vom linguistischen Impetus der am Projekt Beteiligten geprägt. Darauf verweisen nicht nur der neutrale Hintergrund (beim »Panther« sind vor dem blauen Hintergrund noch die Schatten eines Gitters angedeutet), der von Ablenkungen ungestört den Blick ganz auf die Darsteller ermöglichen soll, die in dunkler Kleidung – ähnlich der, wie sie von Gebärdensprachdolmetschern erwartet wird – einen deutlichen Kontrast bilden, um Handformen, Handstellungen und Hand- und Armbewegungen sowie Mimik gut erkennen zu können. Dolmetschern und den beiden Darstellern fällt eine vergleichbare Aufgabe zu: Der gleiche neutrale Hintergrund, das gleiche dunkle Hemd, das sie tragen, wollen zeigen, dass individuelle Erkennbarkeit vermieden werden soll zugunsten ihrer medialen Rolle

als neutrale ›Übersetzungswesen‹. Die Kameraeinstellung ist auf den Oberkörper des Gebärdenden gerichtet: »Their shaping, their orientation and their position and movement in what is called the signing space in front of the signer's upper body all constitute the components to form the signed ›words‹ (the lexems)« (Fischer 2009, 598).

Die Filme sind in einer für Lehrbücher typischen Ästhetik produziert worden, die Benutzern von Gebärdenlexika und Lehrvideos vertraut sind. Wie bei Filmen dieser Art üblich beruht die Auswahl der Darsteller auf ihrer nachweislichen Gebärdensprachkompetenz. Und wie das bei Lehrvideos zu erwarten ist, wird dieser Nachweis hervorragend erbracht. Konzentriert reproduzieren Goldschmidt und Kollien den englischen respektive die deutschen Texte der beiden Gedichte in ASL, LBG und DGS. Und auch die experimentelle CA-Version erfüllt alle Ansprüche, die die drei Gebärdensprachlinguistinnen an eine experimentelle CA-Version stellen. Unter dem Gesichtspunkt von Performativität entsprechen die Filme der Vorgabe von Lehrfilmen: fokussiert auf die Präsentation der Gedichte und geprägt von starker Körperbeherrschung. Der bei Mersch mit Performativität verbundene Gedanke, »daß wir unsere Symbole nie vollständig in der Hand halten, daß wir nirgends über sie zu herrschen oder mit ihnen frei zu spielen vermögen, daß vielmehr ihrer Anwesenheit eine Macht entspringt, die von unseren Verständnissen weder besiegt noch ganz umfaßt werden kann« (2005, 52), ist in den hier beschriebenen Filmen nicht zu beobachten.

Der sorgfältige und langsame Vortrag sowohl des »130. Sonetts« als auch des »Panthers« ermöglichen es, die Präzision der Ausführung der Gebärdensprachbilder wahrzunehmen. Beim »Panther« ist die Übersetzung in den LBG-Teilen der textlichen Referenz geschuldet, die der Bildhaftigkeit wenig Raum gibt, während die DGS- und ASL-Teile deutliche Gebärdensprachbilder zeigen. Die Übersetzung der poetischen Version des Rilke-Gedichts verdichtet sich zu einem einzigen Bild. Doch wie sind Gebärdensprachbilder zu denken?

Logik der Bilder

Nach Boehm gehört die Frage, wie Bilder funktionieren, zu den »großen intellektuellen Herausforderungen der Gegenwart« (Boehm 2004, 30), die eine neue Verhältnisbestimmung des Bildes zur Sprache voraussetzen, in der das Bild nicht länger der Sprache unterworfen ist, »vielmehr den Logos über seine eingeschränkte Verbalität hinaus, um die Potenz des Ikonischen erweitert und ihn dabei transformiert« (ebd.).

Um das Denken der Bildhaftigkeit von Gebärdensprach zu konturieren, stellt Boehm drei Fragen, mit denen er sich seinem Begriff einer »Logik der Bilder« zu nähern versucht: »(1) Was meinen wir, wenn wir vom ›Bild‹ reden? (2) Warum dient Sprachkritik dem Verständnis des Bildes? (3) Was heißt: Logik der Bilder?« (ebd.).

(1) Was meinen wir, wenn wir von »Bild« reden?

Boehm nennt das Bild das »Paradox einer realen Irrealität« (ebd.), womit er den seltsamen Status des Bildes zu erklären versucht, wonach es sich beim Bild um ein Ding und ein Nicht-Ding handelt, ein Ding im Sinne seiner Materialität als Träger von Farbe auf einer Leinwand oder Holz oder Papier, oder, wie bei Gebärdensprachzeichen, als menschlicher

Körper; und ein Nicht-Ding, an denen sich die »projektive Kraft der Wahrnehmung [...] ikonisch entzündet« (ebd., 31) als einer Sicht, eines Anblicks, eines Sinns. »Das ›Ikonische‹ beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten ›Differenz‹« (ebd., 32).

Nach Boehm wird in der ikonischen Differenz etwas Abwesendes sichtbar; und er zitiert Merleau-Ponty, der vom Bild schrieb, »dass es einem Abwesenden sein Fleisch leiht und ihm damit Präsenz verschafft« (ebd.) und dadurch Macht ausübt: »es öffnet die Augen, es zeigt« (ebd.).

(2) Warum dient Sprachkritik dem Verständnis des Bildes?

Die sprachkritische Funktion des Bildes wurde bereits bei der »Fliegengeschichte« von Ace Mahbaz deutlich, die in ihrer gebärdeten Fassung vor Bildwitz und Lebendigkeit sprüht, während die lautsprachliche Übersetzung ein albernes Translat hinterließ, da die Übersetzerin den vermeintlichen semantischen Vorgaben einer Übersetzung in »vollständigen Sätzen« nicht entkommen konnte oder wollte. Gewiss, sie übersetzte die gebärdensprachlichen Lexeme sorgfältig ins Deutsche, musste sich damit jedoch ganz den Vorgaben der deutschen Grammatik unterwerfen, wodurch die prosodischen und onomatopoetischen Anteile ihrer Übersetzung wie eine Karikatur des Originals wirken. Dabei ist der Übersetzerin kein Vorwurf zu machen; ihr Vorgehen entspricht einem Verständnis von Übersetzen, dem auch Kollien und Goldschmidt beim Übersetzen des »130. Sonetts« in DGS und ASL folgten – einem Verständnis, das vom Primat der Grammatik der jeweiligen Zielsprache geleitet ist und einer Tradition folgt, die der Bildhaftigkeit und damit der Mehrdeutigkeit und »Unzuverlässigkeit« der Gebärden misstraut und die Klarheit und Eindeutigkeit der Wörter bevorzugt. Für die Übersetzungen von Ataman, Goldschmidt und Kollien gilt, dass die Gebärdenbilder gleichsam Platzhalter einer Logik des Wortes sind, »in der das Ikonische an den Fäden eines unsichtbaren Textes geführt« (ebd., 35) wird.

In diesem Verständnis sind die Bilder der Gebärdensprache Lexeme und werden als Substitute eines Sinns rezipiert. Boehm spricht in diesem Zusammenhang davon, dass es »Bildern keineswegs fremd (ist), Dienstleistungen zu erbringen« (ebd.), und betont ihren illustrativen Charakter. »Die historisch erfolgreichste und am meisten verbreitete Bildpraxis ist zugleich auch die schwächste: Sie nimmt das Bild als Abbild in Gebrauch. Sie rechnet mit Sachen oder Sachverhalten, die sich dann auch noch in Bildern spiegeln« (ebd., 35f.). Damit sind Bilder, auch die der Gebärdensprachen, in vollständige Abhängigkeit von Wörtern geraten.¹⁷

(3) Was heißt: Logik der Bilder?

Die DGS-Übersetzung von Rilkes »Panther« mit seinen vielen Bildern respektive in eine poetische CA, die sich zu einem einzigen Bild verdichtet, zeigt etwas von der Wirkweise des Ikonischen. Der Verlust semantischer Bezüge geht einher mit dem Gewinn von

17 Die Dekonstruktion dieser Abhängigkeit von Wörtern hat Jolanta A. Lapiak zum Thema ihrer Gebärdensprachpoesie *Deconstruct W.O.R.D.* gemacht, die sie 2010 beim Edmonton Poetry-Festival gezeigt hat; <https://www.lapiak.com/index.php?id=16> (01.02.2021) (vgl. dazu auch Lutzenberger 2014).

Mehrdeutigkeit und Sinnlichkeit, wie sie in der »experimentellen CA« gut zu beobachten sind. Ganz gewiss haben sich die Bilder in der Interpretation von Kollien respektive hat sich das Bild von Goldschmidts Mimesis weit von den Worten des Rilke-Gedichts entfernt. »Wenn wir von Bildern [...] sprechen, meinen wir eine Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen« (ebd., 40). Hier der Fokus auf eine gefangene Großkatze, die sich im Verständnis von Rilkes »sachbezogene[m] Sprechen« (Müller 2004, 297) auf einem unthematischen Feld befindet. »Entscheidend für die Logik der Bilder ist aber nicht einfach dieser visuelle Befund, sondern darüber hinaus dessen kategoriale Implikate. Sie besagen, dass jedes Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieht. Wir können gar nicht anders, als das Dargestellte auf seinen ihm vorstrukturierten Horizont und Kontext hin zu betrachten. Dieser aber gehört einer prinzipiell anderen kategorialen Klasse an« (Boehm 2004, 40).

Die Differenz von visuellem Befund und dem »Unbestimmten«, dem »unthematischen Feld« bezeichnet Boehm als »ikonische Differenz« (ebd., 41). Es ist also nicht etwa die Differenz von Wort und Bild darunter zu verstehen, nicht die Residuen des Semantischen in den Gebärdenbildern der DGS-Übersetzung respektive in der poetischen CA-Übersetzung des »Panthers«, auf die ich hingewiesen habe, sondern eine Verortung des visuellen Befunds durch den Betrachter in einem von ihm neu zu bestimmendem Feld. Boehm spricht davon, dass dieser visuelle Befund »gleichsam zu uns zurückblickt« (ebd., 40), wir mit ihm in einen Austausch treten, mit ihm kommunizieren und in diesem Prozess Sinn entsteht. »Für die Sinnentstehung ist allerdings entscheidend, im Bild den Akt des Sehens wieder zu beleben, der darin angelegt ist. Erst das *gesehene* Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden« (ebd., 41; Herv. i. Orig.). Bildwerdung entsteht durch Sehen, Sehen wiederum begreift Boehm als das dem Menschen eigene Blickverhalten im Sinne eines wandernden Sichtfelds, das er auf das Ikonische hin überträgt. Insofern kann er sagen, dass das Bild erst im Akt der ikonischen Differenz, also im Akt der Wahrnehmung des visuellen Befunds und seiner Verortung in einem neu zu bestimmendem Feld durch den Betrachter seine Wahrheit entfaltet, und in dieser Konsequenz entfaltet sich für jeden Betrachter eines Bildes ein *eigener* Sinn. »Es ist ein nicht-prädikativer Sinn, dem kein sprachlicher Logos vorausgeht, an den freilich alle erforderlichen sprachlichen Diskurse, Ikonologien oder Interpretationen anschließen« (ebd., 43). Deutlich wird in diesen Ausführungen Boehms Verständnis von Bild, das sich vom linguistischen Verständnis eines Gebärdenbildes vollständig unterscheidet, in dem das Bild als Abbild immer einem ihm vorausgehenden sprachlichen Logos nachgelagert ist.

Fazit

Die Übersetzungspraxen aus dem Gehörlosen- und Gebärdensprachtheater sowie von Poesien haben ein Verständnis von Laut- und Gebärdensprache offenbart, das vor allem dem referenziellen Gehalt von Sprache geschuldet ist. Bei Übersetzungen schriftlich fixierter Texte in Gebärdensprache, aber auch gebärdeter Texte in gesprochene Lautsprache, wird in der Regel dem Umstand wenig Bedeutung beigemessen, dass es

sich hier nicht nur um die Übersetzung aus einer Ursprungs- in eine Zielsprache, sondern gleichzeitig auch um seine körperliche Inszenierung handelt, um eine »Setzung« (Mersch) respektive *performance*. Besonders auffällig wurde dieses Desiderat im Kontext der Übersetzungen des »130. Sonetts« sowie des »Panthers«, die in ihren theoretischen Reflexionen zwar von der Körperlichkeit von (Gebärden-)Sprachen schrieben, in der praktischen Umsetzung jedoch eine möglichst körperlose Inszenierung produzierten. Allein die »Panther«-Mimesis von Stefan Goldschmidt hatte tatsächlich den Körper im Blick. Es erweckt geradezu den Anschein, als beschädigte eine Inszenierung von Körperlichkeit das zu übersetzende Kunstwerk, während der Anspruch von Körperlosigkeit ein Garant der ›Reinheit‹ des Translats darstellen würde. Dieser Anspruch erscheint mir absurd angesichts einer Sprache, die als Inbegriff einer verkörperten Sprache zu sehen ist. Absurd erscheint aber auch eine Lautsprache, die ihren körperlichen Ursprung vergessen zu haben scheint.

Zum Abschluss dieses Textes möchte ich auf eine Gebärdensprachpoesie hinweisen, die die Besonderheiten von Gebärdensprachen, was ihre Referenzialität, Materialität und Performativität als auch ihre Bildhaftigkeit betrifft, auf eine besonders lebendige und einprägsame Weise präsentiert, und die mir aus diesem Grund etwas Vorbildhaftes im Umgang mit Übersetzungen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen zu haben scheint, wobei es keiner weiteren Erwähnung bedarf, dass die Übersetzung jedes Gedichts eine ihm eigene angemessene Form finden muss. Vorbildhaft ist beim Flying Words Project jedoch ein Umgang mit Laut- und Gebärdensprache, der die Besonderheiten der jeweiligen Sprache auf außergewöhnliche Weise würdigt. Dieser Umgang ist es, den ich mir wünsche, wenn es darum geht, gebärdete Gedichte in Lautsprache und lautsprachliche vorgetragene Gedichte in Gebärdensprache zu übersetzen. Beides gehört zusammen, wobei das Original immer in einem spannungsvollen Verhältnis zur Übersetzung steht.

»Poetry«¹⁸ ist eine Poesie des Flying Words Project (FWP)¹⁹, die von Peter Cook gebärdet und von Kenny Lerner in Lautsprache übersetzt wird und die aus einer Ansammlung von Bildern besteht, die in keinem narrativen Zusammenhang miteinander stehen, den Gegenstand »Poesie« jedoch in einer Weise zeigt, der die ganze Welt durcheinanderzuwirbeln vermag. Peter Cook zeigt diese Bilder in Gebärdensprache, während Kenny Lerner aus dem Off lautsprachliche Hinweise gibt, die dabei helfen, die Bilder zu deuten, ähnlich dem Verfahren, das Oya Ataman beim Übersetzen des Beitrags von Mila Hergert beim Berliner Poetry Slam angewandt hat: »Poetry is the shut«, »It's the open window«, »It's the flame«, »It's loaded into the magnum«, »It's the painter and the portrait«, »It's a forest of trees«, »A blazing sun, a red tailed falcon«, »It's a butterfly«, »A tree«, »A leave falling leaves«, »It's the bomb doors opening, the mushroom clouds, the nuclear winds«.

Das Gedicht des FWP konfrontiert den Betrachter und Hörer mit einer Fülle »visueller Befunde«. Im ersten Bild einen Revolver, eine Revolverkugel, einen Ball oder meh-

18 <https://www.youtube.com/watch?v=JnU3U6qEibU> (01.02.2021).

19 Das Flying Words Project ist ein US-amerikanisches Künstlerduo, das aus Peter Cook (taub) und Kenny Lerner (hörend) besteht; die beiden zeigen seit Mitte der 1980er-Jahre bei gemeinsamen Auftritten Poesie in Laut- und Gebärdensprache.

rere Bälle, schließlich eine Explosion – visuelle Befunde, die aus den visuellen Medien vertraut sind. Überlagert ist das Ganze von einer explodierenden Hand. Diese explodierende Hand ist das Bild, das »Poetry« zum Ausdruck bringen will. Das Bild einer explodierenden Hand zeigt etwas von der vernichtenden Kraft, die diese Vorstellung von Poesie beinhaltet. Anders als bei Boehm, der von einem »unthematischen Feld« ausgeht, auf das der visuelle Befund zu beziehen ist, ist hier ein abstraktes Feld der Poesie vorgegeben, auf dem die visuellen Befunde verortet werden müssen: Bilder von Bedrohung, Vernichtung, Tod, aber auch von Raumkapseln, Sternen und Kollisionen. Bilder von Poesie als einem Pistolenschuss, der dich mitten im Körper trifft.

Cook zeigt einen Maler an der Staffelei, der sich in einer wilden Auseinandersetzung mit seinem Bild befindet und es schließlich zusammenknüllt und ins All befördert. Es sind Wälder unter einer glühenden Sonne, über die ein Falke seine Kreise zieht; ein Schmetterling, der sich auf seinen Kopf setzt; das Blatt eines Baums, das zu Boden schwebt und von einem Fluss weggetragen wird. Schließlich zeigt Cook das Bild von Poesie als einer aus dem Flugzeug fallenden Atombombe, die ihren Atompilz entfaltet und einen Sturm entfacht, der alles zerstört – auch die Poesie selbst. Cooks Performance zeigt noch sehr viel mehr, was sich nicht übersetzen lässt, und Kenny Lerner probiert auch gar nicht, dafür Wörter zu finden. Es sind lange Momente in der Präsentation, in denen nur die Geräusche zu hören sind, die Cook beim Gebärden seiner Bilder auf der Bühne macht.

Lerners Übersetzung entspricht der Vorstellung literarischen Übersetzens von Walter Benjamin und Rudolf Pannwitz, die ich eingangs zitiert habe. Lerner verenglicht nicht die Gebärdensprache Cooks, sondern vergebärdensprachlich sein eigenes Englisch. Das gelingt ihm durch die Übersetzung von Cooks Bildern unter Missachtung der englischen Syntax. »Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade« (Benjamin 1980j, 18). Lerner hat nicht den Anspruch einer linguistischen Übersetzung. Er lotet mit der Vergebärdensprachlichung des Englischen die Ränder seiner Sprache aus – wie ich eingangs literarisches Übersetzen bezeichnet habe – und erreicht auf diese Weise eine poetische Übersetzung – und nur darum kann es beim Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen gehen.

Theater

Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik

Konzeptionen des Gehörlosentheaters

Schon immer gab es Gebärdensprachkunst. Schon immer haben gehörlose Menschen, wenn sie sich trafen, Theater gespielt, Sketche aufgeführt und Gebärden ausprobiert. Und dies keineswegs nur im geschützten Raum des Clubheims. Der langjährige Leiter des Deutschen Gehörlosen-Theaters (DGT), Heinrich-August Feuerbaum, schreibt in seiner Chronik von Premieren im Staatlichen Schauspielhaus Dortmund, die sich die gesamte westdeutsche Presse nicht entgehen ließen, von Vorstellungen in Anwesenheit bedeutender Persönlichkeiten, darunter des Bundespräsidenten, von einem Sonderwagen des Auswärtigen Amtes, der das Ensemble nach Paris brachte, um die Teilnahme beim 6. Weltkongress der Gehörlosen zu sichern, und von Gastspielen im Ausland, bei denen der jeweilige deutsche Botschafter zugegen war mit anschließendem Empfang in der Deutschen Botschaft (Feuerbaum 2001, 60ff.). Es entsteht der Eindruck, dass das Gehörlosentheater, das der Unterhaltung und Bildung der Gehörlosengemeinschaft diene, sich der Anerkennung repräsentativer und höchster Stellen erfreute. Staatliche Subventionen wurden unter der Bedingung gewährt, die Stücke aus dem Repertoire der Klassiker zu wählen. Gehörlosen Menschen sollte jenes Bildungsgut zuteilwerden, das ihnen in der Schule und im allgemeinen kulturellen Angebot vorenthalten blieb. Die Inszenierungen wurden in unterschiedlichen Sprachmodi erarbeitet, pantomimisch und mit lautsprachbegleitenden Gebärden (LBG), mit Musik- und Tanzeinlagen, und seit Beginn der 1970er-Jahre wurden Stücke in »Mundbild-Gebärdensprache« umgesetzt. Alle Zuschauer sollten an den Aufführungen teilhaben können – ein Anspruch, der in gewissem Widerspruch zur Wirklichkeit stand: »Die Gehörlosen sind einfach eingepennt bei unserer LBG und in der Pause sind alle abgehauen und woanders hingegangen« (DeLigt 1993, 456).

Vom Deutschen Gehörlosen-Theater mit Argwohn beobachtet setzte dann ab den 1980er-Jahren eine Entwicklung ein, die die althergebrachte Theater- und Kunsttradition radikal infrage stellte. In Washington am Gallaudet College¹ hatte ein Linguist damit

1 Das seit 1864 bestehende College, ursprünglich unter dem Namen Columbia Institution for the Instruction of the Deaf and Dumb and Blind, heißt seit 1986 Gallaudet University.

begonnen, die Strukturen der Sprache gehörloser Menschen zu analysieren. »Gebärden haben Teile«, so lässt sich die bahnbrechende Einsicht William Stokoes von 1960 zusammenfassen, die den Ausgangspunkt der modernen Analyse von Gebärden und Gebärdensprache markierte« (Heßmann 2001, 98). Diese Einsicht löste einen Schock in der Gehörlosenszene aus, verunsicherte viele von ihnen zutiefst, und die Folgen, die sich daraus ergaben, drohten ihre Gemeinschaft zu spalten. Der Lehrer, Schauspieler und Dolmetscher Lou Fant schreibt 1980: »Noch heute sind wir damit beschäftigt, die Verwirrung zu klären, die dadurch entstanden ist, dass wir uns gegenüber Bills [Stokoe] tiefgreifender Entdeckung abgegrenzt haben« (197; Übers. T.V.).² In der Bundesrepublik kämpften Vertreter aus Gehörlosen-, Eltern- und Lehrerverbänden jahrelang gegen das, was aus dem Hamburger Zentrum für Deutsche Gebärdensprache³ kam, und noch 1991 hieß es in einem Appell von Funktionären aus sieben Landesgehörlosenverbänden, dem Bund der Gehörlosen Ostdeutschlands sowie dem Verband der Katholischen Gehörlosen: »Der Streit wird von außen in die Gehörlosengemeinschaft hineingetragen. Von Sprachforschern und einer kleinen Gruppe, die die sogenannte Deutsche Gebärdensprache (DGS) als Hauptkommunikationsform der Gehörlosen darstellen« (Gernsbacher Papier 1991, 162).

Es war unvorstellbar, dass Gebärdensprache den Status einer Sprache haben könnte. Fant schreibt: »Wie die meisten Kinder gehörloser Eltern wuchs ich auf, ohne ein Bewusstsein davon zu haben, dass ASL eine Sprache war. Ich dachte, es sei eine ungrammatische Parodie des Englischen. Erst als ich Mitte Dreißig war, wurde ich aus diesem Irrtum befreit. Die Erleuchtung kam von Menschen, die nicht von Geburt an ASL benutzten. Es waren Menschen, die unvoreingenommen in unsere Welt stießen, mit offenen Augen für Gehörlose und ihre Sprache. [...] Für die meisten von uns war Gebärdensprache [...] nichts, was in irgendeiner Weise für würdig befunden wurde, Objekt wissenschaftlichen Interesses zu sein« (1980, 193f.; Übers. T.V.).

Der unvoreingenommene Blick hörender Sprachwissenschaftler auf gehörlose Menschen und ihre Sprache ließ sich nicht beirren vom Dickicht jahrhundertalter Vorurteile gegenüber der Gebärdensprache, sondern erkannte einen wichtigen Hebel ihrer Verunglimpfung: Die Diskriminierung der Gebärdensprache als »eine[r] ungrammatische[n] Parodie«, als die sie von der Gesellschaft, von Eltern und Lehrern tauber Kinder und von Gehörlosenseelsorgern wahrgenommen und von vielen gehörlosen

2 Vgl. dazu auch Kapitel 6, »Anxiety of Culture«, in: Padden & Humphries (2005, 123ff.).

3 1981 hatte der Sprachwissenschaftler Siegmund Prillwitz (zusammen mit Regina Leven, Alexander von Meyenn, Wolfgang Schmidt und Heiko Zienert) an der Universität Hamburg die Forschungsstelle Deutsche Gebärdensprache eingerichtet, aus der heraus 1987 das Zentrum (seit 1996 Institut) für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser entstand. In seiner Ansprache zur Eröffnung des Zentrums sagte Prillwitz: »Erst mit der sprachwissenschaftlichen Anerkennung der Gebärdensprache Gehörloser als einer vollwertigen und entwicklungsfähigen Sprache beginnt die Rehabilitation dieser Gruppe als einer sprachlichen Minderheit mit entsprechenden Rechten. Aus dem ›armen Taubstummen‹ wird der selbstbewußte Gehörlose, der in seiner Gehörlosengemeinschaft auch sprachlich ein Hörenden vergleichbares Leben führen kann. Daß für ihn die Sprache der hörenden Umwelt nach wie vor wichtig ist und möglichst umfassend erlernt werden muß, bleibt davon unberührt. Der Gehörlose lebt in zwei Welten mit zwei verschiedenen Sprachen« (1987, 9).

Menschen selbst verinnerlicht wurde. Seit den 70er-Jahren wurde vonseiten politisch aktiver gehörloser Menschen die Forderung nach Anerkennung der Gebärdensprache gestellt mit der Konsequenz, wonach die Sprecher dieser Sprache eine sprachliche Minderheit seien mit dem Anspruch auf staatlichen Schutz und Maßnahmen der Integration, um den auch Angehörige anderer sprachlicher Minderheiten, wie Friesen, Dänen und Sorben kämpften. Der Kampf um Anerkennung der Gebärdensprache und um Gleichstellung prägte die Situation gehörloser Menschen in Westeuropa in den letzten 25 Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Und es war ein Kampf, der auch in den eigenen Reihen zu kämpfen war: »Dagegen wird jetzt die Anerkennung der Deutschen Gebärdensprache (DGS) mit dem Ziel gefordert, die Sprachgemeinschaft der Gehörlosen als eine »sprachliche Minderheit« darzustellen. Das würde für alle Bemühungen um eine Integration der Gehörlosen in die hörende Gesellschaft einen kaum wiedergutzumachenden Rückschritt bedeuten« (Gernsbacher Papier 1991, 162).

Das Ende der Ära Feuerbaum beim Deutschen Gehörlosen-Theater 1994 markierte auch das Ende einer bestimmten Auffassung von Gehörlosentheater. Innerhalb des Ensembles hatte sich der Wunsch durchgesetzt, auch andere, gehörlosenorientierte Stücke zu spielen und sie in DGS zu zeigen (vgl. DeLigt 1993, 451ff.). Neue Theatergruppen mit neuen Konzepten entstanden: Junge gehörlose Schauspieler, die selbstbewusst und stolz auf ihre eigene Sprache waren, betraten die Bühne. Eine dieser Gruppen war das 1990 gegründete Visuelle Theater Hamburg: »Unsere Gehörlosigkeit prägt unser Schaffen auch in seiner Thematik. Wir möchten in unseren Stücken unsere Erfahrungen und Gedanken zu Gehörlosigkeit, zu der Gemeinschaft Gehörloser und ihren Beziehungen zur Umwelt verarbeiten sowie kreativ mit der Gebärdensprache als Trägerin einer sprachlichen Kunstform umgehen« (Visuelles Theater Hamburg o.J., 4).

Es sollte Schluss sein mit den verstaubten Inszenierungen um den Prinzen von Dänemark oder das Liebespaar aus Verona, die Situation tauber Menschen und die Ausdrucksstärke der Gebärdensprache wurden jetzt in den Mittelpunkt gestellt. Die Schauspieler sprachen von sich, von ihren Erfahrungen, von dramatischen, komischen und traurigen Situationen, die sie erlebt hatten, in Stücken, die sie selbst schrieben, und in einer Sprache, die zum Merkmal ihrer Identität wurde. Sie wandten sich mit ihren Produktionen in erster Linie an gehörlose Zuschauer und legten Wert auf DGS-typische Sprachformen. Lautsprache oder lautsprachbegleitendes Gebärden hatten in ihren Stücken nichts verloren. Für hörende Zuschauer wurden die Stücke gedolmetscht. Neu war der Fokus auf die DGS, verändert hatten sich die Themen ihrer Inszenierungen, doch ihr Verständnis von Sprache war mit einer Vorstellung verbunden, die schon für die Schauspieler im alten DGT galt: Sprache ist Kommunikationsmittel. Noch war nicht die Zeit gekommen, mit dem Besonderen der Gebärdensprache, ihrer Leiblichkeit und ihrer Bildhaftigkeit, zu arbeiten, um den poetischen Gehalt der Texte in ausdrucksstarken Gebärdenbildern zu zeigen. Noch ging es den Theatermachern vor allem darum, die Botschaft ihrer Emanzipation zu verkünden.

Schon einige Jahre zuvor hatte sich in Paris das International Visual Theatre (IVT) gegründet, das mit seinen Theaterproduktionen inner- und außerhalb der Gehörlosenszene Aufsehen erregte. Das Visuelle Theater Hamburg übernahm von ihm den Namen und arbeitete mit Joël Liennel zusammen, neben Alfredo Corrado einem der Gründer des IVT. Innerhalb des IVT war Mitte der 1990er-Jahre die Diskussion heftig entbrannt,

wie zeitgenössisches Gehörlosen- und Gebärdensprachtheater aussehen kann. Das IVT hatte als künstlerischen Leiter den hörenden Regisseur Thierry Roisin berufen, der von sich sagt, dass er sich niemals dem gesprochenen Wort nah gefühlt habe und sich einer Vorstellung von Gehörlosentheater widersetzte, der einzige Unterschied zu anderen Spielstätten sei die Benutzung der Französischen Gebärdensprache (vgl. IVT 1995, 5). Für die tauben Schauspieler des IVT hingegen war Gebärdensprache das Kommunikationsmittel, das dazu dient, dramatische Dialoge auf der Bühne zu sprechen und dem tauben Publikum zu vermitteln. Roisins Kritik an dieser Vorstellung löste bei vielen Mitgliedern der Truppe Verwirrung und Abwehr aus, vor allem auch deswegen, weil der Ort des Konflikts jene Bühne war, die sie nutzten, um ihr neues Selbstbewusstsein zu zeigen. Taube Künstler fürchteten eine erneute Fremdbestimmung durch hörende Theatermacher und deren Kulturbegriff, der die Vorstellung einer eigenen Gehörlosenkultur zu missachten schien.

Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass der Konflikt an kontroversen Vorstellungen ausbrach, welche Theaterkonzepte dazu dienen können, Erfahrungen tauber und hörender Menschen in Gebärdensprache auf der Bühne zu inszenieren. Viele der gehörlosen Schauspieler des IVT hatten eine Vorstellung von Theater, die der europäischen Tradition des dramatischen Theaters entsprach, das unter der Vorherrschaft des Textes dazu dient, durch das nachahmende dramatische Spiel auf der Bühne Vergewärtigung von Reden und Taten zu erzeugen. Wichtiges Merkmal dieser traditionellen Vorstellung von Theater ist die Formierung eines sozialen Zusammenhalts zwischen Publikum und Bühne, an dem beide Seiten, Zuschauer und Schauspieler, beteiligt sind. »Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell ›Drama‹ unterlegt, umgekehrt behauptet dramatisches Theater durch seine Form Ganzheit als Modell des Realen. Dramatisches Theater endet, wenn diese Elemente nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nurmehr eine mögliche Variante der Theaterkunst darstellen« (Lehmann 2005, 22). Thierry Roisin rang um Theaterformen, die darüber hinausgingen, gehörlose Schauspieler in exakter Gebärdensprache sprechen zu lassen und die das traditionelle Gehörlosentheater überwinden sollten. Mit seinem vom sprachkritischen Theater Antonin Artauds (1896-1948) geprägten Konzept erarbeitete er die *Antigone* des Sophokles.⁴

Die beim Theaterfestival von Avignon 1995 mit großem Erfolg gefeierte Premiere setzte einen völlig neuen Akzent im Gehörlosen- und Gebärdensprachtheater: Roisin stellte in der Inszenierung die Bildhaftigkeit der Gebärdensprache – das Zeigen – in den Mittelpunkt, der er das Dialogische – das Sagen – unterordnete. Bisher orientierte man sich weitgehend an der für Dolmetscher gültigen Vorgabe, dass alles, was in Lautsprache gesagt wird, auch in Gebärdensprache gesagt werden muss. Roisins sprachkritisches Konzept wies in die entgegengesetzte Richtung. Für ihn gab es in dem Sophokles-Text keine zu verstehende Kommunikation zwischen den Protagonisten; zu sehen war ihre in sich gefangene bildhafte Körpersprache. Es wurde also nicht eine Inszenierung gezeigt, in der sich Antigone mit ihrem Nein gegen das Ja der Staatsrä-

4 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 46f.

son Kreons in einer sie beide verbindenden gemeinsamen Sprache wendet⁵, vielmehr versuchte Roisin den Körpern Antigones, Kreons oder des Chors eine Sprache zu entlocken, die zugleich etwas sehr Persönliches und Allgemeines zeigte: Gebärden, die die Dramatik der Figuren darstellten und über sie hinauswiesen. Diese Körper- und Gebärdensprache bewegte sich auf dem schmalen Grat zwischen Verstehbarkeit und Nicht-Verstehbarkeit und erinnert eher an archaische Zeichen als an eine Sprache, die kommunizieren will. Damit entzog Roisin den Zuschauern die Möglichkeit der Parteinahme und zwang sie, sich gegenüber jeder Figur zu öffnen. »Verstehen will schließen« (1994, 427), schreibt Hans-Thies Lehmann. Diesen Prozess des Verstehens galt es zu unterbrechen. Roisin, der davon ausgeht, dass der Theaterbesucher die Geschichte um Antigone kennt, wollte den Text nicht verstehbar, sondern sichtbar machen.

Roisins Versuch bestand darin, das Gehörlosen- zu einem Gebärdensprachtheater weiterzuentwickeln. Im Sinne von Artaud ist sein Theaterkonzept ein Bekenntnis zur Moderne, das zum einen seinen Ausdruck in einer radikalen Sprachkritik, zum anderen in einem Verständnis des Theaters als Raum der Selbsterfahrung findet. Damit stellt dieses Konzept nicht nur das bürgerliche Konzept von Theater als einer Einrichtung infrage, in der das hörende bzw. gehörlose Publikum unterhalten wird und seinen Abend angenehm verbringt – ein Konzept, dem das DGT folgt –, sondern auch das aufklärerische Konzept von Theater als eines didaktischen Unternehmens im Sinne Bertolt Brechts – wie es bspw. das emanzipatorische Theater vertritt. Artauds sprachkritischer Impuls besteht – und darin folgt ihm Roisin – in der Suche nach einer Sprache jenseits des Dialogs und damit jenseits der verstehenden Anteilnahme. Diese »reine Theatersprache«, wie Artaud sie nennt (1996, 41), ist kausal verknüpft mit Gebärdensprache als einer Sprache des sichtbaren Körpers, der sichtbaren Gesten und Zeichen, die sich einer unmittelbaren Verstehbarkeit entziehen.

In seiner Schriftensammlung *Das Theater und sein Double* fragt Artaud, woher es komme, dass im europäischen bzw. abendländischen Theater all das, was nicht dem Ausdruck durch das Wort bzw. dem Dialog unterworfen ist, in den Hintergrund gerate und Theater nur unter dem Aspekt des dialogisierten Theaters denkbar sei? »Der Dialog [...] gehört ins Buch« (ebd., 39), die Bühne habe sich einer sinnlichen und konkreten Sprache zu bedienen: »Ich sage, dass diese konkrete Sprache, die für die Sinne bestimmt und unabhängig vom Wort ist, zuerst einmal die Sinne befriedigen soll, dass es eine Poesie für die Sinne gibt wie eine für die Sprache, und dass diese körperliche, konkrete Sprache, auf die ich anspiele, nur dann und in dem Maße wirklich dem Theater eignet, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierten Sprache entziehen« (ebd., 39f.).

5 Ein Jahr später inszenierte das Deutsche Gehörlosen-Theater die *Antigone* von Jean Anouilh (Regie: Thomas Zander; Premiere am 31.08.1996 in Dortmund mit Susanne Genc und Jürgen Stachlewitz in den Hauptrollen). Anders als im Text von Sophokles handelt es sich im Text von Anouilh tatsächlich um einen weltanschaulichen Konflikt, den Antigone und Kreon miteinander und in einer gemeinsamen Sprache austragen. Mit der Inszenierung wurde eine Tradition des alten DGT fortgesetzt, klassische Dramen bzw. Dramen der klassischen Moderne der Gehörlosengemeinschaft zugänglich zu machen, nur eben nicht mehr in irgendwelchen visuellen oder auch lautsprachlichen Kommunikationsformen, sondern in exakter DGS; vgl. dazu auch Christina Schönfelds Ausführungen in diesem Band auf S. 387.

So fordert er die Abschaffung einer »Poesie der Sprache«, die er durch eine »Poesie des Raums« ersetzt wissen will, »die genau im Bereich dessen aufgehen wird, was nicht im strengen Sinne zu den Wörtern gehört« (ebd., 40). Zu dieser Poesie des Raums gehören Musik, Tanz, Plastik, Pantomime, Mimik, Architektur, Beleuchtung und Ausstattung, im Besonderen jedoch die Gebärdensprache, von der er sagt, dass sie sich »mittels Zeichen, Gebärden und Haltungen« (ebd., 41f.) zum Ausdruck bringt. Ein solches Gebärdentheater beobachtete er auf Bali, zu dessen archaischem Spiel und Sprache »wir offenbar den Schlüssel verloren haben [...]. Und mit Sprache meine ich nicht etwa das auf Anhieb sowieso nicht zu verstehende Idiom, sondern genau jene Art von Theatersprache, die außerhalb jeder gesprochenen Sprache existiert und in der sich offenbar eine ungeheure Bühnenerfahrung wiederfindet, neben der unsre rein dialogische Realisation wie Gestammel wirkt« (ebd., 61).

Artaud ist auf der Suche nach einer Sprache, die die Erfahrung der Sprachlosigkeit des modernen Menschen zum Ausdruck bringen kann. Inspiriert durch die rituellen Gebärden balinesischer und mexikanischer Tänzer sucht er Impulse für das abendländische säkularisierte Theater, und gerade die Unzugänglichkeit und Unverfügbarkeit ihrer Gebärdensprachen ist dabei ein wichtiger Teil seines poetischen Konzepts. Sie haben ihren Ort in einem Ritual festgelegter Handlungsabläufe, maskenhafter Charaktere und ihre Gebärden werden mit akribischer Genauigkeit und großer Konzentration ausgeführt. Nichts bleibt dem Zufall oder einer persönlichen Initiative überlassen, keine Bewegung ist beliebig. »So ist alles bei ihnen geregelt, unpersönlich; keine Muskelbewegung, kein Augenrollen, das nicht zu einer vorbedachten Mathematik zu gehören scheint, die alles lenkt und durch die alles vor sich geht« (ebd., 62). Intensive Arbeit mit den Schauspielern und der Schauspieler an ihrer Sprache sind die Voraussetzung für ein Gelingen dieses Theaterkonzepts. Aus diesem Grund begreift Artaud sein Theater als Raum der Selbsterfahrung und nennt es »Das Theater der Grausamkeit« (ebd., 131) – eine Selbsterfahrung, die grausam und schmerzhaft, aber Bedingung für ein Theater der Moderne im Sinne Artauds ist.

In diesem Theater entdeckt Artaud seine Idee des Doubles, die für jede Geistes- und Gefühlsregung Zeichen gefunden hat – Zeichen, die jedoch nicht mehr gelesen, sondern nur noch geahnt werden können. »Diesen geistigen Zeichen wohnt ein präziser Sinn inne, der uns nur noch intuitiv, doch so heftig beeindruckt, dass sich jede Übersetzung in eine diskursive, logische Sprache als unnütz erweist« (ebd., 58). Die Idee des Doubles bedeutet also gerade nicht die aus dem dramatischen Theater bekannte Form der Verdoppelung, bei der ein Schauspieler in das Kostüm einer Rolle schlüpft, sondern speist sich aus einer Art »uranfänglicher Körperlichkeit« (ebd., 40), wie sie aus dem frühen antiken Theater bekannt ist.

Roisins Inszenierung der *Antigone* ist der Versuch, Artauds Idee des Doubles auf ein modernes Gebärdensprachtheater zu übertragen. Ihm ging es darum, »wie die Gebärden bearbeitet werden können, um sie in einer Tragödie zu verwenden. Dazu ist Abstand nötig, letztlich ist es die alltägliche Aufgabe des Schauspielers« (IVT 1995, 11). Diese Aufgabe weckte jedoch bei den Schauspielern selbst großen Unmut. Die Sprache des Chors bestand in einer komplexen Choreografie von Hand- und Körperbewegungen, bei denen selbst Menschen, die der Französischen Gebärdensprache kundig waren, nur einzelne Gebärden identifizieren konnten. Eine andere Eigenheit der Inszenierung

war der Verzicht auf oder zumindest eine auffällige Reduktion der Mimik; eine Entscheidung, die bei den gehörlosen Zuschauern Unverständnis hervorrief und von den gehörlosen Darstellern als Zumutung empfunden wurde.

Die gehörlosen Schauspieler protestierten gegen das Konzept ihres Regisseurs, in dessen Arbeit sie ihre eigene Sprache nicht wiedererkannten. Einer von ihnen, Simon Attia, der Darsteller des Kreon, sagte: »Die Mimik ist Teil der Grammatik unserer Sprache, ich benötigte Monate, um sie davon zu trennen, sie zu reduzieren und sie zurückzuhalten, wenn ich Gefühle im angespannten Körper darstellen wollte. Die Energie verteilt sich im gesamten Körper, so dass ich dem sehr stark standhalten muss; wenn ich etwas lockerlasse, kehrt auch die Mimik zurück. Ob mir das gefällt? Ich weiß es nicht, ich fühle mich unwohl, erinnere mich nur schwer an meinen Text« (ebd., 28).

Und Chantal Liennel (Chor): »Für einen Gehörlosen ist es extrem schwierig, keine Gesichtsausdrücke zu benutzen. [...] Es war sehr entnervend, denn ich hatte den Eindruck, als ob der Regisseur mich nicht respektierte, aber ich ihn respektieren sollte. Ich wusste nicht, was genau er wollte und vor allem, warum er es wollte. Ich fragte mich: Aber was werde ich dem Publikum geben? Es war riskant für ein gehörloses Publikum, das nicht daran gewohnt war, ins Theater zu gehen, das noch nicht an sehr vielen Aufführungen teilgenommen hatte, das vor allem Lustspiele und Bewegungen mochte. Ich habe mich fluchend mit dem Regisseur gestritten, dann sagte ich mir: Gut, man muss es wohl versuchen. Aber ich dachte, dass die Aufführung zum Scheitern verurteilt sei. Nun, aber genau er war es, der das meiste hier am IVT bewegte und ich verstand, dass ich die provozierten Emotionen nicht kontrollieren konnte« (ebd., 17).

Emmanuelle Laborit (Antigone), die mit der Rolle der Sarah in *Gottes vergessene Kinder* 1993 den Prix Molière gewonnen hatte, meinte: »Der ästhetische Ausdruck hatte in *Gottes vergessene Kinder* keine große Bedeutung; es geht um das Alltägliche, das Reale des Lebens, das unter die Haut geht, in einer Form, die es ermöglicht, auch Herrn XY zu erreichen. *Antigone* ist eine Studie über die Gebärdensprache, eine Aufwertung dieser Sprache. Während der Uraufführung fragten wir uns alle, Thierry Roisin eingeschlossen, ob das hörende Publikum der Aufführung zustimmen würde. Es ist tatsächlich gut gegangen, aber das Festival in Avignon ist ein Symbol mit einem ganz besonderen Publikum« (ebd., 55).

Liennel sprach davon, dass Roisin es war, der am IVT etwas bewegte, und Laborit nannte seine Arbeit eine Aufwertung der Sprache. Was hat er bewegt, worin bestand die Aufwertung? Vielleicht wurde beiden Schauspielerinnen trotz oder gerade wegen der Auseinandersetzung, die sie mit ihm führten, bewusst, dass er der Gebärdensprache selbst eine poetische *und* politische Dimension beimaß, die nicht nur auf das Defizit schaut – ihre Unterdrückung –, sondern die ihre Poetik und Andersartigkeit gegenüber der Lautsprache deutlich machte. Seine Inszenierung zeigt vor allen Dingen das eine: Gebärdensprache ist anders. Die Andersartigkeit der Sprache sagt etwas aus über die Andersartigkeit der Menschen, die sie sprechen. Darin besteht das eigentlich Politische der Inszenierung, deren politischer Charakter nicht darin zum Ausdruck kam, dass sie *über* Politik spricht oder politische Forderungen stellt, sondern dass sie selbst Politik ist, indem sie diese Andersartigkeit aufgreift, ästhetisch verarbeitet, zum Ausdruck bringt und damit sichtbar macht.

Alle an der Inszenierung Beteiligten waren am Ende davon überzeugt, dass sich die harte Arbeit gelohnt hat. Und dennoch, trotz des Erfolgs, den das IVT mit seiner *Antigone* hatte, hinterließ die Inszenierung bei allen ein Gefühl tiefer Verunsicherung. Während sich die Verunsicherung der hörenden Beteiligten eher auf Kommunikationsschwierigkeiten während der Proben bezog, brachte Levent Beskardés (Chor, Bote) sein Gefühl, das von den meisten gehörlosen Schauspielern geteilt wurde, auf den kurzen Nenner: »Ich denke, dass es sich um Theater der Hörenden handelt« (ebd., 46). Eine Frage, die sich aus dieser Feststellung ergibt, muss deshalb lauten: Wie sieht dann Theater gehörloser Menschen aus? Welche Themen greift Gebärdensprachkunst gehörloser Menschen auf und wie zeigt sich ihre zeitgenössische Gebärdensprachpoesie?

Eine Gebärdensprachpoesie von Jürgen Endress

Ein Forum, zu dem sich in regelmäßigen Abständen vor allem gehörlose Gebärdensprachkünstler zusammenfinden und sich einer vorwiegend gehörlosen Öffentlichkeit präsentieren, ist der Wettstreit um die Goldene Hand anlässlich des Gebärdensprachfestivals in Berlin. Am 19. und 20. Mai 2006 trafen sich zum sechsten Mal eine hörende und zehn gehörlose Gebärdensprachdichter sowie drei Gruppen im Berliner Schillertheater.⁶ Bei diesem Gebärdensprachfestival fiel auf, dass fast alle Beiträge von einer melancholischen Grundstimmung geprägt waren. Trotz großer gesellschaftlicher Fortschritte, was die Rechte gehörloser Menschen bezüglich ihrer Bildung und Sprache, aber auch was ihre öffentliche Wahrnehmung betrifft, waren Leiderfahrungen das alles beherrschende Thema der an diesem Abend auftretenden Künstler. Erzählt wurden Geschichten, die im weitesten Sinn etwas mit Ungerechtigkeit, Ausnutzen, Gewalt, Missbrauch, Lieblosigkeit, Unverstandensein, Konformitätsdruck, also mit Themen zu tun hatten, die gehörlosen Menschen sehr vertraut sind, ohne jedoch Gehörlosigkeit zu benennen.

Mit seiner Darbietung »Mysteriöse Macht«⁷ siegte Jürgen Endress beim Gebärdensprachfestival 2006. Beispielhaft für den melancholischen Tenor, der viele und auch seine Präsentation prägte, und gleichzeitig für das hohe technische Niveau seines Gebärdens, das er zeigte, soll im Folgenden seine Poesie genauer betrachtet werden:

Die mysteriöse Macht erweist sich als die drohende und unerbittliche Zeit, der Endress die Maske eines Marionettenspielers aufsetzt, der die Menschen an seinen Fäden hält und als Turmuhr verächtlich auf sie herabblickt, sie mit unsichtbaren Fäden an sich bindet und ihnen zuruft: Es ist zu spät! Zu spät für den Liebhaber, der seine Verabredung verpasst, dessen Blumenstrauß verblüht und dem das Herz bricht, zu spät für

6 Die Idee, ein Gebärdensprachfestival auszurichten, entstand im Januar 1991 beim Treffen der Berliner Gebärdensprachkursleiter, als die Frage aufkam, worin der Unterschied zwischen privatem und öffentlichem Gebärden bestehe. Es entwickelte sich die Idee, im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung Qualität und Ausdrucksstärke eines Gebärdenden zu bewerten (vgl. Tabbert & Zander 1991, 504f.).

7 Die Poesie kann unter <https://poesiehandverlesen.de/bibliothekseintrag.php?p=36> (01. 02.2021) eingesehen werden. Zur Person von Jürgen Endress sowie zu seiner Präsentation »Mysteriöse Macht« siehe auch die beiden Gespräche mit Endress in diesem Band auf S. 389 und S. 399.

den Fahrer, den während der Fahrt im Auto ein Anruf ereilt, dass er seine Arbeit verloren hat, zu spät für einen anderen Autofahrer, der einen Passanten tödlich verletzt. Angstvoll blicken die Menschen nach oben zur Turmuhr bzw. zum Marionettenspieler. In ihnen rührt sich Wut und Rebellion. Der Liebhaber, die Autofahrer und viele andere rotten sich zusammen, wollen den Turm besteigen und die Uhr zum Stehen bringen, doch es ist ein vergebliches Bemühen, der Mensch selbst hat sich zum Sklaven der Zeit gemacht. Er hat die Sonnenuhr erfunden, die Sanduhr, die mechanische Uhr und schließlich die Digitaluhr, und heute flimmern ihn von allen Seiten Uhren an. Die Wut geht ins Leere, die Rebellion bleibt vergeblich, der Mensch wird immer die Puppe des Marionettenspielers sein, der die Fäden prüft, mit denen er den Menschen lenkt. Sein Schicksal ist der Weg in die Verzweiflung. Zweifellos war die technische Perfektion der Präsentation einer der Gründe für den Erfolg von Endress. Ein hohes gebärdentechnisches Niveau war die Voraussetzung, um am Wettbewerb teilnehmen zu können.

In einem Katalog hatte die Jury die Kriterien festgelegt, an denen sie die Qualität der Beiträge maß:

»(1) Sprache. Hier wird die Qualität der Gebärdensprache beurteilt. Werden Gebärden klar und sauber ausgeführt, entsprechen Sinnausdrücke den Regeln der DGS-Grammatik, wird der Gebärdenraum richtig genutzt?

(2) Aufbau und Inhalt: Ist der Beitrag gut aufgebaut? Hat er einen Spannungsbogen bzw. eine Pointe? Welche gebärdensprachlichen Strukturierungsmerkmale werden eingesetzt? Werden Emotionen deutlich?

(3) Persönliche Ausdrucks- und Gestaltungsmittel: Hier werden individuelle Gestaltungsmittel zur Darstellung einer Prosa- oder Poesieerzählung genau unter die Lupe genommen, z.B. Reim-Maß nach Parametern (gestalterische Wiederholung von Handformen, Bewegungen, Ausführungsorten), Erzählfluss (zeitlupenartig, gleichbleibender oder unterschiedlicher Rhythmus der Gebärden) sowie eigene kreative Gestaltungsmittel und Formen der Gebärdensprache. Alle Jurymitglieder werden ihre Beurteilung aus ihrer je spezialisierten Sicht (Linguistik, Gebärdensprachlehre, Theater/Kunst, Politik, Pädagogik) abgeben« (Goldene Hand 2006).

Der Katalog macht deutlich, dass es der Jury vor allem um formale Kriterien geht, an denen sich die Künstler zu orientieren hatten. Eine poetische Sprache zu entwickeln, in der sich Erfahrungen des Dichters spiegeln und eine Form schaffen, die diesen Erfahrungen Ausdruck verleiht, war kein Kriterium. Der poetische Gehalt eines Textes ist auch kaum in einem Kriterienkatalog darzustellen, der sich allein mit sprachlichen Mitteln befasst, vielmehr ermöglicht er Orientierung bei der Bewertung einer Präsentation. Der formal ausgerichtete Kriterienkatalog lässt aber die Wurzeln des Festivals als einem ›Kind‹ der Gebärdensprachbewegung erkennen. Die Anerkennung der Gebärdensprache als vollwertige Sprache sollte auch mit den poetischen Formen nachgewiesen werden, die diese Sprache entwickelt.

1997 hat Alec Ormsby in einem Aufsatz einige strukturelle Merkmale poetischen Gebärdens aufgezählt, die fast alle in der Präsentation von Endress wiederzufinden sind:

- Planvoller Einsatz von Handformen, Bewegungsverläufen und Ausführungsstellen, um einen Effekt zu erzielen, der »Alliteration oder Reim in Lautsprachpoesie ähnelt« (Ormsby 1997, 572).
- Auch nicht manuelle Komponenten können wiederholt werden. Diesen Vorgang, den Clayton Valli auch als Reim (Valli 1990, 174) versteht, nennt Ormsby »syntaktischen Parallelismus« (Ormsby 1997, 572) und bezeichnet ihn als ein Stilmittel, das durch Wiederholung einzelner syntaktischer Elemente gekennzeichnet ist.
- Ausgewogenheit und fließender Einsatz beider Hände, um das Gebärden »besonders anmutig« (ebd.) erscheinen zu lassen. »Poetische Artikulation ist meistens langsamer und genauer als umgangssprachliches Gebärden und zeichnet sich mitunter durch eine Bedachtsamkeit aus, die eher dem Gebärden von lexikalischen Formen als dem umgangssprachlichen Gebrauch ähnelt« (ebd.).
- Verletzung des Gebärdenraums, d.h. die Arm- und Handbewegungen gehen über die Grenzen des konventionellen Gebärdenraums hinaus. Ormsby schildert zwei Aspekte, die zu dieser Verletzung führen. Die Visualisierung der Inhalte gewinnt im Gegensatz zu den konventionellen Gebärden an Bedeutung. Die Bildhaftigkeit der Gebärden tritt in den Vordergrund. Eine weitere Folge der Verletzung des Gebärdenraums ist »die Schaffung eines übergreifenden Designs oder einer räumlichen Metapher durch den Dichter. Ein Text, der beispielsweise hoch über dem Kopf beginnt und allmählich nach unten zu einem Punkt unterhalb der Taille wandert, könnte eine Schwere oder Erschöpfung ausdrücken, die seine thematische Struktur ergänzt« (ebd., 573).
- Erhaltung der Gebärdenstruktur. »Merkmale lexikalischer Gebärden werden nicht einfach über Bord geworfen, um die Artikulation zu vereinfachen, wie das routinemäßig im umgangssprachlichen Gebrauch geschieht [...], weil das Gedicht eben nicht nur ein Kommunikationsmittel darstellt, sondern auch ein sprachliches Objekt, das die ästhetischen Qualitäten seines Werkmaterials in der idealisiertesten und reinsten Form dieses Materials demonstrieren soll« (ebd.).
- Beim poetischen Gebärden werden durch die langsamen und sanften Übergänge von einer lexikalischen Gebärde zur nächsten neue Gebärden geschaffen. Die Gebärden fließen ineinander und verschmelzen.
- Rückgewinnung ikonischer Aspekte, d.h. die Bedeutung von Sprache als Kommunikationsmedium wird zugunsten ihrer Expressivität reduziert. Gebärden werden mit »ikonographischen Untertönen« (ebd.) versehen, »indem das Publikum daran erinnert wird, dass Sprache nicht nur Substanz vermittelt, sondern selbst Substanz ist« (ebd.).
- »Durch die Vermeidung von Slang und die Bevorzugung von Gebärden, die der lexikalischen Form näherstehen als der umgangssprachlichen Form, präsentieren die Dichter die Sprache in ihrer ›reinsten‹ Form, als Objekt ästhetischer Betrachtung« (ebd.).

Alle von Ormsby aufgezählten Merkmale dienen dazu, die Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Code selbst zu lenken (vgl. ebd.). Die Merkmale mögen der Gestaltung einer Poesie dienen, poetischer Gehalt hingegen erwächst aus ihnen nicht. Hier werden die Grenzen zwischen den Disziplinen Sprach- und Literaturwissenschaft deutlich

sichtbar. Als Disziplin, die sich mit den Strukturen der Gebärdensprache beschäftigt, hat sich die Sprachwissenschaft unter anderem auch den poetischen Strukturen dieser Sprache gewidmet. Die Analyse des poetischen Gehalts ist jedoch nicht mehr ihr Gegenstand. Die Linguistik vermag etwas über die formale Struktur des poetischen Textes auszusagen, der poetische Gehalt jedoch bleibt ihr verborgen. Das wird in Ormsbys Aufsatz deutlich, der sich mit der poetischen Geschlossenheit eines Gedichts von Clayton Valli (»Snowflake« von 1989) beschäftigt und dessen Tektonik mit der eines Gedichts von Samuel Coleridge (»Frost at Midnight« von 1798) vergleicht.

Die aufgezählten Merkmale poetischen Gebärdens entwickelt Ormsby am Beispiel der Präsentation von Valli, doch geht die Analyse über eine Beschreibung dessen, was man bei genauer Betrachtung der Poesie sieht, nicht hinaus. Kein Wort über die zeitliche Differenz und die sich unterscheidenden Darstellungswirklichkeiten eines romantischen und eines zeitgenössischen von den politischen Forderungen der Emanzipationsbewegung geprägten Textes, kein Wort über die differenten Darstellungsmodi Schrift und Gebärde und kein Wort über den biografischen Hintergrund von Coleridge und Valli.

Am Beispiel von Coleridges Text will Ormsby »demonstrieren, wie die poetische Rhetorik Fragen von allgemeinem menschlichen Interesse artikuliert« (ebd., 574). Bei Valli geht es um den Versuch, Kindheitserfahrungen der Sprachlosigkeit und Demütigung in einem Gebärdensprachgedicht zu gestalten. Ormsbys formaler Strukturanalyse gelingt es nicht, die Oberfläche des Gedichts zu durchdringen und Vallis Versuch kritisch zu reflektieren. Letztendlich bleibt ihm der Gegenstand des Gedichts und somit dessen »poetische Rhetorik« verborgen. So überrascht es nicht, dass für ihn die poetischen Merkmale, die er beobachtet, nicht im Kontext des poetischen Gehalts zu lesen, sondern dem politischen Zweck einer Aufwertung der Amerikanischen Gebärdensprache geschuldet sind: »Durch den Einsatz von ASL zur Komposition von »Snowflake« hat Valli eine alternative Existenz für den Jungen im Gedicht erfüllt, eine Existenz, die die Identität der Gehörlosengemeinschaft durch die Bestätigung des literarischen Status ihrer Sprache verändert und bereichert« (Ormsby 1997, 580).

Ormsbys Katalog poetischer Merkmale und seine Rezeption von Vallis Gedicht zeigen noch einmal den für Aktivisten der Gehörlosenbewegung und ihrer Anhänger offensichtlich unvermeidlichen Konflikt zwischen Gehörlosenpolitik und Gebärdensprachpoesie, mit dem sich bereits das IVT auseinandergesetzt hat. Auch die Poesie von Jürgen Endress ist davon geprägt. Das Thema seiner Geschichte ist die unerbittliche Macht der Zeit, der jeder Mensch unterworfen ist und an der jede Rebellion unweigerlich scheitern muss. Die Geschichte packt er in vertraute Bilder: Routinen des Alltagslebens, Zynismus des Bösewichts, Angst und Frustration der drei Protagonisten, Entschlossenheit der Rebellen, Apathie der Menschenmarionette, Triumph des Bösen. Hier die Guten, aber Hoffnungslosen, dort das Böse, aber Mächtige, hier die Angst, dort die Verachtung, hier Wut und Verzweiflung, dort Zynismus. Diese Bilder markieren Kohärenz und sind ganz dem Diktat einer Konvention unterworfen, deren Regeln keinen Widerspruch zulässt und die den im Text angesprochenen Gefühlen von Glück, Wut, Verzweiflung und Niedergeschlagenheit keine eigene Entfaltung zugestehen. Die Regeln der Konvention disziplinieren diese Gefühle, die sich immer als in hohem Maß inkohärent, widersprüchlich und anarchisch zeigen und dadurch ihre Dramatik begründen.

Statt eigene Bilder entstehen zu lassen, werden sie in bekannte verpackt und so ihres Stachels beraubt: Bilder, die etwas *über* Unterdrückung erzählen wollen, ohne selbst Unterdrückung zu *sein*.

Jürgen Endress' Poesie erscheint wie eine weitere Facette des Emanzipationstheaters, allerdings mit einem anderen Augenmerk. Dem Visuellen Theater Hamburg ging es um das *Sagen* einer wichtigen Botschaft: »Seht her! Wir haben unsere eigene Identität, wir sind gehörlos und wir haben eine eigene Sprache! Darauf sind wir stolz!« Endress geht es um das *Zeigen* von Anmut und Schönheit der Gebärdensprache, dargestellt in den Bildern seiner traurigen Geschichte. Für diese Geschichte Bilder zu finden ist ungleich schwieriger, als es für das Visuelle Theater mit seiner emanzipatorischen Botschaft gewesen ist. Diese schwierige Aufgabe zu meistern, gelingt Endress nicht. So greift er auf bekannte Bilder zurück, in denen er nicht die Gebrochenheit seiner Helden, sondern seine eigene ungebrochene Identität als gehörloser Mensch und Gebärdensprachpoet zeigt. In der Konventionalität seiner Geschichte und der Bilder, der er sich bedient, zeigt sich die Konventionalität seiner Darbietung, die im Mantel einer perfekten Gebärdentechnik aufgeführt wird. Die Konventionen seiner Bilder beherrschen ihn, wie er seine Gebärden beherrscht.

Wie in der Präsentation von Valli sind die von Ormsby aufgezählten strukturellen Merkmale poetischen Gebärdens auch bei Endress zu finden und erfüllen die Funktion, die Ormsby ihnen zuweist; dennoch bleibt die Präsentation disparat: Ihr Thema steht in einem widersprüchlichen Verhältnis zu den Bildern, die er aufruft, und zur Eleganz seiner Ausführung. Möglicherweise zeigt sich genau hier jene von Endress beschworene »mysteriöse Macht«, die ihn dazu zwingt, seiner traurigen Geschichte eine schöne Form zu verpassen. Dieser Macht kann er sich nicht entziehen. Es ist jedoch zu vermuten, dass er gar nicht von der Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit des Menschen sprechen, vielmehr seine Gebärdenkunst und -technik zeigen möchte, die das Thema Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit als Illustrationsmaterial braucht. Für diese Gebärdenkunst und -technik wurde er dann auch beim Festival mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Etwas anderes wäre es gewesen, wenn seine Geschichte, seine Bilder, seine Gebärden *ihn* erzählten, wenn er seine Gebärden hätte sprechen lassen und seine Geschichte womöglich eine ganz andere Wendung genommen hätte, mit anderen Worten, wenn er der performativen Kraft seiner Gebärden- und Körpersprache vertraut hätte.⁸ Statt eine beliebige Geschichte erzählt zu bekommen, wäre dann möglicherweise etwas von Jürgen Endress zu sehen gewesen, was er möglicherweise nicht hätte zeigen wollen,

8 Wenn hier von »performativer Kraft der Gebärdensprache« die Rede ist, dann beziehe ich mich auf das, was sich in Gebärdensprache zeigt und was sich zwischen sprachlicher Intention und Überschreitung im künstlerischen Vollzug ereignet. Dabei gehen meine Überlegungen auf Austins Sprechakttheorie zurück, die sagt, dass Sprache nicht nur Sachverhalte beschreibt, also konstativ ist, sondern auch Handlungen vollzieht (to perform), und sich im Sprechen nicht nur die Anwendung, Aktualisierung bzw. Realisierung von Sprache zeigt, sondern sich auch eine Überschreitung dessen ereignet, was angewandt, aktualisiert bzw. realisiert wird. »Der Begriff des Performativen bezeichnet in diesem Sinne den Aufführungscharakter von Handlungen, die in Anwesenheit anderer, also öffentlich vollzogen werden« (Fischer-Lichte 2012, 222). In Austins Theorie vollzieht der sprachliche Akt eine Handlung und diese Handlung kann glücken oder misslingen. Das betrifft umso mehr eine Sprache, die der Körper spricht.

was aber, wenn ihm die Geschichte ernst ist, unvermeidbar gewesen wäre; etwas, das nicht unbedingt angenehm gewesen wäre. Dabei besteht die Gefahr, dass sich jenes Unbehagen einstellt, das bereits die Schauspieler des IVT bei ihrer *Antigone* spürten – eine Fremdheit der Sprache gegenüber, die doch eigentlich vertraut ist: Dass man etwas zeigt, von dem man nicht recht weiß, was es ist; dass sich in Gebärdensprache etwas zeigt, was möglicherweise peinlich oder schmerzhaft ist; etwas, das man nicht zu Markte tragen, also zeigen will, das aber ein Merkmal jener Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit ist, die ein Theater, das etwas zu sagen hat, immer fordert.

Dass etwas gesagt und gleichzeitig etwas ganz anderes gezeigt wird, dass sich also Sprache nicht allein durch das, *was sie sagt*, sondern gleichzeitig auch durch das, *wie sie es sagt*, konstituiert, darauf hat bereits Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus* hingewiesen. Zwischen Zeigen und Sagen herrscht eine unüberwindliche Trennungslinie: »Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden« (Wittgenstein 1984, 34; Herv. i. Orig.). Aus diesem Grund unterscheidet Wittgenstein nicht nur das Sagen vom Zeigen, sondern den Ausdruck vom Gebrauch: »Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung. Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus« (ebd., 20). In der Anwendung offenbaren die Zeichen ihren performativen Charakter. Wenn also bei Wittgenstein zu lesen ist: »Der Satz *zeigt* seinen Sinn. Der Satz *zeigt*, wie es sich verhält, *wenn er wahr ist*. Und er *sagt*, *daß* es sich so verhält« (ebd., 28; Herv. i. Orig.), bringt er damit zum Ausdruck, dass sich in der performativen Präsentation der Wörter des Satzes etwas *zeigt*, das unabhängig davon ist, was der Sinn des Satzes in Form symbolischer Zeichen *sagt*. Beide Seiten sind im Sprechen immer vorhanden, nie gibt es ein Sagen ohne Zeigen, einen Ausdruck ohne Gebrauch. »Die Sprache ist stets mehr als das, was sie sagt. Sie birgt zeigend einen Überschuss, der sich sagend nirgends einholen lässt« (Mersch 2002, 244).

Das Deutsche Gebärdensprachtheaterfestival (DeGeTh)

1997 von Roland Kühnlein und Tom Bierschneider⁹ ins Leben gerufen, ist das Deutsche Gebärdensprachtheaterfestival, ähnlich wie das Berliner Gebärdensprachfestival, ein ›Kind‹ der Gebärdensprachbewegung und als Forum und Treffpunkt für gehörlose Theaterleute gedacht, um Konzepte vorzustellen und zu diskutieren, und einen Wettbewerb um die besten Schauspieler, Gruppen und Stücke auszutragen. Ein engagiertes Publikum sorgt für die richtige Stimmung im Saal. Wie der Wettbewerb um die Goldene Hand will DeGeTh ein *politischer und poetischer* Ausdruck emanzipierter tauber Menschen sein, die stolz auf ihre Gemeinschaft und auf ihre Sprache sind. Die meisten Mitglieder der Jurys, unter denen sich auch immer einige hörende Personen befanden, waren Personen, die sich selbst in der Theater- oder Filmarbeit oder in anderen Kunstbereichen engagieren; Personen, die selbst Theaterfestivals organisieren oder als

9 Roland Kühnlein war 1997 Vorsitzender des Gehörlosenverbands München und Umland und Leiter der Theatergruppe ThoW (Theater ohne Worte) & Show. Tom Bierschneider war einer der Mitbegründer der Theatergruppe Trio Art und Mitarbeiter der Redaktion von *Sehen statt Hören*. Im Dezember 1998 ist Tom Bierschneider in Afrika tödlich verunglückt.

Theaterkritiker, Literatur- und Sprachwissenschaftler tätig sind. »Mein Ziel war, endlich auch in München eine kulturelle Einrichtung zu schaffen und die Theaterwelt der Gehörlosen weiterzubringen« (1997, 273), nannte Tom Bierschneider seine Erwartung in einem Artikel für *Das Zeichen*, in dem er über das erste DeGeTh-Festival berichtete.

Das DeGeTh-Festival sollte etwas Besonderes und nicht zu vergleichen sein mit dem unterhaltsamen Theaterabend am Wochenende auf der Bühne des Clubheims. Es lebt aus dem Geist, dass das Gehörlos-Sein politisch ist, und dass sich das Politische nicht darin erschöpft, für die Anerkennung der Gebärdensprache, mehr Untertitelung im Fernsehen und Barrierefreiheit im Internet zu streiten – so wichtig diese Forderungen auch sind. Das Politische, davon sind viele der gehörlosen Schauspieler und Dichter überzeugt, zeigt sich in den Themen der Stücke und in der Sprache, in der diese Stücke dargestellt werden. Einige der DeGeTh-Teilnehmer ahnten, dass Sprache mehr ist als ein Werkzeug zur Vermittlung von Gedanken und dass es nicht damit getan ist, Inhalte in Gebärdensprache zu präsentieren. DeGeTh sollte, wenn ich Bierschneiders Initiative richtig deute, die »Gehörlosen weiterbringen«, Ideen und Anregungen liefern, Experimente befördern, ein neues Theater ermöglichen, das den Mief der alten Clubheimbühnen hinter sich lässt.

Das gelang nicht immer und allen, die bei den DeGeTh-Festivals auftraten, aber es trafen sich Gruppen mit ihren Produktionen, die die aktuellen Diskussionen um die Anerkennung der Gebärdensprache und die Lebenssituation gehörloser Menschen in einem politischen und poetischen Theater umzusetzen versuchten, seien es die Stücke des Visuellen Theaters Hamburg, die Zeitlupen-Sketches von Trio Art, die Gebärdensprachpoesien von Gestus oder die aus gehörlosen, schwerhörigen und hörenden Schauspielern bestehende Troupe Pêle-Mêle, die zu Orffs *Carmina Burana* Goethes *Faust* zeigten (1999) und ein Konzept antizipierten, das später erfolgreich in der Arbeit der Freiburger Gruppe HandStand seine Fortsetzung fand.

Beispielhaft sei die Inszenierung *Argonauten* (2003) von Visual Arts genannt. Ihre wegweisende Produktion beim DeGeTh-Festival soll hier näher vorgestellt werden. Um *Argonauten* jedoch verstehen zu können, ist ein Exkurs zum »Freien«, »Dritten« oder »Armen Theater« erforderlich.

Exkurs: Freies oder Drittes oder Armes Theater

Im Rahmen des 12. Sommerfestivals 1995 auf Kampnagel, einer Bühne für experimentelle Kunst in Hamburg, entstand das Projekt *Argonautengang* von Wolfgang Feindt, Sabine Mohr und Stefanie Weiss als Grenzgang zwischen Theater und bildender Kunst. Wie in den Vergnügungen der Geisterbahnen und Spukhäuser bahnten sich die Besucher ihren selbst gewählten Weg durch die drei Teile des Textes von Heiner Müller *VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* (Müller 2002, 71ff.). Der Gang führte sie durch inszenierte Bildräume, in denen die drei Teile parallel in unterschiedlichen Darstellungsformen – Tanz, Lautsprache, Gebärdensprache – umgesetzt wurden. Der gebärdensprachliche Teil wurde von Lucas Kollien, Ivo Weber, Peter Schick und Marco Lipski gestaltet.

Die Verbindung von Theater und bildender Kunst kam aus einer Tradition, die sich Ende der 1950er- und zu Beginn der 60er-Jahre bewusst von den etablierten Institutionen der bildenden (Museen) und der darstellenden Kunst (Theater) abgewandt hatte. Erfahrungen von Happenings, Aktionen, Fluxus¹⁰ inspirierten freie Theatergruppen, die sich eigene Darstellungsformen und -orte schufen mit einem dezidiert politischen Anspruch und getragen von den sozialen Bewegungen, die die politische und gesellschaftliche Landschaft der westlichen Länder prägten.

In der Bundesrepublik waren es der Kampf gegen den Vietnamkrieg und die Notstandsgesetze, Schüler- und Studentenbewegungen, Lehrlingsunruhen und Streiks, Werft- und Fabrikbesetzungen, Bambule in den Fürsorge- und Erziehungseinrichtungen, Hungerstreiks in Gefängnissen. In der Tradition des revolutionären Arbeitertheaters der 1920er-Jahre, in dem Arbeiter Szenen ihrer miesen Arbeits- und Lebensbedingungen inszenierten und die Kunst als Ort politischer Agitation neben Versammlungen und Demonstrationen nutzten, setzten sich in den 1960er- und 70er-Jahren die Straßentheater- und freien Theatergruppen in ihrer politischen Ausrichtung vom bürgerlichen Konzept eines Freizeit- und Laientheaters ab. Es gab kaum eine Stadtteil-, Frauen-, Umwelt-, Schwulen-, Betriebs-, Parteien-, Studenten- oder Behindertengruppe, in der sich nicht auch ein paar Mitglieder zu einer Theater-, Clowns- oder Pantomimegruppe zusammenfanden, um auf diese Weise ihre politischen – und das implizierte in diesen Jahren immer auch ihre privaten – Forderungen aufzuführen und ihnen eine poetische Form zu geben.

»Diese Theaterentwicklung hatte Mitte und Ende der sechziger Jahre ihren Höhepunkt und stand im engsten Zusammenhang mit den Protestbewegungen dieser Zeit [...]. Durch »workshops«, eigene Festivals und einen sich rasch entwickelnden Tourneebetrieb entwickelte diese Theaterszene schon sehr bald einen hohen Grad internationaler Verflechtung. Die Gruppen arbeiteten in Landkommunen gleichermaßen wie in den großstädtischen Zentren« (Brauneck 1998, 459). Jerzy Grotowski nannte dieses Theater jenseits des regulären Spielbetriebs das »Arme Theater« (1986, 15), Eugenio Barba prägte für diese Gruppen den Begriff des »Dritten Theaters«: »Das Dritte Theater lebt am Rand, oft außerhalb oder an der Peripherie der kulturellen Zentren. Es ist ein Theater, das von Menschen gemacht wird, die sich als Schauspieler, Regisseure, als Theaterleute verstehen, ohne den traditionellen Werdegang oder Ausbildungsweg durchlaufen zu haben und die daher nicht einmal als Professionelle anerkannt werden« (1985, 215).

In der Tradition des »Armen« oder »Dritten Theaters« sind auch die Theatergruppen junger gehörloser Schauspieler zu verorten, deren Anliegen es war, ihre eigene Realität und die Realität ihrer Sprache auf die Bühne zu bringen. Dabei ging es ihnen im gleichen Maß um eine politische Manifestation und darum, eine ästhetische, gebärdensprachliche Ausdrucksform für diese Manifestation zu finden. Bewusst setzten sie sich

10 Happenings, Aktionen, Fluxus waren Kunstformen, die, inspiriert vom Dadaismus der 1920er-Jahre, sich seit Mitte der 50er-Jahre entwickelt haben und die sich dadurch auszeichneten, dass sich in ihnen Theater, Tanz, Musik und bildende Kunst vermengten. Frühe Aufführungsorte waren häufig Galerien. In Deutschland waren wichtige Vertreter Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moormann, Nam June Paik, Tomas Schmit und Wolf Vostell.

damit in Opposition zu den Laienspielgruppen der Gehörlosenvereine und deren unpolitischem Konzept und trivialem Sprachverständnis. In einer Informationsbroschüre schreibt das Visuelle Theater Hamburg: »Alle Stücke mußte Visuelles Theater Hamburg von Anfang an selbst entwickeln. AutorInnen für das Gebärdensprachtheater gibt es, außer in den USA, nicht. Die Themen sind dem Lebensbereich der gehörlosen DarstellerInnen und anderen Gehörlosen entnommen und widerspiegeln ihre problematischen Erfahrungen nicht nur mit der hörenden Umwelt, sondern auch innerhalb der Gehörlosengemeinschaft. [...] Wir widmen uns der experimentellen Arbeit mit diesen Ausdrucksformen und hoffen, so einen innovativen Beitrag zur Gebärdensprachkultur wie auch zur Theaterkunst im Allgemeinen und zur Vielfalt der visuellen Künste zu leisten« (Visuelles Theater Hamburg o.J., 6f.).

Die in dem Zitat angedeuteten Spannungen innerhalb der Gehörlosengemeinschaft äußerten sich auch in konkurrierenden Konzepten des Gehörlosentheaters. Barba war sich des Dilemmas bewusst, in dem sich die Gruppen des »Dritten Theaters« befanden: »Aber diese Gruppen können nur unter zwei Bedingungen überleben: Entweder betreten sie den Raum des etablierten Theaters, akzeptieren so die Gesetze von Angebot und Nachfrage, den herrschenden Geschmack, geben den Vorlieben politischer und kultureller Ideologen nach und passen sich so den zuletzt beklatschten Erfolgen an; oder es gelingt ihnen, sich durch kontinuierliche Arbeit einen eigenen Bereich zu schaffen. Sie suchen dabei das für sie Wesentliche und versuchen die anderen dazu zu zwingen, diese Verschiedenartigkeit zu akzeptieren« (Barba 1985, 216).

Dass politisches Amateurtheater eine eigene ästhetische Ausdrucksform besitzt, wird bei Brecht und Piscator in den 1920er-Jahren in Zusammenhang mit dem Arbeitertheater und den Diskussionen um neue Theaterformen in den 1960er-Jahren reflektiert, wo die Diskussion mit der Kritik am bürgerlichen und hochsubventionierten Stadt- und Staatstheater einhergeht. Diese Diskussionen wurden unter anderem von Regisseuren wie Jerzy Grotowski und Eugenio Barba initiiert. Hier fanden sich die Ansätze und Impulse, die die Arbeit jener Theaterleute prägten, die nach dem Ende von Straßentheater, Fluxus und Happenings nach einem theoretischen Fundament suchten, das imstande war, die Erfahrungen der freien Theaterarbeit zu reflektieren und neue Anregungen zu vermitteln.

Das von Barba angesprochene Gesetz von Angebot und Nachfrage übte – und übt nach wie vor – eine gewaltige Macht aus. Erst durch den Einfluss des »Dritten Theaters« auf die Stadt- und Staatstheater und auf die Schauspielschulen ist seit den 1970er-Jahren ein Wandel zu beobachten, die Werkästhetik des psychologisch-realistischen Theaters zugunsten der Erfahrungsästhetik eines Theaters aufzugeben, in dem die Körperlichkeit und Performativität des Schauspielers und damit seine Unverwechselbarkeit ins Zentrum rücken.¹¹

In der gehörlosen Theaterszene ist diese Entwicklung nur von den wenigen rezipiert worden, die Erfahrungen sammeln konnten in der Arbeit mit hörenden Vertretern

11 Ungeachtet der Existenz des Unterhaltungstheaters (Boulevard, Musical, Operette, Show) findet man heute kaum eine Inszenierung, ob es sich nun um Produktionen freier Bühnen oder von Stadt- oder Staatstheatern handelt, die nicht von den Arbeiten Grotowskis, Barbas oder Robert Wilsons geprägt ist.

des »Dritten Theaters«. Hier entstand eine Zusammenarbeit hörender und gehörloser Theatermacher, die bis heute andauert und Menschen für die Bühne entdeckte, deren Präsenz dort zuvor undenkbar schien: Wolfgang Feindt, Sabine Mohr und Stefanie Weiss erarbeiteten mit den gehörlosen Schauspielern Lucas Kollien, Marco Lipski, Peter Schick und Ivo Weber ihre Inszenierungen; Miguel Angel Gasper und Mario Matiazzo entwickelten für das Kölner Sommerblutfestival und die Wiener Tanzfabrik 7xK, eine Tanzperformance, die auf die ganz spezielle Tanzsprache hörender und gehörloser Tänzer ausgerichtet war. Gaby Flügel gelingt die Darstellung der gehörlosen Ich-Figur in Sarah Kanes Drama *4.48 Psychose*, inszeniert von Rolf Kasteleiner und Stephan Hoffstadt, »die in monologischen und dialogischen Textscherben sowie kryptischen Zahlenbildern eine ausweglose Identitätssuche betreibt und dabei Selbsthass, Scham und Schuld gegen sich wendet« (Schreibweis 2010, 68). Dass nur die genannten Darsteller diese spezielle Ausdruckssprache entwickeln konnten, ist Ergebnis einer Diskussion um die Unverwechselbarkeit jedes Menschen und damit auch jedes Schauspielers; und es heißt nicht, dass bspw. nur Gaby Flügel diese Ich-Figur darstellen kann, jedoch wäre eine andere gehörlose Künstlerin eine andere Ich-Figur in diesem Stück mit anderen Stärken und Schwächen, die in einem harten und schmerzhaften Prozess der Selbsterfahrung und -analyse herauszuarbeiten die Arbeit der Regisseure mit der Schauspielerin wäre.

Das ist der Grund, weshalb Artaud vom »Theater der Grausamkeit« (1996, 89ff.) spricht und Jerzy Grotowski vom »heiligen Schauspieler« (1986, 26f.), der sich selbst als absolutes Geschenk hingibt: »Bei der Ausbildung eines Schauspielers in unserem Theater geht es nicht darum, ihn irgendetwas zu lehren; wir arbeiten darauf hin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren. Das Ergebnis ist ein Befreitsein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion, so, daß der Impuls schon eine äußere Reaktion ist. Impuls und Aktion fallen zusammen: der Körper verschwindet, verbrennt, und der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse. Unser Weg ist mithin eine *via negativa* – keine Ansammlung von Fertigkeit, sondern die Zerstörung von Blockierungen« (ebd., 13; Herv. i. Orig.).

Die Sprache von Visual Arts

Doris und Stefan Goldschmidt schrieben in ihrer Kritik zum Gebärdensprachfestival: »Toll fanden wir, dass fast alle Themen nichts mit dem Gehörlosenbereich zu tun hatten« (2006, 323). Ihre Erleichterung, dass die Themen der Präsentatoren nicht aus dem Gehörlosenbereich kamen, ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass sie nicht der sich wiederholenden Unterdrückungsprosa entsprangen. Dazu ist jedoch zu sagen, dass alle Beiträge von den Erfahrungen der Unterdrückung geprägt waren, nur dass es keinem der Präsentatoren gelang, die Unterdrückung, von der sie sprechen wollten, in einer Sprache zu gestalten, die dieser Unterdrückung Ausdruck verleiht und sie zeigt. Wie kann eine Sprache aussehen, die nicht *über* Unterdrückung spricht bzw. diese in einer banalen Geschichte trivialisiert, sondern diese Unterdrückung *ist*? Was heißt Sprache-Sein?

In der Differenz von *über etwas sprechen* und *etwas sein* deutet sich eine Klärung dieser Frage an. Wenn *über* etwas gesprochen wird, geht es um einen bestimmten Inhalt und die Intention, etwas mitteilen zu wollen, ihr *Sagen*. Das *Sein* einer Sprache ist ihre Erscheinungsform, ihr *Zeigen*. In der Erscheinung zeigt sie ihre performative Kraft. Sprachkunst spielt mit diesen beiden Seiten der Sprache. Roisins Entscheidung gegen das *Sagen* und für das *Zeigen* reagiert auf eine Erfahrung der Moderne, die sich in allen Kunstformen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts niederschlug: Dass es für die inkohärenten Erfahrungen des modernen Menschen keine kohärente Darstellungsform gibt und dass alle Versuche, diesen inkohärenten Erfahrungen eine kohärente Form zu verleihen, zu Leerformen führen, wie sie bspw. in der Präsentation von Jürgen Endress zu beobachten war. Im zeitgenössischen Theater brechen Form und Inhalt auseinander und werden durch kein Gerüst mehr gehalten. Poetische Sprache, die Politik ist, zeigt dieses Auseinanderbrechen. Beispielhaft für ein derartiges Auseinanderbrechen sind die Texte Heiner Müllers.

Ein solches poetisches *und* politisches Gebärdensprachtheater wird am 27. Juni 2003 in München mit der Produktion *Argonauten*¹² unter der Regie von Marco Lipski aufgeführt. Fünf Schauspieler, Ralf Brauns und Tomato Pufhan von Trio Art, Susanne Genc und Marco Lipski vom Visuellen Theater Hamburg und der Gebärdensprachperformer Gunter Puttrich-Reignard, hatten sich zu Visual Arts zusammengetan und zeigten Lipskis Interpretation von *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN*, einem Teil aus dem bereits erwähnten Theaterstück Heiner Müllers, das im *Argonautengang* (Hamburg 1995) inszeniert worden war und an dem Lipski als Schauspieler beteiligt war. Der Text bietet gute Voraussetzungen für ein poetisches Theater, das *Politik ist* und nicht *über* sie spricht. Im Folgenden soll anhand einiger Stichworte erklärt werden, wie es Marco Lipski gelingt, der Falle zu entgehen, inkohärente Erfahrungen in eine kohärente Form zu gießen.

Gehörlosenpolitik und Gebärdensprachpoesie

Das erste, was die tauben Argonauten gebärden, ist eine Frage:

»SOLL ICH SOLL ICH OFFEN OFFEN OFFEN SOLL ICH SOLL ICH OFFEN OFFEN OFFEN
SOLL ICH SOLL ICH OFFEN OFFEN OFFEN SOLL ICH SOLL ICH OFFEN VON MIR REDEN
SOLL ICH OFFEN SOLL ICH OFFEN VON MIR REDEN SOLL ICH SOLL ICH OFFEN VON
MIR REDEN WARUM SOLL ICH VON MIR SPRECHEN SOLL ICH OFFEN VON MIR REDEN
ICH AUSWURF DER FRAU WER BIN ICH IM REGEN AUS VOGELKOT IM KALKFELL« (Argonauten (Video) 2003; Herv. T.V.).

Zuerst stellt einer der Argonauten die Frage, schließlich alle. Zwischen Müllers und Lipskis Argonauten besteht ein großer Unterschied. Während die einen ihrer Ich-Identität beraubt sind und fragen: »Von wem ist die Rede wenn/Von mir die Rede geht Ich Wer ist das« (Müller 2002, 80), haben die anderen damit keine Schwierigkeit

12 Der Titel des Stücks variiert: Das unveröffentlichte Textbuch trägt den Titel: *Argonauten (Alles Hörende muss sterben)* während das Stück beim DeGeTh-Festival unter dem Titel *Alle Hörenden müssen sterben* firmierte (*Sehen statt Hören* vom 12.07.2003).

»WARUM SOLL ICH VON MIR SPRECHEN«. Nicht sich selbst, sondern einem imaginierten Gegenüber stellen sie die Frage: Wieso sollen wir offen sein? Wer verlangt das von uns?

Emanzipationsbewegungen drehen den Spieß um und entreißen ihr »nacktes Leben« (Agamben 2002) einer Gesellschaft, die es nicht nur auf das gesellschaftliche Leben (bíos), sondern auch auf das bloße Leben (zoé) ihrer Bürger abgesehen hat. Was der Mehrheit einer Gesellschaft gelingt, nämlich am gesellschaftlichen Leben (bíos) zu partizipieren und ihm das bloße Leben (zoé) unterzuordnen, gelingt einer Minderheit nicht. Agamben nennt den Menschen dieser Minderheit den *Homo sacer*, einen, der nach römischem Rechtsverständnis im rechtsfreien Raum lebt: heilig und ausgestoßen. Ganz gewiss gehören ›Taubstumme‹ dazu. Die Emanzipationsbewegung jedoch will mit der Gesellschaft in einen Dialog treten, sie will Teil des gesellschaftlichen Lebens (bíos) werden. Dafür verlangt die Gesellschaft, dass der *Homo sacer* »offen von sich redet«, dass er gesteht, wer er ist, immer wieder aufs Neue, ohne dass sich jedoch etwas ändert. In diesem Geständnis besteht sein partizipativer Akt. Die Argonauten durchschauen dieses Spiel, erkennen die Versprechungen des ›Fortschritts‹ und verweigern das Geständnis – ein Widerstand, der sie aus jener Melancholie befreit, die die Teilnehmer des Gebärdensprachfestivals gefangen hält; ein Widerstand jedoch, der sie teuer zu stehen kommt. Es ist die eigene Gruppe, die jene, die sich dem geforderten Geständnis widersetzen, bestraft und sie dafür hasst, dass sie den Verheißungen des gesellschaftlichen Lebens nicht glauben: »Der Deutsche Gehörlosenbund übt eisige Aufsicht/Oder die glücklose Landung in der Gehörlosenkultur« (Argonauten (Textbuch) 2003).

Visual Arts hat eine politische Aussage, die in eine andere Richtung weist, als sich in allgemein politischen Statements zu erschöpfen oder ein Identitätsideal zu feiern, das Erfahrungen, die diesem Ideal widersprechen, leugnet. Die tauben Argonauten, die sich dem Publikum stellen, sind zutiefst verunsichert. Auf ihre Frage, »Soll ich offen von mir reden?«, gibt es keine Antwort im Stück. Aber sie blicken mit dieser Frage in einen Abgrund, aus dem etwas schimmert, das der, der diese Frage nicht zu stellen wagt, nicht sehen kann. Und weil die Argonauten Helden sind, riskieren sie den Sprung in diesen Abgrund: Sagen wird zum Zeigen; Gebärden entgleiten ihnen, Szenen fallen auseinander, Handformchoreografien verlieren sich in Handgreiflichkeiten. Anders als Jürgen Endress, der seine Gebärden fest im Griff hat und einer strengen Choreografie folgt, setzen sie immer wieder neu an, ihr Sprechen und Handeln gerät ins Trudeln, in Streitereien, zerfleddern. Es ist Lipskis Intention, die Gebrochenheit des Identitätsideals mit den Mitteln zu zeigen, mit denen sonst die Identität gehörloser Menschen gefeiert wird. Erst in den gebrochenen Formen von Identität kann bei jedem Einzelnen der Argonauten etwas von dem sichtbar werden, das Endress mit aller Kraft zu verbergen versuchte.

Die Schauspieler setzen ein mündiges, erwachsenes, selbstbewusstes und kritisches Publikum – gehörlos und hörend – voraus, das nicht mit einfachen Antworten zufrieden ist, dem es nicht nur darum geht, die ›Schönheit der Gebärdensprache‹ zu bewundern, und dem die Botschaft des ›armen Gehörlosen‹ in einer feindlichen Welt fade geworden ist. Visual Arts zeigt ein Theaterstück, das Nicht-Verstehen riskiert, und das nicht versucht, dem Publikum gefallen zu wollen. Sie haben den Mut, mit gängigen und

vertrauten Vorstellungen des Gehörlosentheaters zu brechen, keine Geschichte mehr zu erzählen und keine Botschaft zu verbreiten.

Die Sprache, in der sich dieser politische Anspruch zeigt, ist voller Poesie: die Schauspieler gebärden Bilder mit ungeheurer Wucht und spielen mit einer Unmittelbarkeit, die bereits bei der Wahl der Kostüme beginnt. Statt aus dem Fundus haben die gehörlosen Bodypainter Rainer und Maggy Mertz den Argonauten den Anzug des Biedermanns auf ihre nackten Körper gemalt; einen Anzug, dem sie sich nicht entledigen können, und der am Ende des Stücks zu einer farbverschmierten Farce geworden ist genauso wie die Wandmalerei, die Gunter Puttrich-Reignard im Verlauf der Performance anfertigt.

Die 35 Minuten ihrer Aufführung waren gefüllt mit einer schonungslosen Leiblichkeit, die mit allen Regeln bürgerlicher Bühnenkonventionen brach. Dass es sich um Visual Arts, also um unterschiedliche Formen visueller Kunst handelt, zeigt Puttrich-Reignard, dessen Beteiligung am Bühnengeschehen darin bestand, die weiße Leinwand im Hintergrund der Bühne zu bemalen. Die Spieldynamik der Schauspieler spiegelt sich in seiner Maldynamik: Er trug die Farbe nicht etwa mit dem Distanz schaffenden Pinsel, sondern mit Händen und Füßen und seinem ganzen Leib auf die Leinwand auf. In dieser Aktion lag ein selbstkritischer Impuls, denn gerade Gunter Puttrich-Reignard war in Sachen Gebärdensprachpoesie ein Star in der Gehörlosenwelt. Sicherlich gab es keinen weiteren so bekannten deutschen gehörlosen Künstler – auch international –, dessen Name so untrennbar mit Gebärdensprachpoesie verknüpft ist. Sein Schweigen in der Inszenierung ist möglicherweise auch als ein selbstkritisches Innehalten in seinem eigenen künstlerischen Schaffen zu verstehen.

Intertextualität

LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN verweist auf das Ende der Argonautensage, jener Expedition unter Führung des Griechen Jason, der mit einer Heldenschar, den Argonauten, aufgebrochen war, im fernen Kolchis am Schwarzen Meer im Land der Barbaren das Goldene Vlies zu rauben. Dabei half ihnen die Zauberin Medea, eine Tochter des Königs von Kolchis. Jason vermählte sich mit ihr und kehrte nach Korinth zurück. Dort jedoch verstieß er sie, um die Tochter des Königs von Korinth zu heiraten, woraufhin Medea ihre Nebenbuhlerin und die beiden Kinder, die sie mit Jason gezeugt hatte, tötete. In diesen Text hat Heiner Müller Bilder aus Kriegs- und Nachkriegszeit, trostloser Vorstädte und einer Reise durch die USA eingewoben, ohne sie in einen Sinnzusammenhang zu stellen. Die Bilder sind nicht miteinander verknüpft, Müller hat keine moderne Argonautensage geschrieben.

Aus dem Text ist ein Zusammenhang zwischen Erfahrungen des Autors und den Bildern, die er produziert, nicht erkennbar. Die Kriegs- und Nachkriegsbilder können aus Büchern kommen, die USA-Reiseindrücke aus dem Fernsehen. Es ist »die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, an dem nicht ›ich‹, sondern nur die Sprache ›handelt‹ (›perform‹)« (Barthes 2002, 105). Die Sprache spricht von Erfahrungen der Verlorenheit, Einsamkeit, Schuld, Verzweiflung in Bildern archaischer Mythen und zeitgenössischer Impressionen: »Frauenwärme ist ein Singsang / Die Sterne sind

kalte Wegweiser / Der Himmel übt eisige Aufsicht / Oder die glücklose Landung Gegen das Meer zischt / Der Knall der Bierdosen / AUS DEM LEBEN EINES MANNES / Erinnerung an eine Panzerschlacht / Mein Gang durch die Vorstadt Ich / Zwischen Trümmern und Bauschutt wächst / DAS NEUE Fickzellen mit Fernheizung« (Müller 2002, 81).

In seiner Interpretation montiert Lipski Bilder aus Müllers Text mit Bildern aus der Welt der Gehörlosengemeinschaft, ihrem Wahrgenommen-Werden durch hörende Menschen, der Bedrohung durch das Cochlea-Implantat (CI). Es bleiben Bilder, die wie bei Müller in keinem Sinnzusammenhang miteinander stehen. Das Publikum ist angehalten, diese zu betrachten, sich auf sie einzulassen, sich vom Ekel des ersten Eindrucks nicht erschrecken zu lassen, sondern beim Bühnengeschehen zu bleiben und es auszuhalten. Die oben zitierte Stelle aus Müllers Text transformieren die tauben Argonauten folgendermaßen: »Gehörlosenwärme ist ein Singsang / Die Sterne sind kalte Wegweiser / Der Deutsche Gehörlosenbund übt eisige Aufsicht / Oder die glücklose Landung in der Gehörlosenkultur / Gegen das hörende Meer zischt / Der Knall der gehörlosen Bierdosen« (Argonauten [Textbuch] 2003).

Liest man den Text, so scheinen sich die tauben Argonauten nicht nach dem Körper einer Frau, sondern nach dem eines gehörlosen Menschen zu sehnen, doch sieht man das Stück, brechen Form und Inhalt auseinander. Die Argonauten nehmen den Mund voll (Wasser) und starren gierig auf eine von ihnen, die kniend wütend mit den Händen auf den Boden schlägt und sich dann einen nach dem andern packt: Dem einen tritt sie gegen die Brust, dem nächsten greift sie an den Schwanz und speit ihm das Wasser ins Maul, den dritten packt sie am Schopf, drückt ihn an ihren Schritt, während ihm der Geifer aus dem Maul läuft, zieht ihn zu sich hoch und stößt ihn von sich. Wenn jetzt einer der Argonauten »Gehörlosenwärme ist ein Singsang« gebärdet, ist da keine Sehnsucht nach Gehörlosenwärme zu sehen, vielmehr Entsetzen, dass es diese Wärme nicht gibt, in einer Welt, in der kalte Sterne den Weg weisen, der Gehörlosen-Bund eisige Aufsicht übt und sich im Hintergrund zwei andere Argonauten prügeln. Doch die Szene bricht. Ein Argonaut setzt sich auf einen anderen, brutal und zärtlich, und richtet sich ans Publikum: »ODER ANDERS SCHIFF STRANDEN UNTERGEHEN DA GEHÖRLOSENKULTUR SCHIFF UNTERGEHEN KEIN GLÜCK HÖREND WIE MEER GEGEN GEHÖRLOS SCHLAGEN SCHLAGEN SCHLAGEN GEHÖRLOS WIE BIERDOSEN ZISCHEN ZISCHEN ZISCHEN« (Argonauten [Video] 2003).

Poetische Merkmale

Argonauten ist von Anfang bis Ende sprachlich durchgearbeitet. Alle von Ormsby aufgelisteten Merkmale poetischen Gebärdens sind zu erkennen. Bereits die Eingangsfrage: »Soll ich von mir reden?« wird von den Argonauten im Chor mit den gleichen Handformen gebärdet – ein Stilmittel, das immer wieder aufgegriffen wird. Das chorische Gebärden gibt dem Stück einen besonderen Rhythmus, der zwischen zeitlupenartiger Verlangsamung und hektischer Betriebsamkeit schwankt. Die von Ormsby beschriebene besondere Wirkung poetischen Gebärdens ist an vielen Stellen zu beobachten.

Einer der Argonauten hat gerade von den Folgen einer CI-Operation gesprochen: »Ich habe Schmerzen an der OP Narbe. Lustig. Ist mein Spiegelbild. Eine Seite gut

frisiert. Die Andere. Kojak. Die Narbe eiert Apfelsaft. Die haben mir ein Loch in den Schädelknochen gebohrt. Gefräst mit einem CNC Computer. Bei jedem Nervenzucken. Kopfschmerzen. Denke ich an dieses Ding in meinem Kopf. Verdammt. Ich. Kopfschmerzen. Kopfschmerzen. Vielleicht ist es schon verrostet« (Argonauten [Textbuch] 2003).

Der nächste Moment: Die vier Argonauten gebärden unisono die BESCHIED- bzw. UFO-Handform und laufen dabei wild durcheinander. Ufos fliegen durch die Luft, alle sagen Bescheid, keiner achtet auf den anderen. Lipski nennt im Textbuch die Szene: »Hühnerhaufen GL-Kultur« (ebd.). Eine andere Szene: ein langes Zitat aus dem Beitrag von Marco Lipski beim Gebärdensprachfestival von 1999. Hier gebärdet den Text einer der Argonauten, in dem von Erinnerungen und Einsamkeit die Rede ist: »Das Trauma. Oma sagt, ich muss sprechen. Bin ich ein König. Nein, ich bin ein Clown, ein Schwein, verbittert, grausam. Ich bin krank. Ich liebe eure Wärme. Ich liebe euren Zusammenhalt, euer Chaos. Meine Depression« (ebd.). In der darauffolgenden Szene stehen die Argonauten hintereinander. Der vorderste gebärdet mit sich ausstreckenden Armen: »kann das sein«, und in dem Moment, da seine Arme ausgestreckt sind, gebärdet der nächste die gleiche Frage, dann der nächste, dann der letzte. In dieser Weise folgen die Gebärden für: »kann auch nicht sein«, »ist das nötig«, »unnötig«, »bin ich im Recht«, »bin ich falsch«, »ein muss«, »das nicht sein muss« (Argonauten (Textbuch) 2003). Jeder dieser Sätze oder Satzteile wird mit jeweils einer Gebärde kraftvoll ausgeführt, wodurch sich wiederum ein starker, chorischer Effekt einstellt, der den quälenden Monolog des langen Zitats aus Lipskis Gebärdensprachpoesie erdrückt. Wie dem oben erwähnten Argonauten seine Sehnsucht aus dem Leib geprügelt wird, so wird auch hier die Regung eines Einzelnen von der Gruppe nicht geduldet und sofort erstickt.

Ormsbys Hinweis, wonach der Einsatz poetischer Formen dazu dient, »um die allgemeine Anmut des Gebärdens zu steigern« (1997, 573), begegnet Visual Arts mit Ironie: Mit der Index-Handform gebärden die Argonauten einen Kanon: »Sie sind dumm – Sie ticken nicht richtig – Die spinnen die Tauben – Sind sie nicht süß. – So ahnungslos« (Argonauten (Textbuch) 2003). Gezeigt wird das Ganze in einem poetischen Gebärdensstil, wie er von Ormsby als Ausdruck wachsenden Selbstbewusstseins amerikanischer gehörloser Menschen verstanden wird in jener von hörenden und gehörlosen Menschen so gern gesehene »anmutigen« Form, voll beißender Ironie den Vorstellungen zu entsprechen, die hörende Menschen von ihnen hegen und ihnen überstülpen.

Eine Gebärdensprachperformance Hamburger Studierender

Mit einem Visual Arts vergleichbaren politisch-poetischen Konzept sind im Wintersemester 2005/06 zehn hörende Studentinnen und ein gehörloser Student des Instituts für Deutsche Gebärdensprache angetreten, zwei Hörstücke von Heiner Goebbels (1994) – *VERKOMMENES UFER* und *MAeLSTROMSÜDPOL* –, die auf Texten Heiner Müllers beruhen, in einer Gebärdensprachperformance zu erarbeiten (vgl. Abb. 1). Wie Visual Arts zeigen die Hamburger Studierenden die Gebrochenheit von Identität im Zerschneiden von Sprache: Was macht diese Sprache mit uns, die wir mit dem Anspruch erlernen, sie so vollkommen wie möglich zu beherrschen? Trifft es nicht viel eher zu, dass sie

uns beherrscht? Gelingt es uns tatsächlich, bei aller Mühe und Übung, unseren Körper so in den Griff zu bekommen, wie es von uns – vor allem von den Dolmetschern unter uns – erwartet wird, und wie es unserem eigenen Anspruch entspricht? Steckt in dieser Sprache des Körpers nicht ein anarchisches Element, das sich unserem Zugriff immer wieder entzieht und droht, uns lächerlich zu machen? Was zeigen wir, wenn wir Texte gebärden, die sich uns nicht erschließen?

Abbildung 1: »Verkommenes Ufer« »MAeLSTROMSÜDPOL« (2006)



In dem Text »Eine Sprache der Unterdrückung« habe ich drei Anforderungen an eine Theorie formuliert, die eine Poetik der Gebärdensprache reflektieren muss: Zuerst die Anforderung, statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung im Auge zu haben; dann die Anforderung, die entstellte Sprache der Poesie zu beleuchten; und schließlich die Anforderung an eine Theorie, in den Mittelpunkt den

Körper zu stellen, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Ausdruck bringt.¹³

Wie lässt sich nun ein solches Konzept umsetzen? Visual Arts hat mit seiner Inszenierung von *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* den Versuch unternommen, sich einer Poetik der Unterdrückung zuzuwenden, worunter eine Sprache zu verstehen ist, die nicht *über* Unterdrückungserfahrungen erzählt, sondern die selbst Unterdrückungserfahrung *ist*. Eine solche Sprache begegnet dem Leser in Heiner Müllers Texten. Die Sprache seiner Stücke dient nicht dazu, eine Geschichte zu erzählen, vielmehr öffnet sich durch diese Sprache ein Raum der Erinnerungen und Assoziationen beim Zuhörer. Sie ist sinnlich, archaisch, materiell und bildhaft, und eignet sich deswegen besonders gut für eine Übersetzung in Gebärdensprachpoesie. Die Aufgabe der Schauspieler besteht darin, die Bilder Heiner Müllers in Gebärdenbilder der DGS zu übertragen. Aus diesem Grund ›spielen‹ die Schauspieler nicht im traditionellen Sinn, sondern verwenden ihre Fähigkeiten dazu, den Gebärden Ausdruckskraft zu verleihen (vgl. Abb. 2-5).

Abbildungen 2-4: »Verkommenes Ufer«



Die beiden Teile der Performance – *VERKOMMENES UFER* und *MAELSTROMSÜDPOL* – sind nicht durch eine gemeinsame Geschichte, sondern ein gemeinsames Thema verbunden. *VERKOMMENES UFER* ist wie *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* inspiriert durch die bekannte Geschichte von Jason und seinen Argonauten, von der schon im Zusammenhang der Inszenierung von Visual Arts die Rede war. Dazu montiert Müller Textfragmente, die 1949 entstanden sind. Der Komponist Heiner Goebbels hat in seinen Hörstücken Müllers literarisches Konzept des Auseinanderbrechens von Sprache weiter vorangetrieben. In *VERKOMMENES UFER* montiert er die Tonbandaufzeichnungen einzelner Wörter und Sätze aus Müllers Stück, die er zuvor von Berliner Passanten sprechen ließ. Die Passanten begegnen der Sprache Müllers aus größter Distanz, kaum einem von ihnen gelingt es, beim Lesen des interpunktionsfreien Textes diesen in sinnfällige Einheiten zu strukturieren. Vielen Wörtern und Komposita nähern sie sich nur tastend und stotternd.

13 In diesem Band auf S. 48.

Abbildung 5: »MAeLSTROMSÜDPOL«



Anschaulicher kann man den Prozess des Auseinanderbrechens von Form und Inhalt kaum zeigen und Müllers Erwartung an einen poetischen Text kann kaum besser eingelöst werden, der in einem Gespräch sagt: »Wenn ich einen Text, einen poetischen Text, lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit, denn als eine begriffliche. [...] Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist ein Prozess und kann nicht eine erste Annäherung sein. Deswegen interessiert mich auch zunehmend das Ballett, weil es nichts zu verstehen gibt. Ein Körper ist unverständlich« (Müller 1990, 43).

Viele zeitgenössische Ballettchoreografien – Müller bezieht sich auf Pina Bausch – bleiben offen mit dem, was sie sagen wollen, und zeigen den beschädigten Körper. Darin ähneln sie den beschädigten Texten Heiner Müllers. Während traditionelle Ästhetik Sprache und Körper als eine zu perfektionierende Maschine begreift, öffnet sich zeitgenössische Ästhetik einer Aisthetik (Böhme 2001), die die Gebrochenheit des menschlichen Leibs und die Materialität des Textes in den Mittelpunkt stellt und sinnlich die den Körpern und Texten innewohnende irreduzible Eigenwilligkeit und Unverfügbarkeit erfahrbar macht.

In *MAeLSTROMSÜDPOL* verbinden sich zwei Erzählungen Edgar Allan Poes: die Geschichte »Im Wirbel des Maelström« handelt von einem jungen Fischer, der bei den Lofoten, im Schlund des Maelström gefangen ist (vgl. Poe 2002, 3ff.) und die Geschichte der schicksalhaften Reise des jungen Abenteurers Arthur Gordon Pym (Poe 1985), der als blinder Passagier an Bord eines Walfängers zu einer Reise aufbricht, die ihn schon nach wenigen Tagen an den Rand seiner Existenz bringt. Lebendig begraben in einer Kajüte der *Grampus*, gefangen von Meuterern, Überlebender beim Untergang des Schiffes,

und gerettet durch den englischen Schoner Jane Guy, gelangt er auf eine ferne und unbekannte Insel, deren Bewohner die gesamte Besatzung der Jane Guy niedermachen. Nur er und ein Überlebender der Grampus entkommen dem Massaker. Mit dem gefangenen Wilden Nunu gelangen die beiden in die Region des Südpols und verschwinden dort im Nichts des Nebels und des Untergangs. *MAeLSTROMSÜDPOL* verdichtet das letzte Kapitel der Reise und montiert Zitate aus T.S. Eliots *The Waste Land* in seinen Text.

Heiner Müller erzählt die Geschichten um Arthur Gordon Pym und Jason nicht aufs Neue, sondern verdichtet das Material der Erzählungen in Sprachmaterial. Dem Hörer begegnen Textfragmente, Satzketten, Bilder, die das Geschehen zwischen unterschiedlichen Sprach- und Raumebenen, zwischen mythischer Zeit und Jetztzeit pendeln lassen. Beide Geschichten spielen in einer Grenzregion zwischen Land und Wasser, nicht im Licht eines Abenteuers, sondern in den tiefen mythologischen Schichten des Unbewussten, vermittelt in einer antidiskursiven Sprache, die ich die »entstellte Sprache der Poesie« genannt habe. Deswegen die Entscheidung für ein Hamburger Siel als Aufführungsort.

Die Performance findet im Ober- und Unterhaupt des Lombardsbrücken-Düker statt, einem nicht mehr genutzten Abwassersiel der Hamburger Stadtentwässerung, der aus zwei Räumen besteht, diesseits und jenseits des Ufers der Lombardsbrücke, in dem zeitgleich jeweils *MAeLSTROMSÜDPOL* und *VERKOMMENES UFER* gezeigt werden. Die Studierenden stehen dabei fest im Abwasserkanal und spielen in einer Art Endlosschleife die Stücke, während sich die Zuschauer zwischen den Dükern frei bewegen, wie es ihnen behagt, die Chance wahrnehmen, in den Vorräumen der Spielstätten miteinander zu sprechen, ein Bier zu trinken, und dann wieder in einem der Düker eintauchen, um die Performance weiter zu verfolgen oder sich eine der Performances noch einmal anzuschauen.

Die Entscheidung, die beiden Hörstücke von Müller und Goebbels in einer Performance mit Gebärdensprachstudierenden zu inszenieren, beruht auf dem poetologischen Konzept Müllers und seiner Umsetzung bei Goebbels, das Auseinanderbrechen von Form und Inhalt der beiden Stücke in einer Sprache zu zeigen, die den Studierenden, die sie sprechen, fremd ist. Die Mehrheit der hörenden Menschen, die Gebärdensprache lernen, jedoch nicht in ihr leben, gehen mit dieser Sprache oft unbeholfen und unbedarft um. Sie verbinden mit ihr nicht jenen Schmerz des Ausgeschlossen-Seins und des Verbots seit frühester Kindheit, erleben dafür aber die Scham der öffentlichen Zurschaustellung ihrer Unbeholfen- und Unbedarftheit, die sie nackt und angreifbar macht. Gleichzeitig – darin besteht die Motivation vieler Menschen, die Gebärdensprache lernen – fühlen sie sich von dieser Sprache intensiv angezogen.

Die Performance versucht, mit den unterschiedlichen Gebärdensprachen ihrer Sprecher zu spielen und die Gebrochenheit der Texte in der Gebrochenheit der Sprache spürbar und sichtbar zu machen. Die Distanz zur Sprache, die schon bei den Berliner Passanten deutlich wurde, zeigt sich auch bei den Studierenden: Ihre Gebärden sind zurückhaltend, scheu, ausprobierend und gelegentlich ekstatisch; ob gehörlos oder hörend, sie zeigen deutlich, wie schwer es ihnen fällt, die Sprachketten Müllers zu vereinnahmen und in Gebärden zu übersetzen. Es sind ihre Körper, an denen sich

das Auseinanderfallen von Inhalt und Form zeigt und die gleichzeitig Lust und Scham offenbaren, die damit verbunden sind.

Überwinden von Misstrauen, Angst und Verachtung

Gehörlose Menschen beobachten das Eindringen zeitgenössischer Kunst in die Gebärdensprachkultur, bei der sie kaum etwas von dem wiederfinden, was ihnen aus der Gehörlosenkultur vertraut ist, mit gemischten Gefühlen. Von vielen wird sie als Bedrohung wahrgenommen, die nur mit der Warnung, dass es sich um ›Hörendenkultur‹ handelt, abgewehrt werden kann. Oben sprach Levent Beskardés im Zusammenhang mit der Inszenierung der *Antigone* von Thierry Roisin davon, »dass es sich um Theater der Hörenden handelt« (IVT, 46) und Viktor Werner zitiert in seiner Kritik der Goebbels-Müller-Performance taube Teilnehmer: »Einige der Anwesenden sagten, die Performance sei ›von Hörenden mit Gebärdensprache für Hörende mit oder ohne Gebärdensprache‹ gemacht worden« (Werner 2006, 321). In ihrem Argwohn gegenüber zeitgenössischer Kunst befinden sie sich im Einklang mit den meisten hörenden Menschen. Die Verunsicherung, die zeitgenössische Kunst bewirken will, löst bei vielen hörenden und gehörlosen Rezipienten Abwehr aus und provoziert auf beiden Seiten vertraute Reaktionen: Die einen haben zu etwas Zugang, von dem die anderen ausgeschlossen sind. Kunst, die verunsichert, empfinden viele als eine Zumutung in einer Welt voller Verunsicherungen. Hinter der Abwehr verbirgt sich die Sehnsucht nach dem Eindeutigen, das Sicherheit verspricht, und die einhergeht mit dem tiefen Misstrauen gegenüber allem Sichtbaren, das immer mehrschichtig ist und ständige Verunsicherung bedeutet. »Wenn wir plötzlich nicht mehr *wissen*, was wir *sehen*, sehen wir oft wie zum ersten Mal. Wenn wir nicht einfach wiedererkennen, werden wir zu ausdrücklicher und selbstreflektierter Wahrnehmung veranlasst. Schlagartig wandelt sich Altbekanntes zum Unvertrauten, wird Realität in gesteigerter Weise sichtbar« (Boehm 1997, 278; Herv. i. Orig.).

Die Performance versuchte das Spiel des Wiedererkennens und Verstehens zu durchkreuzen. »An die Stelle einer Poetik des Verstehens tritt eine des Aufmerkens, das den Reiz speichert, im Vorbewußten hält, ihm eine flüchtige Einschreibung im Wahrnehmungsapparat ermöglicht, ohne ihn im Akt des Verstehens verpuffen zu lassen: Gedächtnisspur anstelle von Bewusstsein, das Verstehen aufgeschoben« (Lehmann 1994, 429).

Müllers poetisches Konzept einer gebrochenen Sprache und Goebbels musikalisches Konzept einer gebrochenen Musik reflektieren eine Erfahrung, die taube und hörende Menschen permanent machen: Die Welt stellt sich ihnen gebrochen dar, ihre komplexen Zusammenhänge sind kontingent, undurchdringbar und unverständlich, und zwischen den Bildern, die diese Welt von sich zeigt, und den Texten, mit denen sie sich zu erklären versucht, besteht eine unüberbrückbare Kluft. Insofern versuchte das Konzept der Performance tatsächlich einen freien Raum zu eröffnen, der den gehörlosen und hörenden Besuchern einen jeweils eigenen Zugang zu den Hörstücken verspricht. Aber eben nicht im Sinne einer Verdolmetschung, die einem vermeintlichen Inhalt des

Textes verpflichtet wäre, sondern einer Verdichtung in Gebärdensprachbildern, die den Bildern der Hörstücke verpflichtet sind.

Das eigentlich Erschreckende für Zuschauer und Zuhörer eines Theaterstücks von Heiner Müller und eines Hörstücks von Heiner Goebbels besteht darin, dass sie die Sehnsucht nach dem Vernünftigen, Kognitiven, Erklärbaren restlos frustrieren und sie in einem Zustand der Nacktheit und des Unverständnisses zurücklassen. Das einzige Angebot, das Müller und Goebbels machen, besteht in der Aufforderung, hinzuschauen, zuzuhören und sich ansprechen zu lassen, d.h. unter Verzicht auf den narrativen Gehalt sich dem performativen Anteil ihrer Sprache zuzuwenden, was den Verlust konsensueller Einverständnisse unweigerlich zur Folge hat. Was jedoch passiert, ist das Ereignis dieser Sprache des Körpers, die die Gesichter, die Bewegungen, die Körper gehörloser und hörender Menschen gleichermaßen sichtbar macht. Hier antizipiert zeitgenössisches Theater die Überwindung einer jahrhundertealten Geschichte des Misstrauens, der Angst und der Verachtung und zeigt die politische und poetische Dimension einer Gebärdensprachkunst, die etwas offenbart, was es noch gar nicht gibt.

Wie soll es weitergehen?

Es ist eine Tendenz zu beobachten, die gehörlose Menschen wieder dorthin treibt, woher sie einmal gekommen waren: zurück in die Nische, zurück ins Clubheim, zurück in einen Raum, der von den Anhängern einer ethnisierenden Perspektive der Deaf Studies als Deaf Space bezeichnet wird, d.h. zurück in die Geborgenheit einer Gemeinschaft, in der Gebärdensprache und Gehörlosigkeit scheinbar selbstverständlich sind, lästige Kommunikationsprobleme entfallen und niemand dumme Fragen stellt. Aber diese Geborgenheit ist trügerisch und isoliert vom Rest der Welt. An dieser Welt jedoch teilzuhaben beflügelte in den 80er- und 90er-Jahren nicht nur die Gehörlosen in der Gebärdensprachforschung, sondern auch die Gebärdensprachpoeten und die freien gehörlosen Theatergruppen. Es scheint wie ein grotesker Witz, dass heute gerade gehörlose Menschen mit akademischer Bildung den Deaf Space feiern, oft unter argumentativer Zuhilfenahme des Deafhood-Konzepts Paddy Ladds und des Deaf Ethnicity-Konzepts Harlan Lanes, dabei jedoch nicht zur Kenntnis nehmen, dass es gerade Ladd ist, der in seiner umfassenden Studie die Bedeutung von Bündnispartnern für den Befreiungskampf gehörloser Menschen herausgearbeitet hat – allerdings nicht beliebiger Bündnispartner. Als Forscher, der sich in einer Tradition der Cultural Studies sieht, ist es ein politisches und revolutionäres Subjekt, dem Ladd sein Interesse zollt, und zwar sowohl was taube als auch was hörende Menschen betrifft. Dieses Subjekt ist nicht in erster Linie ein gehörloser oder hörender Gebärdensprachforscher, sondern es sind hörende Laien, in Anlehnung an Antonio Gramscis Konzept des »Subalternen« (vgl. Ladd 2008, 80ff.), die sich in einer Situation der Unterdrückung befinden, die sich mit derjenigen tauber Menschen vergleichen lässt – also genau jene hörenden Menschen, denen man im Straßentheater begegnet und die das »Arme« respektive »Dritte Theater« konstituiert haben.

Noch nie in der Geschichte haben sich so viele Menschen mit Gebärdensprache und tauben Menschen beschäftigt, taube und hörende Menschen gleichermaßen. Aber kei-

nes der raren Dokumente tauber deutscher Deaf Studies-Vertreter reflektiert dieses Faktum, um es für das eigene Denken fruchtbar zu machen. Zwar wird gerne auf diverse Ansätze wie Disability Studies oder Gender Studies verwiesen (Fischer et al. 2009, 438), ohne jedoch auszuführen, worin deren Bedeutung für Deaf Studies läge. Keiner der tauben Kollegen wagt sich daran, die Ursprünge dieser akademischen Disziplinen zu ergründen respektive den Weg zu reflektieren, wie aus der Krüppelbewegung die Disability-, aus der Frauenbewegung die Gender- und aus der Schwulenbewegung die Queer Studies wurden, und was es heißt, sich in den Cultural Studies zu verorten. Gäbe es einen solchen Diskurs, dann würde den deutschen Vertretern der Deaf Studies die physische und mentale Enge ihres Deaf Space schnell transparent werden, ähnlich wie es den Krüppeln, Frauen, Schwulen und anderen Emanzipationsgruppen erging.

Die Konsequenzen für die Arbeit gehörloser Künstler sind evident. Soll aus dem Gehörlosentheater ein Gebärdensprachtheater werden, dann müssen sich die Schöpfer der Gebärdensprachtheater jener Erfahrungen besinnen, die vor ihnen andere gemacht haben, von denen in diesem Text bereits ausführlich die Rede war, und sie gegebenenfalls um Hilfe bitten. Nicht nur aus Gründen der Inklusion ist es notwendig, dass staatliche und private Schauspielschulen gehörlose Kandidaten aufnehmen; trotz *oder gerade wegen* der damit verbundenen Schwierigkeiten. Auch bei hörenden Kunstschaffenden sind viele Scheren im Kopf. Die Aufnahmeregularien der Schulen sind streng, die Hürden für Kandidaten extrem hoch. Das gesamte didaktische Konzept müsste für taube Schüler überarbeitet werden. Theater und Schauspielschulen müssten begreifen, dass ein tauber Othello oder eine taube Desdemona etwas zu zeigen vermögen, was nur sie zeigen können, und was die Zuschauer neugierig macht. Bisher gilt, dass Schauspielschulen für die Arbeit an Stadt- und Staatstheatern bzw. beim Film ausbilden und ihre Absolventen möglichst vielfältig einsetzbar halten wollen. Das setzt Effektivität voraus, während gehörlose Schüler im Klassenzimmer Sand im Getriebe sind. Ein Großteil der Ausbildung besteht neben Körpertraining und Tanz in Improvisationen, Rollenarbeit, gemeinsamen Übungen, Stimmbildungen, Gesang. Da schafft ein gehörloser Schüler viel Durcheinander: Kommunikation? Stimmbildung? Gesang? Es hat sich in Schauspielschulen noch nicht herumgesprochen, dass gehörlose Menschen beim Thema »Körpersprache« hörenden Menschen vieles voraushaben, dass sich das Verständnis von Stimmbildung nicht darin erschöpft, wohlartikuliert zu lautieren, und dass seit Christina Schönfelds Auftritten in Helmut Oehring's Opern das Thema »Gesang« anders gedacht werden muss (vgl. Ugarte Chacón 2014, 210ff.). Es wird von einem hörenden Schauspieler erwartet, einen gehörlosen Charakter spielen zu können, wieso sollte man von einem gehörlosen Schauspieler nicht erwarten, dass er einen hörenden Charakter spielt – einen hörenden Charakter, wie man ihn bisher noch nicht gesehen hat? Eine spannende Vorstellung, Goethes *Faust* von einem gehörlosen Schauspieler in Lautsprache gezeigt zu bekommen und Lessings *Ringparabel* als ein Spiel der Sprachen zu lesen.

Ernsthaftes Gebärdensprachtheater, das sowohl die Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit am Stück sowie an der Schauspielkunst als auch mit dem Zuschauer sucht, kann nur eines sein, das an die Konzepte des Straßentheaters, des »Armen« respektive des »Dritten Theaters« anknüpft, weil nur diese Konzepte jene Wende von der Werkästhetik zur Erfahrungsästhetik vollzogen haben, die die theoretischen Vorausset-

zungen und praktischen Mittel bereitstellen, Amateure, Laien, Subalterne, Menschen mit Behinderung auf die Bühne zu stellen. Diese Bühne jedoch sieht anders aus als das, was landläufig unter einer Theaterbühne verstanden wird. »Armes Theater« verzichtet nicht nur mangels Gelegenheit auf traditionelle Theaterräume, es meidet sie, und sucht stattdessen eigene Räume, in denen es sich frei entfalten kann. Schauspieler des »Armen Theaters« verzichten nicht nur mangels finanzieller Möglichkeiten auf aufwendige Kulissen beim Bühnenbild, bei den Kostümen, bei der Licht- und Tontechnik, sie meiden diese »Zusätze« (Grotowski 1986, 27), weil sich ihr Spiel einer »induktiven Technik (das heißt einer Technik des Eliminierens)« (ebd.), also des Weglassens unnötiger Dinge bedient, und nicht einer »deduktiven Technik (das heißt einer Anhäufung von Kunstfertigkeiten)« (ebd.). Voraussetzung für ein solches Gebärdensprachtheater ist Neugierde – das ist Begierde auf neue Erfahrungen –, Geduld mit sich selbst und mit anderen und Lust am Spiel mit Sprachen und Körpern.

Die Entpolitisierung des Theaters

Rafael Ugarte Chacóns Untersuchung eines Theaters von und für gehörlose und hörende Menschen

Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann (Lehmann 2011, 29).

Mit *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst* hat Rafael Ugarte Chacón eine Untersuchung der gegenwärtigen hörend-gehörlosen Theaterpraxen vorgelegt. Nach dem einleitenden Kapitel, das sich unter anderem mit dem »Forschungsstand zum Theater für Gehörlose und Hörende« und mit der Frage »Was bedeutet ›Gehörlosigkeit‹?« beschäftigt, wendet sich der Verfasser im zweiten Kapitel dem Schlüsselbegriff der Untersuchung zu und versucht in »Überlegungen zu einer *Aesthetics of Access*« eine Antwort auf die Frage zu finden, was unter »Ästhetiken des Zugangs« zu verstehen ist. Da er es mit Theater zu tun hat, sind Ausführungen zur Ästhetik basal, ebenso – da er es mit einem Theater zu tun hat, das mit und für hörende und gehörlose Menschen arbeitet – die Ausführungen zu »Körper«, »Macht« und »Kultur«. Zwei Exkurse zu »Gebärdensprache« und zu »Gebärdensprachkunst und theatralen Formen Gehörloser« geben zusätzliche Hintergrundinformationen. Die untersuchten Theaterproduktionen unterteilt der Autor in drei Kapitel: »Gedolmetschte Aufführungen«, »zweisprachige Aufführungen« und »Visuelles Theater«¹, wobei die Auswahl der Produktionen der beiden letzten Kapitel dadurch bestimmt ist, dass sie seines Erachtens dem Konzept von *aesthetics of access* folgen. Zum Abschluss fasst der Verfasser in »Merkmale, Grenzen und Potentiale einer *Aesthetics of Access*« Möglichkeiten und Perspektiven im Theater für gehörlose und hörende Menschen zusammen.

1 »Gedolmetschte Aufführungen« sind ursprünglich in Lautsprache oder in Gebärdensprache inszeniert worden und werden im Nachhinein in Gebärden- bzw. Lautsprache gedolmetscht. »Zweisprachige Aufführungen« sind zweisprachig ausgelegt und folgen nicht dem Anspruch, dass alles, was auf der Bühne gesagt wird, in beide Sprachen übersetzt wird, sondern spielen mit dem (Nicht-)Verstehen laut- und gebärdensprachlicher Anteile. »Visuelles Theater« verzichtet weitgehend oder vollständig auf ein linguistisches Sprachsystem und bedient sich visueller Theaterformen wie bspw. Pantomime.

Gewiss hat diese Untersuchung nicht den Anspruch eines umfassenden Überblicks, aber sie will doch anhand ausgewählter Beispiele Theaterpraktiken reflektieren, die konzeptionell mit hörenden und gehörlosen Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielern für ein hörendes und gehörloses Publikum arbeiten. Dabei geht Ugarte Chacón davon aus, dass eine gelungene Produktion einer *aesthetics of access* folgt, die sich vor allem dadurch auszeichnet, die Differenz hörend-gehörlos zu markieren, im Unterschied zu einer Inszenierung mit *accessibility devices* (Einsatz von Dolmetschern, Unter-/Übertitelung u. a. m. im Sinne von Barrierefreiheit) und ihrem Bemühen, diese Differenz zu überwinden. Mit dem Begriff *aesthetics of access* folgt der Verfasser der tauben britischen Leiterin der Graeae Theatre Company, Jenny Sealey, die Accessibility-Maßnahmen nicht erst nachträglich auf eine Inszenierung aufpfropft, sondern diese vielmehr in ihre Inszenierung einzubinden versucht, um die Ästhetik der Inszenierung maßgeblich von diesen beeinflussen zu lassen.

Die Unterscheidung zwischen *access* und *accessibility* erinnert an die Unterscheidung, die im aktuellen politischen Diskurs zwischen Inklusion und Integration vorgenommen wird. Die Erfahrungen mit dem Konzept der Integration führten dazu, dass heute auf Druck und durch die Initiative der Betroffenenverbände der von den demokratischen Parteien und Sozialverbänden getragene politische Wille in Richtung Inklusion weist. Wie radikal dabei Inklusion die Vorstellung eines ›geordneten Nebeneinanders‹ ›Behinderter‹ und ›Nicht-Behinderter‹ durch seine Infragestellung von (Nicht-)Behinderung kritisiert, wird an den großen Schwierigkeiten und dem Widerstand vieler Beteiligter deutlich, die bei der Umsetzung inklusiver Konzepte auftreten.

Die Untersuchung greift das politische Konzept der Inklusion auf und versucht es mit dem Begriff *aesthetics of access* für das Theater hörender und tauber Theaterleute nutzbar zu machen. Ugarte Chacón schreibt: »Ohne die Wichtigkeit von *Accessibility*-Maßnahmen und gehörlosenkulturellen Gegenräumen bestreiten zu wollen, sind diese beiden Strategien allein nicht ausreichend, um das Ziel der Inklusion zu verwirklichen. Der Grundgedanke von Inklusion, der bei aller Heterogenität von einer Gesellschaft ausgeht, impliziert meines Erachtens insbesondere die gemeinschaftliche künstlerische Arbeit von Gehörlosen und Hörenden, die sich auch gleichermaßen an ein hörendes wie taubes Publikum richtet« (60; Herv. i. Orig.).

Aesthetics of Access

Wie bereits angedeutet, setzt sich der Begriff *access* von *accessibility* ab und folgt damit dem politischen Impuls der Inklusion, der Außenseiter nicht länger als in die Mehrheitsgesellschaft zu Integrierende begreift, vielmehr seinen Blick kritisch auf diese Mehrheitsgesellschaft selbst richtet, und sie als eine Formation denkt, die sich durch den Ausschluss von Außenseitern konstituiert, diese also braucht, um sich als Mehrheitsgesellschaft etablieren zu können. Daraus folgt, dass weniger die Außenseiter als vielmehr die Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft selbst in den Fokus geraten, und es einer kritischen Überprüfung des Selbstbewusstseins und -verständnisses der Mehrheitsgesellschaft bedarf. Dies hat der Verfasser sehr treffend im obigen Zitat formuliert, wenn er *eine* Gesellschaft als Grundgedanken von Inklusion und somit

auch *eine* Gesellschaft als Grundgedanken gemeinschaftlicher künstlerischer Arbeit von tauben und hörenden Theaterleuten begreift.

Der Grundgedanke *einer* Gesellschaft beinhaltet den politischen Gehalt und die Explosivkraft von Inklusion, denn dieser Grundgedanke wird nicht nur von vielen Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft, sondern auch von Teilen der betroffenen Minderheiten kritisch gesehen. Die Mehrheitsgesellschaft fühlt sich in der Gewissheit ihrer Normalität verunsichert und durch die Ansprüche bedroht, die an sie gestellt werden, und die betroffene Minderheit, bspw. Angehörige der Gehörlosengemeinschaft, fürchtet um ihre junge und hart erkämpfte kulturelle Eigenständigkeit. Der Verfasser macht das deutlich, wenn er die Vorstellung zum Thema »Theater« in der Weise kolportiert, mit der viele Angehörige der Gehörlosengemeinschaft begründen, dass das allgemeine Theater kein Ort ihres Interesses sei: »Gehörlose haben eigene Theaterkonventionen entwickelt, die sie in auf Hörende ausgerichtete Produktionen nicht wiederfinden. So unterscheiden sich Hörende und Gehörlose durch ihren Humor, ihr Verhältnis zur Gebärdensprache und zum gehörlosen bzw. hörenden Körper. Zudem finden Gehörlose ihre eigene Lebenswelt im Theater der Hörenden nicht repräsentiert und die bevorzugte Kommunikationsform wird an den Rand gedrängt« (54).

Inklusion ist also etwas, das beide Seiten im Blick hat und diese vor Herausforderungen stellt, denn sie bedroht das oben erwähnte »geordnete Nebeneinander«, in dem sich beide Seiten, Menschen mit und ohne Behinderung, eingerichtet haben. Inklusion kritisiert das binäre Konstrukt von Behinderung und Nicht-Behinderung als entscheidenden Hebel seiner Zementierung. Ein Theater der Inklusion, das die Bedrohung dieses »geordneten Nebeneinanders« inszeniert und auf die Bühne bringt, ist *per definitionem* ein politisches Theater, denn es stellt jene »Unterbrechung des Politischen« dar, von der im Eingangszitat Hans-Thies Lehmann spricht. Mir stellt sich jedoch bei der Lektüre von Ugarte Chacóns Untersuchung die Frage, ob es sich bei dem Theater, das dem Autor gemäß dem Konzept der *aesthetics of access* folgt, tatsächlich um ein politisches Theater handelt.

Das Theater der *aesthetics of access*, das gemeinsam von tauben und hörenden Menschen produziert und rezipiert wird, will ein *anderes Theater* sein, das andere Fragen stellt und Themen anders inszeniert. Zuallererst müsste in diesem Theater jenes binäre Konstrukt eine radikale Kritik erfahren, das von einer »Welt der Gehörlosen« und einer »Welt der Hörenden« ausgeht. Doch genau diese Kritik findet nicht statt, vielmehr geht der Verfasser von einer »grundsätzlich verschiedene[n] Welterfahrung von Hörenden und Gehörlosen« (150) aus, und gerät damit in jene Falle, in die hörende und gehörlose Menschen immer wieder tappen, wenn sie voreinander stehen, aber einander nicht verstehen. Mit der Unfähigkeit zu hören oder zu gebärden drängt sich geradezu die Vorstellung einer grundsätzlich differenten Welterfahrung auf, doch wenn man Biografien gehörloser Menschen liest, stellen sich diese Welterfahrungen keineswegs so different dar bzw. die differenten Welterfahrungen der Protagonisten schöpfen aus unterschiedlichsten sprachlichen, kulturellen und sozialen Quellen, zu denen auch die Gehörlosigkeit zählt. Gewiss, Taubheit bringt in einer Welt, die fast nur aus hörenden Menschen besteht, viele Probleme mit sich, dennoch will dieses taube Leben gelebt werden und es ist nicht nur die Taubheit, die dieses Leben schwierig und angenehm und abenteuerlich und frustrierend und was sonst noch alles macht. Ein Leben allein auf

Taubheit oder Hören zu reduzieren ist eine Farce. Vielmehr sollte sich das Theater, das einer *aesthetics of access* folgt, auf eine präzise Darstellung seiner hörenden und gehörlosen Protagonisten konzentrieren; und in der Analyse dieses Theaters sollte die Präzision dieser Theaterarbeit gewürdigt werden. Die vorliegende Untersuchung jedoch – auch wenn sie das an vielen Stellen kritisch reflektiert – richtet ihren Fokus allein auf taube Menschen und ihren Körper, auf die Machtstrukturen, in die sie eingebunden sind, und auf die (Sprach-)Kultur, die sie sich geschaffen haben.² Selbstverständlich sind aus diesen Komplexen – »Körper«, »Macht«, »Kultur« – hörende Menschen nicht wegzudenken, aber in der Untersuchung bleiben sie hinter einer unsichtbaren Wand verborgen. Es gelingt dem Verfasser nicht, das Gehörlose *und* das Hörende *zusammenzudenken*. Das ist für eine Untersuchung problematisch, die ein Theater von und für hörende und taube Menschen im Fokus hat.

Der wiederholte Versuch, sich selbst in der Untersuchung als hörender Forscher zu verorten, zeigt, dass sich der Verfasser dieser Problematik durchaus bewusst ist. Dennoch tappt er immer wieder in die dichotome Falle. »Grundsätzlich befinde ich mich als hörender Wissenschaftler in einer Machtposition. Letztendlich gehe ich von meinem Standpunkt als Hörender aus, wenn ich (unter anderem) *über* gehörlose Menschen schreibe. Gerade diese Konstellation – Hörende sprechen und schreiben *über* Gehörlose – hat in der Vergangenheit viel Leid und zahlreiche Konflikte verursacht, wie am Beispiel der Medizin und Pädagogik gezeigt wurde« (147; Herv. i. Orig.). Es ist doch eigenartig, dass eine Untersuchung, deren Thema das Aufbrechen hierarchischer Strukturen und gesellschaftlicher Vorurteile am Beispiel eines interkulturellen Theaters ist, sich kritiklos dem Nexus hörend = Macht anschließt. Dass taube Menschen großes Unrecht erfahren haben, steht außer Zweifel; weshalb verortet sich ein Wissenschaftler, dem dieses Unrecht gewahr ist, der es thematisiert und in seiner gesamten Untersuchung nie aus dem Auge verliert, als Teil dieses Unrecht-Diskurses und nicht als Forscher und Theatermann, dessen Anliegen darin besteht, von einem Theater für hörende und gehörlose Menschen zu schreiben, das sich nicht in Dichotomien verliert und seinen kritischen Blick von sich selbst und von den anderen (von hörenden und gehörlosen Menschen) nicht abwendet? Es ist nicht zu verstehen, weshalb der Verfasser eine Position einnimmt, wie man sie von Vertretern der Deaf Studies kennt, die kein Interesse daran haben, die Existenz tauber und hörender Menschen zusammenzuden-

2 Mehrfach reflektiert der Autor das Dilemma einer Einteilung in Dichotomien. An einer Stelle schreibt er: »Eine andere Schwierigkeit, mit der ich mich auseinandersetzen habe, ist eine Einteilung in Dichotomien. Obwohl ich bereits deutlich gemacht habe, dass eine klare Trennlinie zwischen Hörenden und Gehörlosen nicht gezogen werden kann, gehe ich dennoch von einer Unterscheidbarkeit aus. Diese vermeintliche klare Unterscheidbarkeit begünstigt wiederum eine Einteilung in Forschungsobjekte, die als ›Andere‹ charakterisiert sind, und einem Selbst, das als Norm gilt« (149). Es ist schwer zu verstehen, weshalb es dem Autor nicht gelungen ist, dem Dilemma der Dichotomien, das er kritisch reflektiert, zu entkommen. Er selbst erzeugt immer wieder die Wirklichkeit, die ein von hörenden und gehörlosen Menschen gemeinsam gemachtes Theater kritisiert.

ken, sondern mit ihren Forderungen nach »Deaf Epistemologies« (150f.) das Geschäft der Dichotomisierung betreiben.³

Eine Betrachtung der Begriffe »Körper«, »Macht«, »Kultur«, die für den Verfasser bei der Grundierung der *aesthetics of access* von zentraler erkenntnistheoretischer Bedeutung sind, hilft möglicherweise dabei, die Frage zu beantworten, weshalb es ihm nicht gelungen ist, dem Dilemma der Dichotomien zu entkommen.

Körper, Macht, Kultur

Seinen *Körperbegriff* gewinnt der Verfasser mithilfe des medizinischen, sozialen und kulturellen Modells von Behinderung. Alle drei Modelle sind aus den Deaf bzw. Disability Studies bekannt. Bei der *medizinischen Auffassung* von Behinderung geht es um ein individuelles gesundheitliches Problem, das es zu beheben gelte; beim *sozialen Modell* von Behinderung um ein gesellschaftliches Problem, das auf der binären Konstruktion eines fähigen und gesunden Körpers beruhe, dem sich ein behinderter (*disabled*) und beeinträchtigter (*impaired*) Körper entgegenstelle. Für die Vertreter des sozialen Modells seien Gesundheit, Krankheit und Behinderung keine objektiven und unveränderlichen, sondern gesellschaftlich konstruierte Kategorien. Das *kulturelle Modell* hingegen verstehe behinderte Menschen als Angehörige einer kulturellen Gruppe mit eigenen Normen und Werten. Besonders der politisch aktive Teil der Gehörlosengemeinschaft nehme

3 Im »Leitbild: Deaf Studies in Deutschland« wird »Deaf Epistemology« – etwa: Tauben-Erkenntnistheorie – folgendermaßen definiert: Es ist »von großer Bedeutung, einen wissenschaftlichen Diskurs zu etablieren, der dem Austausch und dem Wissenszuwachs im Forschungsbereich der Deaf Studies dient. Dabei werden alle relevanten Aspekte des Taubseins und der Taubengemeinschaft vor dem Hintergrund sprachlicher, soziologischer und kultureller Strukturen berücksichtigt« (Fischer et al. 2009, 438). Und Fries und Geißler ergänzen: »Zu den dringlichen Fragen, die wir uns stellen müssen, gehört sicherlich auch die Frage, inwieweit und ob nicht auch im Lichte der Deaf-Studies-Forschungen eine Zugehörigkeit zur Gruppe der Menschen mit Behinderung ausgeschlossen werden und konsequenterweise eine reine Definition als kulturelle Minderheitengruppe erfolgen sollte« (2011, 286).

Die bei Ugarte Chacón immer wieder anzutreffende Unsicherheit seiner Verortung unter tauben Menschen äußert sich auch in seinem Umgang mit der »Deaf Epistemology«: »Dies bedeutet, dass auch meine Beschäftigung mit Deaf Epistemologies lediglich eine Annäherung an die Perspektive Gehörloser darstellt, die mir letztendlich dennoch verschlossen bleibt. Gehörlose sind und bleiben anders als ich, sind mir immer in gewissem Maße fremd. Dies muss ich anerkennen, ohne jedoch dabei Wertungen oder hierarchische Einteilungen vorzunehmen. Ergo kann ich weder als Gehörloser sprechen, da ich hörend bin und selbst eine plötzliche Ertaubung mich der Welterfahrung Gehörloser nicht näherbringen würde. Auch versuche ich nicht für Gehörlose zu sprechen, sondern vielmehr ihre eigenen Aussagen mit zu berücksichtigen« (150f.). Weshalb bleibt dem Verfasser die Perspektive gehörloser Menschen – hier geht es nicht um gehörlose Menschen als soziologische Größe, sondern um gehörlose Theatermacher – fremder als die von hörenden Menschen? Nur, weil er möglicherweise nicht »sicher« gebärden kann? Ist ihm die Perspektive von hörenden Theatermachern, die selbst Unterdrückungserfahrungen gemacht haben, nicht genauso fremd, obwohl er sich mit ihnen lautsprachlich austauschen kann? Kann es nicht sein, dass taube Menschen ihm in manchen Situationen viel näher und vertrauter sind als hörende, und dass er genau aus diesem Grund mit ihnen gemeinsam Theater macht?

das kulturelle Modell für sich in Anspruch und begründe damit die Existenz einer Gemeinschaft mit eigenen Traditionen, einer eigenen Geschichte, vor allem aber einer eigenen Sprache, aus der heraus taube Menschen sich nicht als Menschen mit Behinderung, sondern als Angehörige einer Kulturgemeinschaft und sprachlichen Minderheit begriffen. Der Autor fasst zusammen: »Der gehörlose Körper muss also unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden, die einander zum Teil bedingen: in seiner anatomisch-physiologischen Leiblichkeit, als Akteur in sozialen Kontexten, der seine Gehörlosigkeit performativ hervorbringt, und als Kulturträger, der Teil einer sprachlich-kulturellen Gemeinschaft ist. Da diese Facetten des Körpers sowohl die Aufführungserfahrung im Theater als auch die Reflexion darüber prägen, müssen sie in der wissenschaftlichen Untersuchung von Theateraufführungen Beachtung finden« (81).

Diese Zusammenfassung lässt deutlich den inneren Zusammenhang erkennen, der die unterschiedlichen Modelle miteinander verknüpft. Zusammenfassungen bergen aber immer die Gefahr, dass Dinge miteinander verknüpft werden, die nicht zueinander passen. Wenn der Verfasser den »gehörlosen Körper« in seiner »anatomisch-physiologischen Leiblichkeit« betrachtet, dann handelt es sich hierbei um den gehörlosen Menschen im medizinischen Sinn, nämlich den Menschen mit einer Hörschädigung. Indem der Verfasser den tauben Menschen »als Akteur in sozialen Kontexten« sieht, »der seine Gehörlosigkeit performativ hervorbringt«, bezieht er sich auf das Performanz-Modell im Sinne Judith Butlers (1991), deren Gendertheorie davon ausgeht, dass das Geschlecht ein Effekt sprachlicher Handlungen sei und somit jede essenzielle Bestimmung negiere. Übertragen auf gehörlose Menschen hieße das, dass der gehörlose Körper in Folge diskursiver Effekte performativ die Wirkung erzeugt, die er benennt. In diesem Sinn wäre der gehörlose Körper die Folge von Diskursen, die über ihn sprechen und an denen er beteiligt ist.

Mit diesem Gedanken referiert Ugarte Chacón auf die Kritik, die das soziale Modell nicht nur bei ihm, sondern auch innerhalb der Disability Studies mit seiner Differenz von *impairment* und *disability* erfahren hat, wonach *impairment* (»Beeinträchtigung«) »bloßes Beschreibungsmerkmal des physischen Körpers oder von kognitiv-mental Zuständen« (Schneider & Waldschmidt 2012, 140) ist, während *disability* (»Behinderung«) »konsequent [auf die] Ebene von Gesellschaft [referiert] und damit die alltägliche Praxis von Behinderung der gesellschaftlichen Verantwortung« (ebd.) zuweist. Schneider und Waldschmidt warnen: »Würde man die Unterscheidung zwischen Beeinträchtigung und Behinderung [für die Disability Studies; T.V.] übernehmen wollen, hätte man sich allerdings zugleich vor der körpertheoretisch naiven Annahme eines dualistischen Verhältnisses zwischen Körper und Gesellschaft zu hüten« (ebd.). Dieser Dualismus zwischen Körper und Gesellschaft verweist auf jene metaphysische Differenz von Natur und Kultur, deren Opfer unter anderem auch taube Menschen sind, denen gesellschaftliche (kulturelle) Teilhabe unter dem Vorwand eines Defizits der Natur verweigert wird. Sogar die Deaf Studies selbst reproduzieren diesen Dualismus, indem

sie das ›Defizit‹ negieren⁴ bzw. als ›Gain‹⁵ umdeuten und damit die Unterdrückungsmechanismen, denen sie ausgeliefert sind, in ihrer Wirkmächtigkeit stabilisieren.

Indem der Verfasser auf die performativ hervorgebrachte Gehörlosigkeit verweist, schließt er sich der Kritik einer essenziell begründeten Identitätsbildung und der daraus folgenden Dichotomie hörend/gehörlos an. Doch schon sein nächster Gedanke, den gehörlosen Menschen als »Kulturträger [zu verstehen], der Teil einer sprachlich-kulturellen Gemeinschaft ist«, heißt genau jenem Effekt zu folgen, vor dem Butler bzw. Schneider und Waldschmidt warnen: Dass der gehörlose Körper in Folge diskursiver Effekte performativ die Wirkung erzeugt, die er benennt. Die vor allem von Humphries et al. (1988), Lane (1994) und Ladd (2008) formulierte Vorstellung vom tauben Menschen als Kulturträger versucht dem vermeintlichen Elend der Behinderung durch die Umdeutung zu entkommen, Teil einer sprachlich-kulturellen Gemeinschaft zu sein, und stabilisiert damit genau jene Unterdrückung, die zu bekämpfen sie vorgibt. Letztendlich stellt diese Vorstellung, die bereits die medizinische Ideologie propagierte, der Dichotomie einen neuen Referenzrahmen zur Verfügung. Nur geht es jetzt nicht mehr um die Differenz von ›gesund‹ und ›krank‹, sondern um die von ›hörend‹ und ›gehörlos‹.

Für die Untersuchung ist diese Dichotomie grundlegend. Und so bleiben den Lesern triviale Allgemeinplätze nicht erspart: »Es zeigt sich somit, dass zwischen Gehörlosen und Hörenden Unterschiede sowohl in der sinnlichen Wahrnehmung, der Verarbeitung von akustischen und visuellen Reizen als auch in der sprachlichen Produktion und Rezeption bestehen. Diese unterschiedliche Organisation der Wahrnehmung ist die Grundlage für verschiedenartige Theatererfahrungen Gehörloser und Hörender. [...] Daher ist es offensichtlich, dass die diesbezüglichen Unterschiede zwischen Gehörlosen und Hörenden, die in diesem Kapitel anhand der verschiedenen auf den tauben Körper bezogenen Modelle aufgezeigt wurden, Berücksichtigung finden müssen« (91).

Um die *Machtstrukturen* zu analysieren, in denen sich gehörlose Menschen (nur von ihnen ist die Rede) befinden, greift der Verfasser auf Foucaults Diskurstheorie zurück. Ähnlich wie beim Verweis auf Butlers Gendertheorie, deren Zentrum die Kritik an diskursiv hervorgebrachten Identitätskonstruktionen darstellt, begreift auch Foucault »Macht« als ein Diskurssystem, aus dem es kein Entrinnen gibt und in dem es schwer ausmachbar ist, wer Macht gegen wen ausübt. In der weiteren Rezeption des Verfassers jedoch bleibt es bei der gehörlos-hörenden Identitätsdichotomie und dabei, taube Menschen als Opfer hegemonialer Machtstrategien hörender Menschen zu sehen – Machtstrategien, die er an den hinlänglich bekannten Beispielen aufzeigt: Mailand, Linguizismus, Kolonialismus, CI. Auch das Theater ist kein machtfreier Raum. Und auch für das Theater greift Ugarte Chacón auf jene hinlänglich bekannte Vorstellung von Macht zurück, die von Butler und Foucault scharf kritisiert worden sind: »Auch bei gemischten Gruppen, die aus tauben und hörenden Schauspielern

4 Bauman (2008, 417): »Ursprünglich wurde die audiologische Gehörlosigkeit als Faktor in der Gehörlosenwelt gelehrt und das Wort *deafness* ist heute in der Gehörlosenwelt immer noch mit negativen Konnotationen aufgeladen« (Herv. i. Orig.).

5 Bauman & Murray (2014, 18): »Nicht als Mangel, sondern als eine Form menschlicher Diversität, die einen wichtigen Beitrag zum Wohl der Gesellschaft insgesamt leisten kann. Wir benennen ein solches Konzept als das Gegenteil von Hörverlust: Deaf-gain.«

und Teammitgliedern bestehen, sind es doch meist die kulturellen Normen und theatralen Konventionen der Hörenden, die im Vordergrund stehen. Gerade auf Grund der Tatsache, dass Gehörlose zumeist Laien sind, kann durch die Inszenierung von Gehörlosen als Nichtschauspieler, imperfekte Darsteller und potentiell Scheiternde eine an den hörenden Körper gebundene klassische Auffassung von Schauspiel und somit wiederum die hegemonialen Strukturen im Theaterbetrieb bestätigt werden« (105).

Der Mangel an einer *theoretischen Grundlage*, die ein *gemeinschaftliches Theater von hörenden und gehörlosen Theatermachern* zu denken vermag – ein *anderes Theater*, wie ich oben schrieb –, erweist sich als ein grundlegendes Problem der Untersuchung. Die Produktionen, die der Verfasser analysiert, zeichnen sich alle dadurch aus, dass hörende und gehörlose Laien und Professionelle zusammenarbeiten. Das Ziel dieser Arbeiten ist die Überwindung traditioneller kultureller Normen und theatraler Konventionen. Es sind eben gerade nicht *die gehörlosen Menschen*, die scheitern, vielmehr ist das Scheitern ein *immanenter Bestandteil des Theaters*, das taube und hörende Schauspieler auf die Bühne stellt. Es sind gerade nicht Voyeurismus und Exotismus, die dieses Theater bedienen will, die aber durch den Mangel an einer theoretischen Grundlage die Untersuchung immer wieder durchkreuzen.

Für sein Verständnis der *Gehörlosenkultur* bedient sich der Verfasser der Metapher eines geteilten Raums und scheint zumindest an dieser Stelle anzudeuten, dass sich hörende und gehörlose Menschen zwar in verschiedenen Ecken, zumindest jedoch in verschiedenen Ecken eines *gemeinsamen* Raumes bewegen. Aber selbst diese Metapher hilft nicht vor dem drohenden Fallbeil der Dichotomie: »Der geteilte Raum wird sowohl von Hörenden als auch Gehörlosen gestaltet, wobei jedoch die Gestaltungsmöglichkeiten und -freiräume unterschiedlich sind, da (soziale) Güter wie Geld, Wissen, Rang etc. ungleich verteilt sind. Die Gestaltung des Raumes wird also von Hörenden dominiert, wobei Gehörlose kleine, davon distinkte Gegenräume schaffen, die wiederum Hörenden nicht zugänglich sind« (110).

Und es kommt, wie es kommen muss: Tom Humphries et al. (1988), Deaf Space und Deaf World, Paddy Ladd und seine »subaltern-élite researcher« (2008, 80ff.). Und auch die Kritiker bleiben nicht unerwähnt: Humphries (2008), Turner (1994; 2003), Vollhaber (in diesem Band S. 293-367). Aber am Ende ist alles wieder dort, wo es sein muss: »In kaum einem der betrachteten Werke zur Gehörlosenkultur wird die Frage gestellt: ›Was ist Hörendenkultur?‹ Offenbar wird ›die‹ Kultur der Hörenden als selbsterklärende Grundvoraussetzung angenommen, obwohl es mir – und wahrscheinlich auch den meisten anderen Hörenden – schwerfallen würde, eine solche zu bestimmen« (128). Die Frage nach dem, was »Hörendenkultur« sei, sollte nach den Einlassungen des Verfassers zu Butler und Foucault geklärt sein. Weiß der Verfasser nicht, dass es sich bei »Gehörlosenkultur« um einen politischen Begriff aus der Emanzipationsbewegung handelt, dazu geschaffen, sich von der Gegenseite abzusetzen und etwas Eigenes zu entwickeln? In einer bestimmten Phase des Kampfes mag dieser Begriff eine Berechtigung gehabt haben.⁶ Das ändert jedoch nichts daran, dass er, wie sein ›hörendes Äquivalent‹, in die

6 Ohne Zweifel gibt es auch 2015 noch Menschen, die sich solcher Kampf Begriffe bedienen. Aber denen geht es gerade nicht um gehörlos-hörende Projekte.

Irre führt. Humphries, Turner und Vollhaber wollen mit ihrer Kritik der Deaf Studies nicht binäre Konstruktionen bedienen, sondern ihre Existenz infrage stellen.

Nicht-Verstehen

Von den sechs Aufführungen, die der Verfasser als gelungene Produktionen einer *aesthetics of access* versteht und analysiert, möchte ich mich der Aufführung von *Frühling Erwache!* (2009), inszeniert von Michaela Caspar für die Theatergruppe von Possible World e.V. nach der Bearbeitung von Wedekinds *Frühlings Erwachen* durch Nuran David Calis, zuwenden, die in der Analyse den umfangreichsten Raum einnimmt, was sicherlich auch daran liegt, dass der Verfasser bei der Wiederaufnahme (2010) als Produktionsassistent beteiligt war.⁷ Ich wähle diese Produktion auch deswegen, weil sie vieles von dem infrage stellt, was der Verfasser im ersten Teil der Untersuchung als grundlegend für das Verständnis eines Theaters von tauben und hörenden Theaterleuten erarbeitet hat.

Das sicherlich bedeutendste Moment von *Frühling Erwache!* ist seine Kritik an binären Konstruktionen. Tatsächlich lösen sich in diesem Stück alle lieb gewonnenen Identitäten auf. Dies gelingt der Regisseurin dadurch, dass sie die Schauspieler dazu bringt, sich ihrer jeweiligen Sprache zu bedienen, unabhängig davon, wie verständlich sich diese Sprache für das Publikum zeigt. Bei diesen Sprachen handelt es sich keineswegs nur um Laut- oder Gebärdensprache, vielmehr ist es ein Wust unterschiedlicher Ton- und Körpersprachen, unter denen eine saubere DGS oder wohlartikulierte Lautsprache eher selten zu sehen oder zu hören sind. »Diese Art der Kommunikation, bei der das Fragmentarische, Imperfekte ausgestellt sowie die harmonische Unterstreichung und Doppelung von theatralen Mitteln (hier die Textgleichheit in Laut- und Gebärdensprache) unterlaufen wird, bedeutet ein Ausbleiben des unmittelbaren Verstehens. Dies kann als charakteristisch für eine postdramatische Theatersprache angesehen werden, bei der die Zuschauer nicht in der Lage sind, das Gesehene und Gehörte umgehend zu verarbeiten und mit einer eindeutigen Bedeutung aufzuladen, sondern vielmehr dazu angehalten sind, diesen Prozess aufzuschieben und sich vorerst aufmerksam ihren Sinneseindrücken zu widmen« (225).

Die von Caspar gewählte Form der Inszenierung von Sprache ist, wie der Verfasser zutreffend darstellt, im postdramatischen Theater formuliert worden. Umso schwerer ist es zu verstehen, weshalb er postdramatisches Theater als eine »theatrale Form Hörender« (171) bezeichnet. Unabhängig davon, dass taube Theaterleute durchaus in der Lage sind, sich einer postdramatischen Theatersprache zu bedienen, sind bereits in

7 Bei den anderen Produktionen handelt es sich um Herbert Gantschachers Inszenierung *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: »Briefe«* (2011), der Inszenierung von Paula Garfield und des *Deafinitely Theatre* von Shakespeares *Love's Labour's Lost* (2012), John E McGraths Inszenierung *In Water I'm Weightless* (2012), der Performance von Ramesh Mayyappan *Skewered Snails* (2012) sowie die deutschsprachige Aufführung von Zoja Mikotová Inszenierung des Märchens *Das goldene Spinnrad* (2012). Während der Verfasser die Inszenierungen von Caspar, Gantschacher, Garfield und McGrath als »zweisprachige Aufführungen« bearbeitet, ordnet er die von Mayyappan und Mikotová einem »Visuellen Theater« zu.

den 1990er-Jahren hörend-gehörlose Theaterproduktionen postdramatischen Konzepten gefolgt⁸ – noch bevor der Begriff »postdramatisches Theater« zum theatertheoretischen Schlagwort wurde. Der Impuls dazu kam nicht aus dem Wunsch, einer hippen, hörenden Theatermode zu folgen, sondern war bei gehörlosen Theatermachern die Folge von Ermüdungserscheinungen ihres eigenen Emanzipationstheaters, das nach der Aufbruchstimmung der 1980er-Jahre neue Inspirationen suchte. Hier ist vor allem Marco Lipski vom Visuellen Theater Hamburg zu nennen, dessen postdramatische Produktion *Argonauten (Alles Hörende muss sterben)* beim Deutschen Gebärdensprachtheater-Festival 2003 beim tauben und hörenden Publikum und der Jury für Furore gesorgt hat.⁹ Ende der 80er- und zu Beginn der 90er-Jahre entstand in der Öffentlichkeit ein Bild von Gehörlosen, wie es zuvor noch nicht zu sehen war. 1987 erhielt die gehörlose Schauspielerin Marlee Matlin für ihre Rolle als Sarah in *Children of a Lesser God* den Oscar; 1990 erschien als deutsche Übersetzung Oliver Sacks' *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen* und war sofort ein Bestseller; 1997 erhielt Caroline Links Film *Jenseits der Stille* den Deutschen und den Bayerischen Filmpreis und wurde 1998 als bester fremdsprachiger Film für den Oscar nominiert. Dieses neue Bild von gehörlosen Menschen war vor allem geprägt durch die ›Entdeckung‹ der Gebärdensprache als einer eigenständigen Sprache, die nach 30 Jahren im akademischen Elfenbeinturm ins Rampenlicht von Kinos, Fernsehsender und Talkshows gelangte. Hörende Theatermacher aus der Off-Szene wurden neugierig und fragten an, ob es gehörlose Schauspieler gäbe, die Interesse an einer gemeinschaftlichen Arbeit hätten. Aus der Not, sich nicht verständigen zu können und unter gelegentlicher Zuhilfenahme engagierter Dolmetscherinnen, begannen jene Experimente mit den verschiedenen Sprachen, die dann in die Produktionen Eingang gefunden haben. Dieses Spiel mit Sprachen, das nicht nur zwischen hörenden und gehörlosen Menschen, sondern zwischen vielen stattfand, die als Außenseiter stigmatisiert waren und die man vorher noch nie auf der Bühne gesehen hatte, wurde zu einem Markenzeichen jenes politischen und anderen Theaters, von dem eingangs die Rede war, und hat traditionelle Ansichten von Sprache, Sprechen und Verstehen infrage gestellt.

Im Zusammenhang mit *Frühling Erwache!* zitiert Ugarte Chacón Susanne Tod: »Dem Bedürfnis nach allumfassendem Verstehen« wird nicht entgegengekommen, vielmehr wird Nicht-Verstehen benannt und das Publikum genötigt, »sich letztendlich mit diesem Nicht-Verstehen auseinanderzusetzen« (226; vgl. Tod 2009, 516). Und dabei geht es nicht nur um das Nicht-Verstehen im Zusammenhang mit einer Hörschädigung, vielmehr findet sich das Nicht-Verstehen auf zahlreichen Ebenen wieder: »Auf der einen Seite handelt es sich um ein sprachliches Unverständnis zwischen Gehörlosen und Hörenden sowie eine aus den familiären Hintergründen resultierende Fremdsprachigkeit als weitere Kommunikationsbarriere. Auf der anderen Seite sind es

8 Beispielsweise die beiden Inszenierungen von Wolfgang Feindt, Sabine Mohr und Stefanie Weiss von Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1995) und von Carlo Gozzis *Die Rätsel der Turandot* (1997).

9 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik« in diesem Band auf S. 111f.

Verständnisprobleme zwischen Jugendlichen und Erwachsenen sowie zwischen Personen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen, die auf die unterschiedlichen (Migrations-)Biographien sowie die Zugehörigkeit zur Gehörlosen- und Hörendenkultur zurückzuführen sind« (228). Nicht-Verstehen findet sowohl auf der Darsteller- als auch auf der Darsteller-Zuschauer-Ebene statt. Nach meinem Eindruck bleibt es allerdings höchst fraglich, ob es auf der Darstellerebene tatsächlich so etwas wie eine »Zugehörigkeit zur Gehörlosen- und Hörendenkultur« gibt, zumindest wird sie an keiner Stelle im Stück expliziert. Auf der Darsteller-Zuschauer-Ebene bedeutet Nicht-Verstehen ein tastendes Folgen der Handlung, bei dem vieles vage bleibt und der Zuschauer gezwungen ist, sich aus den sprachlichen Versatzstücken, Worthülsen, Emotionen und Bildern eine eigene Vorstellung dessen zu machen, was er hier sieht. Damit erinnert dieses Nicht-Verstehen an die Erfahrungen, die in der prekären sprachlich-kulturellen Konfrontation zwischen Hörenden und Gehörlosen, Jugendlichen und Erwachsenen, Migranten und Einheimischen stattfindet. Auf die Darstellung dieser Erfahrungen kommt es der Regisseurin an.

Die Auseinandersetzung mit *Frühling Erwache!* und die Verweise auf Caspars zweite Inszenierung *MEDEA! DIE WAHRHEIT! ME DEA F* (2011) zwingen den Verfasser, sich mit einer Ästhetik auseinanderzusetzen, die sich dem nähert, was ein politisches und poetisches Theater von tauben *und* hörenden Theaterschaffenden ist. Und sie zwingen ihn auch, sich mit einer Theorie zu beschäftigen, die über den Tellerrand der Deaf Studies hinausweist. Jacques Rancières (2002) Differenz von Polizei und Politik ist tatsächlich der erste und einzige Ansatz des Verfassers, ein Theater zu denken, der die Dinge, die die Schauspieler auf der Bühne machen und zeigen, zu verorten in der Lage ist. Das Spiel von Verstehen und Nicht-Verstehen deutet der Verfasser – inspiriert durch Rancière – als Differenz einer »Ordnung der Polizei« und einer »Bestimmung als Lärm«, die der Ordnung der Polizei feindlich gegenübersteht und auf diese Weise politisch ist. Die Verbindung des Verstehens mit einer Ordnung der Polizei respektive des Nicht-Verstehens – also des »Lärms« – mit Politik untergräbt den Ansatz, der »Politik als Aushandlung von divergierenden Interessen« (241) – also des gegenseitigen Verstehens – begreift, da das Verstehen der Raum der Polizei ist. Vielmehr ist das Nicht-Verstehen, der »Lärm«, der Ort von Politik. Luzid beobachtet hier der Verfasser die schwer bzw. nicht zu verstehenden lautsprachlichen Äußerungen der gehörlosen Schauspieler und deutet sie als »Lärm« im Sinne Rancières.¹⁰ Es ist der Lärm, den sie verursachen, der den politischen Gehalt der Produktion bestimmt, und der von den Zuschauern sehr unterschiedlich wahrgenommen wurde. Die einen kritisierten die Tatsache, dass Gehörlose sich lausprachlich äußerten; »[a]ndere Stimmen sahen in der Inszenierung jedoch im Gegenteil die mutige Aneignung der Lautsprache durch die tauben Jugendlichen und die Konfrontation der hörenden Zuschauer mit ihrem eigenen Befremden gegenüber den Stimmen der Darsteller. Durch die Tatsache, dass zusätzlich auch Hörende Gebärdensprache verwenden, würden normativ bestimmte Zugehörigkeiten zu getrennten Sprachgemeinschaften aufgelöst und ein Diskurs über Kommunikation und deren potentielles Gelingen oder Scheitern fände statt« (238f.).

10 Als »Lärm« in Sinne Rancières sind auch viele laut- und gebärdensprachliche Äußerungen der hörenden Schauspieler zu verstehen, die teilweise kaum verstehbar sind.

Michaela Caspars Inszenierung ist es, die das binäre Weltbild des Verfassers vollständig dekonstruiert. *Frühling Erwache!* ist die theatrale Umsetzung dessen, was politisch die Idee von Inklusion beinhaltet. Von hörender Welt und gehörloser Welt, von Hörenden-Theater und Gehörlosen-Theater ist hier nichts zu finden. Jede der Figuren tritt in ihrem So-Sein, ihren Stärken und Schwächen, ihrem Ringen, Scheitern und Durchhalten auf die Bühne. Hier befindet man sich tatsächlich in jenem gemeinsamen Raum, von dem der Verfasser im Zusammenhang seines Kulturbegriffs schrieb – und in diesem Raum wird kein Fallbeil aufgestellt.

Am Ende von *Frühling Erwache!* ist vom binären Weltbild des Verfassers nur noch der Beifall übrig geblieben: »Am offensichtlichsten sind die unterschiedlichen Theaterkonventionen jedoch in der Applausordnung. Gehörlose applaudieren visuell, das heißt die offenen Hände werden erhoben und an den Gelenken schnell hin- und hergedreht« (230f.).

Die Beschäftigung mit *Frühling Erwache!* hat deutlich gemacht, dass ein Theater, das dem Konzept von Inklusion folgt, immer ein politisches Theater ist. Die Wurzeln dieses Theaters reichen in eine Zeit zurück, in der noch niemand von Inklusion sprach, in der sich aber hörende und taube Menschen aufgemacht haben, die zwischen ihnen bestehende scheinbar unüberwindliche Trennung zu überwinden. Es ist schwer zu verstehen, dass die erste deutschsprachige Monografie, die sich mit dem Thema eines Theaters von und für gehörlose und hörende Menschen beschäftigt, wichtige Aspekte dieses Theaters nicht berücksichtigt. Kein Wort zu den bereits erwähnten Anfängen eines gehörlos-hörenden Theaters auf Kampnagel in Hamburg, initiiert von den Künstlern Wolfgang Feindt, Stefanie Weiss und Sabine Mohr, zu den umstrittenen und gefeierten Inszenierungen Thierry Roisins *Antigone* und *Woyzeck* des Pariser International Visual Theatre, zu den Produktionen Hamburger Studierender und des Visuellen Theaters Hamburg von *Blue* und den Hörstücken von Heiner Müller und Heiner Goebels im Lombardsbrücken-Düker, zu Rolf Kasteleiners Berliner Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* und seiner Hamburger Inszenierung von Sarah Kanes *4.48 Psychose*, zu den Opern von Helmut Oehring und kein Wort zu den Inszenierungen des seit über zehn Jahren interkulturell arbeitenden Freiburger Theaterkollektivs HandStand, geleitet von Johanna Thoma. Wie *Frühling Erwache!*, aber auch wie die anderen in der Untersuchung aufgeführten Inszenierungen, die einer *aesthetics of access* folgen, haben all diese Arbeiten einen politischen Anspruch, der vor allem darin besteht, dass die Trennung zwischen hörenden und tauben Menschen nicht das letzte Wort sein darf.

Der Verfasser hat sich ganz im Sinne der Deaf Studies, denen es um die Bewahrung der hörend-gehörlosen Dichotomie geht, für einen Ansatz der »Politik als Aushandlung von divergierenden Interessen« entschieden – den vermeintlich divergierenden Interessen hörender und gehörloser Theaterleute. Von ihm selbst lernt der Leser seiner Untersuchung, dass im Sinne Rancières dieser Ansatz als Nicht-Politik zu verstehen ist. In der Entpolitisierung des gehörlos-hörenden Theaters droht ihm jenes Nischendasein, dass die Idee der Inklusion und somit – so verstehe ich ihre Idee – auch die *aesthetics of access* zu überwinden hoffen. Integration sucht die »Ordnung der Polizei«, Inklusion die »Bestimmung als Lärm«. Ähnlich wie die gehörlosen Vertreter der Deaf Studies erzeugt der Verfasser immer wieder die Wirklichkeit, die er eigentlich kritisiert.

Leere Signifikanten

Anmerkungen zum *Sommernachtstraum* der Theatergruppe Possible World

Der erste Blick auf die dunkle Bühne lässt im Hintergrund etwas erahnen, das an Schlitzze erinnert. Ist es der Spalt der Kontaktaufnahme von Pyramus und Thisbe, der sich in der Wand auftut zwischen den Häusern ihrer verfeindeten Eltern; der Spalt, der ein Kennenlernen, eine Kommunikation, eine Liebe ermöglicht, die eigentlich verboten ist und zum bitteren Tod führt? Als das Licht langsam reingefahren wird, klärt sich das Bild auf der Bühne: Es ist der Spalt zwischen den Fingern einer riesigen Hand, die sich von der Kulisse bis zum Bühnenrand erstreckt und in deren Handfläche sich das Bühnengeschehen abspielen wird. Wer ist dieser Riese, in dessen Hand sich die Schauspieler befinden? Davon wird noch die Rede sein.

Pubertät und Erwachsenwerden bei Shakespeare, Calis und Caspar

Der Frühling¹ ist vergangen, der Sommer ist gekommen. Dem Erwachen folgt der Traum.² Ilse, Martha, Wendla, Melchior, Moritz sind älter geworden und sollen oder wollen heiraten. Sie heißen jetzt Demetrius, Helena, Hermia, Lysandra. Doch etwas rebellisches Blut treibt sie noch immer um, und ganz so wie die Eltern wollen es die Kinder nicht. Das erinnert noch ein wenig an das Wedekind'sche Erwachen. Sie hauen ab und geraten in Teufels Küche. Denn der Wald ist nicht nur dunkel, sondern auch voller Leben. Da treibt der Kobold Pucka auf Kosten anderer seine Scherze, es tummelt sich der schwule Oberon mit seinem Geliebten Titania; da sind die Elfen Senfsamen, Bohnenblüte, Motte, Primel und ein paar Handwerker, Zettel, Flaut, Squenz, Schnock, die ein Theaterstück, eine antike Tragödie auf die Bühne bringen wollen. Handwerker?

1 *Frühling Erwache!* Regie: Michaela Caspar. Produktion: Possible World e.V. in Kooperation mit dem Sonderpädagogischen Förderzentrum Ernst-Adolf-Eschke-Schule für Gehörlose Berlin und dem Ballhaus Ost. Berlin 2009-2010.

2 *Ein Sommernachtstraum.* Regie: Michaela Caspar. Produktion: Possible World e.V. in Kooperation mit dem Ballhaus Ost. Berlin 2018.

Theaterspielen? Eine antike Tragödie? Was hat sich Shakespeare dabei gedacht, als er die Geschichte von Pyramus und Thisbe, jenem unglücklichen Liebespaar aus Ovids *Metamorphosen*, den Handwerkern unterjubelte?

Etwa zur gleichen Zeit, als der *Sommernachtstraum* entstand, griff Shakespeare die Geschichte von Pyramus und Thisbe selbst auf und verarbeitete sie in *Romeo und Julia*. Es scheint, als ob Shakespeare in *Romeo und Julia* und im *Sommernachtstraum* seinem Interesse an Pubertät und frühem Erwachsen-Werden nachgeht; an jungen Menschen, wenn sie revoltieren und dabei Liebe, Erotik, Verlangen, Drogen und abgründige Fantasien erfahren; eben jene Zeit, in der sich erste Sedimente einer Ich-Identität ablagern.³ Schon 300 Jahre vor Frank Wedekind und 400 Jahre vor Nuran David Calis war das wohl tatsächlich der Antrieb für Shakespeares Theaterstücke, wobei sowohl er als auch Wedekind ihren Jugenddramen die Gattungsbeschreibung »tragisch« respektive »Eine Kindertragödie« zuschrieben, während der *Sommernachtstraum* die Gattungsbezeichnung »Komödie« erhielt. Irgendetwas passiert offensichtlich in diesen dramatischen Jahren, irgendwie offenbart sich diese Zeit als Januskopf, als Tragödie oder Komödie, davon abhängig, welcher Blick auf diese Zeit geworfen wird, in der aus Teenies Twens werden, in der nicht mehr der Tod zwischen Kämpfen um Abhängigkeit und Selbstbehauptung lauert, die Lust dem Tod ein Schnippchen spielt und Abgründe Vorspiel zu ehelichen Pflichten werden.

Die beiden Geschichten sind eng ineinander verwoben und die auf den ersten Blick nicht recht eingängige Entscheidung Shakespeares, eine Theatergruppe aus Handwerkergelesen in den Wald zu schicken, um dort ein Theaterstück einzustudieren – einen Wald, in dem das Chaos um die (Nicht-)Liebenden, Kobolde und Elfen herrscht –, bekommt hier einen Sinn. Als ob ihm daran gelegen gewesen wäre, die Erinnerung an eine Zeit wachzuhalten, die gerade erst vergangen ist und immer noch in die Jetztzeit hineinreicht. Wie ernst es Shakespeare damit ist, an diese Pubertätserfahrung anzuknüpfen, belegt sein Kunstgriff eines Stücks im Stück, in dem die Helden seiner Komödie in den Helden der Tragödie gespiegelt werden, und sie zeigt sich auch in seiner Entscheidung, am Ende des *Sommernachtstraums* »Pyramus und Thisbe« vor der Hochzeitsgesellschaft aufführen zu lassen. Es ist allerdings eine eigenartige Aufführung, die den *Sommernachtstraum* beschließt, in der das Publikum, vor allem Theseus, in das Bühnengeschehen hineinschwätzt und sich als Spielleiter gebärdet. Auch hier sendet Shakespeare ein weiteres Mal eine Botschaft, die auf zweifache Weise gelesen werden kann: »Pyramus und Thisbe« als Drohung, gegen Verbote zu verstoßen und mahnende Warnung vor dieser Zeit des Exzesses als einer tödlichen Gefahr, die zu regulieren der Herrscher in der Hand hat und die nun – und das ist die Lesart Nr. 1 – mit dem Bund der Ehe überwunden und als Komödie zu inszenieren ist, oder, Nr. 2, als mahnende Warnung, diese Zeit des Exzesses nicht zu vergessen – wider allem Einreden der Erwachsenen –, die im Bund der Ehe stillgestellt werden soll, jedoch heimlich, koboldhaft ihr Unwesen treibt. Do you remember – lieber nicht.

3 »Pubertät« und »Ich-Identität« sind gewiss keine Konzepte William Shakespeares. Und wenn hier von jungen Erwachsenen die Rede ist, dann standen diese in Shakespeares Zeit im Zenit ihres Lebens. Und doch ist es eine eigenartig rätselhafte Coming-of-Age-Story, die er nach *Romeo und Julia* mit dem *Sommernachtstraum* geschrieben hat.

Gibt es eine Idee in der Inszenierung des *Sommernachtstraums* Michaela Caspars, dann ist sie hier zu finden. Der gefangene Amazone Hippolyta wird zwangsverheiratet. Sein Herrscher und Gemahl Theseus duldet keinen Widerspruch, verprügelt den Gefesselten mit dem Brautstrauß, reißt ihm das Herz aus der Brust und stößt ihm einen Stock in den Anus. Es ist ein anderer Hippolyta, als die, die wir aus Shakespeares Text kennen. Caspar nimmt sich die Freiheit, hier ein paar Dinge zurechtzurücken. Bei ihr ist die Ehe eine Zwangsinstitution, die nur die Alternative kennt: Entweder Gewalt gegen den unterdrückten Partner (Hippolyta) und Todesandrohungen gegen die widerspenstige Tochter (Hermia) oder Subordination – getarnt als freiwillige Unterwerfung –, die das Ende des *Sommernachtstraums* beschreibt. Die Bewegungen der Menschen im Herrscherschloss des Theseus sind so mechanisch wie ein Uhrwerk. Es sind diese mechanischen Bewegungen, mit denen sich der Hofstaat verabschiedet, um die Bühne für den Traum freizumachen, und die wieder aufgegriffen werden, um das Ende des Traums einzuläuten.

Michaela Caspar hat sich für den Schrecken der Ehe entschieden. Von Befriedung im ehelichen Hafen ist keine Rede. Und hier endet dann auch schon die Regie. Lysandra⁴, Hermia, Helena, Demetrius werden in den Wald geschickt, ohne zu wissen, was sie da sollen. Wo nichts Eigenes ist und keine Auseinandersetzung stattfindet, da hilft nur das Textbuch, das gnadenlos abgearbeitet wird, Akt für Akt, Szene für Szene. Und am Ende das Wiedersehen im Herrscherschloss. Heteros (Helena und Demetrius), Schwule (Theseus und Hippolyta), Lesben (Lysandra und Hermia), alle wollen heiraten und wedeln mit dem Eheglück. Das kann nicht gut gehen, weiß Michaela Caspar – aber mehr weiß sie nicht, und deswegen wissen auch ihre Helden nichts mit sich anzufangen und imitieren ihre Rollen, brav, wie man das vom Laientheater kennt. Aber wie kommt es, dass aus Ilse, Martha, Wendla, Melchior, Moritz so blasse Gestalten wurden? Ist das postpubertäre Aufbegehren der letzte Akt vor der großen Langeweile des Erwachsenseins? Michaela Caspars *Sommernachtstraum* will sich mit dieser Frage nicht beschäftigen, sondern lässt die Dinge laufen, und der Blick des Zuschauers, geschärft an *Frühling Erwache!*, ermüdet an schönen und geschwätzigen Bildern.⁵

Was ist da passiert? Vielleicht ist es für die Beantwortung der Frage hilfreich, noch einmal genauer die Inszenierung von *Frühling Erwache!* in Erinnerung zu rufen, bevor der Blick auf die aktuelle Inszenierung des *Sommernachtstraums* gerichtet wird.

Ein Blick in die Vergangenheit, um die Gegenwart besser verstehen zu können

In *Frühling Erwache!*, ihrer ersten Inszenierung von 2009, orientiert sich Caspars Theaterkonzept konsequent an Bertold Brechts Konzept des epischen Theaters, das, wie Wal-

4 Die Entscheidung, weshalb aus dem Kobold Puck eine Pucka und aus Lysander eine Lysandra wurden, hat sich mir nicht erschlossen. Als ob nicht jeder sieht, dass Hippolyta und Theseus, Oberon und Titania Männer sind, Lysander und Hermia Frauen, und Puck ein Kobold jenseits des Genderdiskurses.

5 Vgl. Fußnote 17.

ter Benjamin schreibt, »nicht so sehr Handlungen zu entwickeln, als Zustände darzustellen« (1980i, 521) hat. Das bedeutet, es gab keinen Moment, in dem Schauspieler und Publikum vergaßen, wo sie sich befinden – im Berliner Ballhaus Ost. Die Schauspieler bewegen sich auf festen Linien und stehen auf festen Markierungen, die auf dem Fußboden an die Linien eines Mühlebretts erinnern. Das erzeugt eine Form der Konzentration bei ihren Bewegungen und beim Memorieren ihrer Texte. Es sind Schauspieler des epischen Theaters, d.h. sie repräsentieren keine Rolle, es gibt kein Als-ob, sondern sie zeigen ihre Auseinandersetzung mit der Rolle, die sie offen führen: Schauspieler und Rolle sind nicht identisch, aber Schauspieler und Rolle haben etwas miteinander zu tun. Insofern ist das epische Theater ein Schauspieler-Befreiungs-Theater, gerade auch für die Schüler der Ernst-Adolf-Eschke-Schule; es befreit sie aus dem für sie und den Zuschauer peinlichen Elend der Imitation und Repräsentation einer aufgesetzten Rolle, mit der sie nichts zu tun haben und die sie bloßstellt. Das epische Theater zeigt die Künstlichkeit des Orts und der zu spielenden Rolle und setzt sich vom aristotelisch-dramatischen Theater der Einfühlung ab. Es sucht keine Empathie, sondern Parteinahme, keine Verschmelzung, sondern kritisches Mitdenken.

Der Text von Nuran David Calis mit seinen Themen, die den jugendlichen Schauspielern unter den Nägeln brannten, inspirierte, vielleicht disziplinierte er auch, aber er dominierte nicht. Der Text konnte die Truppe gar nicht dominieren. Es bestand eher die Gefahr, dass er sie frustriert, weil die meisten der Schauspieler ihn nicht lesen konnten – geschweige denn ihn verstanden. »Michaela: ›Uns war vor dieser Arbeit nicht bekannt, dass es für viele Gehörlose recht schwierig ist, mit komplizierten Texten umzugehen.« [...] Simone⁶: ›Immer wieder sagte man uns: ›Das könnt ihr gleich vergessen, das können die sich nie merken, das ist zu viel für die Kinder, das kriegen sie nicht hin.« Was diese Tatsache angeht, war es vielleicht ein Vorteil, dass wir mit unserer naiven Energie dort ankamen, nämlich mit dem Gedanken, dass Gehörlose zwar eine Sinneseinschränkung haben, aber nicht bescheuert, idiotisch oder minderbemittelt sind. Wir wollten kein pädagogisches Sondertheater für Behinderte, sondern professionelles Theater (mit jugendlichen Laien) machen und wir wollten mit den Einschränkungen, die da sind, dann künstlerisch umgehen« (Caspar & Jaeger 2009, 503f.). Alle an der Produktion Beteiligten waren also gezwungen, den Text spielend und nicht lesend zu erarbeiten. Mit anderen Worten: Es war die vermeintliche Inkompetenz der Schauspieler, die ihnen den Weg freimachte, den Text zu dekonstruieren und sich die Themen des Textes zu eigen zu machen, ohne ihn aus dem Blick zu verlieren.

Die Inszenierung hatte eine Reihe von Strategien entwickelt, dem Anspruch an ein episches Theater gerecht zu werden, die Caspar und Jaeger mit den Worten erklären: »Dramatische Form des Theaters vs. Epische Form des Theaters: handelnd vs. erzählend; verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion vs. macht den Zuschauer zum Betrachter; verbraucht seine Energie vs. weckt seine Aktivität; ermöglicht ihm Gefühle vs. erzwingt von ihm Entscheidungen; Erlebnis vs. Weltbild; der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt vs. der Zuschauer wird gegenübergesetzt« (ebd., 501).

6 Simone (Jaeger) war eine der hörenden Schauspielerinnen, die an der Produktion beteiligt waren.

Die Inszenierung erzählt von Schauspielern, Rollen und Zuständen. Dabei sitzen sich Zuschauer und Schauspieler gegenüber

Die Schauspieler stellen sich vor das Publikum, werden von Ilse der Größe nach geordnet und warten. Ilse ist die Spielleiterin in dieser Szene. Ihr lauter Tritt auf den Boden ist das Signal für den Spielbeginn der Szene, die mit »Die Schauspieler stellen sich vor« bezeichnet werden kann: Frank, 19, seine Eltern sind nach Deutschland gekommen, seine Hobbys sind Fußballspielen und Freunde treffen. Er spielt Moritz. Simone, 21, ihre Eltern kommen aus Deutschland. Sie spielt Ilse, ähh Martha. Ali, 18, seine Hobbys sind Fußballspielen, Fitnessstudio und Zeichnen, seine Eltern sind stolz auf seine Selbstständigkeit. Er spielt Moritz. Peter, 37, seine Eltern sind aus Deutschland und interessieren sich nicht für das, was er macht. Er spielt Moritz' Vater. Can, 15, geht in die 9. Klasse, seine Eltern kommen aus der Osttürkei, seine Hobbys sind Fußballspielen, Volleyball spielen, Tischtennis spielen usw. Er spielt Melchior. Dusan zeigt dicke Titten, die er treffen möchte, er liebt Fußball und Theater. Hend, 16, ihr Vater ist aus Ägypten, ihre Mutter aus Palästina. Sie spielt Wendla. So geht das weiter, bis sich alle Schauspieler vorgestellt haben. Viele der biografischen Hinweise werden im Verlauf des Stückes noch vertieft. So verweben sich die Geschichten der Schauspieler mit den Geschichten ihrer Helden und es verschwimmen die Grenzen: wer spricht, Frank oder Moritz, Simone oder Martha?

Der Zuschauer wird zum Betrachter

In der Caspar-Inszenierung sind Martha und Moritz Geschwister. Martha will nach Amerika abhauen. Sie will Moritz mitnehmen. Ihr Verhältnis ist schwierig. Marthas Verhalten zu Moritz wird als übergriffig inszeniert. Sie respektiert nicht seine Grenzen. Auch nicht die seines Nicht-Hörens. Sie fordert ihn auf, das Hörgerät einzuschalten, er fordert sie auf zu gebärden. Immer das gleiche böse Spiel, wer ordnet sich wem unter. Die Zuschauer werden Zeugen dieses aggressiven Spiels, das die beiden beherrschen, und aus dem es kein Entkommen gibt.

Der Zuschauer wird wach

Die beiden Marthas Simone und Rukiye stehen sich am äußeren Ring des Mühlebretts gegenüber. Simone steht im Finstern, Rukiye im Licht. Dafür darf Simone anfangen – »immer du«! Simone spricht, Rukiye gebärdet – nein, sie macht etwas ganz anderes, sie schreit und spielt und gebärdet das, von dem Simone spricht, und das alles mit einem Schalk im Nacken. »dinge, an die ich mich erinnern will, wenn ich erwachsen bin: esspapier im Freibad nach der arschbombenorgie vom dreier« (Calis 2007, 19). Bei Simone klingt das trotzig und wütend, während Rukiye sich über ihr Alter Ego lustig zu machen scheint. Die Arschbombe ist wirklich eine Orgie, Rukiye reckt ihren Hintern, hebt ein Bein und jeder sieht ihre Lust, sich ins Wasser plumpsen zu lassen. Das Esspapier mit Null Kohlehydrate wird bei Rukiye zu einem dicken Bauch, als ob sie ein Kilo Nudeln verschlungen hätte, und lacht über sich und ihre anstößigen Bewegungen.

Die Inszenierung erzwingt vom Zuschauer Entscheidungen

An der Stellschraube im Machtkampf, den Moritz und seine Schwester fechten, wird weiter gedreht. Diesmal ist es der Vater, der der Empfehlung von Moritz' Lehrer auf Nicht-Versetzung zugestimmt hat. Damit entfällt die Reise nach Amerika. Der Vater zu Moritz: »Sprich mir doch mal nach: Es-ist-das-Beste-für-mich – Du musst ordentlicher sprechen, sonst kann dich niemand verstehen – In Amerika musst du ordentlich sprechen können – Was willst du in Amerika? Du schaffst es ja noch nicht mal pünktlich zur Theaterprobe zu kommen.« Dazu Benjamin: »Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr« (1980i, 522). Als Moritz seinem Vater dessen Zustimmungsschreiben zur Nicht-Versetzung ins Maul stopft, atmet das Publikum hörbar auf und applaudiert Moritz.

Die Inszenierung zeigt ihr Weltbild

»Es verschwimmen die Grenzen« – die letzte Szene im Stück ist eine Unterwasser-aufnahme. Noch einmal greift Michaela Caspar das Thema von *Frühling Erwache! Auf* – Eros und Tod – und verdichtet es in einem Film, der die Schauspieler unter Wasser schwebend und schwimmend zeigt. Für wenige Minuten wird noch einmal etwas von ihnen sichtbar, das gerade eben auf der Bühne zu sehen war, ihre Gesten, ihre Spiele, ihre Albernheiten, Dusans ›dicke Titten‹, ihre Zärtlichkeit, ihre Berührungen. Hier wird noch einmal das alte Undine-Lied von Menschwerdung, Liebesschwur und Verlassen-Werden, von Verzweiflung, Rache und Tod angestimmt. Während Moritz und Melchior in ihren Badehosen mit der Kamera flirten und angeben, wie sich das für Jungs im Schwimmbad gehört, sind Eros und Tod bei den durchs Wasser schwebenden Ilse, Martha und Wendla in ihren weißen Kleidern immer präsent. Und es ist eine klamme Traurigkeit, die den Zuschauer packt.

Nach den bisweilen sehr lauten und schrillen Tönen sind die Minuten des Films eine weitere Facette von Sprache, die Michaela Caspar hier zum Klingen bringt. Das Wunderbarste an dieser Inszenierung ist das Spiel mit Sprachen, deren Referenzialität, Materialität und Performativität sich in einer Weise entfalten, wie es nur möglich ist, wenn Menschen aus unterschiedlichen Kulturen, mit unterschiedlichen Sprachen und Erfahrungen miteinander unterwegs sind, und die zu zeigen alles andere als selbstverständlich ist. Die Zuschauer durften für eine gute Stunde Teil einer Intimität sein, in der sie eigentlich nichts verloren haben, die aber den Verstand schärft und das Herz weitet.

Ganz im Sinne von Brechts epischem Theater sind es keine Schauspieler, die in einem realen Raum fiktive Figuren repräsentieren. Eher sind es Schauspieler im Sinne Jérôme Bels, der mit Trisomie 21-Jugendlichen gearbeitet hat und auf dessen Frage nach ihrem Beruf die Mitglieder des Zürcher Theaters Hora unisono antworteten: »Ich bin Schauspieler«⁷, womit sie nichts anderes meinten, als sich in diesem Augenblick bewusst zu sein, dass sie auf einer Bühne stehen. Das Verschwimmen der Grenzen pos-

7 *Disabled Theater*. Konzept: Jérôme Bel. Produktion: Theater Hora und Jérôme Bel in Kooperation mit dem Festival AUAWIRLEBEN, HAU Hebbel am Ufer. Zürich und Berlin 2012.

tuliert also nicht etwas, das mit dem Begriff »Authentizität« gefasst werden könnte – ein Prädikat, das vorzugsweise in der Theaterarbeit mit Menschen mit Behinderungen assoziiert wird; alle Mitspieler von *Frühling Erwache!* oder *Disabled Theater* sind sich der Künstlichkeit ihrer Situation auf der Bühne bewusst, ohne sich selbst dabei aus dem Blick zu verlieren. Genau das zeichnet ihre Professionalität aus. Sie haben lange geprobt und sich die Kunstgriffe erarbeitet, die sie dem Publikum zeigen werden. Sie spielen nicht sich selbst, sondern Figuren, die ihnen sehr vertraut sind. Diese, in die Theaterwirklichkeit hineinleuchtende Lebenswirklichkeit schafft eine Ahnung, dass die Wirklichkeit veränderbar ist, für Dusan gleichermaßen wie für Melchior, für Frank wie für Moritz, für Rukiye wie für Martha.

Ein Sommernachtstraum

Ich möchte noch einmal auf das Zitat von Caspar und Jaeger zurückkommen, in dem sie die in ihrem Theaterkonzept von 2009 gewählte dramatische Form vorgestellt und von der epischen Form unterschieden haben: »handelnd vs. erzählend; verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion vs. macht den Zuschauer zum Betrachter; verbraucht seine Energie vs. weckt seine Aktivität; ermöglicht ihm Gefühle vs. erzwingt von ihm Entscheidungen; Erlebnis vs. Weltbild; der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt vs. der Zuschauer wird gegenübergesetzt« (Caspar & Jaeger 2009, 501). Im *Sommernachtstraum* sind vom epischen Theater oder besser vom Caspar'schen Theater nur noch wenige Spuren zu erkennen. Hin und wieder ein Aufstampfen, hin und wieder der Weg auf einer Linie des imaginären Mühlebretts, wobei weder das eine noch das andere einer bestimmten Idee wie in *Frühling Erwache!* zu folgen scheint. Aber auch die aristotelische Einfühlung findet nicht statt.

Die Inszenierung orientiert sich am dramatischen Muster und entwickelt eine Handlung, die den Zuschauer in die Bühnenaktion von Gewalt und Flucht und Drogenträumen verwickelt, angezettelt von einem wilden Puck und einer Bande von Elfen. Dazwischen stolpern die Handwerker durch den Wald bei ihrem Versuch, »Pyramus und Thisbe« einzustudieren. Und der Zuschauer wird Zeuge all der Verwicklungen, die Puck und Oberon mit ihrem Zaubersaft anrichten, und die bei den Helden zu endlosen und ermüdenden Erklärungen, Selbstbeichtigungen, Liebesschwüren und Streitereien führen, und schließlich zur Erlösung mit all den dazugehörigen Vergewungen, Umarmungen, Liebkosungen. Soweit, so dramatisch. Aber die zweite Hälfte des dramatischen Spielablaufs findet nicht statt: Kein »Die Inszenierung löst beim Zuschauer Gefühle aus«; kein »Die Inszenierung wird für den Zuschauer zu einem Erlebnis«; kein »Der Zuschauer wird in das Bühnengeschehen hineinversetzt«. Der Zuschauer sitzt außen vor. Ihm bleiben ein paar schöne Bilder und die Qual endloser Dialoge, die eine ermüdende und vollständig geistlose Übung darstellen. Der Verstand wird nicht geschärft und das Herz nicht geweitet.

Die Sprache der Menschen und die Stimme, die lärmt

Bei Shakespeare ist das Waldgeschehen Antipode zum streng regulierten Ablauf am Hof zu Athen. Am Hof wird Politik gemacht, hier wird verhandelt und entschieden, wer wen wann heiratet, während im Wald der Lärm herrscht, ein rumorender, rülpsender, röhrender Puck, ein Wesen halb Mensch halb Tier, das sich am Boden räkelt und den Zuschauer erschreckt.

Jacques Rancière hat eine solche Situation vor Augen, als er seine philosophische Untersuchung *Das Unvernehmen* mit einem Zitat aus der *Politik* des Aristoteles einleitet: »Allein von allen Lebewesen besitzt der Mensch die Sprache. Die *Stimme* nämlich ist das Mittel, den Schmerz und die Lust anzuzeigen. Auch ist sie anderen Lebewesen gegeben. Ihre Natur geht nur soweit: sie besitzen das Gefühl des Schmerzes und der Lust, und sie können es untereinander anzeigen. Aber die *Sprache* ist da, um das Nützliche und das Schädliche kundzutun, und folglich das Gerechte und Ungerechte. Das ist es, was den Menschen eigentümlich ist im Vergleich zu den anderen Tieren: einzig der Mensch besitzt das Gefühl des Guten und des Schlechten, des Gerechten und des Ungerechten. Aber es ist die Gemeinschaft dieser Dinge, die die Familie und die Polis macht« (Aristoteles zit. in Rancière 2014, 14; Herv. T.V.).

Für Aristoteles war die Unterscheidung von wohlartikulierter Sprache, die den Menschen von der unartikulierten Stimme der Tiere unterscheidet, kein biologisches, sondern ein politisches Phänomen, denn zur Gruppe der Menschen gehörten allein die freien Griechen als Angehörige der zivilisierten Welt; zur Gruppe der Tiere hingegen all jene, die keine freien Griechen waren, die Barbaren also und die Sklaven, die sich der griechischen Selbstvergewisserung nicht bedienen konnten. Wenn Aristoteles Griechen und Sklaven zu einer Familie erklärt, dann allein deswegen, weil das Leben der einen ohne die Arbeit der anderen nicht denkbar ist.

Am Hof von Athen verfügen Theseus, Hippolyta und Egeus, Demetrius und Lysander, Hermia und Helena sowie die Handwerker über Sprache.⁸ Sie entscheiden über das Nützliche und Schädliche, das Gerechte und Ungerechte. Puck, Oberon, Titania und die Elfen verfügen über keine Sprache; ihre Stimmen, die nicht vernehmbar sind, bringen das Gefühl des Schmerzes und der Lust zum Ausdruck, oder um mit Rancière zu sprechen: Ihre Stimmen sind als Lärm angelegt und sie bleiben unsichtbar.⁹ Rancière unterscheidet »jene, die man sieht, und jene, die man nicht sieht; jene, von denen es einen *Logos* [...] gibt, und jene, von denen es keinen *Logos* gibt; jene, die wirklich sprechen, und jene, deren Stimme, um Freude und Leid auszudrücken, die artikulierte Stimme

8 Bei Caspar hat Hippolyta keine Sprache.

9 »Oberon: »Unsichtbar wie ich bin, will ich die beiden im Gespräch belauschen« (Shakespeare 2014, 47).

Puck, Oberon, Titania sind das, was Goethe seinem Mephisto in den Mund legt, wenn dieser von sich sagt: »Ich bin der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht; drum besser wär's, dass nichts entstünde. So ist denn alles, was ihr Sünde, Zerstörung, kurz das Böse nennt, mein eigentliches Element« (Goethe 2000, 47).

Sigmund Freud markiert die Differenz von Stimme und Sprache als »Lustprinzip«, das er vom »Realitätsprinzip« unterscheidet (vgl. Freud 1999c, 6).

nachahmt« (Rancière 2014, 34; Herv. i. Orig.). Die Menschen sind vernunftbegabt, Kobolde und Elfen hingegen nicht. Für das attische Staatswesen existieren Kobolde und Elfen so wenig, wie für die Griechen Sklaven und Barbaren oder für die Patrizier die Plebejer: »Euer Unglück ist es, *nicht zu sein*, sagt ein Patrizier zu den Plebejern, und dieses Unglück ist unvermeidlich« (ebd., 38; Herv. T.V.).¹⁰

Das politische Geschehen am Hof von Athen bedient sich einer Sprache, die Rancière mit »Polizei« in Verbindung bringt: »Allgemein benennt man mit dem Namen der Politik die Gesamtheit der Vorgänge, durch welche sich die Vereinigung und die Übereinstimmung der Gemeinschaften, die Organisation der Mächte, die Verteilung der Plätze und Funktionen und das System der Legitimierung dieser Verteilung vollziehen. Ich schlage vor, dieser Verteilung und dem System dieser Legitimierungen einen anderen Namen zu geben. Ich schlage vor, sie *Polizei* zu nennen« (ebd., 39f.; Herv. i. Orig.). Dem System der »Polizei« steht das Phänomen des »Lärms« gegenüber, das sich im *Sommernachtstraum* als die Stimmen der Kobolde und Elfen zeigt. »Die Polizei ist somit zuerst eine Ordnung der Körper, die die Aufteilungen unter den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind; sie ist eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird und jenes andere als Lärm« (ebd., 41).

Shakespeares Radikalität entgeht jedoch Michaela Caspar. Es gelingt ihr nicht, Shakespeares literarische Stimme in dramatischen Lärm zu verwandeln. Das unterscheidet *Frühling Erwache!* radikal vom *Sommernachtstraum*, denn dort war genau dieser Lärm zu sehen und zu hören. Lärm ist nichts anderes als die Sprache der Unterdrückten. Der Lärm begleitete *Frühling Erwache!* vom Beginn des Stücks bis zur letzten Szene der Unterwasseraufnahme, denn seine Stimme war die Stimme der Unterdrückten, der Jugendlichen, der Tauben und Hörenden, der Migranten und Einheimischen.

Weshalb gelang es nicht, Demetrius und Lysandra, Hermia und Helena zum Lärmen zu bringen? Weshalb war es so wichtig, den Shakespeare-Text so sauber wie möglich in DGS zu übersetzen? Weshalb ging soviel Energie in Visual Vernacular und Sign Mimic?¹¹ Das ist umso verwunderlicher, als beide Stücke wie oben bereits erwähnt eng miteinander verknüpft sind. Es gibt bei Calis und Shakespeare Dialogpassagen, die eine verblüffende Ähnlichkeit aufweisen:

»Wendla: ›Los, schlag mich.« Melchior: ›Ich schlag keine kleinen Mädchen.« Wendla: ›Ich bin kein kleines Mädchen. – Ich halt das schon aus. – Los, schlag zu, du Idiot. – Im Aushalten bin ich groß, nicht so wie die anderen Mädchen, die sofort Aua schreien. – Ich schrei nicht Aua« (Calis 2007, 25).

»Helena: ›Benutz mich ruhig als Hund: los, tritt mich, schlag mich, verachte und verlier mich, nur lass zu, dass ich dir folge [...].« Demetrius: ›Geh nicht zu weit, du spielst mit

10 Vorstellungen wie die zum attischen Staatswesen sind noch immer sehr gegenwärtig – einem Staatswesen, in dem taube Menschen genauso wenig existieren wie die Flüchtlinge, die Berber wie die Bettler, bestenfalls als unerwünschte Kostgänger und lästige Mahner.

11 Vgl. *Sehen statt Hören* vom 31.03.2018.

meinem Hass! Mir wird schon übel, wenn ich dich nur sehe.« Helena: »Und mir wird übel, wenn ich dich nicht sehe« (Shakespeare 2014, 74f.).

Weshalb stockt dem Zuschauer der Atem bei Simone Jäger und Dusan Vujicic¹², und bei Anne Zander und Brian Duffy bleibt es flau? Vielleicht deshalb, weil Martha und Melchior einen Konflikt spielen, von dem Jäger und Vujicic wissen; vielleicht, weil der älteren Simone Jäger sadomasochistische Fantasien vertraut sind und sie die Schwierigkeiten, sie zu erleben, und die Scham und den Selbsthass, die zu diesen Fantasien gehören, kennt; und vielleicht, weil Dusan Vujicic in seiner Großmüligkeit – man erinnere die dicken Titten, die zu begehren er bei jeder Gelegenheit der Welt mitzuteilen hat – einer Frau begegnet, die zwar keine dicken Titten hat, die aber weiß, was oder besser wen sie will: Melchior. Bei Helena und Demetrius ist das alles aufgesetzte Tändefei, die das Textbuch vorschreibt; da ist kein Begehren spürbar; zu fantasieren eines anderen Hund zu sein, davon weiß Anne Zander nichts und es wäre Caspars Aufgabe gewesen, sie dahinzubringen, Duffys Hund zu werden, genauso, wie es ihre Aufgabe gewesen wäre, aus Brian Duffy nicht nur einen genervten, sondern einen bösen Demetrius zu machen, einen, der Zander zum Hund macht und sich daran ergötzt, denn im Wald unter den Elfen sind Dinge möglich, von denen die Menschen in Athen mit ihrem Logos unter dem Kopfkissen nicht zu träumen wagen. Hier wird der Mensch zum Tier, Zettel zum Esel, und es findet Sex zwischen Tier und Mensch statt. Vermutlich ist es diese Freiheit und dieses anarchische Denken, die Caspar mit dem *Sommernachtstraum* verbindet und von denen sie bei *Sehen statt Hören* spricht. Nur, warum ist davon nichts zu sehen? Stattdessen: fade Gesten, leere Signifikanten.

Leere Signifikanten

Schrieb ich oben, dass das Wunderbarste an *Frühling Erwache!* das Spiel mit Sprachen war, so ist das Ödeste am *Sommernachtstraum* das fehlende Spiel mit Sprachen. Um noch einmal auf die Differenz von Sprache und Lärm zu verweisen: *Frühling Erwache!* war ein politisches Stück, weil es den Lärm gezeigt hat: die Sprache der Unterdrückten; hingegen ist der *Sommernachtstraum* eine vollständig entpolitisierte Produktion, in der von einer Sprache der Unterdrückten nichts mehr zu sehen und zu hören ist. Die Sprache des *Sommernachtstraums* erschöpft sich ganz in ihrer referenziellen und repräsentativen Funktion. Possible World ist im Gehörlosentheater angekommen, genau, wie es Athina Lange im Interview bestätigt: »Die Arbeit ist total professionell. Die Organisation und der Umgang mit den Schauspielern sind toll. Wir kennen schlimme Formen der Herabsetzung gehörloser Menschen. Hier sind Gehörlose und Hörende absolut gleichgestellt. Nicht untergeordnet, sondern auf Augenhöhe« (*Sehen statt Hören* vom 31.03.2018).

Die Entscheidung Caspars vor dem Hintergrund der von Lange angedeuteten erfahrenen Herabsetzung für eine Inszenierung, die sich am dramatischen Theater des Als-ob orientiert und von einer scheinbaren Gleichberechtigung ausgeht, ist völlig unverständlich. Mit dieser Entscheidung entzieht Caspar ihrer Inszenierung den politischen

12 Bei Caspar spielt sich die Szene in *Frühling Erwache!* zwischen Martha und Melchior ab.

Gehalt. Ich möchte noch einmal an das Wort von Benjamin erinnern, wonach das epische Theater Zustände entdeckt und darstellt. Der Zustand wäre die »Herabsetzung gehörloser Menschen«. Episches Theater würde also genau diesen entdeckten Zustand in einem politischen Kontext verorten und ihm eine ästhetische Form verleihen. Der *Sommernachtstraum* hingegen ist nicht wie *Frühling Erwache!* der Ort, wo die »Herabsetzung gehörloser Menschen« in einen Zusammenhang mit der Herabsetzung anderer Menschen gestellt wird, bspw. der von Flüchtlingen; ein Ort, wo kulturelle Differenzen diskutiert werden in einer Bühnensprache, die die Herabsetzung von Einheimischen und Ausländern, von Hörenden und Tauben reflektiert. In *Frühling Erwache!* sind die Schauspieler nicht nur taub und hörend, sie haben auch eine Geschichte als Kind muslimischer Eltern, die nicht wollen, dass ihre Tochter auf der Bühne steht, oder als Flüchtling aus Vietnam, der irgendwo im Nirgendwo strandet, trampend die Stadtgrenze Berlins erreicht und von der Polizei aufgegriffen wird, die ihm seine Gehörlosigkeit nicht glaubt und ihn einen Simulanten nennt, ohne Familie, 15-jährig, taub. Im *Sommernachtstraum* bleibt es bei der »Herabsetzung gehörloser Menschen«, der tauben Nabelschau, wie sie bereits von der *Tauben Zeitmaschine* von 2014¹³ eingeläutet wurde, die weniger eine Zeitmaschine als eine Taubenmaschine war, also eine Maschine zur Produktion des Selbstbilds einer bestimmten Gruppe tauber Menschen, die genau jenes Zwei-Welten-Modell als Theaterstück inszeniert, das die taube *Deaf Studies*-Forschung postuliert. Der Untertitel von *Die taube Zeitmaschine* lautet: *Eine Zeitreise durch zwei Galaxien*. Nicht mehr das Konzept einer Welt, in der hörende und taube Menschen aufeinander angewiesen und füreinander da sind, sondern das Konzept der Zwei-Welten resp. Zwei-Galaxien ist nun das Programm von Possible World. Eine Auseinandersetzung zwischen hörenden und tauben Menschen findet 2018 im *Sommernachtstraum* nicht statt. Man tut so, als sei man in der Galaxie tauber Menschen gelandet und es entsteht die Illusion einer allseits wohlgefälligen und hübsch gebärdenden Welt. Dafür sorgen Gal Naor und Brian Duffy.¹⁴

Gebärdensprache und Lautsprache sind nicht länger Lärm; im *Sommernachtstraum* sind sie die Sprache der Herrschenden, zumindest für die zweistündige Illusion des Als-ob einer Theateraufführung. Possible World geht es um den Nachweis, dass Gebärdensprache genauso in der Lage ist, Shakespeare zu repräsentieren, wie jede andere Sprache, die ihn übersetzt hat.¹⁵ Eyk Kauly: »Jetzt kann ich verstehen, warum so viele

13 *Die taube Zeitmaschine. Eine Zeitreise durch zwei Galaxien*. Regie: Michaela Caspar. Produktion: Possible World e.V. in Kooperation mit dem Ballhaus Ost. Berlin 2014.

14 Naor: »Als Tänzer kann ich den Schauspielern Tipps geben, wie sie ihren Ausdruck durch tänzerische Bewegungselemente verstärken können. Und es ist mir wichtig, dass die Schauspieler ein gutes Körpergefühl entwickeln« (*Sehen statt Hören* vom 31.03.2018).

Duffy: »Ich bin hier dabei, um VV und Sign Mimic zu unterrichten. Visual Vernacular gehört als eigenständiger Teil zur Gehörlosenkultur. Sign Mimic unterscheidet sich von VV, ist bildhafter und für die Allgemeinheit besser verständlich als VV, das nur für Gehörlose klar ist« (ebd.).

15 Um das Erbringen genau dieses Nachweises geht es allen Produktionen des Deutschen Gehörlosen-Theaters (DGT), wenn es Stücke aus dem klassischen Kanon auf die Bühne bringt, bspw. bei Goldonis *Diener zweier Herren*. Aber das DGT versteht sich vor allem als Theater der Gehörlosengemeinschaft, das um eine Theatersprache ringt. Sein Selbstverständnis ist ein völlig anderes als die »Vision«, die Possible World folgendermaßen formuliert: »Unsere Vision ist der Aufbau eines internationalen Netzwerkes, dessen Ziel es ist, dass Gehörlose, Schwerhörige und

begeistert sind von Shakespeares Dichtung. Man kann den Text an die hundertmal lesen. Und irgendwann begreift man dann: ›Ach so, das ist ja ganz anders gemeint.‹ Also funktioniert die Umsetzung in Gebärdensprache nicht, oder, nein, in einfacher Körpersprache auch nicht, also nehmen wir doch lieber Visual Vernacular? Oder, nein, besser DGS? Wir haben so viel immer wieder geändert. Und wir lernen nicht eine Ausdrucksform, bis sie sitzt, sondern es bleibt alles im Fluss. In Lautsprache mag es zu Shakespeare vielleicht den einen passenden Ausdruck geben, um ein Gefühl zu treffen. Dagegen kannst du die Szenen in Gebärdensprache so oder auch ganz anders ausdrücken. Da gibt es völlig unterschiedliche Möglichkeiten. Und das macht die Umsetzung von Shakespeare in Gebärdensprache so anspruchsvoll« (*Sehen statt Hören* vom 31.03.2018).

Das Zitat berichtet davon, wie sich Kauly den Shakespeare-Text erschlossen hat und es macht deutlich, wie grundlegend sich dieses Erschließen von dem des Calis-Textes unterscheidet. Caspar und Jaeger sprachen von den Schwierigkeiten der Schauspieler beim Erarbeiten des *Frühling Erwache!*-Textes (vgl. 2009, 503f.), später betont Caspar diese Schwierigkeiten noch einmal im Zusammenhang der zweiten Inszenierung *Me Dea (f)!*.¹⁶ Jedoch waren es gerade diese Schwierigkeiten, die vermeintliche Inkompetenz der Eschke-Schüler, die ihnen half, sich die Themen des Textes zu eigen zu machen.

An den Schwierigkeiten des Textverständnisses wird sich auch bei den Schauspielern des *Sommernachtstraums* nichts geändert haben, aber der Umgang mit diesen Schwierigkeiten ist ein völlig anderer geworden. Jetzt spricht Kauly davon, den Text hundertmal zu lesen, um ihn sich auf diese Weise zu erschließen und um dabei den richtigen Ausdruck in Gebärdensprache zu finden. Das heißt, es geht nicht mehr darum, sich eine eigene Position zu dem Text zu erarbeiten, sondern vielmehr darum, ihm die korrekte Form in einer anderen Sprache zu verleihen. Aus einer performativen Auseinandersetzung wird ein linguistischer Akt. Damit beraubt sich die Inszenierung ihrer Lebendigkeit, ihres Ausdrucks und ihres politischen Gehalts und macht den Text zu einer leeren Hülle.

Das Textbuch eines Theaterstücks ist eine ganz eigene Textsorte, die sich von anderen literarischen Textsorten grundlegend unterscheidet, denn der Text eines Textbuchs sagt nur die ›halbe Wahrheit‹ und lebt davon, dass Regie und Schauspieler ihm die ›andere Hälfte der Wahrheit‹, ihm Leben einhauchen. Das gilt für einen Text in Gebärdensprache gleichermaßen wie in Lautsprache. Insofern kann es den »einen passenden Ausdruck« weder in dem einen noch in dem anderen Sprachmodus geben, wie Eyk Kauly mutmaßt. Deutlicher ist sein Missverstehen kaum zum Ausdruck zu bringen, das hier vorliegt und das zeigt, wie wenig es Caspar gelungen ist, ihm und ihrer

Hörende aus und in verschiedenen Ländern gemeinsam an performativen Formaten in Gebärdensprache, Körpersprache und Lautsprache arbeiten, des Weiteren inklusive Arbeitstechniken entwickeln und diese in unterschiedlichen Ländern etablieren. Thematisch geht es um die Frage, wie eine andere Welt möglich sein könnte« (www.possibleworld.eu; 01.02.2021).

16 »Den Text in Gebärdensprache zu übertragen und die Inhalte der Gruppe nahezubringen, war kompliziert. Irgendwie war das für mich ein Schock. Ich hatte nicht mit so großen Unterschieden gerechnet« (Caspar, Ugarte & Zante 2014, 382).

Medea! Die Wahrheit! ME DEAF! Regie: Michaela Caspar. Produktion: Possible World e.V. in Kooperation mit dem Sonderpädagogischen Förderzentrum Ernst-Adolf-Eschke-Schule für Gehörlose Berlin und dem Ballhaus Ost. Berlin 2011-2012.

Truppe eine Ahnung von Shakespeare und von der Aufgabe zu vermitteln, die Regie und Schauspieler haben, und was es bedarf, dem *Sommernachtstraum* Leben einzuhauen. Gebärdensprache, Lautsprache, Körpersprache, Tanz, Visual Vernacular, Sign Mimic hauchen Shakespeare kein Leben ein. Ein stimmloser Shakespeare bleibt auch mit Gebärdensprache, Lautsprache, Körpersprache, Tanz, Visual Vernacular, Sign Mimic ein stimmloser Shakespeare.

Kauly spricht *nicht* davon, dass die Probenarbeit am *Sommernachtstraum* eine Auseinandersetzung mit der Aktualität Shakespeares war. Da reicht keine noch so junge Vergangenheit in die Gegenwart hinein, keine Lebenswirklichkeit leuchtet in das Theaterspiel. Er gibt keine Antwort auf die Frage: Was gehen mich Theseus und Titania an, was habe ich mit denen zu tun, wann habe ich das letzte Mal meinen Freund mit dem Brautstrauß verprügelt, ihm das Herz aus der Brust gerissen und ihm einen Stock in den Anus gestoßen? Oder, wann ist mir das alles selbst zugestoßen? Ist Theseus' und Titanias Thema auch mein Thema, oder sind es Hippolyta und Oberon, die mich berühren? Vielmehr geht es um eine linguistisch-translatorische Auseinandersetzung mit dem Text Shakespeares und um das Bestehen körperlicher Herausforderungen: »In den Proben war für mich vor allem das Visual Vernacular eine neue Erfahrung. Ich hatte vorher schon VV-Anfängerwissen. Aber jetzt erst bin ich darin richtig unterwiesen worden. Und je mehr ich probte, desto mehr begriff ich, dass VV ganz anders ist als Gebärdensprache. Man muss sich in die Sache hineinversetzen und sich vorstellen, wie es sich anfühlt. In DGS kann ich Gebärden verwenden und schon ist alles klar. Aber hier ist es anders. Also hab ich mich in meine Figur reingedacht und probiert. Ich fragte: »Erkennst du es? Du verstehst es nicht?« Also noch mal! »Und jetzt? Erkennst du es immer noch nicht?« Dann überlegt man wieder und holt sich Tipps von anderen. Und irgendwann klappt es dann endlich. Du hast es geschafft. Visual Vernacular ist also nicht einfach. Du musst ganz tief eindringen und dich hineinversetzen. Du bekommst nicht etwas gezeigt und kannst es. Du musst auch lernen, zu welchen Bewegungen dein Körper in der Lage ist und zu welchen nicht« (*Sehen statt Hören* vom 31.03.2018).

Dass VV etwas anderes sei als Gebärdensprache, trifft nicht zu, es ist ein Bestandteil der DGS. Das sprachliche Phänomen, das in Alltagssprachlichen DGS-Kontexten als Constructed Action (CA) bezeichnet wird, kann bei der Präsentation auf der Bühne als Visual Vernacular (VV) bezeichnet werden. Dabei ist die grundsätzliche Differenz spontaner Alltags- und inszenierter Bühnensprache zu bedenken. Jeder sprachliche Ausdruck auf der Bühne, egal ob nun in DGS, CA, VV, Körpersprache, Tanz, Sign Mimic oder den Mudras von Bharatanatyam ist ein einstudierter und vielfach geprobter Ausdruck und somit eine Kunstsprache, die sich von Alltagssprache unterscheidet. Deutlich im Zitat von Kauly wird außerdem, dass es ihm um Sprach- und Körperbeherrschung geht, und nicht etwa darum, der – im Sinne Rancières – Stimmlichkeit des Körpers einen Ausdruck zu verleihen.

Es wäre an dieser Stelle die Aufgabe Caspars gewesen, eine Auseinandersetzung zu fordern, wie sie bspw. Pina Bausch immer wieder mit ihrer Company geführt hat, deren Satz aus der Probenarbeit allseits bekannt ist: »Mich interessiert nicht, wie die Menschen sich bewegen, sondern was sie bewegt« (Linsel 2015; vgl. auch »Fragen, Themen, Stichworte aus den Proben«, in Hoghe 1986, 84ff.).

Ob die Herausforderung, dem Text eine angemessene laut- und gebärdensprachliche Form zu verleihen, geglückt ist, kann ich nicht beurteilen. Die Dominanz der Gebärdensprache und das fast vollständige lautsprachliche Verstummen sind bedrückend, wenn man in der Inszenierung einer Truppe sitzt, die als Vision »inklusive Arbeitstechniken« (vgl. Fußnote 15) formuliert. Somit blieb die inhaltliche Auseinandersetzung auf der Strecke. Den Text als eine leere Hülle zu verstehen, heißt, dass sich die Bedeutungen von den Gebärden, die Signifikate von den Signifikanten getrennt und leere Signifikanten hinterlassen haben.¹⁷ »Ein leerer Signifikant ist genau genommen ein Signifikant ohne Signifikat« (Laclau 2002, 65). Wenn Bühnensprache nur noch als Form erkennbar ist, als DGS, CA, VV, Körpersprache, Tanz, Sign Mimic oder Bharatanatyam, »wenn die Signifikanten sich ihrer Verknüpfung mit einzelnen Signifikaten entleeren und die Rolle übernehmen, das reine Sein des Systems zu repräsentieren – oder vielmehr das System als reines Sein« (ebd., 69), dann entsteht eine Form von Theater, die einzig dazu dient, anderen zu beweisen, dass ein Shakespeare-Text auch in Gebärdensprache wiedergegeben werden kann. Dass das Bedürfnis, einen solchen Beweis zu erbringen, noch immer existiert, belegt, wie wenig die Anerkennung der Gebärdensprache bei Possible World angekommen und wie gering das Selbstbewusstsein ist, sich einer Sprache zu bedienen, die jedem Erkennen und jeder Emotion einen sprachlichen Ausdruck zu geben vermag. Die Regie muss jedoch in der Lage sein, Schauspieler dahinzubringen, dieses Erkennen und diese Emotion auch zu zeigen. Es ist längst die Zeit gekommen, taube, schwerhörige, hörende Menschen und ihre Sprachen einer Brecht'schen Verfremdung anheimzugeben, die dem Spiel mit diesen Sprachen Stimme und einen politischen Gehalt verleiht und ihre Protagonisten aus dem Gefängnis des Deaf Space und der Rechtfertigung entlässt; das alles ist bereits in *Frühling Erwache!* gezeigt worden.

»Die Präsenz leerer Signifikanten [...] ist die eigentliche Bedingung für Hegemonie« (ebd., 74). Wie fest das Zwei-Welten-Zwei-Galaxien-Regime Possible World im hegemonialen Griff hat, zeigt die Riesenhand, von der eingangs die Rede war. Ursprünglich waren die Hand oder gebärdende Hände das Emblem des Kampfes tauber Menschen gegen audistische Bevormundung und oralen Zwang. Kein kämpferisches Pamphlet, das nicht diese unterdrückten, zum Schweigen verurteilten und nach Befreiung strebenden Hände zeigte. Das jedoch ist lange her. Es hat sich herumgesprochen, dass Gebärdensprache die Sprache tauber Menschen ist. Seit 2008 standen auf der Bühne von Possible World die Hände niemals still. Aber kein Mensch ist nur Frau oder Mann, nur taub oder hörend oder nur hetero oder lesbisch oder schwul; kein Mensch ist nur diese eine Identität, und Theater ist immer der Ort gewesen, das dem dystopischen Zustand einer identitären Welt den utopischen Entwurf einer Vielfalt von Identitäten entgegengesetzt hat. Wenn heute als Kulisse des *Sommernachtstraums* das Emblem einer riesigen

17 In diesem Zusammenhang ist auch mein Wort von den »schönen und geschwätigen Bildern« zu sehen, wie sie sich beispielhaft in den Mudras von Bharatanatyam präsentieren, derer sich die Elfen Titania bedienen, und die, wie sich hier zeigt, leere Signifikanten sind, denn es wird an keiner Stelle der Inszenierung transparent, in welchem Zusammenhang die indischen Mudras mit den Elfen im Zauberwald stehen. Vielmehr erfreut man sich an den schönen Bildern einstudierter Tanzbewegungen. Dass hier eine sehr zweifelhafte Praxis des Exotismus ausgeübt wird, die der post-kolonialistische Diskurs scharf kritisiert, scheint Caspar nicht zu irritieren.

Hand die Schauspieler fest im Griff hat, dann kann das nur als ein Triumph des leeren Signifikanten verstanden werden, ein Triumph der Entpolitisierung eines Theaters für gehörlose, schwerhörige und hörende Menschen. Michaela Caspar weiß es eigentlich besser.

»Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden; lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde« (Rancière 2014, 41). Es ist dieser Gedanke, den Shakespeare seinen Zettel sagen lässt: »Des Menschen Auge hat's noch nicht gehört, des Menschen Ohr hat's noch nicht gesehen, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge nicht erfassen und sein Herz nicht erzählen, was mein Traum war« (Shakespeare 2014, 129).

Von diesem *Sommernachtstraum* wurde im Ballhaus Ost nichts erzählt.

Literatur der tauben Künstlerin Ruth Schaumann

»Vom tiefen Schlummerruf der Taube« Gehörlosigkeit im literarischen Werk Ruth Schaumanns

I

Anfang Dezember 1998 berichtet eine Berliner Tageszeitung über eine der beiden Gehörlosenschulen der Stadt. Der Artikel trägt die provokante Überschrift »Taubstumm gibt es gar nicht« (Goddard 1998, 11). Zwei Dinge suggeriert dieser Titel, die beide Ausdruck einer modernen Erziehung zu sein scheinen: dass nämlich der Begriff »taubstumm« doch nun bitte schön endgültig in die Rumpelkammer der Geschichte gehört, und dass es ohnehin ganz und gar weltfremd ist, heute noch von Taubstummheit oder Gehörlosigkeit zu sprechen. »Unterstützt von Hörgeräten hören die meisten doch etwas« (ebd.), meint der Schulleiter.

Im gleichen Monat erscheint in der Zeitschrift *Das Zeichen* ein Aufsatz von Susan Plann mit dem Titel: »Francisco Goya y Lucientes und Roberto Prádez y Gautier: Die Rolle der Gehörlosigkeit im Leben zweier spanischer Künstler« (1998, 502ff.). Die Geschichte verspricht spannend zu werden, galt Goya (1746-1828) doch bisher als herausragender Maler, der in seinem Werk Krone und Kirche einer vernichtenden Kritik unterwirft. Dass er taub war, wusste man nur, wenn man sich näher mit seiner Biografie beschäftigt hat. Von Prádez (1772-1836) war die Gehörlosigkeit bekannt, von seiner Kunst hingegen wusste man wenig. Dass hier nun der Künstler im Mittelpunkt steht und sein Werk in Zusammenhang mit dem eines anderen Künstlers gesetzt wird, der zu den bedeutendsten Malern seiner Zeit gehört, und dass das Ganze unter der Perspektive ihrer beider Taubheit betrachtet und reflektiert wird, lässt Großes erwarten. Doch es kommt ganz anders. Auch die Autorin dieses Aufsatzes nähert sich dem Thema Gehörlosigkeit zeitgemäß. Ihrem Text liegt das binäre Konzept zugrunde, das sie Harlan Lanes *Die Maske der Barmherzigkeit* (1994) entnommen hat: Die Vorstellung, die Gehörlosigkeit als Defizit begreift, als Krankheit, Verlust und persönliche Tragödie sowie als kulturell-sprachliches Phänomen, als Andersartigkeit, als Wesens- und Lebensart (vgl. Plann 1998, 515). Prádez erscheint hier als Vertreter der kulturell-sprachlichen Sichtweise, wohingegen die »Beweislage« (ebd., 517) Goya eindeutig zu einem Vertreter derjenigen macht, die mit Gehörlosigkeit das Defizit verbinden.

Wie ist nun die Perspektive von Susan Plann? Der eine ist von Geburt an gehörlos, der andere ist erst mit 46 erblaubt. Der eine stellte die Staffelei in die Ecke und wird Gehörlosenlehrer, der andere will hoch hinaus, will Generaldirektor der Akademie werden, eine Stellung, die ihm wegen seiner Ertaubung, wie Plann mutmaßt, versagt bleibt. Der eine müht sich, gehörlose Kinder zu unterrichten, der andere malt »zu seinem eigenen Vergnügen in der Quinta del Sordo« (ebd., 513). Der eine taucht ein »in die Kultur, Sprache, Traditionen und Geschichte der Gehörlosen« (ebd., 518), der andere konstruiert ein konfusees Fingeralphabet, obwohl die Gebärdenden »über ein schnelles, flüssiges Kommunikationsmittel verfügen« (ebd., 517). Die Liste ließe sich noch verlängern, die Zielrichtung der Autorin wird jedoch deutlich: Im Gegensatz zu Prádez, der seine Arbeitskraft nützlich, weil in Gemeinschaft anderer gehörloser Menschen, einsetzt, hat Goya seinen Platz in der Gemeinschaft gehörloser Menschen nicht gefunden.

Die Frage stellt sich, was das mit dem Werk der beiden Künstler zu tun hat, das die Autorin unter der Perspektive ihrer Gehörlosigkeit zu würdigen angekündigt hat? Voraussetzung einer solchen Untersuchung ist die Klärung, ob und wie die Künstler ihre eigene Gehörlosigkeit reflektiert haben, und hier offenbaren sich tatsächlich enorme Unterschiede. Leider hört an dieser Stelle der Artikel auf, der den Leser bisher über eine Reihe historischer und biografischer Details informiert hat. Die im Titel des Aufsatzes angekündigte Reflexion findet nicht statt. Tatsächlich geht es Plann weder um das Werk Goyas noch um das von Prádez. Sie unternimmt keinerlei Versuch, das eine oder andere Bild Goyas aus der Vielzahl derer, die ihren Artikel illustrieren, mit dem Wissen um seine Taubheit zu deuten. Und von Prádez wird nicht ein einziges Bild vorgestellt, den Hinweis auf ein eventuelles Œuvre entnimmt die Autorin dem Fakt, dass Prádez Schüler der Kunstakademie war. Auch das Ende seiner Tätigkeit als Künstler versucht die Autorin nicht zu deuten, weder hier noch in ihrem Aufsatz »Roberto Francisco Prádez« (Plann 1993), sondern erwähnt finanzielle Gründe (Plann 1993, 70; 1998, 508) sowie Spannungen mit seinem Lehrer (Plann 1993, 70f.). Die Möglichkeit, dass er keine Sprache als Maler gefunden hat, in der er sich mitteilen konnte, und dass das eventuell mit seiner Gehörlosigkeit zusammenhing, wird von Plann nicht in Erwägung gezogen.

Zugestehen kann sie nur, und hier weiß sie sich einig mit der allgemeinen Kritik, »daß die Gehörlosigkeit einen Wendepunkt in Goyas Werk markiert« (Plann 1998, 517f.) und, »daß das defizitäre Modell mit seiner Betonung auf Gehörlosigkeit als Verlust nicht die ganze Geschichte erzählen kann, da es keinen Raum für Gehörlosigkeit als Katalysator zu Größe und künstlerischer Unsterblichkeit läßt« (ebd. 518). Die Frage bleibt unbeantwortet, weshalb sie sich dann, wenn sie die Erkenntnisse, die aus der Vorstellung erwachsen, Gehörlosigkeit sei defizitär, ohnehin als gering erkennt, sich Lanes binärer Konzeptuierung anschließt, die er in einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich der Debatte um das Cochlea-Implantat, eingeführt hat? Ich vermute, dass für Plann dieses Modell immer noch brauchbar genug ist, ihre normativen Vorstellungen von Gehörlosigkeit zu transportieren: Nur wer seine Gehörlosigkeit akzeptiert hat, kann Teil der Gehörlosengemeinschaft sein und für sie tätig werden – wem das nicht gelingt, bleibt isoliert. Um die Reflexion der Werke von zwei gehörlosen Künstlern jedoch ist es Plann tatsächlich nie gegangen – im Gegenteil, das Modell und seine Anwendung dienen einzig und allein dem Zweck, Leben und Werk der gehörlosen Künstler zu eskamotieren.

Dass die Erfahrung von Gehörlosigkeit für einen Menschen die Konfrontation mit dem Bodenlosen, dem zutiefst Furchtbaren, dem Abgrund bedeuten kann, davon berichtet das Werk Goyas, genauso wie das von Ruth Schaumann (1899-1975). Dass diese Erfahrung konstituierend für eine wie auch immer geartete taube Identität sein kann, jenseits der Vorstellungen einer Deaf Community und von Deaf Pride, davon kündigt die Auseinandersetzung dieser beiden Künstler mit ihrer Gehörlosigkeit.

Was nun haben Francisco Goya, Ruth Schaumann und die Kinder der Albert-Gutzmann-Schule von Berlin-Mitte gemeinsam? Sie werden in ihrer Auseinandersetzung um Gehörlosigkeit nicht wahrgenommen. Die Kinder nicht, von denen ihr Rektor schon immer wusste, dass es sich bei ihnen um Simulanten handelt, und die Künstler nicht, weil weder Wille noch Bereitschaft vorhanden sind, ihr Œuvre auf seine gehörlosen Spuren hin zu untersuchen. Gerade sie strafen mit ihrem schwer zugänglichen Werk und ihrem öffentlichen Erscheinungsbild, das oft widersprüchlich ist und die Zerrissenheit einer Existenz andeutet, den Entwurf einer emanzipierten gehörlosen bürgerlichen Persönlichkeit Hohn. So darf sich im Zeichen von Deaf Power Gehörloses heute nicht präsentieren, ihnen wird ihre Zugehörigkeit zur Gehörlosengemeinschaft einfach abgesprochen, Goya von Susan Plann, Schaumann bspw. von der Redaktion der *Deutschen Gehörlosen-Zeitung* anlässlich ihres 75. Geburtstags, die ihr vorwarf: »Es wurde aber nie der Versuch einer Kontaktnahme mit der Schicksalsgemeinschaft der Gehörlosen gemacht« (1974, 275). Zur Gehörlosengemeinschaft gehört man nicht, weil man seinen jährlichen Obulus in die Vereinskasse zahlt, sondern weil man gehörlos ist. Gehörlosigkeit lässt sich nicht verbuchen. Zur Gehörlosengemeinschaft gehört man auch dann, wenn man sich unter gehörlosen Menschen nicht wohl, sich gar von der Gehörlosigkeit anderer bedroht fühlt. Sicherlich war Goya auf seine Taubheit genauso wenig stolz wie Ruth Schaumann, so wenig wie jeder andere gehörlose Mensch auf seine Taubheit stolz ist, so wenig wie ein hörender Mensch auf sein Hörvermögen stolz ist, denn stolz kann man nur auf etwas sein, was man geschaffen hat, nicht auf etwas, für das man nichts kann. Stolz sind gehörlose Menschen auf ihren Mut, ihre Gehörlosigkeit nicht länger zu verstecken und einem Ideal nachzuhängen, das nicht ihres ist. Stolz sind sie, ihre Gehörlosigkeit als Zentrum ihres Seins begriffen zu haben, aus dem sie ihren Entwurf entwickeln, aber dieser ist der Entwurf eines jeden Einzelnen und nicht der einer Gruppe. Für Goya und Schaumann ist die Gehörlosigkeit ein Zentrum ihres Seins. Gewiss hätten sie es so nie formuliert und dennoch steht im Mittelpunkt ihres ästhetischen Schaffens nicht »The Joy of Deaf Life«, sondern der Abgrund, den sie als gehörlose Menschen gesehen haben. Das sieht und liest man nicht gerne, die hörenden Menschen nicht, weil es ihnen ein schlechtes Gewissen macht, und die gehörlosen Menschen nicht, weil es ihnen zu bekannt ist. Und dennoch ist dieser Abgrund konstituierend für jede gehörlose Existenz. Nicht die Altar- und Kabinettbilder sind es, die von Goya in Erinnerung bleiben, sondern seine »Caprichos« von Traum, Wahnsinn und Vernunft, die er als gehörloser Mann gemalt hat. Und auch von Ruth Schaumann bleiben jene Romane und Gedichte, einzigartig in der deutschen Literatur, die die Erfahrungen einer religiösen, gehörlosen Frau reflektieren.

Im Übrigen begegnen sich Goya und Schaumann nicht nur in ihrer Gehörlosigkeit. Denn das, was Goya »Caprichos« nennt, bedeutet im Deutschen: Launen. Und was drückt er in diesen Launen aus? »Goya ist Aufklärer, nicht etwa, weil er die Ver-

nunft allegorisierte, seinen Pinsel in den Verstand tauchte oder für die Erniedrigten und Beleidigten eintrat, sondern weil er den Erfahrungs- und Gestaltungsradius seiner Kunst auf die Bedingungen ausdehnte, unter denen Unfreiheit entsteht [...], weil er das künstlerische Tun wieder auf seinen ältesten Auftrag zurückführte und es auf sich nahm, unser Auge Unerhörtes und wahrhaft Abgründiges sehen zu lassen, um es »vom Blick ins Grauen der Nacht zu erlösen« (Nietzsche)« (Hofmann 1981, 16f.). Wenn Hofmann in diesem Kontext Goya einen Aufklärer nennt, dann sprengt er die traditionelle Vorstellung von Aufklärung als einem Ereignis, die ihren Gegenstand jenseits von der Körperlichkeit und des Leids des Aufklärers weiß, und macht die Erfahrung von Körper und Leid des Künstlers zum Ausgangspunkt, sein Werk deuten zu können.¹ »Goya bannt das Schreckliche, in dem er es herstellt und leidend erfährt. Seine Tat wurzelt in der Erfahrung des Opfers« (ebd., 18f.).

Auch Schaumanns Tat wurzelt in der Erfahrung des Opfers. Auch sie nennt einen Zyklus ihrer bildenden Kunst »Launen«, und gibt ihnen Namen wie »Armut«, »Heimweh«, »Eitelkeit« (1968, 795). Auch sie will, dass der Leser und Betrachter Unerhörtes und Abgründiges sieht, also etwas, was bisher nicht gehört wurde und was in den Abgrund blicken lässt, und da Schaumann im *Arsenal*, d.h. in dem Roman, in dem sie autobiografisch ihre Kindheit, ihre Entwicklung als Künstlerin und ihr Leben bis zu ihrer Hochzeit 1924 gestaltet, den Zusammenhang ihrer Kunst mit ihrer Gehörlosigkeit reflektiert, erfährt der Leser, dass ihre »Launen« nicht allein ihrem aufklärerischen, religiösen Impuls gefolgt sind, sondern dem Zusammenhang von Gehörlosigkeit, Aufklärung und Religion. Wenn Goya ein Capricho »Lux ex tenebris« nennt, dann bedient er sich einer religiösen Sprache, die in der Aufklärung jenes befreiende Licht sieht, von dem ursprünglich Johannes sprach, dass es die Dunkelheit erleuchtet (vgl. Joh.1,5). Von diesem Licht schreibt Ruth Schaumann. Im Folgenden werde ich darzulegen versuchen, dass ihr Werk im Licht vor allem ihrer Gehörlosigkeit und ihrer Religiosität, die eng miteinander verbunden sind, zu deuten und auch heute noch zu lesen und wertzuschätzen ist.

II

Schon in ihrem ersten veröffentlichten Werk sind Andeutungen einer gehörlosen Schreibweise zu erkennen. 1920 erscheint *Die Kathedrale*, eine Sammlung von 41 Gedichten als 83. Band der Reihe *Der jüngste Tag*, in der viele Autoren vor allem des Expressionismus wie Emmy Ball-Hennings, Georg Trakl, Franz Werfel, René Schickele, Walter Hasenclever und Gottfried Benn publiziert haben. Auch Schaumanns frühe Gedichte tragen Spuren expressionistischer Schreibweise, also jenen Stils, der in der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg alle Gebiete künstlerischen Schaffens umfasste und in der Literatur die Befreiung des Menschen aus einer zweckbezogenen, technisierten und total verwalteten Welt reflektiert. Gewiss gelten auch für Ruth Schaumann die Ansprüche, die Gottfried Benn für die Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts formuliert hat: »Form und Zucht steigt als Forderung von ganz besonderer Wucht aus

1 Siehe das Capricho 43 in diesem Band auf S. 237.

jenem triebhaften, gewalttätigen und rauschhaften Sein, das in uns lag und das wir auslebten, in die Gegenwart auf. Gerade der Expressionist erfuhr die tiefe sachliche Notwendigkeit, die die Handhabung der Kunst erfordert, ihr handwerkliches Ethos, die Moral der Form« (1966, 389). Allen Gedichten der *Kathedrale* ist eine streng eingehaltene Form gemeinsam, ihre Themen reflektieren Naturerfahrungen und christlich geprägte Mystik. In einigen der Gedichte deuten sich Erfahrungen gehörlosen Seins an:

Der Engel Gabriel

Mir sträubten alle Federn aus den Poren
Vom Schimmern ihres Haares und dem Streifen
Geneigter Stirn, und ich vernahm das Reifen
Von meiner Gegenwart in ihren Ohren.

Und hob die Botschaft an, in unsern Worten;
Nur denkend, aber schon verstand die Leise
Im Auseinanderrinnen roter Kreise,
Vor deren Zug die meinen wie verdorren.

In steilen Flügeln hing ich bis sie schwangen
Und ich geblendet glitt vom Sonnenstaube,
Gefolgt vom tiefen Schlummerruf der Taube,
Die sich dem reinsten Nestraum unterfangen.

(Schaumann 1920, 10)

Die einfache Form dieses durchgängig fünfhebiger gehaltenen Gedichts mit seinen ausschließlich weiblichen Kadenzten steht in Kontrast zur Ungeheuerlichkeit des Vorgangs: die Begegnung des Engels mit Maria, der bekanntermaßen ein Kind zugesagt wird. Wie nun erscheint Maria diesem Engel? Sind es doch meistens die Engel, die Furcht und Schrecken verbreiten, wie es in Lukas 2,9 von den Hirten auf dem Felde erzählt wird, »und sie fürchteten sich sehr«. Hier erschauert der Engel selbst beim Anblick Marias. Wovor sträubt sich sein Federkleid? Nicht nur vor ihrer äußeren Erscheinung, sondern vor ihrer gehörlosen Fähigkeit, innere Sprache zu vernehmen. Später wird Schaumann einmal schreiben: »Nein, keine Taube! Ich höre nur elf Jahre mit den Ohren nicht mehr« (Schaumann 1968, 594). Gabriel vernimmt ein Reifen in ihrem Ohr, das nicht einem akustischen Impuls folgt, sondern einem kognitiven Prozess. Er spricht mit ihr in Worten, die nicht gehört, sondern gedacht, oder vielleicht besser: geglaubt werden, und dieser Vorgang – das Auseinanderrinnen der roten Kreise weist darauf hin – wird Folgen haben, Blut wird fließen und die Ewigkeit ist berührt. Vor den Zügen einer gehörlosen Frau verdorren die Züge Gabriels, geblendet »vom tiefen Schlummerruf der Taube«.

Wer und was ist gemeint? Schaumann hat häufig mit der Doppeldeutigkeit des Wortes »Taube« gespielt, zum einen in der Bedeutung »Symbol des Heiligen Geistes und des Friedens«, und zum anderen als Synonym für eine gehörlose Frau. In diesem Zusammenhang ist die Rede vom Schlummerruf der Taube, der gehörlosen Maria.

Abbildung 1: Ruth Schaumann »Verkündigung«



»Schlummerruf« ist ein widersprüchliches Wort. Um welchen Ruf hat es sich gehandelt? »Fiat mihi secundum verbum tuum« (mir geschehe nach Deinem Wort) ist die biblische Antwort Marias auf die Ankündigung des Engels. Schlummerruf meint nun genau jene Form der Kommunikation, die bereits in der ersten und zweiten Strophe zu sehen war – eine Kommunikation der inneren Stimme, die bei Schaumann immer auch ein Akt des Glaubens bedeutet. Wie nun Sprache darstellen, die von diesem Glaubensakt spricht? Schaumann greift hier gerne auf lateinische Formen zurück, die einerseits den Sprechakt betonen und andererseits, im Rückgriff auf eine zwar nicht mehr gesprochene, jedoch liturgisch benutzte Sprache, den metasprachlichen Charakter deutlich machen. Der Schlummerruf ist also ein metasprachlicher Ruf, verstehbar nur mit einem Ohr, dessen Hörfähigkeit sich nicht in Dezibel messen lässt, sondern in der Fähigkeit zu glauben. Und tatsächlich heißt eines der Gedichte der Kathedrale »Fiat«, in dem das lyrische Ich von seiner Sehnsucht spricht, Eingang zu finden in Christus, sich ganz in ihm zu versenken. Der Weg in diese Versenkung wird ein Weg der Schmerzen und des Leidens sein. »Und viele wird der Eingang überkommen, / Daß sie ihn selig

suchen, Herr, wie ich« (Schaumann 1920, 31). Das letzte Gedicht der *Kathedrale* deutet den gefundenen Eingang an, und da, wie Gottfried Benn schreibt »es keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst« (1965, 510) gibt, setzt die taube Dichterin hier eine weitere Andeutung von Gehörlosigkeit:

Abend

Der Anblick schlafgedämpfter Vogelspiele
 Durch knospenschwere Zweige sanfte Sicht
 Auf letzte hingetriebne Wolkenkiele
 Baut lautlos meinen Tag vollendungsdicht.

Ein Raum steigt er empor und ich empfinde
 Ihn größer in mir als den Leib umher,
 Und ist lebendig still, wie kühle Winde
 In Dünen sind aus nahversenktem Meer.

Und wie ihn nun der Mond, aus fernem Tale
 Durch halben Abend gleitend, ruhig schließt,
 Steht er als endlich werte Kathedrale
 Gewärtig, daß Du rauschend sie beziehst.

(Schaumann 1920, 45)

Ruth Schaumann ist 21 Jahre alt, als *Die Kathedrale* erscheint. 15 Jahre ist es her, seit sie an den Folgen von Scharlach erblühte. Schon die kleine Ruth fiel durch eine ausgeprägte Musikalität auf. Im *Arsenal* schildert sie erste Begegnungen mit der Musik und erste eigene Lyrikversuche, die ihr in dem soldatischen Haushalt des Oberleutnants eine eigenbrödlerische Sonderrolle zuweisen. Diese Rolle steigert sich durch die Ertaubung in den Zustand einer völligen Isolation. Die Reaktion der Eltern auf die Ertaubung der Tochter ist unterschiedlich: »Vater aber wendet sich ab, nicht ganz, nur halb, teilweise also, denn er weint« (Schaumann 1968, 102). Und die Mutter sagt zu ihr wenige Monate nach dem Tod des kleinen Bruders: »Warum bist du Taube am Leben geblieben und nicht statt Felix, unserem Stammhalter, tot...« (ebd., 155). Die Ertaubung ist der Grund, das Elternhaus verlassen zu müssen. Mit sieben wird sie zum Privatunterricht nach Hamburg geschickt, wobei die Dichterin des *Arsenals* keinen Zweifel daran lässt, dass man die Taube aus dem Haus haben wollte, und die Hansestadt gerade weit genug vom elsässischen Hagenau ist, um das elegante Leben eines kaiserlichen Offiziers und seiner Familie nicht zu stören. Ruth Schaumann selbst hat ihr Leben lang schwer an ihrer Gehörlosigkeit getragen und tat alles, damit sie nicht offenkundig wurde. Die diesbezüglichen Hinweise ihrer Söhne² unterstreichen ihre Angst, Verzweiflung und Einsamkeit, die ihre Gehörlosigkeit für sie bedeutete. Den Kontakt zu Gehörlosenvereinigungen mied sie, die Gebärdensprache lehnte sie ab, weil sie fürchtete, damit ihre

2 Vgl. dazu das Gespräch mit Peter und Andreas Fuchs in diesem Band auf S. 197.

laut- und schriftsprachlichen Fähigkeiten einzubüßen, womit sie eine Sichtweise übernahm, die zu den traditionellen Vorstellungen der Taubstummenpädagogik gehörte.

In Hamburg verkehrt sie auch unter anderen gehörlosen Menschen, doch weder die Familie Seligmann mit ihren gehörlosen Kindern Eduard und Elisabeth noch das Kindermädchen Gretzki und Lehrer Lutz scheinen irgendetwas von den aufregenden Umwälzungen mitzubekommen, die die gehörlosen Menschen in jenen Tagen in Hamburg bewegen (vgl. Fischer et al. 1995; Groschek 1995). Und zum Leidwesen aller Erziehenden hat die junge Cornelia ohnehin ihren eigenen Kopf und schließt sich ein in die Welt der Literatur. »Die zwölfjährige Nele hat was Neues zu singen. Wo hat sie es her? ›Auf steigt der Strahl, und fallend gießt / Er voll der Marmorschale Rund, / Die, sich verschleiern, überfließt ... / ... / Und strömt und ruht ...‹ Neles Gesang durchströmt sie, rauscht in ihr, rauscht um sie her. Und auf dem Kinderbänkchen [...] ruht sich Cor dabei unsagbar süß aus« (Schaumann 1968, 333). *Das Arsenal* erzählt die Geschichte einer gehörlosen Frau, nicht als Emanzipation in einer gehörlosen Gemeinschaft, sondern als Emanzipation einer Dichterin. Und so inszeniert Schaumann Cornelies-Neles-Cors-Krrs (Schaumann hat ihrem literarischen Alter Ego einige Namen gegeben) Entdeckung eines der bekanntesten Gedichte Conrad Ferdinand Meyers »Der römische Brunnen« als eine sinnliche Erfahrung. »Mit bewundernswerter Kunstfertigkeit hat er [C.F. Meyer] das Bild des Brunnens in das Medium der Sprache übersetzt« (Gelfert 1996, 97f.).

Sinnliches in der Begegnung mit anderen Menschen ist immer schwer – die Begegnung mit Gustav Ellwiesen ist noch nicht lange her (vgl. Schaumann 1968, 314ff.) –, das süße Gefühl, das Nele jetzt bewegt, kommt durch die Poesie, und die kann ihr keiner streitig machen. Meyers Gedicht mit seiner regelmäßigen Metrik erfüllt Nele mit einem strömenden und rauschenden Glücksgefühl, strömend und rauschend wie die regelmäßige Brandung am Meer, wie ein Zustand, der alles vergessen lässt. Gleichzeitig malt das Gedicht über den römischen Brunnen, dessen Wasser aus einer in die nächste Schale rinnt, ein Bild von Nehmen und Geben, das für das poetologische Selbstverständnis Schaumanns bedeutsam werden wird. Was Gelfert bei Meyer als Kunstfertigkeit begreift, begreift Schaumann mystisch. Immer wieder antwortet sie auf die Frage nach ihrer Lyrik mit dem Hinweis, ich mache nichts, das Gedicht macht sich selbst; d.h. sie begreift sich selbst als eine Brunnenschale, in die die Poesie fließt und aus der sie strömt. Sicherlich ist es kein Zufall, dass sie auf dem Winthirfriedhof in München am Grab des Dichters und Freundes Peter Dörfler einen Brunnen errichtet hat, und dass ihr eigenes Grab neben diesem Brunnen liegt.

III

Die Liste ihrer Veröffentlichungen ist riesig. Über 90 Titel umfasst ihr literarisches Werkverzeichnis. Das Thema Gehörlosigkeit jedoch ist nur, wenn überhaupt, aus Andeutungen zu lesen (nur Eingeweihte wussten von ihrer Gehörlosigkeit).³ 1955 jedoch erscheint der Roman *Die Taube*, der die Geschichte der Sängerin Camilla erzählt, die bei

3 Auch lange nach ihrem Tod blieb Ruth Schaumanns Taubheit tabu. Selbst die feministische Literaturkritik nahm sie nicht zur Kenntnis (vgl. Brinker-Gabler et al. 1986, 267ff.).

der Rettung eines Kindes vor dem Ertrinken ihr Gehör verliert. Er ist Schaumanns erster Roman der Gehörlosigkeit, in dem sie die Erfahrung der Gehörlosigkeit eng mit ihrer christlichen Offenbarungsvorstellung verknüpft. Um diese Verknüpfung zu begreifen und den Roman nicht als Klamotte religiöser Erbauungsliteratur zu verbrennen – was Tucholsky über den Umgang mit den Büchern Schaumanns in einem »Brief an eine Katholikin« riet (vgl. Wagner 1990, 92) –, sind einige Vorbemerkungen notwendig, die Schaumanns religiöses Empfinden transparent machen.

Bereits 1924 hatte Karl Muth im *Hochland* (22, 345ff.) das Werk Ruth Schaumanns als künstlerischen Ausdruck einer Bewegung interpretiert, deren Ziel in einer Erneuerung der katholischen Kirche, insbesondere der Spiritualität des Gottesdienstes bestand, und die zu Beginn des Jahrhunderts, verstärkt aber nach dem Ersten Weltkrieg, die deutschen Katholiken aufrüttelte: die liturgische Bewegung. Die katholische Kirche, gebeutelt vom deutschen Kulturkampf und dem italienischen Risorgimento, hatte sich weitgehend isoliert. Angstvoll bekämpfte das Episkopat alle demokratisch-republikanischen Bewegungen und erklärte die Monarchie zur einzig gottgewollten Regierungsform. Auch in der sozialen Frage hielt sie an feudalen Traditionen fest und forderte zur Aufhebung des Elends der Industriearbeiterschaft die »Erneuerung des altkirchlichen Zinsverbotes, Ausrottung des Kapitalismus und Rückkehr zur ständischen Ordnung des Mittelalters« (Franzen 1973, 356). Doch innerhalb der Kirche, bei Laien, Mönchen, Priestern und Theologen, regte sich der Widerstand. Zentrales Anliegen wurde eine Reform der Liturgie, deren Form sich seit dem Konzil von Trient (1545-1563) in den Grundzügen nicht mehr verändert hat und deren Vollzug den Gläubigen kaum noch zu vermitteln war. Die Reform des liturgischen Geschehens bestand darin, den Gläubigen einen Zugang zur Liturgie zu verschaffen, in dem die Texte ins Deutsche übersetzt wurden und der Priester in der Messe sich an die Gemeinde wandte. Im Gottesdienst sollte der Gläubige miteinbezogen und die rituellen Handlungen verständlich und nachvollziehbar werden, damit er dadurch in seinem eigenen Glauben neue Impulse erfährt.

Der Theologe Romano Guardini (1885-1968), einer der wortgewaltigsten Vertreter dieser Bewegung, schrieb 1922: »Ein Vorgang von unabsehbarer Tragweite hat eingesetzt: Die Kirche erwacht in den Seelen« (zit. in Franzen 1973, 357). Ruth Schaumanns gesamtes literarisches (und bildendes) Schaffen steht im Zeichen dieses Erwachens (*lux ex tenebris*) und hier findet sich auch ihre persönliche Antwort auf die Fragen, die der Expressionismus aufgeworfen hat, der »die letzte uns heute faßbare ›Bewegung‹ innerhalb der deutschen Literaturgeschichte, der letzte epochale Ausdruck einer Erneuerungssehnsucht im 20. Jahrhundert darstellt« (Erken 1965, 647), und der sich »fast ausschließlich auf die gemeinsame Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft und Kultur der Wilhelminischen Zeit« (ebd.) gründete, deren »Wucht aus jenem triebhaften, gewalttätigen und rauschhaften Sein« kam, von der Benn schrieb. Die Konsequenzen, die jeder Künstler für sich dabei zog, die Themen, die er literarisch bearbeitete, der Lebensstil, der sich daraus für ihn ableitete, blieb individuell.

Ruth Schaumann hat in ihren Romanen, vor allem in ihren autobiografisch geprägten, die wilhelminische Gesellschaft einer scharfen Kritik unterworfen und ihr ihre starren gesellschaftlichen Konventionen, ihre Ungerechtigkeit, ihre wirtschaftlichen Missstände, ihren Militarismus, ihre Unbarmherzigkeit gegenüber Kindern und Minderheiten vorgehalten, und den Kirchen Bigotterie und moralische Verlogenheit vorgeworfen.

Nie jedoch hat die Kumpanei von Staat und Kirche ihr religiöses Empfinden berührt. Das bestimmt ihren Platz im Kanon des *Jüngsten Tags*, und das zitierte Gedicht »Der Engel Gabriel« deutet an, was die Dichterin mit jenem »Erwachen« meint, von dem Guardini schreibt und das Maria (Ruth) im Zustand der Gehörlosigkeit erfährt, sie hört nicht und hört doch, den »tiefen Schlummerruf der Taube«.

Abbildung 2: Ruth Schaumann »Holzschnitt für ein Messbuch«



Muth schreibt in seiner Rezension im *Hochland* über den Gedichtband *Der Knospengrund*: »Die Gedichte sind in drei Gruppen geordnet. Gegenständlich-religiöse reihen sich wie Einzelpfeiler eines christologischen Domes. Die zweite Gruppe ist ein einziges Fiat: Ergebung in Gottes Willen und Bitte um solches Ergebensein; die dritte ist Verklärung des Irdischen in seiner Übernatur« (Hochland 22, 346). Dieses Tableau, diese Anordnung des Geschehens, findet sich wieder in dem 20 Jahre später geschriebenen Roman *Die Taube*: Pfeiler, Fiat, Verklärung.

Pfeiler

Wenn Muth das Bild eines Pfeilers in einem Dom benutzt, dann verweist er damit auf eine Vorstellung von Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen, die diese gemeinsam trägt. Der erste Teil von »Der Knospengrund« thematisiert eine Reihe von Heiligen, vor allem Maria. Im Verständnis der Kirche sind alle Menschen, die verstorben, also erlöst sind, heilige Menschen. Einige von ihnen hat sie kanonisiert, weil sie bei ihnen beson-

ders deutlich ein vom christlichen Glauben geprägtes Leben erkennt, das vorbildhaft der Gemeinschaft der Gläubigen gilt. Die Erste in der Gemeinschaft der Heiligen ist die Gottesmutter Maria. Ihr Fiat und Leidensweg sind konstituierend für jeden Heiligen und damit für jedes christliche Leben, denn im Leid begegnet der Mensch dem Leidensweg Christi. Dieser Gedanke ist im Werk Schaumanns grundlegend. Ich kenne keine Novelle, keinen Roman aus ihrer Feder, in der dieser Gedanke nicht extrapoliert ist.

Wie kommt nun ein Mensch zum Glauben? Die Frage impliziert die Möglichkeit, dass ein Mensch nicht zum Glauben kommt, sie impliziert gleichzeitig, dass es etwas Äußeres bedarf, das diesen Glauben evozieren kann, nicht muss. Glaube ist also nicht etwas, was uns mit in die Wiege gelegt wird, sondern was erlangt werden kann. »Der Glaube hat seinen Sitz im Akt der Bekehrung, der Wende des Seins, das sich von der Anbetung des Sichtbaren und Machbaren herumwendet zum Vertrauen auf den Unsichtbaren« (Ratzinger 1968, 59). Ruth Schaumann inszeniert dieses Äußere, den Moment der Wende des Seins, als Unfall, als Schock, als Katastrophe, die in das lichte Leben der jungen, schönen und erfolgreichen Camilla tritt. Gerade noch hat sie mit ihrem Verlobten Prosper über ihre Zukunft gesprochen, über kommende Erfolge, über den Wunsch, Kinder haben zu wollen – hat also das Sichtbare und Machbare im Blick, da bricht die Katastrophe ein. Ein Kind wird Camilla zum Verhängnis.

Fiat

Christliches Leben beginnt mit dem Empfang des Sakraments der Taufe. Es ist das Ursakrament, das erste, das Jesus eingesetzt hat. Das Ritual der Taufe besteht im Wesentlichen darin, dass der Täufling dreimal ins Wasser eintaucht und aus dem Wasser auftaucht. Das Eintauchen symbolisiert dabei den Tod, das Auftauchen die Überwindung des Todes, die Auferstehung. Gleichzeitig bedeutet dieses Ritual eine Waschung, der Täufling wird aus dem Zustand der Erbsünde, in den er hineingeboren ist, in den des Heils gewaschen; in jenen paradiesischen Zustand also, in dem er sich einst befand, getragen von der Liebe Gottes, aufgefordert, seinen Willen zu tun. Im Laufe der Geschichte ist das Taufritual zwar modifiziert worden, die diversen Schismen brachten zudem ein unterschiedliches Kirchenverständnis hervor, das sich dann auch in den unterschiedlichen Taufvollzügen widerspiegelt, doch die Grundelemente – Eintauchen, Auftauchen und Waschung – haben sich in jedem Taufritual erhalten. Es ist das archaischste aller Sakramente und alle christlichen Kirchen und Glaubensgemeinschaften kennen es.

Schaumann, die evangelisch aufgewachsene und später konvertierte Katholikin, lässt ihre Heldin im *Arsenal* einmal auf die Frage: »Was denn möchtest du sein?« antworten: »Ich will werden wie alle gewesen sind, eh' es Unterschiede zwischen den Einen [Protestanten], den Andren [Katholiken] gab. [...] Frühchrist! Katakombenchrist« (Schaumann 1968, 1011). Und so steht zu Beginn von Camillas Leidensweg eine Taufe. Das Erretten des ertrinkenden Kindes wird für sie zu einer Taufe entsprechend dem frühchristlichen Verständnis ihrer Dichterin: »Noch einmal tauchte Camilla wiederum auf [...] und versank zum drittenmal« (Schaumann 1955, 12f.). »Mit dem dreimaligen Todessymbol des Ertrinkens und der dreimaligen Symbolisierung des Auferstehens zu

neuem Leben, wird Glaube sinnfällig verdeutlicht als das, was er ist: Bekehrung, Kehre der Existenz, Wende des Seins« (Ratzinger 1968, 59).

Diese Wende kann gar nicht radikaler sein, als sie von Schaumann inszeniert wird. Darin bleibt sie treu dem christlichen Verständnis von Taufe und gestaltet sie als Tod des bürgerlichen Lebens und dem Beginn eines Suchens nach sich selbst. Durch den Unfall ertaubt, zerschlägt sich das noch eben erträumte Familienglück, der Verlobte trennt sich von ihr, die vielversprechende, berufliche Karriere ist beendet, die Kollegen wenden sich ab. Sie lebt vom Ersparten und schlägt sich schließlich als Stickerin durch. Freundschaften sind nur von kurzer Dauer. Gegen Ende ihres Lebens muss sie sich eingestehen: »Sie, Camilla, ward von keinem geliebt, von keinem« (Schaumann 1955, 198).

Auch andere erkennen in Camillas Ertauben das Ende ihres bürgerlichen Lebens. Der Intendant, ihr ehemaliger Chef, nennt sie »die nun lebendig Tote« (ebd., 30), und ein Kollege aus der Oper meint: »Sie lebt, als lebe sie nicht, [...] sie ist tot und dennoch nicht tot« (ebd., 54) und nennt das gemeinsame Teetrinken einen »Leichenschmaus« (ebd., 55). Für Camilla selbst scheint dieses Leben als Taube unvorstellbar: »Denn ich will erscheinen wie die übrige Welt, wie alle! Ich will kein Mitleid! Ich will das darstellen, was ich einst war!« (ebd., 38), doch sie ahnt, dass es damit vorbei ist, und fragt sich: »Kann man Leere, vollkommene Leere, denn mit sich tragen? Eine Lücke? Das Nichts?« (ebd., 44).

Alle vier Evangelien berichten von einer Zeit, die sich direkt an die Taufe Jesu anschließt, die vierzig Tage in der Wüste, jene Zeit der Anfechtung und Versuchung. Bei Camilla sind es vierzig Jahre, die sie in der ›Wüste‹ verbringen muss, vierzig Jahre des rastlosen Umherirrens, der Anfechtungen und Versuchungen. Anfechtungen, die Schaumann bspw. als Denunziationen darstellt, denen ihre Heldin ausgeliefert ist, und Versuchungen, diesem Leben ein Ende zu setzen: »Ich kann nicht mehr leben, will sterben« (ebd., 198).

In der monastischen Theologie, deren Wurzeln tief in die Zeit vor den großen Schismen reichen, gibt es eine Tradition, die diese Jahre des Lebens, der Suche, des Umherirrens, der Anfechtungen und Versuchungen, als Wanderschaft zu Gott hin begreift, als peregrinatio. Diese impliziert vier Phasen: peregrinatio als Auszug, als Unterwegssein, als Leben in der Fremde und als Gehen auf ein Ziel hin. Und genau diese vier Phasen begegnen dem Leser im Werk Schaumanns: Camilla verlässt die Stadt ihres bürgerlichen Lebens, sie begibt sich auf Wanderschaft, wobei sie bevorzugt Frauenklöster aufsucht, sie lebt als Unbekannte und verschwindet, ohne Abschied zu nehmen. Schließlich kehrt sie in jene Stadt zurück, aus der sie vor vierzig Jahren aufbrach, um dort ihre Verklärung zu erfahren. Diese Wanderschaft vollzieht sich streng monastisch. »Die Mönche ziehen nicht durch die Welt, um Neues zu erleben, sondern um neu zu werden. Sie wollen im Gehen ihren Glauben einüben, daß sie Fremdlinge und Pilger auf dieser Erde sind, daß nicht die Erde mit all ihrer Schönheit, sondern allein Gott ihre Heimat ist« (Grün 1983, 27).

Indem Ruth Schaumann ihre Heldin vierzig Jahre auf Wanderschaft schickt, greift sie auf einen Topos zurück, der ihre Nähe zur Romantik deutlich macht. Auch die Helden von Novalis und Brentano, von Tieck und Wackenroder verbringen die meiste Zeit ihres Lebens auf Wanderschaft, durchaus mit ähnlichem arche-christlichen Hin-

Abbildung 3: Ruth Schaumann »Die Wanderung«



tergrund. Und dies ist nicht die einzige romantische Gemeinsamkeit: »Im Roman der Romantik gibt es eine Anzahl fester Topoi, die immer wiederkehren, und das nicht nur einzeln, sondern wie in einem Ensemble, wo jeder Topos – wie das Instrument in einem Orchester – seine Klangfarbe zum Ganzen liefert. Diese Topoi sind: der Wald, die Jagd, das Schloß, der Eremit, das als Mann verkleidete junge Mädchen, das Gewitter, die Mondnacht und die Feuerbrunst, wobei es meist die Schlösser sind, die brennen. Dazu wird viel gesungen« (Kleßmann 1996, 141). Teilweise in abgewandelter Form, teilweise genau wie im Zitat beschrieben, begegnen dem Leser die aufgezählten Topoi in *Die Taube*. Der Wald als Ort des Verloren-Seins und der Namenslosigkeit, den Schauermann im Roman als fremd in der Stadt übersetzt, die Jagd, bei der Camilla das Opfer ist, die vor einer Meute flieht, Gewitter, Mondnacht, (brennendes) Schloss, Eremit, die bei Schauermann in der Begegnung Camillas mit der Gräfin Zita Kunowska anzutreffen sind, dem verwahrlosten Schloss Boldanija und dem dort mit seinem Diener einsied-

lerisch lebenden Sohn der Gräfin. »Das als Mann verkleidete junge Mädchen« jedoch, bleibt auf den ersten Blick verborgen.

Kleßmann stellt fest, dass viele Künstler der Romantik Doppelbegabungen waren, die Maler Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich, Franz Pforr und Ferdinand Olivier schreiben Gedichte, Runge das Märchen »Vom Fischer und seiner Frau«, das wiederum Camilla fließend den Lippen von Lehrer Lortz ablesen kann (vgl. Schaumann 1955, 36), und er begreift die Romantik als eine Jugend- und Frauenemanzipationsbewegung und verweist auf ihre Heldinnen Rahel Levin, Caroline Schlegel, Sophie Mereau, Bettina von Arnim (vgl. Kleßmann 1996, 166). Auch diesen romantischen Anspruch erfüllt die Heldin, die, in der von Schaumann ins 19. Jahrhundert angelegten Handlung, ein eigenständiges und selbstbestimmtes Leben führt, das auch im 21. Jahrhundert Bewunderung auslöst. So ist möglicherweise das Mädchen in Männerkleidung die Heldin selbst, die uns begegnet. Die von Kleßmann angesprochene Singfreudigkeit bleibt in einem Roman, dessen Thema die Gehörlosigkeit ist, schwierig. In ihren Ausführungen zur Lyrik Schaumanns jedoch weisen Christina Klein und Celeste Machado auf ein Wesensmerkmal ihrer Dichtung hin, die die Bedeutung von Metrik und Reim würdigt und sie als ein Moment des »inneren Singens« (De Sousa Machado et al. 1999, 397), wie Schaumann selbst ihr Dichten gelegentlich nannte, begreift. Tatsächlich gibt es ein Gedicht, dessen Herkunft Camilla nie erfährt und die auch für den Leser bis zum Schluss ein Geheimnis bleibt. Dieses Gedicht antizipiert das Romangeschehen und erscheint immer wieder zitatweise im Roman. Interessanterweise gelangt dieses Gedicht im gleichen Augenblick in die Hände der Heldin, in dem sich auch der lokale Gehörlosenverein bei ihr meldet und um Mitgliedschaft und Mitgliedsbeitrag bittet. Mitglied durch Mitgliedsbeitrag wollen weder Ruth noch Camilla sein, und dennoch bleibt dieser Brief im Handlungsablauf hängen. Zwar schleudert die Heldin ihn in den Ofen, den Schaumann jedoch wohlweislich kalt gelassen hat, womit sie andeutet, dass diese Beziehung zwischen Camilla und den gehörlosen Menschen noch nicht zu Ende ist.

Zweimal trifft Camilla andere gehörlose Menschen, zuerst die alte Gräfin, später den Knaben Wilhelm. Durch die Begegnung mit Zita stürzt sie in eine gefährliche Ohnmacht, »ein zweiter Gartenkanal« (Schaumann 1955, 79), also ein zweites Mal Sterben. Begreift man nun dieses zweite Sterben als ein erneutes Tauferlebnis, dann ist die Begegnung mit Zita sinnstiftend, denn in ihrer Antagonistin sieht sie sich selbst als Taube, die sie nicht sein will, die lieber tot als lebendig sein soll, und sie findet in ihr gleichzeitig eine Freundin, eine Frau, die selbst auf Wanderschaft ist, um der Gewalt ihres Mannes zu entkommen. Taubheit bekommt ein zweites Gesicht, Zita wird Lehrerin, und es ist von Schaumann so angelegt, dass die Kunst des Stickens, die Camilla bei Zita lernt, ihr später den Lebensunterhalt sichert. Mit Zita »fühlte sie, wie sie selbst aus der Zone solcher Sorgen herauskam, ja dieselben verlassen hatte, ohne es recht zu verspüren« (ebd., 88). Der Tod Zitas stürzt sie zurück in die Einsamkeit. Die Erfahrung – »süß und gewaltig zugleich erschollen [einst ihre Stimme], dann zerschellt [ihr Gehör], dann verschollen [ihre Person]« (ebd., 104) – bestimmt ihr Leben während der folgenden Jahre. Und doch hatte sie die Erfahrung, sich zum ersten Mal nach der Ertaubung einem anderen Menschen zuzuwenden, mit einer gehörlosen Frau gemacht.

In der Begegnung mit Wilhelm spürt sie das erste Mal Solidarität mit einem anderen gehörlosen Menschen. Bei ihm erinnert sie sich des selbst erfahrenen Leids: »Dieser

Knabe würde Camilla ja überleben, um Jahrzehnte, über neue Häufungen von Hohn, Mißsachtung, Ungeduld und Gewohnheit, Mißverstehen und ach, Mangel an Liebe weg. Ja, dieser Mangel kann Haufen bilden wie Haufen von Müll« (ebd., 146). Und Schaumann lässt bei Camilla Gefühlen freien Lauf, die geradezu anarchistisch sind und dem bürgerlichen Sittenverständnis – und zwar nicht nur dem des 19. Jahrhunderts – völlig zuwiderlaufen, der Erotik einer erwachsenen Frau mit einem Knaben: »Camilla beugte sich über den kleinen Täuberich, sie küßte mit geschlossenen Lippen seinen wieder halbgeöffneten Mund. Seit auf Prosper's Mund hatte sie niemals wieder Küsse gegeben« (ebd., 153).

Ich habe diesen Abschnitt »Fiat« genannt in Anlehnung an einen Vorschlag von Karl Muth. Fiat, zu deutsch: es geschehe, bedeutet die Aufgabe des eigenen Willens, das Lassen eigener Vorstellungen und Erwartungen, für einen Gläubigen, sich ganz hingeben in den Willen Gottes. Schaumann begreift die Gehörlosigkeit Camillas als Verlust jeglicher Identität, also auch das Konzept einer Gehörlosen-Identität, und zwar dauerhaft. Auch die Begegnungen mit Zita und Wilhelm stellen für sie keine Möglichkeiten einer Ich-Findung dar. Der Identitätsverlust ist die Voraussetzung für das nun stattfindende Verklärungs- bzw. Offenbarungserlebnis. Der Wunsch heimzukehren, den sowohl Camilla in der *Taube* als auch Cornelia im *Arsenal* mehrfach äußern, der im christlichen Verständnis von »wir sind nur Gast auf Erden« wurzelt, bekräftigt Ruth Schaumanns existenzielles Verständnis von christlichem Leben. So erlebt Camilla die vollständige Dekonstruktion ihrer Existenz. Sie bleibt versteckt, »beinahe namenlos« (ebd., 175), sie hatte sich an »ihr Schicksal, an ihr Geschick nicht gewohnt« (ebd., 176), ihre Augen werden schlechter, sie fürchtet zu erblinden, »sie sank von Stufe zu Stufe, vom Gipfel alles Erlernten, und würde schließlich auf der untersten Schwelle sitzen« (ebd., 196).

Verklärung

Vierzig Jahre nach der Katastrophe, der Taufe, stirbt Camilla. Ihr Ende ist jedoch wiederum kaum zu verstehen, ohne den religiösen Hintergrund zu beleuchten. Noch einmal hört sie nämlich, so wie es ihr der Arzt prophezeit hat, als er ihr mitteilt: »Nach meiner Erfahrung wird solche Ertaubung unheilbar bleiben, [...] es wäre denn, daß sich in der Todesstunde das Gehör noch einmal aus der Lähmung befreit« (ebd., 21). Diese 24 Stunden, die Camilla nach Wiedererlangung ihres Gehörs noch zu leben hat, inszeniert Ruth Schaumann als Phase im Zustand der Verklärung.

Was heißt Verklärung? Die Theologie der liturgischen Bewegung hat sich hierzu klar geäußert. In seiner 1940 zuerst veröffentlichten Schrift *Die letzten Dinge* extrapoliert Romano Guardini die Themen Tod, Läuterung, Auferstehung, Gericht und Ewigkeit, die für das Verständnis des letzten Tages im Leben von Camilla grundlegend sind. Die Ausführungen Guardinis stehen unter dem Leitgedanken der Leiblichkeit der Auferstehung Christi und damit der Zusage der leiblichen Auferstehung des Menschen, die den wesentlichen Unterschied zu allem, was bis dahin an Philosophie und Theologie gelehrt wurde, darstellt. Ginge es nur um die Unsterblichkeit der Seele, hätte es der christlichen Offenbarung nicht bedurft, denn davon sprechen schon Pythagoras, Sokrates und

Platon, für die der Tod die Befreiung der Seele von den Grenzen und Lasten des Körpers bedeutet, zu einer Freiheit reinen geistigen Daseins.

»Dem Christentum geht es um etwas ganz anderes: um die Erlösung der Wirklichkeit, um das ewige Schicksal der Person und ihrer Geschichte. Christentum ist keine Metaphysik, sondern die Selbstbezeugung des wirklichen Gottes; die Ankündigung, daß Er die irdische Wirklichkeit ergriffen habe und sie in ein neues Dasein führen wolle, worin nichts verloren gehen, vielmehr jedes seinen letzten Sinn empfangen werde. Das alles hängt am Leibe. [...] Wenn dieser nicht aufersteht, ist eine bloß geistige Unsterblichkeit, rund heraus gesagt, ziemlich gleichgültig« (Guardini 1989, 64). Die Taufe ist, wie bereits gesagt, jenes Ereignis der Überwindung des Todes, in der der Mensch Gott teilhaftig wird, sie ist Moment der Befreiung von der Last der Erbschuld. Aus der Taufe »wird der neue Mensch geboren und lebt von da ab, freilich durch den alten verhüllt, im Innern des Glaubenden« (ebd., 78). Im Laufe seines Lebens hat der Mensch die Freiheit, der Teilhaftigkeit Gottes gewahr zu werden und sich für sie zu entscheiden, oder sie abzulehnen; ein Prozess, der ambivalent verläuft.

Wenn Camilla gegen Ende ihres Lebens zu der Erkenntnis kommt, dass sie von niemandem geliebt ist, bedeutet das im christlichen Verständnis, dass ihr nicht vergeben worden ist, dass sie nicht geliebt hat, wie Lukas im 7. Kapitel Jesus zitiert, als er von der Sünderin spricht: »Ihr müssen viele Sünden vergeben worden sein, wenn sie mir jetzt soviel Liebe zeigt« (Vers 47). Wenn der Arzt Camilla zu Beginn ihres Leidensweges die Möglichkeit andeutet, dass sie in der Stunde ihres Todes noch einmal hören wird, dann meinen die Stunden nach dieser Stunde ein Leben in jener Verklärung, von der auch Guardini spricht. Nur so ist Schaumanns Konstruktion dieser letzten 24 Stunden zu erklären, in denen sie ihre Heldin sich so vollständig anders verhalten lässt, dass man dieses Verhalten nur mit den Worten Guardinis deuten kann: Beginn, Überschritt, Verwandlung (vgl. Guardini 1989, 23). Denn tatsächlich ist dieses Wieder-hören-Können ein Schock, der dem der Ertaubung durchaus ähnelt. So wie sie vor der Welt ihre Gehörlosigkeit verborgen hat, so verbirgt sie vor ihr nun ihr Hörvermögen. Zwar fühlt sie die Zeit ihrer Kerkerhaft beendet (vgl. Schaumann 1955, 202), doch was sie nun hört, ist Betrug, Verzweiflung, Abtreibung und Verleumdung, so dass sie sich wünscht: »Mache, daß ich morgen wieder ertaubt bin« (ebd., 248).

Wenn ich schreibe, dass die letzten Stunden im Leben Camillas als Verklärung gedeutet werden müssen, dann setzt das auch Auferstehung voraus. Auferstehung meint, »daß nicht nur die Gestalt, sondern auch die Geschichte, nicht nur die Substanz, sondern auch das Leben des Menschen aufersteht. Nichts, was darin gewesen ist, ist vernichtet« (Guardini 1989, 75). Das bedeutet, dass der Mensch sein Leben noch einmal erlebt und noch einmal neu durcharbeiten muss. Guardini begreift diesen Vorgang durchaus analog zu dem, was psychoanalytische Therapie heißt (vgl. ebd., 52). Und genau das ereignet sich auch in Schaumanns Roman. Camilla hört und begegnet noch einmal Personen und Ereignissen ihrer vergangenen Geschichte.

Wie sie einst bei der Rettung eines Kindes das Gehör verlor, so erhält sie es zurück, als sie ein Kind in den Armen hält und singt. Kurz darauf vernimmt sie, dass Drechsler Jung die kommende Nacht mit einer anderen Frau zu verbringen plant. Camilla, die selbst einst von ihrem Verlobten verlassen wurde, will das vereiteln. Geschickt gelingt es ihr, den Drechsler in der Stunde, in der er sich eigentlich mit der Geliebten treffen

will, zu sich nach Hause zu holen, wo sie ihm ins Gewissen redet, worauf dieser zu seiner Frau zurückkehrt mit den Worten: »Ach, es ist, als sei man vor dieser Tauben durchsichtig geworden, und nicht alleine vor dieser« (ebd., 234). Schaumann lässt Camilla hier in einer Weise erscheinen, die Guardini als heilig, also Heil stiftend, begreift: »Ein Heiliger ist ein Mensch, dessen ganzes Sein in Bewegung gekommen ist; in welchem das Licht Gottes Schicht um Schicht durchleuchtet und durchformt« (Guardini 1989, 47).

Sie kehrt zurück an den Ort der Katastrophe, an jene Stelle am Gartenkanal, wo sie einst den jungen Max gerettet hat, und diesem begegnet sie dort. Er ist nicht allein und erzählt seinem Gefährten die Geschichte, die sich damals hier zugetragen hat. Doch heute kann er sich darüber nicht freuen, seine Frau liegt krank im Spital und er selbst ist arbeitslos. »Warum nur hat's die Dame damals getan?« (Schaumann 1955, 217), fragt er sich. Seine Zweifel an Camillas rettender Tat stellen ihr ganzes Leben in Einsamkeit, Keuschheit und Armut infrage. Dieser Moment der existenziellen Bedrohung ist der Augenblick Camillas, sich an Gott zu wenden, eine Hinwendung, die es in der Form vorher noch nicht gegeben hat. Alle ihre religiösen Gefühle blieben bisher unbestimmt. Diese Unbestimmtheit konstituierte das zerbrochene Ich der Heldin. Auferstehung, Verklärung bedeutet christlich gesehen das Heil-Werden, das Ganz-Werden dieses zerbrochenen Ichs, daher der Begriff des Heiligen, also desjenigen, der schon im Heil ist. So deutet sie jetzt ihre Taubheit: »Eines Wesens Wille muß da sein, sonst ist alles sinnlos, ist ohne Bedeutung, ist nichts denn Zufall« (ebd., 218; Herv. i. Orig.). Ruth Schaumann bestätigt hier, dass ein Leben, egal ob das einer hörenden oder einer gehörlosen Frau, nur aus dieser Perspektive gedeutet werden kann, und sich damit einer Deutung, einer Sinnstiftung aus unserer Perspektive entzieht. Sie findet hier zu einer literarischen Form, gehörloses Leben zu gestalten.

Nach Heiligkeit und Zuwendung zu Gott vollendet Schaumann in einer dritten Begegnung Camillas Verklärung. Eingeleitet wird sie im Romangeschehen kurz vor dem Wieder-hören-Können, also vor der Todesstunde. Camilla erlebt noch einmal Momente schmerzhafter Erniedrigung. Als »Gehörlose« denunziert, von Erblindung bedroht, fühlt sie sich am Ende ihrer Kraft, »an unterster Schwelle sitzen«. Jetzt, in dieser Situation, fragt die Dichterin: »Warum erinnern wir uns nicht *daran*« (ebd., 193; Herv. i. Orig.)? Und meint damit den Beginn des Johannes-Prologs: »Am Anfang war es, das WORT (nicht die Kraft, nicht die Tat, nicht Unrast oder Hast) und das WORT war bei Gott und Gott war das WORT« (ebd.; Majuskeln i. Orig.). Was meint dieses Johannes-Wort? Es spricht von dem Urverhältnis Gottes zu seinem Sohn, der das Wort, das Evangelium auf der Erde verkündet hat. Dieses Wort war immer da und steht in einem Verhältnis zu Gott, und zwar nicht nur in einem rein geistigen Verhältnis, sondern in einem durchaus körperlichen, denn der Prolog endet mit den Worten: »Der Einzige, der Gott ist und am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht« (Joh. 1,18), so wie später Johannes selbst am Herzen von Jesus ruhen wird. In der Weise, wie sich Jesus Johannes zugewendet hat, wendet sich Camilla jetzt dem Mädchen Anna zu, die ihr in diesen 24 Stunden gewiss von größter Bedeutung ist. Sie hat den Arzt belauscht, bei dem sie zur Untermiete wohnt, und dabei erfahren, dass er vor seinem Urlaub noch rasch ein »Mädchen von dem Wurm befreien« (ebd., 225) will.

Bedeutet Offenbarung das, was Schaumann mit dem Zitat aus dem Johannes-Prolog angedeutet hat, von der Guardini schreibt: »Jene Weite, Tiefe und heilige Innigkeit, jenes Umeinander-Wissen und Füreinander-Sein ist die Heimat, die uns verheißen ist. In sie gehört der Mensch hinüber. Sie ist die Ewigkeit« (Guardini 1989, 122f.), dann erfüllt sich dieses Umeinander-Wissen und Füreinander-Sein in der Begegnung mit dem Mädchen Anna. Sie sucht die junge Frau in deren Absteige, die sicherlich nicht zufällig »Roter Apfel« heißt, auf, und es gelingt ihr, sie von dem Vorhaben, ihr Kind abtreiben zu lassen, abzubringen.

Die Themen »ungewollte Schwangerschaft« und »ungewolltes Kind« gehören zu den häufigsten literarischen Motiven in Ruth Schaumanns Prosa-Werk. In unterschiedlichsten Szenarien gestaltet sie sie. In ihren Texten stellen Sung-Eun Hong und Helge Neu zwei Beispiele aus ihrem literarischen Werk zu diesen Themen vor sowie Marina Goussar, Dirk Mehnert und Cornelia Wojahn die beiden autobiografischen Romane *Amei* und *Arsenal*, in denen das Thema des nicht geliebten Kindes leitmotivisch ist (De Sousa Machado et al. 1999, 391ff.). Im Roman *Die Taube* beschreibt die vereitelte Abtreibung das Ende des Romangeschehens. Sie kehrt nach Hause zurück, wacht am nächsten Morgen gelähmt auf und stirbt in den Augen der anderen als Taube.

Zu Beginn dieses Abschnitts habe ich die Frage gestellt: Was heißt Verklärung? Im Kontext ihres Romans meint Ruth Schaumann damit die Hinwendung ihrer Helden zu ihrem Nächsten, ihre Solidarität und Liebe – eine Hinwendung, die ihr erst gelingt durch einen stilistischen Trick, der sich nur im Kontext des christlichen Selbstverständnisses der Dichterin deuten lässt. Die Kirche spricht, wenn sie von Gott spricht, von ihm als die Liebe. Mit Liebe meint sie das, was Jesus uns vorgelebt hat, d.h. die Hinwendung zum Nächsten. Diese Nächsten sind in Ruth Schaumanns Roman zwei gehörlose Menschen, denen sich ihre Heldin zuwendet. Es ist also falsch anzunehmen, Ruth Schaumann habe sich für gehörlose Menschen nicht interessiert, nicht um sie gekümmert. Im Gegenteil, weil gehörlose Menschen ihr so wichtig waren, konnte die Begegnung zwischen ihr und ihnen nur auf einer Ebene stattfinden, auf der sie ihre Wahrheit reflektieren konnte, auf der Ebene der Literatur. Und hier ist diese Zuwendung so radikal und total, wie sie auch die christliche Botschaft begriffen hat, von der Guardini schreibt: »Nirgendwo ist der Mensch so groß gesehen wie in der christlichen Botschaft; nirgendwo wird die Welt so ernst genommen, wie in ihr; nirgendwo wird das Geschaffene, das in der Zeitlichkeit sich Zutragende so entschieden zu Gott hinauf- und in Ihn hineingehoben, wie es durch Christus geschieht« (Guardini 1989, 127).

Im letzten Satz des Romans fragt sie: »Was löste in den Zügen der Toten ein so unbeschreibliches Lächeln aus, daß jeder, der die Verblichene sieht, durch alle seine fünf Sinne hindurch erschrickt und erleicht?« (Schaumann 1955, 259). Es erschrecken und erleichten die anderen, die vermeintlich Gesunden, die ihre fünf Sinne beisammen haben, die nicht Anteil haben am Schicksal derjenigen, die eines Sinnes beraubt sind. Wer eines Sinnes beraubt ist, muss auf Reisen gehen, denn die ursprüngliche Bedeutung von »sinnen« ist reisen. Er muss das suchen, was andere scheinbar so sicher besitzen. Im »unbeschreiblichen Lächeln« Camillas hat Schaumann angedeutet, dass die Erfahrung von Gehörlosigkeit nicht beschreibbar ist, dass sie auch selbst mit diesem Thema zu scheitern droht. Und gleichzeitig löst dieses Scheitern ein Lächeln aus, dessen Grund im Erkennen dieses Scheiterns liegt. Die gehörlose Camilla, die dieses Scheitern Tag für

Tag erfahren hat, kann nun lächeln, doch Hörende, Normale, Selbstsichere, die müssen sich davor fürchten.

IV

Der Roman *Die Taube* (vgl. Abb. 4) steht an einem Wendepunkt im Schaffen Ruth Schaumanns. Er erscheint 1955, ist aber bereits zehn Jahre früher geschrieben worden (vgl. Wagner 1990, 64). Die Frage, weshalb der Roman nicht bereits in den 40er-Jahren veröffentlicht wurde, konnten ihre Söhne nicht beantworten. In den Jahren zwischen 1946 und 49 wurden 18 Titel von Schaumann publiziert, doch der Roman der Gehörlosigkeit musste warten. Möglicherweise liegt die Antwort in der Brisanz der Thematik. Hier wird das Leben einer gehörlosen Frau geschildert; für den mit den Werken Schaumanns vertrauten Leser ist es un schwer zu erkennen, dass in den Zügen Camillas Spuren der Dichterin zu finden sind. Mit der Veröffentlichung wird ein Thema publik, das es bisher peinlich zu verbergen galt. Ruth Schaumanns Coming-out als gehörlose Frau steht bevor, und dieser Prozess ist so schmerzhaft, wie die Erfahrung der Gehörlosigkeit selbst. »Mache, daß ich morgen wieder ertaubt bin« (Schaumann 1955, 248) ist nicht nur der Hilferuf gegen das Unbill, das auf Camilla hereinstürzt, es ist auch der Hilferuf, sich nicht dem Anspruch stellen zu müssen, sich als Taube zu erkennen und zu bekennen, denn Taubheit – ihre Söhne berichten davon – barg für Ruth Schaumann auch immer die Möglichkeit des Rückzugs und des Verstecks. Dennoch musste sie sich dem Anspruch stellen, wenn nicht im Leben, so doch im Werk, und hier bleibt sie sich treu als expressionistische Schriftstellerin, die ihr Werk als Befreiung des Menschen begreift in der Frontstellung gegen die bürgerliche Gesellschaft, die gehörlosen Menschen einen Platz im Abseits zugewiesen hat, und gegen die bürgerliche Kultur, die neben sich nichts anderes dulden kann.

Ruth Schaumanns Ehemann, Friedrich Fuchs, bezeichnete die Kunst Ruth Schaumanns einst als »genuin-christlich« (Fuchs 1923, 192). In dieser Zeit stand Ruth Schaumann ganz in der Auseinandersetzung der kommenden Konversion. Das in diesen Jahren entstehende Werk reflektiert diese Auseinandersetzung um eine christliche und katholische Position. In den Jahren 1945 bis 1955 jedoch findet in ihrem Leben ein Umbruch statt. Mit dem Tod von Friedrich Fuchs 1948 hatte sie den wichtigsten Mensch in ihrer religiösen Auseinandersetzung verloren. Die Bedeutung von Katholizität – nicht von christlicher Offenbarung – gerät in den Hintergrund. In den Vordergrund rückt die Auseinandersetzung um ein Thema, das sowohl in der Familie als auch in der Öffentlichkeit tabu war, ihre Gehörlosigkeit. Zehn Jahre dauert es, bis sie sich entschließt, ihren Roman der Gehörlosigkeit zu veröffentlichen. Jetzt ist sie wieder ganz da und ihre Feder fliegt. »Es sind 1793 handgeschriebene Seiten«, sagt sie mit jenem Ton der Unbeugsamkeit, der so bezeichnend für diese herrische Wahrheitssucherin ist. »Ich habe sie »Das Arsenal« genannt, weil sie voller Waffen sind. Für meine Verteidigung und für andere, die sie brauchen können – Lehrende, Liebende vielleicht« (Horn 1964, 14). Noch vier Jahre wird es dauern, bis *Das Arsenal* veröffentlicht werden wird, vier Jahre des Ringens und Kämpfens, denn der Verleger lehnt das Buch in dem Umfang als unverkäuflich ab. Sie kämpft um jede Seite, jede Zeile, und es gelingt ihr schließlich, ihren autobiogra-

fischen Roman durchzusetzen. Es ist ein Roman, der auf fast jeder Seite Gehörlosigkeit thematisiert. Ruth Schaumann schreibt, was vorher keiner zu schreiben gewagt hat und was vorher Kritiker und Leser nicht zu lesen gewagt haben. Sie hat Gehörlosigkeit der Finsternis der Sprachlosigkeit entrissen zu einem Zeitpunkt, wo in Deutschland über dieses Thema nur mit einem mitleidigen Auge hinweggegangen wurde.

Die Gemeinschaft der Gehörlosen kann sich glücklich preisen, in Ruth Schaumann eine Schwester zu wissen, die – wie keine andere zuvor – literarisch ein Denkmal gesetzt hat vom Leben einer gehörlosen Frau.

Abbildung 4: »Die Taube« (1955)



Ruth Schaumanns unendliches Schreiben

I

Odysseus hat Kirke verlassen und nähert sich der Insel der Sirenen. Auf Geheiß der Zauberin hat er seinen Männern Wachs ins Ohr gestrichen, sich selbst aber fest an den Mast seines Schiffes binden lassen, um unbeschadet an dem Geheimnis teilzuhaben, das zuvor jedem anderen den Tod gebracht hat. Einen Tod jedoch von ganz eigener Art. Zwar ist von Knochen die Rede, von Männern, die verfaulen und deren Häute schrumpfen, doch scheinen die Sirenen, nach Aussage von Kirke, eine Transformation an den Menschen vorzunehmen, die sie dort besuchen. »Wer sich in seinem Unverstande ihnen nähert und den Laut der Sirenen hört, zu dem treten nicht Frau und unmündige Kinder, wenn er nach Hause kehrt, und freuen sich seiner, sondern die Sirenen bezaubern ihn mit ihrem hellen Gesang, auf einer Wiese sitzend« (Homer 1962, 156). Unverständlich muss man sein, wenn man den Schritt auf die Insel wagt, und dieser Schritt verändert den Menschen. Er ist nicht mehr der, der er vorher war. Er gehört nicht mehr zu Frau und Kind. Er ist verzaubert. Auf diese Verzauberung, diese Art von Tod will Odysseus sich nicht einlassen, er will so bleiben, wie er ist.

Franz Kafka hat den 12. Gesang von Homers *Odyssee* zum Anlass genommen, den bisher als listig und verwegen gefeierten Helden einer radikalen Neubetrachtung zu unterziehen. In seiner kurzen Erzählung *Das Schweigen der Sirenen* offenbart er einen völlig anderen Odysseus, der entschlossen der göttlichen Ordnung trotzen will, um sie zu demaskieren und um selbst als Sieger und Überwinder dieser Ordnung zu triumphieren. Nach Kafka lässt sich Odysseus nämlich nicht nur an den Mast binden, sondern auch selber Wachs in die Ohren stopfen. So gelangt er zu den Sirenen. »Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen« (Kafka 1973, 350). Der sich taub stellende Odysseus erblickt am Ufer »die gewaltigen Sängerinnen«, »die Wendungen ihrer Hälse«, »das tiefe Atmen«, »die tränenvollen Augen«, »den halbgeöffneten Mund« (ebd.). Er meint, all das gehört zu ihrem Singen, »zu den Arien, die ungehört um ihn verklängen. Bald aber glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden förmlich vor seiner Entschlossenheit, und gerade, als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen« (ebd., 351). Das also ist der Weg zum Triumph: den Blick starr nach vorne gerichtet, nicht um der

Gefahr gewahr zu werden, sondern um sie zu durchschauen und zu vereinnahmen, sich auf diese Weise unverwundbar zu machen und so ihren Zauber zu brechen: die Transformation eines mythologischen Vorgangs zu einer abenteuerlichen Reise.

Kafkas Erzählung bleibt offen. Er deutet die Vermutung an, dass Odysseus möglicherweise tatsächlich das Schweigen der Sirenen bemerkt habe, es aber vorzog, darüber zu schweigen, denn was wäre dann aus seiner Heldentat geworden, wenn herausgekommen wäre, dass sie gar nicht gesungen hätten? Es ist die Geburt des modernen Abenteuerromans, von der Kafka erzählt.

Auch der Literaturwissenschaftler Maurice Blanchot rechnet mit Odysseus ab, »der so gemäßigt war, wie es einem Griechen der Verfallszeit zukam, dem in der ›Ilias‹ nie ein Heldenplatz gewinkt hätte. [...] [D]ie Haltung des Odysseus, die erstaunliche Taubheit eines Menschen, der taub ist, weil er hört, reicht aus, um die Sirenen mit einer Verzweiflung zu begaben, die bis dahin den Menschen vorbehalten war, und sie auf Grund ihrer Verzweiflung in leibhaftige Mädchen von großer Schönheit zu verwandeln« (1962, 13). Aus den Göttinnen waren schöne Mädchen, aus der mythischen Begegnung war ein Abenteuer, aus der Sage ein Roman geworden.

Was hat sich ereignet, das Kafka und Blanchot mit so drastischen Worten darstellen? Schließlich gehört Homers *Odyssee* zum kostbaren Schatz unseres kulturellen Gedächtnisses. Und genau das ist der Punkt, auf den beide hinweisen. Kafka, der in der (Nicht-)Begegnung Odysseus' mit den Sirenen die Überwindung der archaischen Ordnung und die Geburt des modernen Mannes sieht, und Blanchot, der die Begegnung von Odysseus und den Sirenen zum Anlass nimmt, den Unterschied von Sage, im Sinne von Mythos, und Roman zu erklären.

Der Gesang der Sirenen, so Blanchot, sei nämlich als ein Gesang des Mangels zu verstehen, der nicht befriedige, sondern nur die Richtung anzeige, wo die wahre Quelle und das echte Glück zu finden seien. Ihr Gesang ziehe die Seefahrer an, er locke sie auf die Insel. Nicht sein Genuss schaffe das ersehnte Glück, sondern sein Versprechen, es auf der Insel finden zu können. Odysseus sei ausgezogen, sich dieser Herausforderung zu stellen, nicht jedoch sich ihr auszuliefern. Er wolle, das ist Blanchots These, von der Gefahr berichten, und das setze voraus, ihr nicht zu erliegen, was mythologisch das Bild des Todes meint, der auf der Insel warte. Die Geschichte von Odysseus und den Sirenen sei die mythologische Matrix der Geschichte des Romans, dessen Wesenszug sich von dem der Sage bzw. des Mythos völlig unterscheide.

Der Roman sei ein ganz und gar menschliches Unterfangen: Er berichte von der Fahrt des Odysseus, dem Befinden der Helden, ihren Ängsten und Leidenschaften, ihren Strategien, den Gefahren zu trotzen; er künde von einem Kampf, der sich zwischen den Menschen und den Mächten ereignet, in dem die Mächte jenseits der Menschen stehen, ohne wirklich Macht über sie zu gewinnen. Auch der Kampf, der tödlich für den Menschen ende, steht jenseits der Mächte. Er ist dann tatsächlich der physische Tod, nicht der mythologische, der die Transformation zu etwas Neuem eröffne. Der Roman wolle erzählen, wolle unterhalten, er sei, so Blanchot, die ansprechendste aller literarischen Gattungen, weil er das, was andere als unwichtig und als etwas zu Vernachlässigendes denunzieren, in seinen Mittelpunkt rückt (vgl. 1962, 14f.). Er ist frei und der Fantasie verpflichtet.

Anders der Mythos oder, bei Blanchot, die Sage. Sie sei nicht der Bericht einer Begebenheit, sondern die Begebenheit selber. In ihr habe sich die Wirklichkeit in Imagination verwandelt. Beispielhaft für eine Sage sei, so Blanchot, Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, die zwar ihrer Textsorte nach als Roman zu bezeichnen sei, er, Blanchot, sie jedoch paradigmatisch als Sage begreife, weil sie ganz der Imagination verpflichtet sei, die aus der Transformation des wirklichen Raums entstanden ist. Die Transformation eines wirklichen Raums in einen imaginären Raum setzt jenen mythologischen Tod voraus, der auf der Insel der Sirenen lauere. »Allmählich, obgleich im Nu« (ebd., 19) findet diese Transformation statt. »Allmählich«, weil sie im Verlauf der Sage ständig präsent sei, »im Nu«, weil sie den Moment des schrecklichsten Augenblicks reflektiere, der die ganze Sage beleuchtet. Der schrecklichste Augenblick sei der Moment, da Odysseus den Sirenen ausgeliefert ist – einen Augenblick, den Odysseus zu verhindern verstand.

Die Literatur ist voll dieser Augenblicke. Gegeben hat es den schrecklichsten Augenblick, als der Ich-Erzähler in jene teegetränkte Madeleine in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* beißt; der schrecklichste Augenblick als Griff des kleinen Detlev in die Vogelscheiße auf dem Balkon des katholischen Kinderheims in Hubert Fichtes *Waisenhaus*; der schrecklichste Augenblick als Moment der Ertaubung der kleinen Cornelia Heynitz in Ruth Schaumanns *Arsenal*. Dieser schrecklichste Augenblick löst eine Transformation aus und ist »Ouvertüre jener unendlichen Bewegung« (ebd., 20), jenes »unendlichen Sprechens« (Foucault 1993, 90), das dem Leser in den Werken oben genannter Dichter begegnet. Das Erleben des schrecklichsten Augenblicks ist die Voraussetzung der Transformation.

Dieses Erleben ist ein geistiges *und* körperliches, die »Madeleine«, die »Vogelscheiße«, die »Ertaubung« weisen darauf hin. Der ganze Mensch wird einer Transformation oder Metamorphose unterzogen und diese Verwandlung schafft den vom Künstler gestalteten imaginären Raum. Der Künstler befindet sich hier tatsächlich an einer Schnittstelle, die er physisch und psychisch schmerzhaft oder auch wunderbar erfährt. Denn es gab den historischen Augenblick, da Marcel in die Madeleine gebissen hat; es gab die Abschiedsstunde 1944 aus dem bayrischen Schrobenhausen, als Hubert auf dem Balkon stand; es gab das Erwachen von Ruth, als ihr Vater sich von ihr abwandte, da er über die Ertaubung seines Liebblings weinte. »Die Sage«, schreibt Blanchot, »ist gebunden an diese Metamorphose« (1962, 19). »Die Sage ist Bewegung in Richtung auf einen Punkt, der nicht nur unbekannt, übersehen und fremdartig ist, sondern von solcher Art, daß er dieser Bewegung voraus und außerhalb ihrer keinerlei Wirklichkeit zu haben scheint, sich aber gleichwohl so gebieterisch geltend macht, daß die Sage von ihm her ihre ganze Zugkraft bezieht, und zwar in solchem Maße, daß sie nicht einmal ›anfangen‹ kann, ehe sie ihn nicht erreicht hat« (ebd., 16).

Nun haben aber Proust, Fichte, Schaumann »angefangen«, bevor sie den Punkt erreicht hatten. Diesen Anfang hatten die Dichter völlig unterschiedlich erlebt. Marcel Proust zweifelte, empfand sich als Versager, ließ sein Frühwerk, den *Jean Santeuil*, unvollendet, drohte als Schriftsteller zu scheitern, bis zu dem Moment, da er sein großes Werk konzipierte. Hubert Fichte scheute sich zu publizieren, bevor er sein literarisches Konzept entwickelt hatte. Er las viel, probierte aus, konzipierte Ritterdramen und Elegien, schrieb Gedichte (vgl. Fichte 1981, 67) und suchte Dichterkollegen auf, um seinen

Plan einer *Geschichte der Empfindlichkeit* zu entwickeln, die mit dem *Aufbruch nach Turku* beginnt. Und Ruth Schaumann schuf ein riesiges Werk, bevor sie jenen Raum betrat, in dem alles zur Imagination reift und verwandelt wird.

Ruth Schaumanns Leben und Werk zeugen von der Gegenwart dieses schrecklichsten Augenblicks. Lange dümpelte ihr Schiff vor der Sirenen Gestaden; lange meinte sie das Spiel von Odysseus spielen zu können, nur unter umgekehrten Voraussetzungen, denn sie spielte die Hörende und war doch taub. Beinahe wäre es ihr gelungen. Erfolg und Anerkennung schienen ihren Trick zu sichern und der schrecklichste Augenblick verflüchtigte sich in einem Meer von Wörtern, Bildern und Skulpturen. Der Fantasie waren keine Grenzen gesetzt, sie schreibt und malt und hämmert und drehselt und schneidet aus, und doch ist es nicht ihr Anliegen, alles in Poesie zu verwandeln, sondern Abenteuerliteratur zu schreiben. Gewiss, Abenteuer von ganz besonderer Art, denn ihre Abenteuer künden nicht vom Sieg des Mannes und seiner List; bei ihr findet alle Kunst Auflösung in einem Abenteuer katholisch-christlicher Heilsfindung. Immer wieder beschwört Ruth Schaumann in ihrer Literatur schreckliche Augenblicke: verlassen und missbraucht werden, Vergewaltigung, Abtreibung, Mord, um den schrecklichsten Augenblick zu vermeiden. Sie zerschreibt ihn, um seinem Schlund zu entgehen, der sie zu verschlucken scheint. Es ist die Angst vor dem schrecklichsten Augenblick, der ihr den Mund zu stopfen und die Hand zu lähmen droht, die Angst vor dem Tod.

II

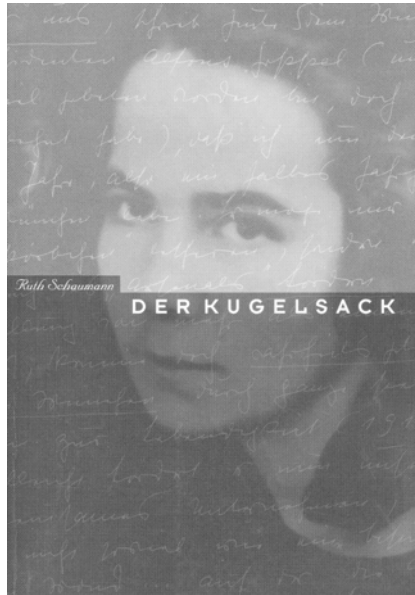
Den Tod, der nach Blanchot (1962, 24) die Voraussetzung der Transformation ist und der den Wesenszug der Sage bestimmt, hat Michel Foucault mit dem Aufkommen der Schrift in Zusammenhang gebracht. »An der Grenzlinie des Todes reflektiert sich das Sprechen: es trifft auf so etwas wie einen Spiegel; und um den Tod aufzuhalten, der es aufhalten wird, hat es nur eine Möglichkeit: in sich, in einem Spiel mit Spiegeln, das selbst keine Grenzen hat, sein eigenes Bild entstehen zu lassen« (1993, 91). In diesem Spiel mit Spiegeln bedient sich das Sprechen eines Mediums der Verdoppelung: die Schrift rettet vor dem Tod und nimmt Gestalt in sichtbaren und unauslöschlichen Zeichen. Es ist jener Vorgang, den Blanchot bereits angedeutet hat: »Den Gesang der Sirenen vernehmen heißt soviel wie, aus Odysseus, der man gewesen ist, Homer werden« (1962, 17). Und es ist vielleicht jener Vorgang, der aus Ruth Schaumann eine so unerbittliche Gegnerin der Gebärdensprache hat werden lassen, weil sie in deren flüchtigen Zeichen, jenseits der Möglichkeit von Verschriftlichung, das Zerrinnen und den Tod erblickte.

Das Spiel mit Spiegeln, sprechen, schreiben, um nicht dem Tod anheimzufallen, ist selbst Topos der Literatur geworden. Unendliches Sprechen im Verschachteln von Geschichten in Geschichten: die tödlich bedrohte Prinzessin Scheherazade erzählt in tausend und einer Nacht, und rettet durch ihr Erzählen ihr Leben vor dem unerbittlich drohenden Tod, immer und immer wieder um einen Tag.

Ein Verfahren, das auch Ruth Schaumann in ihrem Roman *Der Kugelsack* aufgreift. Die vom Hunger gepeinigten Familie Fuchs, der ein Sohn, Pittegrilli, eine Geschichte erzählt, die wiederum ihm seine Mutter erzählt hatte, von dem wundersamen Mönch

Nicolai, der auf noch viel wundersamere Weise den Dachdecker Jusuf rettet, just in dem Moment, da die Mutter das einzige Ei, das der Familie geblieben ist, verschenkt. Es ist das Jahr 1946, Eier gibt es keine. »Die zehn Kinderaugen [...] flammen, ja lodern, um jählings auszulöschen, als sei es in fünffachem Tod ...« (Schaumann 1999, 145). Und einen Tag später schickt ein glücklicher Leser der Schriften von Cor Heynitz sieben Eier an die siebenköpfige Familie.

Abbildung 1: »Der Kugelsack« (1999)



Dieses Spiel mit Spiegeln ist eine literarische Strategie Ruth Schaumanns. Irgendwann einmal wird sie schreiben: »Wie es wohl kommt, daß alle Dinge in Spiegeln viel schöner sind und die Menschen allein nicht« (Schaumann 1932, 227)? Eine Facette dieses Spiels mit Spiegeln beschreibt das teleologische Prinzip ihrer Literatur. In einem der wenigen Texte, in denen sie Schreiben reflektiert, rechtfertigt sie ihre Vorstellung von Literatur, die eine Aufgabe zu erfüllen habe. Aber auch diesen Text selber begreift sie als Teil ihres belletristischen Werks und nicht etwa als literaturtheoretischen Exkurs, der neben ihrem belletristischen Werk bestünde. Nachdenken über Kunst kann nur Teil dieser Kunst sein und nicht außerhalb stattfinden. In einem fiktiven Gespräch befragt »der Freund seinen Freund, einen Künstler« (Schaumann 1927, 217): »Warum nur machst du nichts als Heilige, Mönche, Madonnen mit dem Kind, Engel und Kinder« (ebd.)? Der Freund erweist sich als Gegenspieler des Künstlers, als Hedonist, der einer Madonna eine Aphrodite vorzieht, und schließlich seinem Freund, dem Künstler, den Auftrag gibt, zwei Frauen zu modellieren: »Mach eine Jungfrau mit dem Salbenkrüglein zum Bade wandelnd, eine Mutter, den Sohn an den Brüsten« (ebd.). Der Künstler willigt ein, doch der Auftraggeber ist von dem Werk enttäuscht, denn in der Jungfrau entdeckt er Maria aus Magdala, in der Mutter die Gestalt Mariens. Erwartet hat er eine

sich salbende Frau und ein Abbild weiblicher Hingabe, erhalten hat er das Bild einer Frau, die ihre Zuneigung einem anderen, einem Toten stiftet, und ein Bild, das von »kühler Majestät« (ebd.) und nicht von mütterlicher Zuneigung kündigt.

Friedrich Fuchs hat die Kunst seiner Frau Ruth Schaumann einmal als »genuin-christlich« bezeichnet (1923, 192) und meint damit, dass ihre Kunst weder frömmelnd sei noch, dass sie sich christlicher Motive bediene, um weltliche Dinge zum Ausdruck zu bringen. Beides trifft offensichtlich auch auf die Figuren zu, über die ihr Auftraggeber unzufrieden ist. An das Motiv der Agitation hat Fuchs jedoch nicht gedacht, ein für Schaumann durchaus wichtiges Motiv, denn, wie sie den Künstler bemerken lässt, ist es das »bitterste für mein Herz: Du bist kein Christ« (Schaumann 1927, 218). Und das Gespräch endet damit, dass der Freund gläubig wird.

Der Anspruch an den Künstler, sein Werk dem Zweck der Agitation zu unterstellen, ist als eine Form der Spiegelung zu bezeichnen. Foucault hat das unendliche Sprechen als ein »Spiel mit Spiegeln« umschrieben, in dem sich der Sprecher spiegelt, um sich vor dem Tod zu retten. Was geschieht in diesem Gespräch: Der Hedonist wirft dem Künstler vor, nicht das Schöne, das Sinnliche zu gestalten. Der Künstler antwortet, das Schöne sei das Christliche. Der Hedonist: Das Christliche sei etwas für Einsame, der Künstler verweist auf sein Werk »Ehe«, in dem die Einsamkeit aufgehoben ist. Nun ist die christliche Ehe für Ruth Schaumann tatsächlich der einzige Ort, um der Angst vor der Einsamkeit zu entkommen. Sie recurriert hier auf eigene Erfahrungen und etliche Abschnitte des vorliegenden Romans deuten darauf hin, was passiert, wenn diese Ehe Anfechtungen ausgeliefert ist. Die archaische christliche Ordnung wird in diesem Ehe-Ideal zum bürgerlichen Stillleben. Es ist ein Prozess, wie ihn Blanchot von Odysseus und den Sirenen beschreibt: aus den Sirenen, den Göttinnen, den Dämonen, werden »Mädchen von großer Schönheit« (1962, 13). Die tödliche Bedrohung wird zu einer gefahrlosen Betrachtung, die existenzielle Herausforderung christlichen Glaubens wird zur Familientafel.

Die Konstruktion Hedonist versus Christ reflektiert einen Gegensatz, von dem die Kirche schon immer gezehrt hat. Dass sich Ruth Schaumann in diese Konstruktion mit hineinbegibt, ja, sich zu einer Protagonistin dieser macht, erklärt Popularität, Ablehnung und Vergessen ihres Werks. Sie selbst hat an diesem Prozess teilgenommen und ist schließlich sein Opfer geworden. Und so wurde sie rezipiert: »Das Leise, Schwebende, Innige, Madonnenhaft-Süße, Gläubige, das Ruth Schaumanns Lieder alle haben« (Joachimi-Dege 1929, 124). »Ruth Schaumanns Werk verkörpert die Marienlinie, das ewig Jungfräuliche stellt sich dar in einer herben Verschlossenheit« (Nadler 1937/38, 358). Aber auch: »Diese gewollte, mit sich selbst kokettierende Kindlichkeit! Diese zart und geschmackvoll, aber dennoch unverkennbar parfümierte Frömmigkeit! [...] Dieser himmlische Marzipan« (Vesper 1931, 231). Als 1970 in einer Reprintausgabe von *Der jüngste Tag* die Autoren in kurzen biografischen Skizzen vorgestellt werden, schreibt der Herausgeber zu Ruth Schaumann: »Christliche und mütterliche Empfindungen beherrscht alle ihre literarischen (und bildkünstlerischen) Äußerungen, die der Kritik zunehmend als süßlich und kunstgewerblich gelten« (Schöffler 1970, 1720). Und zu ihrem 100. Geburtstag konnte man in der *Süddeutschen Zeitung* lesen: »Heute wirken ihre Innigkeit und dekorative Stilisierung oft süßlich, kunstgewerblich« (Betz 1999, 18).

Schaumanns Dämon, der am Strand der Sirenen lauert, heißt Taubstummheit. Taubstumm zu sein heißt ausgeschlossen zu sein, nicht teilnehmen zu dürfen an den Ereignissen, die Menschen zusammenführen. Ihr gilt der alte Spruch: Blindheit trennt von den Dingen, Taubheit von den Menschen. Einsamkeit; Verstummen, aufgrund der Unmöglichkeit, an Bildung und Kultur teilhaftig zu werden; sprachlos zu sein – es gibt kaum ein Schicksal, das mehr Angst evoziert als Gehörlosigkeit. ›Diagnoseschock‹ ist der Terminus, mit dem die Gehörlosenpädagogik jenen Moment bezeichnet, bei dem Eltern von der Gehörlosigkeit ihres Kindes erfahren. Das hatte nicht nur Ruth Schaumann erlebt, das weiß jeder, der sich mit dem Thema befasst, und das gilt bis heute. Anders ist der Widerspruch nicht zu verstehen, der einerseits Gebärdensprache als interessante neue Erfahrung entdeckt, andererseits jede neue Errungenschaft im Bereich der Hörgerätetechnologie überschwänglich feiert. Das eine ist ein interessantes linguistisches Ereignis, das andere ist die Krankheit, das Gebrechen, der Makel, den es zu beheben gilt.

III

Neben den Märchen aus tausend und einer Nacht gibt es andere Werke, denen der Topos »Schreiben, um nicht zu sterben« als Leitmotiv gilt. Eines dieser Werke, das auch für Ruth Schaumann Quelle eigenen Schreibens wurde, ist Giovanni Boccaccios *Dekameron*. Sieben Frauen und drei Männer sind aus dem von der schwarzen Pest bedrohten Florenz entflohen und wollen sich, anders als ihre Mitbürger, die die drohende Gefahr durch wollüstige Ausschweifungen zu vergessen hoffen, der Poesie hingeben. Die zehn Personen erzählen sich zehn Tage lang jeweils zehn Geschichten. Ruth Schaumann, die das Spiel mit Zahlen in jedem ihrer Romane aufgreift, muss schon allein dieses metrische Spiel mit der heiligen Zahl zehn, neben den heiligen Zahlen drei und sieben, angesprochen haben. Und noch viel mehr die Themen, die in den hundert Erzählungen mannigfaltig und immer neu variiert werden: Treue, unverbrüchliche Liebe, die über den Tod hinausgeht, das Böse und seine Überwindung, die Aufhebung von Klassengegensätzen durch die Liebe, Adel als Merkmal des Charakters, nicht als Privileg. Themen, die im Werk Schaumanns in vielerlei Facetten auftreten. So auch in der Erzählung *Die Herzogin von Urbino*, die sie unter einem Pseudonym veröffentlichte.

Warum ein Pseudonym? Ein für die Wahl von Pseudonymen häufiger Grund besteht in der Sorge um Folgen, die aus der Veröffentlichung entstehen könnten, und hat oft einen politischen Hintergrund. Und auch für sie hat sich die politische Lage dramatisch verschärft. Als die Ausgabe der katholischen Monatszeitschrift *Hochland* erscheint, in dem der Text publiziert ist, haben die Nationalsozialisten die Macht in Deutschland übernommen, und Schaumann war gewiss keine Dichterin nach deren Geschmack. Sie war allerdings auch keine Dichterin, die Verfolgung fürchten musste. Viele ihrer Bücher sind in den Jahren 1933 bis 1945 unter ihrem Namen erschienen.

Nein, »Andreas Möller«, so lautet ihr Pseudonym, hat seinen Ursprung nicht in der Furcht vor einer Bedrohung, sondern ist ein weiteres Spiel, das sie mit ihren Lesern treibt. Und dieses Spiel geht weiter, der Untertitel der Geschichte lautet: »Nach dem Italienischen des S^{er} Giovanni Padovano« (Schaumann 1933, 39). Hinter dieser Maske,

in einem sprachlichen Duktus, der dem Stil traditioneller Dekameron-Übersetzungen angeglichen ist, erzählt Schaumann die Geschichte des Fürsten von Salerno, Tancredi, und seiner Liebe zu Costanza sowie seiner unglücklichen Hand bei der Auswahl seines engsten Vertrauten, Cecco, der schließlich die Stadt ins Elend führt. Die Liebe von Tancredi und Costanza, eher geschwisterlich als erotisch geprägt, ist unverbrüchlich, wird jedoch auf eine harte Bewährungsprobe gestellt. Ein solches Thema greift auch Boccaccio häufig auf, unter anderem in der ersten Geschichte des vierten Tages, in der vom gleichen Tancredi, jenem Fürsten von Salerno, die Rede ist, von dem auch Schaumann erzählt, und von seiner Tochter Ghismonda, der Witwe des Herzogs von Capua, die der Fürst so liebte wie sein Alter Ego aus dem *Hochland*, die Witwe des Herzogs von Urbino. Das Ungeschick des Fürsten von Salerno, bei Schaumann in der törichten Auswahl seines Vertrauten Cecco, bei Boccaccio in der törichten Eifersucht auf den Geliebten seiner Tochter, bringt die weiblichen Protagonistinnen in eine lebensbedrohliche Situation, an deren Ende bei Schaumann die Herzogin, bei Boccaccio der Fürst stirbt. Doch die Moral der Geschichten bleibt die gleiche: Die sterbende Herzogin bei Schaumann, bei Boccaccio der sterbende Fürst, erkennen am Ende, dass ihre Liebe für den jeweils anderen unverbrüchlich über den Tod hinausreicht.

Dennoch gibt es zwischen beiden Geschichten einen wesentlichen Unterschied: Boccaccio lässt seinen Helden zerknirscht am Totenbett seiner Tochter zurück, Schauumanns Heldin hingegen ist, als sie den mörderischen Coup des Cecco entdeckt, im achten Monat schwanger, und zwar von Cecco – der sie in der Maske des Herzogs vergewaltigte, nachdem er zuvor seinen Herren ermordet hatte – und nicht, wie sie irrtümlich annahm, vom Herzog, den sie dafür acht Monate lang verfluchte.

»Vergewaltigung« und »ungewollte Schwangerschaft« sind Themen, die in den Geschichten Boccaccios nicht zu finden sind, es sind jedoch zentrale Motive im Werk Schauumanns. Viele ihrer erfolgreichen Romane und Erzählungen, die hohe Auflagen erlebt haben, erzählen die Geschichten von Vergewaltigung und vom Selbsthass, ein Kind zu tragen, das ungewünscht ist – und das dennoch ausgetragen wird. Beispielhaft sei hier *Die Übermacht* genannt, ein Roman, der wiederum Geschichten in Geschichten erzählt, im Unterschied zur *Herzogin von Urbino* diesmal jedoch nicht in der Atmosphäre der Renaissance spielt, sondern sich Topoi romantischer Schreibweisen bedient.

Die Rahmenhandlung der *Übermacht* ist die Vergewaltigung der Josepha Turbuler, die zusammen mit ihrem Mann den Bischof der Stadt aufsucht, um eine Abtreibung zu erwirken, die ihr jedoch verweigert wird. Um seine Entscheidung zu erläutern, erzählt der Bischof nun seinerseits eine Geschichte, die alle Motive enthält, die zu einer romantischen Erzählung gehören, und derer sich Ruth Schaumann auch in anderen Romanen, unter anderem *Die Taube*¹, bedient hat. Es ist die Geschichte der Stephanie von Endlach, die einst vergewaltigt wurde und deren Flehen ihren Mann Johann davon abgehalten hat, den Vergewaltiger zu töten, denn auch die Frucht einer Vergewaltigung sei ein unschuldiges Kind. Das Kind, das damals Stephanie zur Welt brachte, ist der Bischof, der heute zu den Turbulers spricht.

1 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Vom tiefen Schlummerruf der Taube« – Gehörlosigkeit im literarischen Werk Ruth Schauumanns« in diesem Band auf S. 162f.

»Im Roman der Romantik gibt es eine Anzahl fester Topoi, die immer wiederkehren, und das nicht nur einzeln, sondern wie in einem Ensemble, wo jeder Topos – wie das Instrument in einem Orchester – seine Klangfarbe zum Ganzen liefert. Diese Topoi sind: der Wald, die Jagd, das Schloß, der Eremit, das als Mann verkleidete junge Mädchen, das Gewitter, die Mondnacht und die Feuersbrunst, wobei es meist die Schlösser sind, die brennen. Dazu wird viel gesungen« (Kleßmann 1996, 141). Auf alle diese Topoi greift Schaumann zurück: Den Wald in der Mondnacht, in dem das Verbrechen geschieht, die Jagd nach dem Verbrecher, das Schloss der Endlachs und das Schloss der Bergheimbs, in dem sich der Vergewaltiger versteckt, den zum Eremiten gewordenen Herrn von Bergheimb, das Gewitter, durch das Johann nach Bergheimb reitet, um den Vergewaltiger zu fangen, das brennende Schloss, das auch hier, wie in *Die Taube* das verwilderte und zur Ruine gewordene Schloss meint, schließlich die Musik, die auch im Haus der Endlachs eine wichtige Rolle spielt. Hier ist es nicht Gesang, sondern ein Musikinstrument, das eine Schlüsselrolle im Geschehen einnimmt. Der kleine Markus von Endlach greift nach einem Fagott und gibt dadurch nichts ahnend seinem Vater den Hinweis auf den Vergewaltiger, dessen Spitzname »Fagott« ist.

Nur auf ein Motiv scheint die Dichterin auch hier zu verzichten: Das als Mann verkleidete Mädchen ist in den Romanen Schaumanns eher selten zu finden. Das als Mann verkleidete Mädchen ist wohl am ehesten in der an Charakterstärke und Durchsetzungskraft alle Männer übertreffenden Heldin Stephanie von Endlach zu identifizieren – einer Heldin, wie es schon Camilla in *Die Taube* war. Doch es gibt Erzählungen Schaumanns, in der gerade die Verwandlung eines Mädchens zum Jungen zum Leitmotiv wird, da es sich ideal in das Verkleidungsspiel einfügt. In *Die Herzogin von Urbino* findet die Travestie doppelt statt: Zum einen bei der Wahl des Pseudonyms »Andreas Moeller«, bei dem die Autorin zum Autor wird, zum anderen als Plot innerhalb der Geschichte als Herzogin von Urbino, in der sich Ruth als Balthasar fantasiert.

Darüber hinaus bedient sich Schaumann einer weiteren von ihr bevorzugten literarischen Gattung, dem Märchen, also jenem Genre, das der Romantik am stärksten verpflichtet ist. Fast alle romantischen Dichter haben Märchen geschrieben. In Schaumanns Märchen *Der Petersiliengarten* ist es der »Neger Balthasar«, der als Chronist dieser Geschichte vorgestellt wird. Balthasar selbst wurde als Baby zum Schlüssel, der das verhängnisvolle Schicksal zum Guten wendet. Er soll nämlich das Kind einer Vergewaltigung sein, die Modestus an einer Kammerfrau begangen hat. Modestus jedoch wird geliebt von Prinz Florus, der zutiefst unglücklich darüber ist, einen Knaben zu lieben. Um die Kammerfrau als Lügnerin zu entlarven und Florus aus seiner Pein zu befreien, lüftet Modestus seine Maske, hinter der die liebevolle Jungfrau Anima lächelt.

Endlos scheint es, Schaumanns unendliches Schreiben, ihr Spiel mit Spiegeln darzustellen. Und gerade die Romantik, die Ruth Schaumann durch ihren Mann Friedrich Fuchs besonders nahegebracht worden war, hat literarische Formen entwickelt und Traditionen aufgegriffen, die ihrem unendlichen Schreiben entgegenkommen. Das Märchen ist für Ruth Schaumann wohl auch deswegen eine ihr so vertraute Gattung, weil es spricht, indem es etwas anderes verschweigt. In ihrer Darstellung der Romantik schreibt Ricarda Huch über das Märchen: »Das grausam blinde Schicksal, das irgendeinen herausgreift, ihm eine Schuld anklebt, für die er sich nicht verantwortlich fühlt und durch die er doch leidet, gehört nicht in das Märchen. Es schließt niemals mit

einem Fragezeichen. Es mögen in einem Märchen die fürchterlichsten Verwicklungen angeknüpft sein, [...] immer löst sich das ärgste Verhängnis spielend und sicher« (1985, 293f.).

Wie sehr sich Ruth Schaumann im Märchen heimisch und verstanden gefühlt hat, wird in einem Brief deutlich, in dem sie 1924 an ihren Verlobten von jener Schuld schreibt, die ihr »angeklebt« wurde, ohne dafür verantwortlich zu sein; einen Brief, den sie 48 Jahre später in *Das Arsenal* veröffentlicht und der tatsächlich jenen Transformation auslösenden Tod markiert, von dem Blanchot schreibt, wenn er von den Sirenen spricht: »Denn wie ich taub geworden, schämte sich alle Welt meiner. Rissen die Gespielen mir ab: faßt mir die Taubstumme nicht an! Und ich schämte mich selbst fast zu Tode. Die mich umgaben haben mich in den Kerker der Scham geworfen, in Ketten und Banden der unschuldigen Schuld« (1968, 1103).

IV

Die Bedeutung des Briefes von 1924 liegt nicht im Bekenntnischarakter, einer Öffentlichkeit Leben und Einsamkeit einer Taubstummen zu erklären, sondern vielmehr darin, dass Ruth Schaumann im Raum der Gehörlosigkeit eine Sprache entwickelt, in der sie ihre Wahrheit erzählt. Spuren davon findet man schon in Texten, die vor dem *Arsenal* publiziert wurden, vor allem in Gedichten. Bereits in *Die Kathedrale*, ihrem ersten Lyrikwerk und ihrer ersten Veröffentlichung überhaupt, sind Gedichte enthalten, deren Sujets sich teilweise als Erfahrungen von Gehörlosigkeit lesen lassen. Beispielsweise in »Abend«, dem *Die Kathedrale* abschließenden Gedicht, das die Idee einer Kathedrale, die dem Band seinen Titel gab, zum Thema hat:

Der Anblick schlafgedämpfter Vogelspiele
Durch knospenschwere Zweige sanfte Sicht
Auf letzte hingetriebne Wolkenkiele
Baut lautlos meinen Tag vollendungsricht.

Ein Raum steigt er empor und ich empfinde
Ihn größer in mir als den Leib umher,
Und ist lebendig still, wie kühle Winde
In Dünen sind aus nahversenktem Meer.

Und wie ihn nun der Mond, aus fernem Tale
Durch halben Abend gleitend, ruhig schließt,
Steht er als endlich werte Kathedrale
Gewärtig, daß Du rauschend sie beziehst.

(Schaumann 1920, 45)

Der Tag ist es, von dem die junge Ruth Schaumann hier spricht, der einem Verwandlungsprozess unterliegt. Die Verwandlung vollzieht sich lautlos, im Zustand der Gehörlosigkeit. Die Transformation findet nicht um sie, sondern in ihr, oder besser: durch sie

statt. Die Kathedrale ist jener imaginierte Raum, den sie mit Literatur belebt, hier mit 41 Gedichten, denen noch unzählige folgen werden.

Auch in ihren Prosatexten kann der aufmerksame Leser Spuren von Gehörlosigkeit finden, so in der Erzählung *Die Frau des guten Schächers*, in der der junge Philosophieprofessor Ferdinand inmitten einer kriegszerstörten Stadt auf einen Friedhof gerät. »Hört ich nun das Niedergepolter der mir unsichtbaren Trümmer? – Mitnichten, die grüne Stille ringsum war so unermesslich, daß sie, ein anderer Mund als jener aus Maschinenerzen, alle Geräusche draußen, drüben verschluckte, verschlang« (Schaumann 1956, 17). In dieser Welt des Todes spricht ein anderer Mund, der Ferdinand sich neu erfahren lässt: Er trifft eine Frau, die er begehrt, und die von sich sagt, sie sei die Frau des guten Schächers, von dem die Evangelien berichten, dass er sich in seiner Sterbestunde Jesus zugewandt hat und ihn darum bittet, an ihn zu denken, wenn er in sein Reich eingeht. Natürlich muss die Frau sein Begehren abwehren, da sie ganz der Hingabe zu ihrem verstorbenen Mann verpflichtet ist, dessen Grab sie pflegt. Doch nicht sein Begehren ist das eigentlich Wunderbare jener Begegnung auf dem Friedhof, sondern »ihre Kindlichkeit, ihre Liebe zum Gatten, ihre Ergebung« (ebd., 61).

Wie schon »Abend« ist auch diese Erzählung ganz dem christlichen Offenbarungsgedanken verpflichtet und jenem teleologischen Prinzip, dem Schaumann ihr Schreiben unterworfen hat. In diesem Zusammenhang konnten auch Erfahrungen von Gehörlosigkeit angedeutet werden, jedoch immer im Kontext eines Höheren. Am deutlichsten wird dieses Masken-Spiegel-Spiel sicherlich in ihrem Roman *Die Taube*, dessen Gegenstand die Gehörlosigkeit ist, die sich jedoch nur im eschatologischen Verständnis seiner Dichterin deuten lässt.

Es gibt jedoch neben dem, was Schaumann an christlicher Erbauungsliteratur geschaffen hat, auch Werke, die einem ganz anderen Prinzip unterworfen sind. Texte, in denen sie unverkleidet und unmaskiert auftritt, und in denen sie Material aus dem unmittelbaren Erfahrungsschatz ihrer Kindheit in Hagenau im Elsass und in Uelzen bei den Großeltern, mit den Eltern, Geschwistern und Angestellten verarbeitet. Ganz gewiss handelt es sich bei diesen Texten um keine Autobiografien, vielmehr reflektieren sie einen Prozess ähnlich dem der Psychoanalyse, der alte Schichten und Geschichten durchdringt, um sie neu zu gestalten in jenem Raum der Imagination, von dem Blanchot (1962, 18) spricht.

Ruth Schaumanns erster Roman, der dem Raum der Imagination verpflichtet ist, war *Amei. Eine Kindheit*, erschienen 1932, der ihr erfolgreichstes Werk werden sollte. Dieser Roman ist eine Reflexion über die Angst, die Ruth Schaumann am Beispiel der Kunstfigur des Kindes Amei anstellt, eine Reflexion der Angst vor dem Nichts. Das Nichts, das jenen Tod bezeichnet, der auf der Insel der Sirenen lauert, und den zu vermeiden Ruth Schaumann in vielerlei Masken auftritt, ist nun als Angst vor dem Nichts selbst Gegenstand ihres Schreibens geworden. Damit ereignet sich etwas gänzlich Neues. Es deutet das Scheitern ihres Bemühens an, in einem Meer endlosen Erzählens die Angst vor dem Nichts, und damit das Nichts selbst, abzuwehren. *Amei* ist keine Variante des Spiels mit Masken, sondern ein Roman, in dem die Dichterin Schichten ihres eigenen Erlebens poetisch entwirft, d.h. sie bedient sich im Unterschied zu anderen Erzählungen und Romanen autobiografischen Materials, was die Sache gefährlich werden lässt, denn hier droht die Konstruktion, die im Märchen so wunderbar glückt, zu zerbrechen.

Abbildung 2: »Amei. Eine Kindheit« (1932)



Blanchot schreibt von Prousts Begegnung mit dem schrecklichsten Augenblick: »[N]icht etwa daß diese Begegnung ihn der Leere des Abgrunds preisgäbe; vielmehr scheint sie ihm den einzigen Raum zu erschließen, von dem aus die Bewegung des Daseins nicht nur eingesehen, sondern wiederhergestellt, wahrhaft nacherlebt und wahrhaft vollzogen werden kann« (1962, 21). Ruth Schaumann befindet sich mit *Amei* in der Leere des Abgrunds und die »Bewegung des Daseins« versucht sie dadurch zu fassen, dass sie einen Roman schreibt, in dem der Held ein Mädchen ist und die Sprache der Duktus einer Kinderstimme. So gelingt es ihr, eine Welt der Unverständlichkeit, der Undurchschaubarkeit, der Unfreundlichkeit, der Bedrohlichkeit zu schaffen, ohne sie auflösen zu müssen; sie verwandelt die naturalistischen Gegebenheiten in eine Kunstwelt.

Der Roman beginnt mit einem Besuch im Haus der Großeltern in Uelzen, einer Mühle. »Das zittert in sich wie ein Herz Tag und Nacht vom Mahlwerk der Mühle« (Schaumann 1932, 1). Amei kann nicht schlafen, und die Bedrohung dieses zitternden Ungeheuers denkt sie um, »denkt viele Felder voll reifender Ähren, darin das Brot noch wächst und schläft. Am Rauschen der Ähren und ihrer Bewegung schläft Amei endlich ein« (ebd.). Erwachsene, die doch eigentlich als gütig und liebenswert vorgestellt worden sind, erscheinen bedrohlich: »Es tritt droben in den Türrahmen die Großmutter.

Immer hat sie das gleiche graue Kleid an, immer das gelbweiße Häubchen mit der schwarzen Masche über der vorgerundeten Stirn, immer die starke Brosche aus Bernstein am hohen Kragen unter dem kleinen harten Kinn und immer sagt sie in die dunkle Tiefe der hinankehrenden Treppe hinab zur Begrüßung: »Gehe doch leise, endlich leise, Amei!« (ebd., 1f.). Wohin sie sich auch wendet, Amei ist den Erwachsenen ein Störenfried. Weder der Schweinehirt Lambert noch der Mühlenschreiner Ludolf können viel mit ihr anfangen. Schließlich geht sie in den Saal, der ihr zu betreten verboten ist, und betrachtet die Illustrationen zur Geschichte um den verlorenen Sohn. Der Zeichner hat dem Sohn in der Zeit, in der er sein Vermögen verprasste, einen kleinen Spitz zugeordnet, der auf den Bildern, da er sich als Schweinehirt verdingen muss, fehlt. Amei nun fantasiert in die Geschichte jenen Spitz mit hinein, der an ihm »zupft und zerrt und winselt« (ebd., 6), er möge doch zum Vater zurückkehren; er will ihn auch begleiten, denn »nichts ist schrecklicher als der Weg durch die Nacht« (ebd., 7).

Ruth Schaumanns Amei ist ein Kind, voller Neugier und Wissensdrang, das die Welt der Erwachsenen und ihre Ordnung nicht begreift. Zum Leidwesen ihrer Großmutter und Mutter ist sie nicht nur ungehorsam – viel schlimmer, sie pflegt freundschaftlichen Kontakt mit dem Personal, schleppt Tiere ins Haus und stellt Fragen, die sich für ein Mädchen nicht gehören. Es ist eine Angst in den Text hineingewoben, die sich nicht nur durch die Konfrontation mit außergewöhnlich schrecklichen Begebenheiten auszeichnet, sondern vielmehr durch Prozesse und Konventionen, die gänzlich undurchschaubar sind – unbegreiflich, nach welchem Regelwerk sie funktionieren. Amei sieht mehr als sie sehen soll, und dieses Mehr bleibt tabu. Im Zirkus beobachtet Amei den Sturz eines Seiltänzers. Sie will wissen, was passiert ist. Aber man tröstet sie mit Erklärungen, die keine Antworten auf ihre Fragen sind. Also muss sie sich den Unfall selbst zu erklären versuchen, und sie fantasiert einen Mann, der Gott besuchen will. »Und er fliegt wie ein Vogel, und er schreit wie ein Vogel, aber schon hat sich Oben gewandelt in Unten, Unten in Oben, die Tiefe ist sanft, ist Himmel geworden, der Gaukler aber schwebt wie ein Vogel darin, singend zu Gott auf Besuch« (ebd., 40). Es besteht also neben Neugier, Wissensdrang und Freundlichkeit noch ein weiterer Charakterzug Ameis, auf den es der Dichterin besonders ankommt: auf ihre Unschuld, die die Menschen um sie herum als Belästigung und Bedrohung erleben, sie abwehren und Amei Schuldvorwürfe machen. Immer wieder wird sie Opfer von Bestrafungen, die ihre unschuldige Schuldigkeit besonders unterstreichen sollen. Beispielhaft sei hier die Geschichte um den jungen Ismael zitiert, dem Amei begegnet, den sie tröstet und küsst, weil er gefallen ist, sich verletzt hat und weint. »Du hast einen Judenjungen geküßt. Geh jetzt, Amei, ich will dich heute nirgends mehr sehn.« Amei sitzt unter der Treppe. Dort ist »Nirgends«, denkt sie« (ebd., 61). Das Nirgends als jener Ort, in dem man verschwindet, wenn man nicht mehr begreift, wenn sich die Ordnung aufzulösen scheint, in der man lebt, wenn ein Gebot, nämlich das der Nächstenliebe, das Abend für Abend gebetet wird, Anlass für eine Bestrafung wird.

»Die Unschuld ist die Unwissenheit«, schreibt Sören Kierkegaard in seinem großen Essay über die Angst und fährt fort: »In der Unschuld ist der Mensch nicht als Geist bestimmt, sondern seelisch in unmittelbarer Einheit mit seiner Natürlichkeit bestimmt. [...] In diesem Zustand ist Friede und Ruhe; aber es ist da zu gleicher Zeit etwas anderes, was nicht Unfriede und Streit ist; denn es gibt ja da nichts, womit man streiten könnte.

Was ist es also? Nichts. Aber welche Wirkung hat das Nichts? Es gebiert die Angst. Dies ist das tiefe Geheimnis der Unschuld, daß sie zur gleichen Zeit Angst ist« (Kierkegaard 1984, 40). Es ist dieser Zusammenhang von Unschuld und Angst, der das Thema von *Amei* ist. Und wenig später führt Kierkegaard als Beispiel seiner Konstruktion Kinder an, die diesen Zusammenhang besonders deutlich demonstrieren: »Wenn man Kinder beobachtet, wird man diese Angst bestimmter angedeutet finden als ein Suchen nach dem Abenteuerlichen, dem Ungeheuren, dem Rätselhaften. [...] Diese Angst gehört dem Kinde so wesentlich zu, daß es sie nicht entbehren will; wenn sie es auch ängstigt, fasziniert sie es doch mit ihrer süßen Beängstigung. [...] Es ist nur eine prosaische Dummheit, die meint, dies sei eine Desorganisation« (ebd., 41).

Einen Zauber scheint es jedoch zu geben, der die Angst zumindest zeitweilig zu bannen versteht; das ist der Zauber der Worte: »Worte können dunkle Wälder sein oder ganz tiefe, tiefe See oder auch Berg, hoher Gipfel, der sich in Wolken verliert. Amei nimmt oft den Klang des Wortes für das Wort selbst. Mehr, viel mehr bedeutet der Klang ... es ist so herrlich, ihm anzuhängen, so herrlich, wie im Wald von fern Hirsche und Rehe wandeln zu sehn, oder die Fische unter dem durchsichtigen Tuch des Wassers spielend zu schauen« (Schaumann 1932, 120). Eines Tages entdeckt sie im Herrenzimmer eine schlanke Säule. Das sei das Horn eines Einhorns, das Wunder wirke, erklärt ihr der Vater; und tatsächlich, als sie sich einmal verletzt und daran leckt, schwindet der Schmerz. Nun klärt der Vater sie auf: Nein, es ist nicht das Horn eines Einhorns, sondern eines Narwals. »Amei aber ist von einem Wunder in ein viel größeres geraten, das Wort hat es ihr angetan, das herrliche Wort« (ebd., 122). Nun beschwört sie dieses Wort, so oft sie kann, und beim Abendgebet verwechselt sie schon den lieben Gott mit dem Narwal. An einem Sommernachmittag spielt sie im Garten, die Hitze drückt allzusehr: »Narwal, Narwak, singt Amei ... ist es eine Beschwörung, ist's ein Gebet, ist es nur, als fächle eine Hand mit einem Palmwedel Kühlung von irgend woher? Narwal!« (ebd., 124). Ein Wölkchen hängt über ihr. Ist es der Schemel, auf dem Gott seine Füße ruhen lässt? Das Wölkchen bewegt sich, die Füße Gottes drohen herabzustürzen »und sie zermalmen Amei ... Narwal, o du furchtbares Wort. Einen Augenblick Zeit hat Amei noch zu erstarren ... dann jagt sie hin durch das Gras. [...] Amei läuft, rennt, stürzt, glaubt, sie schreie vor Not, aber sie schreit nicht ... Und doch ist ein Schrei in der Luft« (ebd., 124f.). Die Erde bebt von Schritten. Wird Gott sie zertreten? Der Vater ist in den Garten gekommen, um ihr zu sagen, dass ein Bruder auf die Welt gekommen ist. »O Gott, o Narwal ... darum? Darum! Amei denkt es, aber sie spricht es nicht mehr« (ebd., 126). Später wird sie die Zauberworte wieder aufgreifen und sie aufschreiben, und mit ihnen ein Zauberspiel treiben, das atemberaubend ist. Doch Narwal ist nicht Gott, und die Angst bleibt nur für kurze Zeit gebannt.

Kierkegaard, der seine Konstruktion der Angst am Beispiel des Sündenfalls demonstriert, sieht Adam in einem unlösbaren Dilemma. Adam ist unwissend, denn erst nach dem Sündenfall erlangt er die Erkenntnis, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Also ist er unschuldig, doch diese Unschuld gebiert Angst. Gleichzeitig existiert eine Möglichkeit von Freiheit, weil das Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, die Freiheit impliziert, das Verbot zu missachten. Auf das Verbot folgt die Verdammung: Du wirst sterben. Was das heißt, kann Adam nicht wissen, aber er ahnt, dass es etwas Entsetzliches ist.

Begreift man die Verdammung Adams als den Tod des in der göttlichen Ordnung stehenden Menschen, dann ist ein grundlegender Unterschied zwischen dem hellenistisch-antiken und dem jüdisch-christlichen Erbe festzustellen: Beide, Odysseus und Adam, missachten das göttliche Gebot, der eine, indem er es zum Gegenstand seiner Erzählung macht und es damit säkularisiert, der andere, indem er sich für den Schritt in das Nichts entscheidet und damit die göttliche Ordnung auflöst. Das Ergebnis dieser Missachtung kann nicht unterschiedlicher sein: Odysseus, der Listenreiche, bleibt der ewige Held; Adam, der Unschuldige und Unwissende, der auf ewig Verlorene. »So ist die Unschuld zu ihrem Äußersten gebracht. Sie ist in der Angst im Verhältnis zum Verbotenen und zur Strafe. Sie ist nicht schuldig, und doch ist da eine Angst, als wäre sie verloren« (Kierkegaard 1984, 43).

Ruth Schaumann kennt das komplizierte Gefüge von Unwissenheit, Schuld und Angst. Es ist das Thema von *Amei*, und der Erfolg des Romans zeigt, wie gelungen die Darstellung dieses Gefüges am Beispiel eines kleinen Mädchens ist, wie stark die Anziehung *Ameis* auf eine Leserschaft wirkt, in der die Kindheit nicht als beglückender Beginn eines bürgerlichen Lebens im Kreis einer wohlhabenden Familie dargestellt wird, sondern als hermetisch verschlossener Raum der Angst, aus dem es kein Entkommen gibt. Wenn Blanchot die »Leere des Abgrunds« (1962, 21) als Voraussetzung begreift, Dasein wiederherzustellen, wahrhaft nachzuerleben und wahrhaft zu vollziehen, dann ist das Ruth Schaumann in diesem Roman fast in Gänze gelungen, fast, weil sie einen Schritt nicht vollzieht, weil der Moment des schrecklichsten Augenblicks seinen Bann noch nicht verloren hat und sie so *Amei* nicht ›sterben‹ lassen kann.

Alles ist vorbereitet: die Blumen für den Friedhof, die seidenen Abschiedsschleifen mit dem letzten Gruß, das Grab ist geschaufelt und der Vater denkt: »Wie lange noch, kleine *Amei*, wie lange noch« (Schaumann 1932, 211)? Doch *Amei* stirbt nicht. Sie kehrt aus dem Krankenhaus zurück. »*Amei* ist wieder zu Hause, man weiß nicht, freut sie sich oder ist sie betrübt, sie ist sehr scheu und wie ein Fremdes unter den Ihren« (ebd., 222). Das ist das Äußerste an Fremdheit, das Ruth Schaumann ihrer Heldin zubilligen kann, und doch ist es altbekannt. Und *Amei* bleibt das kleine, liebenswerte, eigenwillige Mädchen, das die Leser vor ihrer Erkrankung kennengelernt haben. Der Blick schweift ab auf den Bruder, dessen Geburt »Narwal« ihr in brütender Hitze im Garten »offenbart« wurde, und dessen Tod sie nun in der Stille des Winternachmittags antizipiert. »Sie hat sich aufgesetzt in ihrem Bettchen. Die Arme erhoben und jetzt verschlungen, ihre Arme sind leer für diese Welt, ihr Mund küßt Luft und empfängt doch Küsse der Liebe ... so küssen sich Geschwister zum Abschied« (ebd., 228).

Noch einmal wird *Amei* erkranken, ohne gehörlos werden zu müssen. In *Der Major* begegnet dem Leser das erste Mal Cor, die Tochter von Jobst und Jenny, die an Typhus erkrankt. »Die Angst ist die Möglichkeit der Freiheit«, schreibt Kierkegaard (1984, 141). Noch zögert Schaumann, das Ufer zu betreten, noch greift sie nicht zum Apfel der Erkenntnis, noch gibt es keine Sprache, den schrecklichsten Augenblick zu gestalten, noch fließt sie im Strom der Zeit, der ihr Schreiben bestimmt. Doch es kommt der Moment, da ihr Schreiben die Zeit bestimmt. Es kommt die Zeit, in der die Zeit aufgehoben, neutralisiert, ins Schattenhafte und Unschädliche verwiesen ist.

V

Es wird die Zeit des *Arsenals* sein, jenem »Aufbewahrungsort für Vorräte an Kriegsmaterial, meist mit Werkstätten« (Schaumann 1968, 7), wie es das Leitzitat des Romans sagt oder wie Foucault schreibt: »Nicht die Waffe zeigt sich im Wort und geht durch es hindurch, sondern ein harmloses und vollständiges Arsenal« (1993, 100). Ein Waffenarsenal, das sich nun dem Publikum öffnet, das alle Geräte, alle Erinnerung, alle Menschen aufbewahrt. »Es sind 1793 handgeschriebene Seiten«, sagt sie einer Journalistin, »Ich habe sie ›Das Arsenal‹ genannt, weil sie voller Waffen sind. Für meine Verteidigung und für andere, die sie brauchen können – Lehrende, Liebende vielleicht« (Horn 1964, 14). Und an ihren Verleger schreibt sie: »Es ist mir klar geworden, daß dies Werk ein ungeheures Bekenntnis ist, in dem ich meiner Umwelt mehr übergebe als sichs erklären oder nur sagen läßt. Und ich weiß auch (nicht aus mir selbst), daß es ein einmaliges Prosawerk ist oder im Druck sein wird. Ich sage das nicht, mich herauszustreichen oder mir eine Glorie der Dichtkunst anzueignen, sondern weil da irgendeins ist, das mir gebietet, so zu sehn und zu sagen« (unveröffentlichter Brief an Wilhelm Rühling vom 01.10.1963).

Abbildung 3: »Das Arsenal« (1968)



Beide Zitate von Ruth Schaumann belegen die Bedeutung, die dieses Buch für sie hat. Solche Töne aus dem Mund und der Feder einer Schriftstellerin, die auf ein kaum zu überschauendes Werk zurückblickt, unterstreichen, dass sich hier tatsächlich etwas ereignet hat, was bisher einmalig und einzigartig in ihrem Leben ist. Den Roman eine Verteidigungsschrift zu nennen und seinen Titel dem Wörterbuch des Militärs zu entlehnen, ist nicht nur eine letzte Referenz an ihren Vater, Major Curt Schaumann, nein,

hier inszeniert sich Ruth Schaumann selbst zum Bild eines Soldaten: Disziplin, Wahrheitsliebe, Hingabe, Rücksichtslosigkeit und Opferbereitschaft – und wenn es denn nicht anders geht, dann ganz allein. Die Einsamkeit, die Dichter beim Erschaffen eines Kunstwerks erfahren, ist aus vielen ihrer Biografien bekannt. Ruth Schaumann hat diese Einsamkeit in ihrer ganzen Unerbittlichkeit erfahren. Sie scheint essenziell gewesen zu sein, um dieses Werk vollenden zu können. Die Einsamkeit beschreibt eine Dialektik aus Schicksal und Entschluss: Schicksal, weil die Grausamkeit, die eine gehörlose Frau erfährt, bar jedes Fassungsvermögens ist; Schicksal, weil Friedrich Fuchs, das einzige Ohr, mit dem sie gehört und das sie verstanden hat, so jung stirbt; Entschluss, nicht das Leben zu führen, das einer behinderten Frau aus guten Verhältnissen zusteht; Entschluss, an den Härten des Alltags nicht zu zerbrechen, sondern ihnen mit Mut und Ausdauer zu trotzen; Entschluss, nötigenfalls gegen alle, auch gegen die Allerliebsten, sogar gegen sich selbst, das durchzusetzen, was sie als für sich richtig erkannt hat.

Das klingt so heroisch, ist aber die bittere Wahrheit und, das darf man nicht verhehlen, auch die beglückende Wahrheit, denn woher nimmt eine Frau, die schwere Operationen hinter sich gebracht hat, unter ständigen Schmerzen leidet, kaum noch von den Lippen ablesen kann, weil ihr Sehvermögen schwindet und die mit zunehmendem Alter immer unverständlicher artikuliert, wodurch der Kommunikationsprozess immer beschwerlicher wird – woher nimmt diese Frau die Energie, einen derart riesigen Roman zu schreiben, dem auch noch ein zweiter Teil, *Der Kugelsack*, folgen wird? Sie schöpft diese Energie aus dem Glück, das es bedeutet, den Raum der Imagination zu gestalten, alles zu Imagination werden zu lassen.

Der Sprung auf der Sirenen Gestaden bedeutet, alles noch einmal neu schreiben zu müssen, ihr Leben noch einmal neu erzählen zu müssen. Begebenheiten, die in *Amei* und in *Der Major* schon einmal dargestellt wurden, noch einmal in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, aber auch die Quellen zu benennen, aus denen sie ihr endloses Maskenspiel zog. Die Erfahrungen von Leid und Einsamkeit sind es, die Ruth Schaumann in den Raum zwingen, in dem aufrichtige Literatur entstehen kann. Was sie dazu bewogen hat, von etwas zu schreiben, was bisher nur angedeutet werden durfte, ist nicht bekannt. Möglicherweise waren alle Spiele mit Spiegeln ein Ausprobieren, wie lange es geht, wie lange dieses Spiel zu treiben ist. Dass sie *Amei* nie verlassen hat, beweist der Kampf, den sie nach dem Krieg um seine Neuauflage kämpft. Ja, sie bläht den Roman der 32 existierenden Kapitel um weitere 16 Kapitel auf, noch einmal einen Versuch startend, dem schrecklichsten Augenblick zu entkommen. Auch gibt es etliche Briefe und Karten von ihr, die sie als »Ihre Amei« unterzeichnet, eine außergewöhnlich starke Identifikation also, die sie mit ihrer Heldin verbindet. Es muss tatsächlich ein unglaublicher Moment in ihrem Leben gewesen sein, als sie sich an *Das Arsenal* macht; gewiss ist es einer der glücklichsten Momente ihres Lebens gewesen. Schreiben hat Hubert Fichte einmal als einzige und wahre Glücksmöglichkeit eines Schriftstellers gesehen – die Rede ist hier vom Schreiben aus dem Nichts, der Leere, dem Abgrund – und Blanchot jubelt: »Welch ein Augenblick! Ein Moment, der sich von der Ordnung der Zeit freigemacht hat und in mir einen Menschen wiedererschafft, der aus der Ordnung der Zeit entlassen ist« (1962, 23). Ruth Schaumann ist wahrhaft gestorben und hat sich in Cor, Nele, Cornelia, Dallala und Krr neu geschaffen.

Martin Heidegger schreibt über diesen Vorgang: »Gerade in der großen Kunst [...] bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes« (1992, 35).

Es muss diese Erfahrung gewesen sein, wie sie bspw. bei Proust zu beobachten ist, als er sein Schlaf- und Arbeitszimmer hermetisch abdichtete, sich ›gehörlos‹ machte, tagsüber schlief, um nachts an seinem großen Werk zu schreiben, hin und wieder Personen und gesellschaftliche Ereignisse aufsuchte, nicht, um sich dort zu amüsieren, sondern allein, um Material zu sammeln bzw. zu sichern. Er selbst war gestorben für seinen Roman, für eine Öffentlichkeit kaum noch zugänglich, und mit ihm die mächtige Zeit, die alles beherrscht und alles zum Vergehen verurteilt. Sie ist nun im Roman aufgehoben in eine andere Zeit, die Blanchot »reine Zeit« nennt: »Reine Zeit, Zeit ohne Geschehen, bewegte Leere, erregtes In-die-Ferne, werdender Innenraum, in dem die Ekstasen der Zeit in einem faszinierenden Allzugleich ihren Ort finden« (1962, 24). An diesem Ort ist alles Kunst geworden, alle Ereignisse und alle Menschen. Deutlich sind hier Blanchots Wurzeln im Denken Heideggers zu erkennen: »Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk. Dann ist die Kunst ein Werden und Geschehen der Wahrheit. Dann entsteht die Wahrheit aus dem Nichts« (1992, 73). Blanchots Idee einer »Kunst im Reinzustand« (1962, 25) entspricht also dem, was Heidegger als wahre Kunst meint. Für *Das Arsenal* bedeutet das, dass Ruth Schaumann keine Autobiografie überliefert hat, sondern einen Roman der Poesie, in dem alles, was die Dichterin erlebt hat, sich zum poetischen Material verdichtet, »schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk«. Die Personen sind Kunstfiguren, die Ruth Schaumann geschaffen hat, und der Vorwurf, den viele Dichter erfahren, dass sich andere in diesen Personen wiedererkennen und ungerecht behandelt fühlen, führt ins Leere, denn all diese Personen sind einer Transformation unterzogen worden. Und selbst das Beibehalten aller Eigennamen kann nur Hinweis darauf sein, dass Ruth Schaumann, die keine Tugend mehr schätzte als die der Diskretion, in diesen Namen nicht mehr Personen der Zeitgeschichte, sondern Figuren ihres Werkes gesehen hat. Und nur in dieser poetischen Durchdringung bestand die Möglichkeit, eine Heldin zu schaffen, die gehörlos ist.

Die Gehörlosigkeit bahnt sich an: »Cor aber lebt nun sechs Jahre, vier Wochen, zunebst achtzehn Tagen auf Erden. Der Bühnenvorhang rauscht auf, die Kindertragödie hebt an. Wird sie zum Beifallklatschen gelingen?« (Schaumann 1968, 87). Akribisch auf den Tag genau bestimmt sie das Ereignis, und diese Akribie wird sie während des ganzen Projekts verfolgen, wie auch im *Kugelsack*, in dem es kein Kapitel gibt, das sich nicht genau zeitlich einordnen ließe. Die genaue zeitliche Bestimmung entspricht dem gleichen Verfahren, wie das Benennen von Eigennamen, es soll eindeutig auf eine stattgefundenene, historische Begebenheit verweisen und ist gleichzeitig Poesie. Alles hat sich ereignet und alles ist Dichtung, auf diesen beiden Säulen stehend schreibt sie ihr Werk.

Das Datum, das sie oben erwähnt, ist jedoch von besonderer Bedeutung. Die Rede ist vom 9. Oktober 1905. Cor trifft in der Schule NN. »Es ist wirklich NN« (ebd., 88), vielleicht ein Hinweis auf die Schicksalhaftigkeit, die Unentrinnbarkeit, die sich nun anbahnt, denn einer bestimmten Klassenkameradin hätte Cor entgehen können, NN nicht, NN steht für jede. Gemeinsam essen sie einen Apfel. »Es ist nur ein Apfel ganz wie jener, zwischen Adam und Eva geteilt« (ebd., 90) – das Paradies schwindet. »Also wäscht sich die Unschuld in Unschuld und dem Wasser der Moder« (ebd., 91). NN

hat Scharlach. Die Fachliteratur spricht von einer Inkubationszeit von drei bis sechs Tagen. Fünf Tage später, es ist der Geburtstag des Vaters, bricht Cor zusammen. Es ist der 14. Oktober 1905 – ein Datum, das zu erwähnen, auf das sich zu beziehen die Dichterin nicht müde wird. Immer wieder wird im *Arsenal* und im *Kugelsack* auf dieses Datum verwiesen. Immer wieder ist es eine Anzahl von Jahren, die gemessen werden von diesem Datum an.

Es ist der Tag ihres Todes, der sich mit lautem Getöse ankündigt: »Und nun ein furchtbarer Knall: Die Eisenbahnbrücke stürzt ein, die Erde darunter bricht auf, von den zerbrochenen Schienen durchspielt. Und Nele, wie von kühlen Wolken getragen, sie unterscheiden sich gewaltig vom Lokomotivrauch, sieht Menschen, Tiere, Vögel, Schnecken, Häuser, Bäume, Rasenstücke und Rosenstöcke (noch mit allen Wurzeln und an grüngestrichene Stöcke gebunden) in flammende, lodernde Tiefen stürzen, hinabgerissen, hinabgeworfen« (ebd., 100). Es ist die Apokalypse der sich im Scharlach-Fieberwahn befindenden Cornelia. In den hundert Seiten, die der Roman alt ist, ist häufig die Rede von den Lokomotiven auf der Eisenbahnbrücke nahe dem Haus der Eltern, von den Menschen, von Flora und Fauna. Es ist nicht lange her, dass Nele zum Schrecken des Personals Schnecken gesammelt hat und Rosen an grüngestrichene Stöcke band. Diese Welt zerbricht und geht unter. »Krr, Nele, Cor, Cornelia, die da gesagt hat, gewünscht hat: ich will Beethoven werden ... [...] lächelt [...] ganz zufrieden, als habe sich etwas Wunderbares erfüllt. [...] Cornelia Heynitz, alt sechs Jahre und einige Wochen darüber, ist taub« (ebd., 102).

Wunderbares erfüllt? Wunder sind Ereignisse, die nicht unbedingt beglückend sein müssen. Wunderbares hat sich erfüllt, dass die Dichterin ihre Heldin taub werden lassen kann. Wunderbares erfüllt sich nun für Cor selber. Schaumann kreierte dieses Wunderbare als eine Erfahrung völliger Desorientierung, in dem sie bspw. einen Abschnitt des Romans mit der alten liturgischen Formel einleitet: »Alles ist aus Gott, durch Gott und in Gott« (ebd., 151). Um im folgenden Satz diese Gewissheit zu konterkarieren: »Es wird niemals mehr oder weniger sein auf der Welt und in allen Himmeln rundum« (ebd.). Das ist nicht nur die völlige Demontage dessen, was von Ruth Schaumanns teleologischem Schreibkonzept bekannt ist, sondern die Aufgabe jeglicher Gewissheit von Ordnungssystemen außerhalb der Literatur. Wenn nicht einmal mehr die von Gott gegebene Ordnung Bestand hat, dann gibt es keine Ordnung mehr, dann ist tatsächlich jener Zustand des Nichts erreicht, der alle Sicherheit vernichtet.

Diesen Vernichtungsprozess gestaltet Schaumann auf den unterschiedlichsten Ebenen, z.B. auf der Sprachebene: Wörter, einst eindeutig, werden mehrdeutig, »wenn man sie nicht durch die Ohren, sondern nur die Augen vernimmt: Mutter – Butter; Kirsche – Kirche; Du – Kuh; Herta – Erna; Viel – Vieh; Karten – Garten – Harten« (ebd., 152). Und was noch viel schlimmer ist: »Man muß von dem eigenen Gedanken lassen und sich den Gedanken des anderen zu unterstellen versuchen« (ebd.). Eine andere Ebene ist die der Begegnung mit Gleichaltrigen: Es ist der siebte Geburtstag. »Sieben Jahre. Und bald ein Jahr davon eine Taube sein« (ebd., 162). Alle eingeladenen Kinder lassen sich entschuldigen: ich bin krank; ich habe meinen Aufsatz über den Rhein noch nicht fertig; ich bekomme Angst vor ihr; ich will nicht immer auf ihre Ohren schauen; du brauchst da nicht hingehen, wir sagen einfach, das Einladungsbriefchen sei erst gestern gekommen; du brauchst da nicht hingehen, wir sagen einfach, du musst zum Arzt (vgl. ebd.,

163). Eine dritte Ebene ist die der Familie: Der Klinikarzt fordert Stephanie, Cors Mutter, auf, ihre Tochter zu Weihnachten nach Hause zu nehmen: »Ihr Töchterchen gehört nun einzig ins Elternhaus, wenn wir die Krippe aufzustellen belieben! Nicht unter uns hat die Kleine in Verlassenheit auszuharren ...« »Aber den anderen Kindern wird das Fest durch diese Taube verdorben« (ebd., 119f.).

Diese drei Beispiele, die im Romangeschehen binnen weniger Seiten montiert sind – in einem Roman, der fast 1200 Seiten umfasst und so nichts als Mosaiksteinchen darstellen –, sollen nur einen Eindruck dessen vermitteln, welchen »contenu mental«, wie es Hubert Fichte einmal genannt hat (vgl. 1981, 69), die Begegnung mit dem schrecklichsten Augenblick auslöst. Auf's Neue wird eine Facette von Ruth Schaumanns unendlichem Schreiben erkennbar, doch diesmal völlig anders. Denn *Das Arsenal* ist Erfahrung verdichtet in reiner Kunst und kein Spiel mit Spiegeln. Hier offenbart sich eine völlig andere Dimension unendlichen Schreibens, als sie bisher dargestellt worden ist. Hier zeigt sich das, was Hubert Fichte von seiner *Geschichte der Empfindlichkeit* geschrieben hat: »Ich will in meinem Roman *Fleuve* nicht nur die Chronik einer Entwicklung schreiben, sondern auch darstellen, wie der Schriftsteller seinen Stil und seine Komposition verändert in den 20 Jahren, die er daran schreibt« (Fichte 1992, 222). Es geht also Ruth Schaumann nicht darum, Furcht und Elend einer gehörlosen Frau zu zeigen, sondern um die Einsetzung von Furcht und Elend einer gehörlosen Frau als kompositorischem Prinzip. Sie beschreibt nicht Gehörlosigkeit, sondern *Arsenal* und *Kugelsack* sind die Gehörlosigkeit selber. Sie sind »Sage«, um das Wort Blanchots (1962, 15) ein letztes Mal aufzugreifen. Sie schafft tatsächlich einen gehörlosen Raum der Imagination. Und das heißt für den Leser, dass er diesen Roman nur zu verstehen vermag, wenn er sich ganz diesem imaginären Raum hingibt.

Ein letztes Beispiel soll dieses verdeutlichen. Cor lebt mit ihrem Kinderfräulein Gretzki in Hamburg, fernab der Familie, und hat dort Privatunterricht bei einem Gehörlosenlehrer. Zusammen sind sie in einer Pension untergekommen und nach einigem Betteln darf Cor die Kofferkammer beziehen, die kein Fenster, sondern ein Glasdach hat. »Heute abend schaut durch die dreizehn Scheiben vom Glasdach der Mond mit dem Großen Bären gemeinsam in die geadelte Kofferkammer hinein. Die zwölfjährige Nele hat was Neues zu singen. Wo hat sie es her? ›Auf steigt der Strahl, und fallend gießt / Er voll der Marmorschale Rund, / Die, sich verschleiernd, überfließt ... / ... / Und strömt und ruht ...« Neles Gesang durchströmt sie, rauscht in ihr, rauscht um sie her. Und auf dem Kinderbänkchen [...] ruht sich Cor unsagbar süß aus. Die Puppe auf ihrem Schoß, der Mond, der Große Bär und andere Sterne hören nichts, sehen nichts, sagen nichts. Und doch ist Cor mit einemmal in der gescheiterten Kofferkammer nicht mehr allein. Sie tat nichts dazu und vermag doch eins, nämlich dies: Sängerin zu werden und zu sein« (Schaumann 1968, 333). Was heißt »Neles Gesang durchströmt sie«? Schließlich ist es nicht ihr Gedicht, sondern das von Conrad Ferdinand Meyer. Nein, es ist etwas völlig anderes, was Ruth Schaumann hier darzustellen versucht: Ihre Heldin erfährt eine Glücksmöglichkeit, die fassbar ist, die einen Namen hat, Sängerin, was bei Ruth Schaumann immer Dichterin meint. Das Glück, von dem Proust und Fichte und andere Schriftsteller sprechen, die für einen Schriftsteller Schreiben bedeutet, erfährt Cor als eine Möglichkeit, in der das aufgehoben ist, was seit ihrer Ertaubung die bitterste Erfahrung bedeutet: Einsamkeit. Puppe, Mond, Großer Bär, Sterne sind Teil ihres

poetischen Entwurfs geworden, sie existieren nicht mehr, »hören nichts, sehen nichts, sagen nichts«, und sind doch da, wahrhaft da.

Meyers Gedicht ist eines der Beispiele Martin Heideggers, an denen er seine Idee vom Ursprung wahrer Kunst aufzuzeigen versucht. In »Der römische Brunnen« – das ist das Gedicht, aus dem Ruth Schaumann zitiert – »hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt« (Heidegger 1992, 30). Aber was genau heißt das? »Hier ist weder ein wirklich vorhandener Brunnen poetisch abgemalt, noch ist das allgemeine Wesen eines römischen Brunnens wiedergegeben. Aber die Wahrheit ist ins Werk gesetzt. Welche Wahrheit geschieht im Werk? Kann Wahrheit überhaupt geschehen und so geschichtlich sein? Wahrheit, so sagt man, sei doch etwas Zeitloses und Überzeitliches« (ebd., 32)? Tatsächlich ist das Werk etwas Zeitloses und Überzeitliches, denn im Unterschied zum »Zeug«, wie Heidegger den Gebrauchsgegenstand nennt, der sich verbraucht, ist das Kunstwerk zeitlos. Wenn dieser Brunnen durch Nele strömt, dann ist er ein Teil von ihr geworden, dann ist er wahr geworden. »Die Wahrheit ist die Unverborgenheit des Seienden als des Seienden. Die Wahrheit ist die Wahrheit des Seins« (ebd., 85). Heidegger lässt keinen Zweifel – wie übrigens auch Ruth Schaumann, für die das Schreiben immer ihre erste Kunst bedeutete –, dass für ihn die erste Kunst die Dichtung ist, denn das Wesen der Dichtung ist die Stiftung von Wahrheit. Wie Blanchot vertritt Heidegger die Idee, dass »der dichtende Entwurf aus dem Nichts (kommt)« (ebd., 78).

Ruth Schaumann hat alle Spiegel zerschlagen. »Neles Leben ist doch, ja doch ein Mosaik! Aus nichts als Scherben. Aus zerschlagenen, tausend mal tausend lebendigen Steinchen. Die sind weggeworfen worden, zertreten, zerbrochen, dann mit Tränen »geleimt«, mit Ernst und Lächeln gekittet. Daraus ward dann ein Bild. Was für ein Bild? Cornelia, Cor, Nele, Krr, Krr, nicht weniger und nicht mehr« (1968, 272). Es ist tatsächlich ein befreiender, ein glücksstiftender Akt, der sich hier vollzieht, denn er bedeutet Trennung von diesen Mosaiksteinchen, nachdem sie in einem Kunstwerk aufgegangen sind. Es ist ein Akt des Loslassens aller Spiele mit Masken und Spiegel, eine Befreiung aus dem »Kerker der Scham« und den »Ketten und Banden der unschuldigen Schuld«.

Heidegger nennt Dichten Stiften von Wahrheit, Stiften als Schenken, als Gründen und Anfangen (vgl. 1992, 77). In diesem Sinn muss auch Ruth Schaumann ihr Opus magnum verstanden haben, als sie, wie ein Menetekel den Abschnitt einleitet, der den 14. Oktober 1905, den Tag ihres Todes beschreibt: »Was man verschenkt, daran denkt man nie mehr« (1968, 92).

»Eine Außenseiterin, eine Nonkonformistin in ganz hohem Maße«

Zum 100. Geburtstag der Künstlerin Ruth Schaumann
ein Gespräch mit ihren Söhnen Peter und Andreas Fuchs

Lebenslauf von Ruth Schaumann

Geboren am 24.08.1899 in Hamburg. Aufgewachsen in Hagenau als zweite Tochter von Elisabeth Becker und dem Offizier Curt Schaumann. 1905 Tod des Bruders Felix. 1905 an den Folgen von Scharlach ertaubt. Von 1906 bis 1913 lebte sie getrennt von der Familie mit der Nanny Ida Goretzki, genannt Gadda oder Gretzki, in Hamburg und erhielt dort Privatunterricht. Von 1915 bis 1917 in Lahr. Seit 1917 in München. Am 22.08.1917 fällt der Vater bei Verdun. Besuch des »Lehr- und Versuch-Ateliers für freie und angewandte Kunst« (Drebschitz-Schule), ab 1918 der Staatl. Kunstgewerbeschule. Meisterschülerin von Josef Wackerle. 1924 Konversion zum katholischen Glauben und Heirat mit Dr. Friedrich Fuchs, Redakteur der Monatszeitschrift *Hochland*. Zwischen 1925 und 1940 Geburt von fünf Kindern: Peter, Esther, Judith, Ursula und Andreas. 1935 Entlassung von Friedrich Fuchs aus der Redaktion der Zeitschrift *Hochland*, danach Tätigkeit als Privatgelehrter und Herausgeber der Briefe von Clemens und Bettine Brentano. 11.01.1948 Tod von Friedrich Fuchs. 13.03.1975 Tod von Ruth Schaumann in München. Grab auf dem Winthirfriedhof, München.

Ehrungen: 1931 Dichterpreis der Stadt München; 1959 Bundesverdienstkreuz 1. Klasse; 1960 Goldener-Kogge-Ring der Stadt Minden; 1964 Bayerischer Verdienstorden.

München, im Februar 1999¹

Tomas Vollhaber (T.V.): Ich möchte mit einem Zitat aus einem Brief von Ihnen, Andreas, beginnen, das für unsere Arbeit im Seminar sehr ermutigend war: »Ich bin der Ansicht, dass man dem Werk von Ruth Schaumann nur dann näher oder nahe kommen kann,

1 Dr. Peter Fuchs (Historiker, 1925-2017) und Andreas Fuchs (Rechtsanwalt, geb. 1940).

wenn man die Gehörlosigkeit sehr ernst und sehr wichtig in alle Gedanken mit einbezieht.« Würden Sie dieses Zitat noch etwas deutlicher erläutern?

Andreas Fuchs (A.F.): Ich kann es eigentlich nur so sagen, dass jede Eigenschaft eines Menschen, die er hat, auch irgendwo in seinem Werk zu finden ist. Und wenn jemand eine derartig ausgeprägte Behinderung hat, wie das Nicht-Hören, dann kann man sie aus dem Werk nicht herausfiltern. Ich kann die frühen Gedichte und Bücher nur dann wirklich verstehen, wenn ich diese Eigenschaft bzw. das Fehlen dieser Eigenschaft weiß und begriffen habe. Erst dann komme ich letztlich auch wirklich an den Kern des Werkes heran. Das ist meine persönliche Meinung.

Abbildung 1: Hugo Kunz »Ruth Schaumann« (1929)



T.V.: Bei der Arbeit im Seminar waren wir davon ausgegangen, dass schon sehr früh Spuren oder Andeutungen von Gehörlosigkeit in ihrem Werk zu finden sind. Das steht in deutlichem Widerspruch zu dem Verbergen ihrer Gehörlosigkeit. Hat sie also bereits sehr früh Gehörlosigkeit zum Thema gemacht, lange vor dem Erscheinen von *Die Taube* und *Das Arsenal*?

A.F.: Zum Thema, würde ich sagen, hat sie es sicherlich nicht gemacht – also bewusst zum Thema, würde ich meinen, nein. Nur wenn man das literaturwissenschaftlich mal genau durchforstet, wird man mit Sicherheit viele Aspekte finden, wo man sagen kann, da leidet einer darunter, dass er nicht hört. Als Beispiel fällt mir im Augenblick nur ein Vers aus dem Gedicht »Der Engel Gabriel« ein: »Mir sträubten alle Federn aus den Poren« – das kann einem eigentlich nur einfallen, wenn man irgendwo eingeschränkt ist.

T.V.: Was lesen Sie daraus? Oder was hören Sie daraus?

A.F.: Ich höre daraus: Der Engel spricht ja eigentlich gar nicht richtig, sondern das kommt doch letztendlich irgendwo aus ihm heraus, und mir fällt das jetzt nur ein, da Sie mich danach gefragt haben. Zu behaupten: Ah, das ist jetzt ganz typisch für eine Nicht-Hörende, würde ich mir nicht zutrauen, da weiß ich viel zu wenig. Es gibt da noch, es fällt mir jetzt im Augenblick kein Titel ein, so ein paar Geschichten, wo man, wenn man nicht wüsste, dass Ruth Schaumann nicht hört, sicher nicht auf die Idee kommen und sagen würde: Ah, das ist typisch für einen Gehörlosen. Das glaub ich nicht. Nur, wenn man es weiß, könnte ich mir vorstellen, dass man sagt: Aha, hier ist so eine Chiffre versteckt. Was meinst Du dazu, Peter?

Peter Fuchs (P.F.): Ja, ich muss sagen, da bin ich überfragt. Ich habe da eigentlich nie dran gedacht. Ich kenne diese Stelle nicht ...

A.F.: Das ist ein ganz tolles Gedicht aus *Die Kathedrale*.

P.F.: Ahnungslos, wie ich bin, würde ich sagen: Ich weiß nicht, ich könnte da nicht feststellen, dass man das merken müsste, dass das von einer Tauben geschrieben ist.

A.F.: Meinst Du nicht auch, wenn man die Sprache sich heute mal ansieht, das ist doch irgendwo eine Kunstsprache.

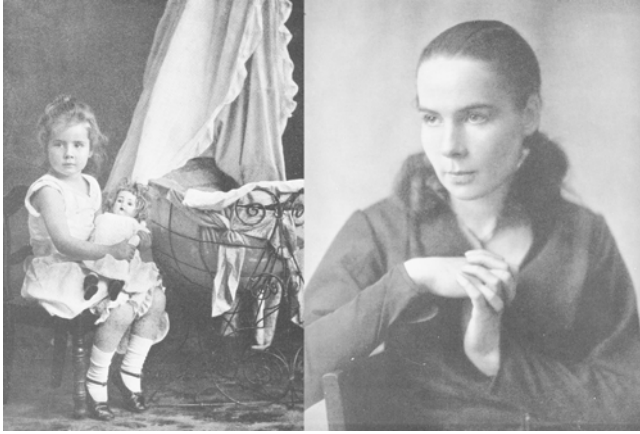
P.F.: Ja, aber das ist bei anderen Leuten auch so.

A.F.: Okay, das ist bei anderen Leuten auch so, aber es ist eine artifizielle Sprache, wo man schon auf die Idee kommen könnte, also, wenn man jetzt das Wühlen anfängt, dass das eine Sprache ist, die, ich meine, ich weiß nicht viel von Gehörlosen, die müssen sich ihre Sprache ja wohl auch völlig anders erarbeiten als ein hörender Mensch, so stell ich mir das jedenfalls vor – dass das schon irgendwo auch eine ...

P.F.: Und was heißt artifizuell? Artifizuell ist jede Dichtung, es gibt Dichtungen, die von einer schauerlichen Künstlichkeit sind, gerade in der Moderne, das könnte für mich kein Beweis sein, ob da nun irgendwelche Mängel, irgendwelche Behinderungen ...

A.F.: Nix Mängel, ich hab ja nichts von Mängeln gesagt.

Abbildungen 2 und 3: Ruth Schaumann 1903 und 1926



T.V.: Dieses Artifizielle ist ja ein ganz interessantes Thema. Sie schreibt häufig: Ich mache eigentlich diese Gedichte gar nicht, die kommen aus mir.

A.F.: Ja, aber das sagen ja auch alle ...

P.F.: Das sagen alle irgendwo ...

T.V.: Dem widerspricht jedoch, dass ein Gedicht gebaut wird, dass man abwägt: dieses Wort oder jenes Wort, dieser Klang oder jener Klang, diese Metrik oder jene Metrik. Wenn nun ein Gedicht aus ihr herausfließt, widerspricht das dem nicht?

P.F.: Zunächst haben Sie recht. Dennoch, nehmen Sie »Über allen Gipfeln ist Ruh«, das wunderbare Gedicht von Goethe – man kann einerseits sagen, das ist eben einfach so zugeflossen, es spricht alles dafür. Wenn man aber das Gedicht genau liest und überdenkt, spürt man, wie artifizuell es ist.

T.V.: Meine Frage zielte auf etwas anderes hin: Wie war das eigentlich, wenn sie geschrieben hat, also wenn sie z.B. ein Gedicht geschrieben hat, hat sie es dann niedergeschrieben und damit gespielt? Oder hat sie es niedergeschrieben und dann abgelegt?

P.F.: Ich glaube, soweit ich weiß, hat sie die Gedichte einfach so hingeschrieben, manchmal auf einen Buchdeckel oder auf einen Briefumschlag. Ich habe den Eindruck, dass sie nicht lange daran gefeilt hat.

A.F.: Dazu wollte ich noch was sagen: Wenn die Mutter sagt, es sei aus ihr herausgekommen, dann war das wohl so. Aber dann kommt ja noch der Gedanke dazu, dass sie immer gesagt hat, sie sei die Feder Gottes, so ungefähr, sie würde ja nur geführt werden, sie sei ja nur das Werkzeug. Das gehört da ja auch noch irgendwo mit hinein.

Ob das so war, und ob sie das wirklich so empfunden hat, weiß ich auch nicht. Und ob diese Demut, die dahinter vielleicht stecken sollte, wirklich vorhanden war, das weiß ich auch nicht. Aber der Gedanke dieses Werkzeug-Seins gehört zu ihr.

T.V.: Wie meint sie das denn, »die Feder Gottes« zu sein, hat das eine mystische Dimension?

A.F.: Nein, nichts Mystisches. Meine Mutter hat immer gesagt, sie sei ein demütiges, kleines Kind Gottes. Sie hat empfunden, dass sie geführt wird, dass sie für diese Begabung letztendlich nichts kann, die ihr geschenkt worden ist. So seh ich das. Ihr Selbstverständnis war es: Das bin nicht ich, der spricht, sondern das ist Gott. Sie hat nie gesagt: Jetzt setz' ich mich hin, und weil ich so begabt bin, mache ich jetzt ein Gedicht. Das hat sie so nie gesagt.

T.V.: Oft sprach sie nicht von Gedichten, sondern von Liedern, die sie schreibt.

P.F.: Ja, ja, sie sind ja auch immer wieder vertont worden und haben sich wohl auch dazu geeignet, weil sie, wie die romantischen Gedichte auch, zum Teil einen sehr volkstümlichen, einen volksliedhaften Charakter haben. Meine Mutter hatte bis zuletzt etwas unerhört Rührendes, Kindliches, das teilweise aufgesetzt schien, aber teilweise auch aus ihr kam. Deswegen habe ich auch darauf gedrungen, auf die Totenkarte das »Wenn Ihr nicht werdet wie die Kinder« zu schreiben. Das ist bei ihr schon da gewesen, sie hat etwas unerhört Rührendes und Kindliches gehabt. Etwas ganz Naives, Unschuldiges und Wehrloses, das würde ich schon sagen. Irgendwo ist sie immer die kleine Amei geblieben in ihrem Leben.

T.V.: Sie hat auch immer wieder als Amei Briefe unterschrieben.

P.F.: Amei ist übrigens sogar zum Namen geworden, ich kenne mehrere Fälle, wo Kinder Amei getauft worden sind. – Aber ich will auf der anderen Seite nicht unterschlagen, dass da in dieser Kindlichkeit etwas unerhört Artifizielles drin war, und Gemachtes, das ist die andere Seite.

T.V.: Hat sie denn selber so ein bisschen diese Grenzen auch verwischt: Wer bin ich eigentlich, Ruth Schaumann, Ruth Fuchs, Amei?

P.F.: Nun, sie hat schon immer großen Wert auf das Schaumann gelegt und hat, wenn sie offiziell unterschreiben musste, mit Fuchs-Schaumann unterzeichnet. Und sonst hat sie immer den Namen Schaumann geführt, und ich denke auch mit Recht.

T.V.: Aber es ist ja schon auffällig, und im *Arsenal* macht sie es richtig zum literarischen Programm, dass sie sich fünf Namen gibt, sie nennt sich Cornelia Heynitz, Cor, Nele, Krr und Dallala.

P.F.: Oder, dass sie z.B. meinem Vater geradezu den Clemens aufgenötigt hat, obwohl er Friedrich hieß. Sie hat ihn vor die Wahl gestellt: Friedrich, das akzeptiere ich nicht, also such Dir aus, Clemens oder Johannes, und dann hat er sich für Clemens entschieden. Da spielt übrigens auch wieder Brentano zweifellos eine Rolle.

T.V.: Also, dass sie auch in ihrem Leben Dichtung und Wahrheit vermengt hat.

P.F.: Ja, das würde ich schon sagen.

A.F.: Aber das tut doch eigentlich auch jeder Mensch.

P.F.: Ja, natürlich tut das jeder, sicher, nur bei ihr ist es schon besonders krass.

T.V.: Das Schöne an ihr ist, dass sie das eben nicht nur im privaten Kreis gemacht hat, sondern dass sie Romane, Gedichte, Erzählungen geschrieben hat, d.h., sie hat sich auch nach außen hin mitgeteilt. Das machen nun die allerwenigsten. Ihre erste Veröffentlichung erschien in der Reihe *Der jüngste Tag* im Verlag Kurt Wolff. In dieser Reihe haben fast alle namhaften expressionistischen Autoren veröffentlicht. Hat sich Ruth Schaumann selbst auch als Expressionistin verstanden, hat sie sich in irgendeiner Form dieser Bewegung nahegefühlt?

P.F.: Nein, das glaube ich nicht. Im Grunde hat sie von anderen Künstlern und Dichtern nichts wissen wollen. Das heißt nicht, dass sie nicht doch beeinflusst ist. Ich würde die Hand dafür ins Feuer legen, dass sie bspw. von Rilke beeinflusst ist. Aber so was hätte sie, wenn ich ihr das gesagt hätte, sicher rundweg abgelehnt. Von anderen Dichtern, bspw. von Gertrud von le Fort², hat sie nichts wissen wollen, absolut nichts.

T.V.: War da eine zu große Nähe?

P.F.: Ja, vielleicht war sie ein bisschen eifersüchtig, weil mein Vater im *Hochland* auch die le Fort herausgebracht hat. Für meine Mutter war sie eine alte Schachtel mit lauter Katzen, über die sie sich sehr oft lustig gemacht hat. Sie hatte ein Haus im Isartal draußen und lebte dort mit vielen Katzen. Nein, von anderen Dichtern wollte sie nichts wissen.

T.V.: Im *Arsenal* schreibt sie von einer Begegnung mit Hugo Ball³, den sie wohl auch gerne mochte. Auch Ball ist ein namhafter Expressionist, dessen Werk sehr stark vom Glauben her bestimmt ist. Es gab also durchaus Berührungspunkte.

2 Gertrud Frein von le Fort (1876-1971). 1926 Konversion zum Katholizismus. Ihre Gedichte, Erzählungen und Romane sind geprägt von der Auseinandersetzung mit religiösen Fragen und fordern Mitleid und Liebe inmitten einer Zeit von Hass und Krieg.

3 Hugo Ball (1886-1927). Expressionistischer Dichter und Mitbegründer der Dada-Bewegung. In seinen letzten Lebensjahren beschäftigte sich Ball mit den Heiligen der frühchristlichen Kirche. 1920 Heirat mit Emmy Hennings.

P.F.: Ja, aber ich glaube, die Freundschaft zu Ball wie auch die zu Emmy Hennings⁴, mit denen unsere Eltern auch mal zusammen in der Schweiz gewesen sind, war eher persönlich als im Sinne einer literarischen Gemeinschaft.

T.V.: Da wurde nicht über Gedichte gesprochen?

P.F.: Genau weiß ich es natürlich nicht, aber ich würde eher sagen: nein.

T.V.: Können Sie sich noch so erinnern, was Ihre Mutter gerne gelesen hat?

P.F.: Kügelgen hat sie gerne gelesen, seine *Erinnerungen*⁵ [(1996)]. Der lag sogar noch, als sie starb, auf ihrem Nachtkästchen. Außerdem hat sie sehr gerne Märchen gelesen, aber auch Krimis.

A.F.: Ja, z. B. Edgar Wallace. Häufig kam sie zu mir, bis ich 26 war, und hat gefragt: Hast Du für mich ein spannendes Buch? Und dann hab ich ihr ein spannendes Buch, einen Edgar Wallace oder einen anderen Krimi gegeben.

T.V.: In ihren späteren Romanen hat sie ja auch immer wieder Kriminal-Pointen mit eingebaut.

A.F.: Stimmt. Aber zeitgenössische anspruchsvolle Literatur war in ihrer Bibliothek nicht zu finden.

P.F.: Also, ich würde jetzt doch sagen, das *Decamerone*, *Der Graf von Monte Christo*, die *Legenda aurea*. Zu ihrem eigenen Schreiben ist noch zu sagen, dass es einerseits dieses Notieren von Gedichten auf Buchdeckeln oder auf Briefkuverts gab. *Die Vorhölle* jedoch ist in sehr enger Zusammenarbeit mit meinem Vater entstanden. Da ist schon gefeilt und überlegt worden, da hat mein Vater antike Versmaße vorgegeben und so weiter. Er ist ja von seiner Herkunft her Altphilologe gewesen und wusste Dinge, die ihr sicher nicht bekannt waren. Zwischen meinem Vater und ihr hat eine sehr, sehr enge Zusammenarbeit stattgefunden. Und sicher nicht nur im Zusammenhang der *Vorhölle*.

T.V.: Meinen Sie, er hat auch ihre romantische Schreibweise beeinflusst?

4 Emmy Hennings (1885-1948). Expressionistische Dichterin. Konvertierte in den frühen 10er-Jahren zum Katholizismus. »Tags schuftet sie in einer Fabrik, nachts schreibt sie, unterstützt von Hermann Hesse« (Rheinsberg 1993, 46f.).

5 Wilhelm von Kügelgen (1802-1867), *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* (1870). »Cor, das schwiegne Geburtstagskind, bricht das papierene Siegel des Glückwunschtelegramms auf. Faltet es freudebebend nun auseinander, im voraus dankbar wie ein Kind für diesen unerwarteten Gruß der Liebe! Und liest: Vater gestern gefallen ›Über mich aber ging der Grimm des Höchsten und Seine Schrecken drückten mich, sie umgaben mich wie Wasser und umringten mich ... Und hiermit mag ein Schleier auf mein weiteres Ergehen fallen ...‹ [Wilhelm von Kügelgen, T.V.]« (Schaumann 1968, 611f.).

Abbildungen 4 und 5: Ruth Schaumann in den 1960er-Jahren



P.F.: Ja, die Romantik hat auch für meinen Vater eine große Rolle gespielt, er hat die Brentano-Ausgabe gemacht und empfand große Sympathie und vielleicht auch eine gewisse Verwandtschaft mit Clemens Brentano. Die Wendung zum Religiösen, zum Katholischen spielt bei Brentano eine sehr große Rolle, und das wiederum hat meiner Mutter sehr entsprochen.

T.V.: Gab es so etwas wie äußere Anlässe, die sie dann in ihren Erzählungen, Romanen oder Gedichten verarbeitet hat?

A.F.: Das würde ich schon sagen. *Die Geächtete* z.B., die angeregt wurde durch die Bekanntschaft mit Elise Pariser, einer Jüdin, die in den Selbstmord getrieben worden ist. Oder bei *Die Haarsträhne*, das weiß ich noch, das ist auch so ein Buch, was ich überhaupt nicht mag, das basiert auf irgend so einer Diskussion in der Zeitung, d.h., sie las die Zeitung, übrigens auch die *Abendzeitung*, also solche Revolverblätter. Und die las sie mit Vergnügen. Zwar sagte sie dann hinterher: Die Welt ist fürchterlich, und es ist ja alles entsetzlich, was hier passiert, aber sie las das mit einem gewissen prickelnden Gefühl. Wenn ich sie in der Klinik besuchte, brachte ich ihr die *Abendzeitung* mit, die fand sie immer sehr lustig und interessant. Und aus dieser Lektüre entstand auch manches Gedicht. Als der Sputnik hinaufgeschossen wurde, gibt es ein ganz grauenvolles Gedicht von meiner Mutter: »Der Sputnik kreist im Weltenraum, o Tannenbaum«, also ganz was Grauseliges. Nur, was sie nie gemacht hat, wie man das von Thomas Mann kennt, sich mal in die Bibliothek zu setzen und zu recherchieren.

P.F.: Das hat sie nie gemacht ...

A.F.: ... ich weiß nicht, ob sie jemals besonders recherchiert hat für irgendetwas.

P.F.: Das hat sie sicher nicht gemacht.

A.F.: Sie hat sich hingesetzt und hat geschrieben, und jetzt kommen wir wieder auf das Nicht-Hören. Einfach, sich zurückzuziehen und in ihrer eigenen Welt was zu fabrizieren, um sich eben nicht ständig mit den anderen Leuten zu beschäftigen, deren Gesichter und Mienen anzugucken, die sie nicht versteht, da litt sie ja nun wirklich ganz schauerlich drunter. Sie hat *Das Arsenal* dort drüben in einem Gasthaus oder einem Kaffeehaus geschrieben, und die anderen Bücher auch.

P.F.: Ja, es ist vieles, vieles in Cafés entstanden.

A.F.: Da ist sie in der Frühe zum Kolmeder hinübergewandert mit ihrer Aktentasche und war dann von der Frühe um 10.00 bis mittags um 1.00 Uhr fort. Und da wurde ihr ein Kaffee hingestellt und sie schrieb, und dann kam sie wieder. Auch die früheren Bücher entstanden so, viele im Café Gröbel. Das war auch so ein Kaffeehaus, da ist sie hingegangen, da war sie ungestört, mit sich selber in Gedanken und hat geschrieben. Auch was die Bilder angeht, ich glaube, eine wichtige Rolle hat es gespielt, dass sie irgendwo von den ganzen Eindrücken, die auf sie eingestürmt sind, sich schützen wollte: Jetzt mach ich mir ein Kasterl um mich rum, und dann schreib ich.

P.F.: Man muss ja vor allem auch etwas bedenken, was für uns überhaupt kein Problem darstellt, aber einen Gehörlosen ganz unerhört belastet, wenn mehrere zusammensitzen und ein Gespräch unter mehreren stattfindet, dann steht er draußen, dann ist es aus, dann ist er erledigt.

T.V.: Was hat sie dann in so einer Situation gemacht, hat sie sich dann zurückgezogen?

P.F.: Sie hat sich sehr oft zurückgezogen. Sie ist gerne, wenn Einladungen waren, in die Küche hinausgegangen und hat abgespült.

A.F.: Oder sie hat dann einfach zugemacht und hat immer gesagt, wenn sie meinte, das passte jetzt gerade irgendwo, dann hat sie gesagt: Ja ... Eben ... Hm, hm ... – obwohl sie nicht mehr zugehört hat. Was dann natürlich zu schauerlichen Schwierigkeiten hinterher geführt hat, weil man dann dachte, sie hätte es verstanden, sie hatte es aber nicht verstanden. Erinnerst Du Dich an die Geschichte mit der Garagenauffahrt?

P.F.: Hier an der Straße?

A.F.: Ja, ja, das war der erste Prozess, den ich für meine Mutter führen musste. Vorne an der Straße ist eine Garage, und die wurde uns vom Nachbarn aufgezwungen, und da entstand ein grauenvoller Krieg. Und nun hat der Nachbar seinen Teil vor der Garage mit Asphalt versehen. Und meine Mutter fand das entsetzlich: Asphalt und unnatürlich, Mist – und hat unseren alten Baumeister kommen lassen. Der war dann leider Gottes

Abbildung 6: Ruth Schaumann im Atelier



auch schon etwas taub. Und nun sind diese zwei älteren Leute dort draußen hingegangen, und die Mutter hat auf den Asphalt gedeutet und hat gesagt: Das ist ja fürchterlich, so wolle sie es nicht haben, sie wollte unseren Weg nämlich platteln lassen. Der hat aber verstanden, dass sie es so haben wolle, und irgendwann kamen dann die Bauarbeiter, fingen an zu graben, hatten eine große Teermaschine dabei und haben da vorne Teer hingeschüttet. Dann gingen sie wieder und wollten ihr Geld haben. Nein! haben wir gesagt, so wollen wir es nicht haben, und der Baumeister hat gesagt: So wollten Sie es haben – und den Prozess haben wir nachher verloren. Ich habe meiner Mutter später weisgemacht, wir hätten den Streit gewonnen.

T.V.: Noch mal zu dem Ruhm Ihrer Mutter. Sie war ja eine erfolgreiche Schriftstellerin und hat schon 1931 den Münchner Dichterpreis erhalten – wofür hat sie den denn eigentlich bekommen?

P.F.: Ja, ich weiß nicht, hat sie den speziell für etwas bekommen? Für ihr Werk, glaube ich. Wenn ich da nicht falsch unterrichtet bin, hat dabei Thomas Mann eine ziemliche Rolle gespielt. Der hat darauf hingewirkt, dass sie ihn kriegt.

T.V.: Gab es einen Kontakt zwischen Thomas Mann und ihr?

P.F.: Direkt nicht, nein. Da gibt es die ..., wie heißt diese jüdische Familie?

A.F.: (zögert ...) Hallgarten.

P.F.: Hallgarten. Ja. Die Hallgartens waren mit Thomas Mann bekannt ...

A.F.: Der Ricki, der sich ja dann umgebracht hat, war sehr befreundet mit ihr, der Ricki mochte die Mutter sehr gern ...⁶

P.F.: Sehr gern ...

A.F.: ... und hat sogar mal eine Bildergeschichte für sie gemacht. Und der Ricki war der Freund von der ganzen Bagage, also von den Mann-Kindern.

T.V.: Wie lief das denn damals 1931 ab mit der Preisverleihung?

P.F.: Das weiß ich nicht, ich kann mich nur noch erinnern, dass das in einem Theater, ich glaube im Residenz-Theater, stattfand. Ich erinnere mich noch als Junge, dass da eine Sängerin – die seh ich noch vor mir – ein vertontes Ruth Schaumann-Gedicht gesungen hat, und dann wurde irgendetwas gespielt ...

A.F.: ... die Glasbergkinder.

P.F.: Das weiß ich nicht mehr genau. Ich war da als Junge, wir saßen oben in der Loge, das weiß ich noch. Da bin ich also fünf oder sechs gewesen.

T.V.: Wenn man mal die spätere Ruth Schaumann befragt hat: Was war eigentlich so Dein Dir wichtigstes Buch? Oder hast Du unter Deinen Veröffentlichungen auch ein Lieblingsbuch? – Welches hätte sie da genannt?

P.F.: *Amei* hat natürlich immer eine Rolle gespielt, aber das lag zum Teil auch daran, dass die *Amei* einen großen Erfolg hatte und auch nach dem Krieg wieder verlegt wurde. Aber, dass die *Amei* ihr Lieblingsbuch war, nein, das würde ich nicht sagen.

A.F.: Ich wüsste auch gar nicht, was sie darauf geantwortet hätte. Ich müsste mich da in sie hineindenken. Ich würde eher glauben, da hätte sie gesagt: Die sind mir alle lieb und wert.

T.V.: Sie hatte, als *Das Arsenal* geschrieben war, damit große Schwierigkeiten, es in der von ihr gewünschten Fassung an den Verlag zu bringen.

A.F.: Es bestand zwischen den Rühlings, den Inhabern des Kerle-Verlags, und meiner Mutter eine sehr enge Freundschaft. Die Mutter hatte *Das Arsenal* noch gar nicht in Reinschrift geschrieben, und da hat Rühling gesagt, er drucke es, und hat den Vertrag unterschrieben. Und dann kam das ganze *Arsenal* mit seinen über tausend Seiten über den armen Herrn Rühling heruntergestürzt. Und dann saß dort ein Lektor, der gesagt

6 Schaumann gestaltete das Relief am Grabmal Ricki Hallgartens auf dem Münchner Waldfriedhof. Zur Freundschaft Ricki Hallgartens mit Erika und Klaus Mann und zu seinem Tod vgl. Klaus Mann (1976).

hat: Herr Rühling, das können wir so nicht machen, da sind so wahnsinnig viele Manierismen drin, und auch Längen, das kann man so nicht machen. Dann hat der Rühling einen Fehler gemacht und hat einfach gedacht, naja, die Ruth Schaumann merkt das vielleicht nicht so, das war ein echter Fehler, und hat die Fahnen gedruckt ...

P.F.: ... und dabei gekürzt und geglättet.

A.F.: Mit Maßen, muss man allerdings sagen, und dann war hier die Hölle los, es war grauenvoll. Meine Mutter hat Tag und Nacht die Fahnen gelesen und hat alles wieder hineingemacht und hat, was die Sache noch mehr verkomplizierte, noch neue Sachen hineingetan, sodass man also jetzt anhand der Fahnen nicht mehr so recht feststellen konnte, was jetzt eigentlich der Urtext war. Und dann hat der Lektor immer noch nicht aufgegeben. Mich haben sie dann auch noch angerufen, ob man da nicht irgendwo vermitteln könne, das ginge doch so nicht. Und dann haben wir alle das natürlich versucht, aber meine Mutter war hier unerbittlich. Und am Schluss blieb dem Verlag nichts anderes übrig – das muss ein schlimmes Draufzahl-Geschäft gewesen sein – die ganzen Fahnen neu zu drucken.

T.V.: Worum ging es denn eigentlich? Ruth Schaumanns Ärger ist doch verständlich, wenn jemand in ihr Werk reinpfuscht.

A.F.: Das war das Riesenärgernis, dass einer hergekommen ist, ein dahergelaufener, kleiner, törichter, dummer Lektor, der sich einbildet, er könne hier irgendwo ein Komma ändern. Das war das erste, und dann das zweite: der Vertrauensbruch, dass man ihr einerseits die Veröffentlichung zugesagt hatte und dann versucht hat, ihr die Korrekturen unterzujubeln. Das war schon schlimm.

T.V.: Im *Arsenal* werden Themen bearbeitet, die wir bereits aus früheren autobiografischen Texten kennen, aus *Amei* und dem *Major*. *Das Arsenal* greift vieles noch mal auf, nur diesmal unter einer viel zugespitzteren Perspektive. Also, die Dinge werden viel härter benannt, sie bedient sich einer radikaleren Sprache. Die Studierenden unseres Seminars waren zum Teil wirklich entsetzt, wie ein Kind über ihre Mutter schreibt, und ich sagte, wir haben es hier mit der Ruth Schaumann zu tun, die zwischen 60 und 70 Jahre alt ist und sich noch mal in die Zeit ihrer Kindheit versetzt. Das ist eine andere Ruth Schaumann als die, die 1930 und 1931 *Amei* geschrieben hat.

P.F.: Da muss man natürlich dazurechnen, dass sie im Alter auch etwas Unerbittliches hatte. *Amei* entstand in einer Zeit, die die beste ihres Lebens gewesen ist, in Harmonie mit meinem Vater und uns Kindern, erfolgreich und anerkannt. Durch das Dritte Reich hat sich vieles verändert. Für meine Eltern hat es zu einer gewissen Isolierung geführt, weil sie, besonders mein Vater, ganz, ganz schrecklich dagegen waren, die Nazis radikal abgelehnt haben. Das hat allein schon dazu geführt, dass der Umgang mit anderen Menschen immer schwieriger wurde, weil man ja nicht wusste, worüber man frei reden konnte. Es gab Denunziationen. Und dann kam der Druck auf meinen Vater, das ist schon ein zunehmendes Unglück.

Abbildungen 7-10: Porträtserie 1960er-Jahre



T.V.: Wie war das denn eigentlich hier in der Familie? Wie sind Sie als Kinder mit ihrer Gehörlosigkeit umgegangen?

P.F.: Schon auf der Schule hieß es, ich sei ein Schauspieler, weil ich es so verinnerlicht hatte, gut zu artikulieren, sauber zu sprechen, das hat einfach dazugehört, und das habe ich natürlich auch sonst gemacht. Wir haben uns immer glänzend verstanden miteinander, in Gesprächen von Angesicht zu Angesicht gab es überhaupt keine Probleme. Erst als sie sehr alt war, konnte sie außerhalb der Familie kaum noch ablesen. Aber richtige Gedanken habe ich mir darüber nie gemacht.

A.F.: Also, ich schon.

P.F.: Ja, bei Dir ist es dann vielleicht auch anders gewesen. Da ist es ihr dann ja auch viel schwerer gefallen.

T.V.: Was war schwieriger für Sie?

A.F.: Also bei mir war das irgendwo, soweit ich eigentlich denken kann, habe ich immer das Gefühl gehabt, die Mutter ist anders als andere Frauen. Immer.

T.V.: Und was war anders?

A.F.: Da war die Sprache. Sie war nicht mehr so modulationsfähig, wie sie es vorher offenbar war. Was Du sagst, und andere haben mir das auch erzählt, dass man nichts gemerkt habe, habe ich anders erlebt. Dann kommt noch dazu, als ich so ein bisschen zu denken angefangen habe, mit acht oder so, ist mein Vater gestorben, und dann war ich ja der Letzte, der Kleinste hier, und wurde immer so als das Tränenkrüglein verschrien. Ich ging mit meiner Mutter in die Messe und mit ihr ins Kino und flog dann in der Schule durch. Bei mir war das ganz anders als bei Dir.

P.F.: Ja, natürlich, da liegen ja auch 15 Jahre dazwischen.

A.F.: Er war der gute Schüler, ich war ein Depperle – da war auch eine nähere Beziehung und da war mir das schon immer klar, dass die Mutter anders war als die anderen.

P.F.: Das würde ich für meine Kindheit und Jugend bestreiten. Ich habe eigentlich nicht das Gefühl gehabt, dass die Mutter anders ist als andere Frauen.

T.V.: So, als ob sich da in diesen 15 Jahren auch etwas verändert hätte.

A.F.: Ja, da hat sich sicherlich was verändert, es wurde auch immer gesagt: Pass auf deine Mutter auf, und sie ist jetzt so allein, und sie kann ja nicht hören und, und, und. Da war ich acht oder neun, und das hat mich dann eigentlich so begleitet, bis ich ins Internat kam mit zwölf.

P.F.: Ich würde auch sagen, ab 1935 oder 1936 habe ich viel weniger Erinnerungen daran als an das Vorher. Und da würde ich also sagen, die Mutter war für mich eine Frau wie andere Frauen auch. Nun hing das aber auch mit der Situation in unserer Familie zusammen. Da kommt die Gadda ins Spiel.

A.F.: Die Gadda, die Gretzki.

P.F.: Die Gretzki. Ich weiß nicht, wie man sie beschreiben soll, sie war das Kinderfräulein des Bruders meiner Mutter. Als der starb und meine Mutter ertaubte, kümmerte sie sich um sie und ist dann bei ihr geblieben bis 1938. Uns wurde sie in manchen Sachen die eigentliche Mutter, eine Nanny, weil meine Mutter viel zu tun hatte und oft weg war. Nicht, dass sie für uns nicht auch Zeit hatte, ich kann mich sehr wohl erinnern, dass sie abends mit mir gebetet hat, aber so das Alltägliche ... Ich hatte z.B. ein schlimmes Ekzem, jahrelang, und das Verbinden abends, das hat alles die Gadda gemacht. In meinem Leben spielt sie eine ganz, ganz große Rolle. Als sie 1938 wegging – da war ich 13 – empfanden meine Schwester Esther und ich das als schrecklichen Verlust und als Untat meiner Mutter und dahinter auch meines Vaters, der alles unterstützte, was meine Mutter wollte, das habe ich meinen Eltern nicht verziehen. Das hat mein Verhältnis zu ihnen schwer belastet.

T.V.: Und warum ist sie weggegangen?

P.F.: Ja, weil meine Mutter mit ihr nicht mehr harmonierte. Ich kann das heute gut verstehen. Gadda war eine Persönlichkeit, sie war jemand. Sie hat nie irgendwie was gegen meine Eltern gesagt und hat auch nie irgendeinen Versuch gemacht, ihren Protestantismus nun etwa an uns auszulassen, aber sie war eine überzeugte Protestantin. Es war eine großbürgerliche Welt, in der die Mütter die Kinder zur Welt gebracht haben, und dann war Schluss. Gut, abends, da hat man bei den Eltern Gute Nacht gesagt und einen Gute-Nacht-Kuss bekommen, aber sonst haben sich die Eltern wenig um die Kinder gekümmert, und die Frauen konnten auch gar nicht, weil sie im nächsten Jahr schon wieder ein Kind hatten.

T.V.: Es ist die Welt ihrer Kindheit, die Ruth Schaumann im *Arsenal* beschreibt.

P.F.: Ja, so war es. Die Großeltern Schaumann-Becker waren sehr, sehr wohlhabende Leute. Das war wirklich großbürgerlich. Und die beiden Schwestern meines Großvaters Schaumann heirateten beide adelige preußische Offiziere, und dass mein Großvater Lilli Becker, diese Müllerstochter, geheiratet hat, das war von der Familie Schaumann her eine Mesalliance, das war eine Liebesheirat. Die Familie meines Großvaters Schaumann hatte sehr viel Geld von zu Hause, was sich auch in der Erziehung meiner Mutter auswirkte, die eine Sondererziehung ermöglicht bekam, sonst wäre sie das nie geworden, was sie geworden ist, sonst wäre sie ein kleines Dummerle geblieben. Wenn jemand mit sieben Jahren taub wird, dann kommt nimmer viel raus, wenn da nicht in besonderer Weise nachgeholfen wird. Und das ist da so gewesen. Zu ihrem Vater hatte meine Mutter ein ganz besonderes Verhältnis, sie war wohl auch das Lieblingskind meines Großvaters.

T.V.: Das glaube ich auch, sie schreibt es auf jeden Fall.

P.F.: Für die Großmutter natürlich nicht, obwohl ich die Interpretation, die sie dem gibt, nicht teilen kann. Dass die Großmutter Schaumann gelegentlich gedacht hat, wie das Brüderchen dann gestorben ist, es wäre gescheiter gewesen, die taube Schwester wäre gestorben, das kann ich mir gut vorstellen, das wäre ja ganz anormal gewesen, wenn sie nicht mal den Gedanken gehabt hätte. Ob sie sich in dieser Weise irgendwie geäußert hat, das glaube ich fast nicht. Aber meine Mutter hat das so gesehen und hat das so gespürt.

T.V.: Nun schreibt sie ja im *Arsenal*, dass sie diese Verletzung schon vor ihrer Ertaubung als kleines Kind erfahren hat, und dass sie nicht verstanden worden ist und als Sonderling galt. Sie hat sich für Musik interessiert, hat mit Tieren gespielt und hat sich nicht so benommen, wie das die Eltern erwartet haben. Ich empfinde das als ein Zeichen von großer Stärke, weil sie sich damit in Isolation begibt. Später hat sich das durch ihre Ertaubung sehr verhärtet. Die Verletzungen, die sie als kleines Mädchen erlebt hat, sind ein wesentliches Thema dieses Buches, und sie sind im Wesentlichen auch das Thema der Auseinandersetzung mit ihrer Mutter.

P.F.: Diese unerhörte Strenge, diese unerhörte Energie meiner Mutter, auch als alte Frau – sie hatte eine unerhörte Energie, eine unerhörte Kraft, und sie war in der Ehe die führende Person. Was aus ihr geworden wäre, wenn sie nicht taub geworden wäre, das ist schwer vorstellbar. Was diese unerhört starke Frauensperson sonst gemacht hätte, das weiß ich nicht. Das ist die andere Seite, zu dem Kind, das sie immer geblieben ist. Also, ihr Vater spielt eine ganz, ganz große Rolle bei ihr, während ihre Mutter ein ganz anderer Typ gewesen ist, eine absolut helle, rosahäutige, blauäugige, blonde Person, die wahrscheinlich meinem Großvater auf dem Manöver in Uelzen sehr imponiert hat, und dann hat er sie geheiratet. Aber, ich sage noch einmal, nicht nur vom Stand der Familie Schaumann her, das war eine sehr ungleiche Ehe, eine typische Liebesheirat, die den Bedingungen eigentlich nicht wirklich Rechnung getragen hat. Und ich glaube auch,

dass für die Großmutter Schaumann ihr Mann und damit eben auch diese Tochter so ganz anders in der Art waren, dass sie so etwas von einem Kuckuckskind hatte, gegenüber der älteren Schwester, die so ganz nach der Mutter kam. Man kann natürlich sagen – ich will das nicht psychologisieren –, dass die Taubheit sozusagen noch einmal eins drauf war: Ich bin ganz anders und ihr könnt mir alle gestohlen bleiben.

A.F.: Aber auf der anderen Seite, Peter, die Großmutter Schaumann hat das mit dem Kuckucksei durchaus erkannt, aber sie hat das Kuckucksei, später zumindest, akzeptiert und als eigenständige Persönlichkeit anerkannt.

P.F.: Ja, das hat sie. Sie war natürlich auch ein bisschen stolz auf ihren Erfolg.

A.F.: Als *Amei* 1932 erschien, ist in dem kleinen Kaff Uelzen, wo sie ja noch immer saß, was losgewesen. Über ihre Tochter hat Großmutter Schaumann dann gesagt: Das ist ihre Eigenheit, das muss man ihr lassen.

T.V.: Ich würde gerne nochmal zurück zur Beziehung zwischen ihr und Ihrem Vater, Friedrich Fuchs, kommen. Wie hat sich das entwickelt?

P.F.: Mein Vater ist ein Spätentwickler in seinem Verhältnis zu Frauen gewesen. Er muss von ihr fasziniert gewesen sein und hat offenbar über das Nicht-Hören hinweggesehen. Ich glaube, dass das eine sehr, sehr enge Beziehung von zwei Menschen gewesen ist, die erotisch, sexuell bisher nichts gehabt hatten, wo alles noch rein war und alles bereit war, in diese Beziehung hineinzugehen.

T.V.: Ihr Vater wollte doch eigentlich Priester werden?

P.F.: Das sagt nun allerdings nicht so viel, jeder katholische Junge wollte damals mindestens mal Priester werden. Aber bei ihm ist es sehr lange weitergegangen, dass er noch in der Zeit, wo er Ruth Schaumann kennengelernt hat, sich mit dem Gedanken getragen hat, Priester zu werden. Er war religiös sehr interessiert, und das ist er ja auch geblieben, das ist für ihn konstitutiv. Aber er war alles andere als bigott. Schließlich war er lange verantwortlicher Redakteur des *Hochlands*.⁷ Das war ja nicht offizieller Katholizismus, sondern das *Hochland* stand im Verdacht des Modernismus.

T.V.: Worin bestand das Zerwürfnis 1935 zwischen Carl Muth⁸ und ihm?

P.F.: Es ist für mich nicht ganz einfach, mich dazu zu äußern. Ich bin natürlich auch Partei und ich muss Ihnen als Historiker sagen, ich glaube nicht an die Objektivität, die gibt es nicht. Mein Vater hatte schon vor dem Ersten Weltkrieg Kontakt zu Muth

7 *Hochland. Monatszeitschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und der Kunst*, München, gegründet 1903 von Carl Muth, eingestellt 1941. 1946 wurde die Zeitschrift von F.J. Schöningh neu gegründet und erschien seit 1972 als *neues hochland*. 1974 wurde ihr Erscheinen endgültig eingestellt.

8 Carl Muth (1867-1944). Gründer und Herausgeber des *Hochlands*.

und zum *Hochland*. Nach dem Krieg wurde er Redakteur beim *Hochland*. 1933 kam das Reichsschriftleitergesetz von Goebbels, und das hat dann den jeweiligen sogenannten Hauptschriftleiter verantwortlich gemacht für die Zeitung oder die Zeitschrift. Muth, Gründer und Herausgeber, wollte sich dieser Gefahr, diesem Risiko und dieser Verantwortung nicht aussetzen, und hat meinen Vater, der wohl der nächste nach ihm war, zum Hauptschriftleiter machen lassen. Mein Vater hatte durchaus seine Vorstellungen und hat dann eben auch darauf gepocht: Ich trage die Verantwortung, bestimme also auch, was da reinkommt und was nicht, und geriet hin und wieder mit Muth aneinander. Muth wollte da Sachen hineinbringen, die mein Vater nicht wollte. Und das hat Muth natürlich geärgert. Und dann spielt da auch die Ruth Schaumann-Frage noch herein. Ihr Roman *Der Major* erschien in Fortsetzungen, und man hat es sie spüren lassen: Wir setzen das fort, weil wir vertraglich verpflichtet sind – so in dem Sinne: sonst würden wir es nicht tun – das war also schon sehr brüskierend. Hinter dem Rücken meines Vaters hat Muth mit Schöningh gemeinsame Sache gemacht, den Fuchs rauszuschmeißen und den Schöningh reinzunehmen. Mit Schöningh war mein Vater per du, Schöningh stammt aus dem westfälischen Paderborn, der Verlegerfamilie, und ist nachher einer der Chefs der *Süddeutschen* geworden, auch eine sehr katholische Herkunft. Mit ihm hat Muth zusammen gemeinsame Sache gemacht. Dann musste mein Vater gehen, bekam eine Abfindung. Später ist dann offiziell Frieden gemacht worden. Und da spielt eben auch das Dritte Reich hinein. Einer der Vorwürfe an meinen Vater war z.B., dass er die Saar-Abstimmung, die Rückkehr der Saar, nicht positiv im *Hochland* gewürdigt hat, weil er dies natürlich ablehnte, und Muth hat es im Grunde auch abgelehnt. Später hat sich mein Vater mit Muth versöhnt. Über Muth haben wir Hans Scholl kennengelernt, der einmal bei uns hier zu Tisch gewesen ist, das weiß ich noch, ein paar Wochen, bevor sie ihn umgebracht haben. Also, das geht auf Muth zurück ..., aber Muth hat mir nie gepasst ...

T.V.: Wie kam es zu der Versöhnung?

P.F.: Das kam durch Sophie (Lissi) Brentano, durch die Großnichte von Clemens und Bettine, die mit meinem Vater eng befreundet war. Sie wohnte in Prien und war die Tochter von Lujo Brentano, dem berühmten Volkswirtschaftler, der hier Professor für Nationalökonomie gewesen ist. Also, auch ein berühmtes Mitglied der Familie Brentano. Durch sie ist die Versöhnung bewerkstelligt worden. Meinem Vater ist dieser Bruch sehr nahegegangen.

T.V.: Wovon hat er denn gelebt, nach 1935?

P.F.: Von nichts mehr.

T.V.: Und was hat er nach 1935 gemacht?

P.F.: Er hat an der Brentano-Ausgabe⁹ weitergearbeitet, aber davon konnte man natürlich nicht leben, und gelebt haben wir von dem Geld meiner Mutter.

T.V.: Ruth Schaumann hat das Geld herbeigeschafft.

P.F.: Ja. Ich weiß noch, dass wir damals im Monat so in den späten 30er-Jahren tausend Mark im Monat hatten, das war damals viel, viel Geld.

T.V.: Das heißt, sie hat gut verdient.

P.F.: Ja, sie hat in diesen Jahren gut verdient.

T.V.: Trotz Faschismus ...

P.F.: Trotz Faschismus, wobei man da natürlich auch wieder sehr vorsichtig sein muss. *Der Major* ist vom Oberkommando der Wehrmacht als Soldatenlektüre empfohlen worden. Das heißt nicht, dass da was drinnen ist, was man in Verwandtschaft zum Nationalsozialismus bringen könnte. Aber dass meine Mutter auf ihren Vater, den Major, stolz war, dass sie, wenn man will, bössartig, einen kleinen Schuss zum Militaristischen in sich hatte, das würde ich sagen.

T.V.: Und sie hat sich um die Familie gekümmert bis ...

P.F.: ... bis zum Ende, wir alle verdanken ihr, dass aus uns etwas geworden ist, dass ich studieren konnte. Ich habe zwar dann später ein Stipendium gehabt, schön, aber meine Ausbildung verdanke ich ihr. Sie hat mir z.B. ein Jahr lang Basel, also ein Studium in der Schweiz, ermöglicht, weil sie durch ihre Verkäufe in der Schweiz Franken hatte. Das war damals, 1949/50, eine tolle Sache.

T.V.: Wodurch kam das Geld eher rein, durch die bildende Kunst oder durch die Literatur?

P.F.: Also zunächst in den 30er-Jahren durch die Literatur. Später dann noch mehr durch die Kunst.

A.F.: Fast nur über Bilder, man konnte doch aus den Büchern nimmer viel erwarten.

9 *Das unsterbliche Leben*. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano. Hg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs. Jena: Diederichs 1939.

Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettine Brentano. Hg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs. Jena: Diederichs 1942.

Schellberg starb im Oktober 1937. Die Schlussredaktion beider Bücher wurde von Friedrich Fuchs alleine besorgt. Das Vorwort der Briefe von Bettine endet mit dem Satz: »Ich widme meine Arbeit Carl Muth. München am 7. November 1941. Dr. Friedrich Fuchs«.

P.F.: Eben, das meine ich, da kam dann nimmer viel raus. Zunächst vielleicht noch, so in den ersten Nachkriegsjahren, bei Kerle oder Bühler, aber dann ist das sehr zurückgegangen, dann war es die Kunst. Meine Mutter hat es schon verstanden, mit Geld irgendwie umgehen zu können, da war sie fast ein bisschen schamlos, wie sie Karten oder Bildchen verhökerte.

T.V.: Das heißt, sie konnte tatsächlich auch von ihrem Werk bis zu ihrem Lebensende zwar nicht im Übermaß, aber gut leben?

P.F.: Ja. Wobei ich allerdings sagen muss, die Zeit unmittelbar nach der Währungsreform war nicht einfach.

A.F.: Ich kann mich noch erinnern, da sind meine Mutter und ich durch die Klöster hier getigert, nach Tutzing, und haben dort gehamstert.

P.F.: Ja, nach der Währungsreform war es schwierig. Aber es ist dann sehr schnell wieder gegangen, es war nur eine kurze Durstperiode, wo es finanziell etwas schwierig war.

T.V.: Der Tod ihres Mannes war ein gewaltiger Einschnitt. Was starb da an ihrer Seite?

P.F.: Meine Eltern waren sehr, sehr eng miteinander verbunden, fast ein bisschen exklusiv, mit bedingt durch das Dritte Reich. Und aus der Verbindung dieser beiden sehr starken Persönlichkeiten, die eben auch jeder für sich sehr exklusiv waren, ist ein Paar geworden, das sich selbst erfüllte, sich selbst genügte, sodass alles andere keine so große Bedeutung hatte, weil die beiden so eng verbunden waren. Wobei ich nicht leugnen möchte, dass auch in dieser Ehe im Laufe der Jahre gewisse Entfremdungs- und Gewöhnungserscheinungen auftraten. Gelebt wurde das Ideal einer Liebesehe, die sie auch zweifellos gewesen ist, ganz im Sinne der Romantik. Das wissen wir ja von den Romantikern, wie das geht. Wenn es gut geht, dann lebt man friedlich miteinander weiter. Aber aus der engen Verbindung wird dann doch mehr ein Nebeneinander. Das ist alles zweifellos auch eingetreten. Und dass das dann nachher über das Maß hinaus idealisiert wurde, als der Partner weg war, dass man also gar nicht so sehr auf die letzte Zeit sich konzentrierte, sondern auf die besondere Glückszeit, wo es ganz wunderbar gewesen ist. Das ist eben nun weg gewesen. Ich habe ja schon gesagt, dass mein Vater sicher eine ganz große Rolle gespielt hat, auch für ihr Werk. Sein Tod muss schon sehr, sehr hart für meine Mutter gewesen sein. Dass sie da nie ganz darüber hinweggekommen ist, das kann ich ihr nachfühlen.

T.V.: Also war er auch im Kontext des Werks gesehen sehr wichtig.

P.F.: Ja, er war der Ansprechpartner, der Mittler zur Welt. Sie müssen das vor dem Hintergrund des Dritten Reichs sehen. Zwei Menschen, die völlig konträr, völlig quer zu den allgemeinen Tendenzen gelebt haben und auch unter Druck gestanden sind, ich glaube, dass unmittelbar nach 1933 die Position meines Vaters nicht ganz ungefährlich war. Ent-

weder im *Schwarzen Korps* oder im *Stürmer*, in einem dieser Blätter, war er als »der Jude Wilhelm Fuchs« erwähnt worden, was völlig falsch und eine Verwechslung war. Aber da sieht man, wie da gearbeitet worden ist. Nun kann der Name Fuchs jüdisch sein. Ich weiß das ja alles nur aus zweiter Hand, was ich sehr bedauere, dass ich von meinem Vater viel zu wenig weiß. Als ich aus Russland zurückkam, da war ich an anderem interessiert. Heute bedauere ich das. Ich wüsste z.B. sehr gerne, wie mein Vater 47 am Schluss noch gewählt hat, oder wie bei der Wahl 33. Zunächst hat er sicher Zentrum gewählt, in Bayern war das aber schwierig, in Bayern gab es kein Zentrum, nur die Bayerische Volkspartei. Das nächste wäre SPD gewesen, aber ob er das fertiggebracht hat, weiß ich nicht. Gegen Bismarck war er sicher, er war Katholik, Süddeutscher, mit Preußen hatte er sicher nichts am Hut. Trotzdem hat er, sicher auch ein bisschen unter dem Einfluss von Muth, der nationaler gewesen ist als mein Vater, sich 1914 freiwillig gemeldet, an die Front. Er wäre wahrscheinlich nachher sowieso eingezogen worden. Aber er hat sich freiwillig gemeldet, gleich im August 14. Ich kann es heute verstehen. Aber dazu habe ich lange gebraucht. Ich habe gesagt: Wie kann ein Katholik, ein süddeutscher Katholik, wie kann der in diesem wilhelminischen Mistreich sich freiwillig melden. Aber das kann man sich wahrscheinlich gar nicht mehr vorstellen, wie das 1914 gewesen ist. Und das *Hochland* gehörte ja auch mit in die Richtung: Wir wollen beweisen, dass wir auch Deutsche sind, dass wir modern sind, nicht veraltet, in einem durchaus positiven Sinn. Das spielt mit herein. Dann hat sich einer der Söhne von Muth freiwillig gemeldet, und mein Vater hat sich mitgemeldet. Das ist ihm sehr schlecht bekommen. Er ist im Westen in den Schützengraben gelegen, hat eine Lungenentzündung bekommen, die ihn für sein ganzes Leben gesundheitlich geschädigt hat, und wurde dann den ganzen Krieg als Dolmetscher eingesetzt, weil er gut Französisch konnte.

T.V.: Haben die Eltern Französisch miteinander gesprochen?

P.F.: Nein, Mutter konnte kein Französisch, oder kaum.

T.V.: Also durch Hagenau, durch das Elsass konnte sie das nicht?

P.F.: Nein, Hagenau war ja völlig deutsch. Da begegnete man vielleicht mal ein bisschen von diesen Problemen. Aber Hagenau ist immer ein völlig deutscher Ort gewesen.

T.V.: Ich komme darauf, weil einige ihrer Romane in Frankreich spielen.

P.F.: Ja, das ist richtig. Für meinen Vater galt, übrigens wie für mich auch, wenn ein anderes Volk, eine andere Nation, eine andere Geschichte und Literatur mich ganz besonders beeinflusst haben, dann ist es die französische. Dann ist es Frankreich. Und das gilt wohl für meinen Vater auch. Das kam auch ein bisschen durch den französischen Katholizismus, durch den *renouveau catholique*. Und ich würde sagen, wenn die Kirche ein bisschen moderner geworden ist, dann verdankt sie das vor allem der französischen Kirche, der armen französischen Kirche, die keine Kirchensteuern hatte, und wo die Pfarrer arme Kerle waren und heute noch sind.

Abbildung 11: Ruth Schaumann mit Andreas und Friedrich Fuchs



T.V.: Es bestand also eine große Nähe sowohl im Verständnis des Glaubens als auch der Kirche zwischen Ruth und Fritz?

P.F.: Ja, das würde ich sagen. Mein Vater vertrat einen sehr frommen, moralisch unerhört strengen, aber letztlich doch wieder freien, nicht klerikalen Katholizismus. Meine Mutter ist nicht nur durch meinen Vater katholisch geworden, sondern sie war es schon vorher im Sinne der Romantik, im Sinne der *Kathedrale*. Zum Beispiel hat sie gerne von ihrem Lehrer Lutz in Hamburg erzählt. Das war so ein liberaler Protestant, der die Wunder eskamotieren wollte, die wunderbare Brotvermehrung: Da kamen die Leute, hatten natürlich Hunger, aber Jesus redete so begeistert und so überzeugend, dass sie den Hunger ganz vergaßen – wo meine Mutter dann zu ihm gesagt hat: Und nachher die Körbe, die voller Brot waren, wie kamen dann die zustande? – Ja, das muss man symbolisch sehen, da war dann in jedem Korb noch ein Rest, ein Brotkrümelchen drin – und solches Zeug! Da hat sie sich natürlich drüber lustig gemacht. Ein solcher Protestantismus war, wenn man christlich sein wollte, und wenn man an Gott glaubte, nun wirklich leer. Dass sie sich für den Katholizismus begeisterte, dass ihr eine gotische Kathedrale mit dem ewigen Licht und all dem mehr bedeutete als ein evangelischer Betesaal, das ist ja wohl verständlich. Sie war also schon sehr katholisch infiziert, als dann

mein Vater kam und ihr dann den Rest gegeben hat. So war ihr Katholisch-Werden für sie fast ein normaler Übergang, obwohl sie der katholischen Kirche nachher durchaus distanziert gegenüberstand.

T.V.: Was führte zu dieser Distanz?

P.F.: Als mein Vater tot war, ist ihr protestantischer Untergrund stärker geworden. Da bin ich wahrscheinlich auch nicht ganz unschuldig, dass sie dann z.B. ganz offen gegen die Wiederbewaffnung eingetreten und damit bei den Katholiken angeeckt ist.

T.V.: Sie war richtig politisch tätig?

P.F.: Nein, das kann man nicht sagen. An sich war sie unpolitisch, sie war schon ein bisschen von mir abhängig, von meinen Überzeugungen. Aber da steckt schon auch dieser Protestantismus drin. Im Gegensatz zur katholischen Kirche, die das alles ja einhellig unterstützt hat, hat es bei den Protestanten ja auch eine starke Gegnerschaft gegeben, bei Niemöller (gegen Dibelius!). Das hat ihr sicher in katholischen Kreisen, auf die sie ja vor allem angewiesen war, geschadet.

T.V.: Hat sie mit katholischen Kreisen etwas zu tun gehabt?

P.F.: Ja, natürlich. Sie war sehr vereinnahmt vom Katholischen. Und zwar dann eben doch auch, obwohl sie es selber gar nicht war, vom Restaurationskatholizismus.

A.F.: Wobei man ja auch nicht vergessen darf, dass in dem bildnerischen Werk eben noch diese ausgesprochene Katholizität vorherrscht. Das ist ja im Grunde genommen auch ein bisschen erschwandelt. Sie musste das machen, weil ihre Käufer immer mehr im kirchlichen Bereich waren, und wenn sie eben nicht Auftragsarbeiten machte, sondern hier fröhlich vor sich hinmalte, dann kamen ganz andere Geschichten heraus, die weitaus besser waren als das, was so an christlicher Kunst entstand. Das empfinde ich als Unzeug.

P.F.: Dann muss man natürlich bedenken, dass, abgesehen von der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der Christentum und Kirche sehr im Schwange waren, das später wieder abgeebbt ist, und was bleibt dann? Jedenfalls als Möglichkeit für sie? Sie wurde von dem kirchentreuen, rechten Katholizismus vereinnahmt, denn das Neue, der Aufbruch, konnte mit Ruth Schaumann nicht viel anfangen.

T.V.: Es gab also dieses Dilemma: Auf der einen Seite war sie eigentlich eine freidenkende Gläubige und Katholikin, gleichzeitig war sie in diese katholische Klientel eingebunden.

P.F.: Ja, vor allem in ihrem bildenden Werk. Aber auch in ihrer Literatur, das kann man an ihren Werken verfolgen. Aber im Grunde genommen ist sie eine Protestantin geblieben. Im Sinne von protestieren. Da kommt dann nur wieder das Nicht-Hören

herein, dass sie natürlich vieles gar nicht verfolgen konnte, *Bekennende Kirche* oder die *Barmer Erklärung*¹⁰, davon hat sie überhaupt nichts gewusst.

T.V.: Hat sie das Zweite Vatikanum¹¹ zur Kenntnis genommen?

P.F.: Das weiß ich nicht. Ich glaube, dass sie das nicht mehr so sehr interessiert hat, und ich weiß überhaupt nicht, ob solche Dinge sie eigentlich interessiert haben. Sie war nicht nur politisch im Grunde nicht interessiert, sondern auch kirchenpolitisch nicht interessiert. Es gibt Beziehungen zwischen ihr zu Romano Guardini¹² aus den 20er-Jahren. Ich glaube, da ist sogar mal korrespondiert worden. Sie ist dem, was in der *Liturgischen Bewegung* nachher eine große Rolle gespielt hat, indirekt natürlich schon verbunden, aber bewusst nicht. Meine Eltern sind am Sonntag selbstverständlich in die Kirche gegangen und haben uns mitgenommen und sind auch zur Kommunion gegangen, das schon, aber ich würde nicht sagen, dass meine Mutter nun ausgesprochen die Kirchenentwicklung mitgemacht hat.

T.V.: Warum gelang es ihr nicht mehr, das, was sie religiös bewegte, künstlerisch zu gestalten?

P.F.: Das ist eben dann der Manierismus, die nachlassende Kraft. Sie können hinsehen, wo Sie wollen, es ist überall das gleiche. Da lässt irgendwo die Kraft dann nach und dann wird wiederholt, und dann greift Manierismus um sich. Und dann ist natürlich auch die Isolation eine große Gefahr. Wenn man eben sich nicht mehr mit der Welt, in der man lebt, auseinandersetzt, sowohl im Guten wie im Bösen. Das hat sie meiner Ansicht nach eben nicht mehr oder nur noch in geringem Maße getan.

T.V.: Noch ein Abschluss zur Frage von Ruth Schaumann und der Gehörlosigkeit: Für uns im Seminar hat sich das Thema Gehörlosigkeit als ganz widerspruchsvoll dargestellt.

P.F.: Das ist es ja wohl auch. Je höher der Bildungsgrad, desto problematischer wird es natürlich, das ist ganz klar.

10 *Bekennende Kirche*, seit 1934, bekämpfte auf evangelischer Seite vor allem den wachsenden Antisemitismus innerhalb der Kirche und die Leugnung des Alten Testaments. Dazu wurde auf der 1. Bekenntnissynode in Wuppertal-Barmen, 1934, die *Barmer Erklärung* verabschiedet. Eine bedeutende Persönlichkeit war Pastor Martin Niemöller, Berlin. Die *Barmer Erklärung* wurde nach 1945 Grundlage für die Neuorientierung der Evangelischen Kirche.

11 Zweites Vatikanisches Konzil (1962-1965). Bedeutendstes Ereignis der neueren Geschichte der katholischen Kirche, das viele Bereiche des Glaubens, der Liturgie und des Religionsverständnisses überarbeitet und neu formuliert hat. Viele Strömungen des Katholizismus, wie bspw. die *Liturgische Bewegung*, sind in die Diskussionen und Ergebnisse des Konzils eingeflossen.

12 Romano Guardini (1885-1968), Theologieprofessor, führende Persönlichkeit der *Liturgischen Bewegung* und Vertreter der katholischen Weltanschauung in Religionsphilosophie und Geistesgeschichte. Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels von 1952.

T.V.: Weshalb?

P.F.: Ja, weil ich glaube, dass ein weniger sensibler Mensch, der nicht so viele Ansprüche an das Leben oder an den Kontakt, an die Kommunikation, an die geistige Durchdringung stellt, der hat keine so großen Ansprüche, der tut sich wahrscheinlich leichter. Ich würde sagen, Französisch zu lernen oder Englisch zu lernen auf der Basis, das sage ich ohne alle Verachtung, eines Kellners ist eben viel, viel einfacher. Französisch oder eine andere fremde Sprache auf dem Niveau eines geistigen Menschen, eines unerhört geistig interessierten und aufgeschlossenen, ist sehr viel schwerer. Und so glaube ich auch, dass Gehörlosigkeit für einen etwas einfacheren Menschen eher zu verkraften ist als für jemand, der ...

T.V.: Dem widersprechen alle Kunstwerke, die Gehörlose geschaffen haben, z.B. die Ihrer Mutter. Bei aller Ambivalenz und bei aller Angst auch, die Ruth Schaumann vor Gehörlosigkeit und vor anderen Gehörlosen hatte, warum hat sie die Gehörlosen wirklich gemieden wie der Teufel das Weihwasser?

P.F.: Weil sie das als unerhörten Makel empfunden hat. Weil sie Gehörlosigkeit wohl als Stigma empfunden hat. Ich glaube, das kann man gut verstehen. Und dass sie deswegen nicht mit anderen Tauben in einen Topf geworfen werden wollte, oder mit denen zusammen sein wollte.

T.V.: Aber sie pflegte ja durchaus Freundschaften mit Gehörlosen.

P.F.: Ja?

T.V.: Ja, z.B. zu Gottfried Weileder.¹³ Das heißt, sie hat Gehörlose nicht nur gemieden? Warum hat sie nicht in der Gehörlosengemeinschaft tatsächlich auch die Möglichkeit gesehen, dass sie da angenommen sein kann, so wie sie ist.

A.F.: Das weiß ich nicht, ich weiß nur, dass sie, dass sie ganz wenig Kontakte mit Gehörlosen hatte, mir fällt auch wirklich nur der Herr Weileder ein. Von sich hat sie gesagt: Ich bin nicht gehörlos, ich gehöre da nicht dazu.

13 Gottfried Weileder (1919–2018) ist, wie Schaumann, im Alter von 7 Jahren an den Folgen von Scharlach erkrankt. Er engagierte sich im Deutschen Gehörlosen-Sportverband, gab Deutschkurse im Clubheim für Gehörlose und unterrichtete Gehörlosenpädagogik-Studierende in Gebärdensprache an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Über seine ersten Begegnungen mit Ruth Schaumann beim sonntäglichen Kirchgang schreibt er: »Ich mochte etwa sieben oder mehr Jahre alt gewesen sein, es war also um das Jahr 1928. Das Bild von ihr, oft in blauen Kleidern mit großen Hüten und weiten Mänteln, vergesse ich nie, sie ist unter den vielen Kirchgängern stets aufgefallen. Sie hat mir so gut gefallen und als ich in späteren Jahren ein Bild von ihr gesehen habe, mußte ich sie immer wieder bewundern, denn sie war sehr hübsch und hatte eine Ausstrahlung, die schwer zu beschreiben ist. Vielleicht ist es am besten, wenn ich sage: Ruth Schaumann habe ich von Anfang an, schon als Kind, geliebt« (1999, 242).

T.V.: Im Roman *Die Taube* gibt es zwei gehörlose Personen, einmal die Gräfin Zita und einmal den kleinen Wilhelm.

A.F.: Ich muss sagen, *Die Taube* ...

P.F.: ... ist mir nicht gegenwärtig ...

A.F.: ... ist mir auch nicht gegenwärtig ...

T.V.: Das Auffällige an diesem Kontakt mit diesen beiden Gehörlosen ist, dass Camilla, die Heldin des Romans, die mit 19 ertaubt und keinen Kontakt mehr mit anderen Menschen aufnehmen kann und sofort, wenn sich irgendwo ein Kontakt anbaut, Reißaus nimmt, hier jedoch bleibt. Sie kommt mit diesen beiden Personen in Kontakt und beschreibt ihn durchaus als eine beglückende Erfahrung.

P.F.: Ich würde sagen, das ist rein fiktional. Etwas würde ich noch gerne sagen: Meine Mutter und mein Vater waren absolut verständnislos gegenüber allem Vereinswesen. Das widersprach ihnen total, also alles, was irgendwie organisiert war, oder was das auch immer gewesen sein mag, da war nichts. Bei meiner Mutter schon überhaupt nicht. Mein Vater hatte noch bis in die 30er-Jahre hinein so ein Männerkränzchen von Münchener Universitätsleuten und Schriftstellern im Café Heck am Hofgarten, schräg gegenüber war der Tisch von Hitler, den er von daher vom Sehen kannte. Aber das hat meine Mutter nicht goutiert, das passte ihr gar nicht.

T.V.: Interessant ist es, dass mit dem »Entdecken« ihrer Gehörlosigkeit ...

A.F.: ... dem Annehmen ...

T.V.: ... dem künstlerischen Gestalten dieser Gehörlosigkeit eine Distanzierung von der intensiven Glaubensliteratur einsetzt. Sie macht das zwar noch in ihrem bildenden Werk, aber in ihrer Literatur nimmt es eigentlich ab. Also, *Das Arsenal* ist überhaupt keine Erbauungsliteratur mehr.

P.F.: Nein, sicher nicht.

T.V.: Ich habe den Eindruck, sie findet hier wirklich eine ganz neue Kraft und macht sich selbst zum Thema bzw. rückt ein ganz zentrales Thema ihres Lebens in den Mittelpunkt: ihre Gehörlosigkeit. Aber das ist wohl eine Entwicklung ihrer Biografie, an der Sie nicht mehr teilgenommen haben?

P.F.: Nein, eigentlich nicht.

T.V.: Ich lese hier den eigentlichen Aufbruch in ihrem Werk, fast so etwas wie eine Rückbesinnung auf ihre expressionistischen Wurzeln.

A.F.: Das mag schon stimmen, nur war sie keine 20 Jahre mehr. Mein Bruder hat das vorhin gesagt, wenn meine Mutter nicht taub geworden wäre und wenn sie meinen Vater nicht geheiratet hätte, also, wenn diese zwei Ereignisse nicht eingetreten wären, dann wäre ganz etwas anderes, glaube ich, herausgekommen.

T.V.: Und an was denken Sie da?

A.F.: Das weiß ich nicht, ich glaube, dass dann die ganze Religiosität wahrscheinlich ganz woanders hingelaufen wäre, vielleicht in die Musik, vielleicht wäre sie eine höchst absonderliche wilde Hummel geworden, ich weiß es nicht, eine Reventlow¹⁴ vielleicht, oder weiß der Himmel was.

P.F.: Jedenfalls eine Außenseiterin, eine Nonkonformistin in ganz hohem Maße, was sie ja auch so geworden ist. Nur, dass das eben nicht so offenbar geworden ist, es blieb alles mehr drinnen. Sie hat sich schon auch angepasst, auch an meinen Vater, der, wie gesagt, wohl viel ängstlicher gewesen ist, wie Männer ja meistens, die Starken sind immer die Frauen. Das Sich-Hinwegsetzen über Konventionen, das bringen Frauen viel besser fertig als Männer. Männer sind viel abhängiger. Und es ist ja sehr interessant, dass Sie dieses Hängen an der Unfehlbarkeit des Papstes und an solchen Sachen, vor allem unter männlichen Akademikern finden. Frauen sind viel weniger angewiesen auf solche Sicherheiten und auf solche Versicherungen. Und das würde ich von ihr auch sagen. Aber das alles konnte sich nicht so entfalten.

A.F.: Ja, wobei in den letzten Jahren hatte meine Mutter mit der Kirche nichts mehr am Hut.

P.F.: Nichts mehr am Hut, das würde ich auch sagen.

T.V.: Sie ist zur Messe gegangen ...

A.F. und P.F. gleichzeitig: Nein!

A.F.: Nein, sie ist nicht zur Messe gegangen.

P.F.: Nein, nicht einmal mehr das.

A.F.: Am Schluss hat sie gesagt, sie hätte mit der Kirche nichts am Hut und sie sei eine Katakombenchristin.

T.V.: Ja, das schreibt sie auch.

14 Franziska Gräfin zu Reventlow (1871-1918) lebte als Schriftstellerin und Malerin in München und gehörte zur Schwabinger Bohème.

A.F.: Sie ist nicht mehr in die Messe gegangen. Und auch nicht mehr zur Kommunion. Nicht, weil sie das abgelehnt hätte oder weil sie gemeint hätte, sie sei so sündig, dass sie das nicht dürfe oder so was. Es hat sie einfach nicht mehr interessiert. Und sie hat uns angewiesen, nicht die letzte Ölung, damals hieß die schon nicht mehr so, sondern Krankensalbung, geben zu lassen. Da hat sie nun wieder überhöht, indem sie gesagt hat, die hätte sie gewissermaßen zusammen mit ihrem Mann 1948 bekommen, obwohl sie die da gar nicht bekommen hat, aber irgendwo innerlich vereint, und wir haben das dann auch respektiert, zum Schrecken des Kaplans, der damals in das Krankenzimmer hereinströmte, wenn ich mich recht entsinne.

P.F.: Aber, dass sie sich der Kirche völlig entfremdet hat, das steht auf jeden Fall fest. Ohne, dass sie das nun *expressis verbis* geäußert hätte.

T.V.: Ich wollte gerade sagen, theologisch hat sie das ja nicht begründet?

P.F.: Sie hat es überhaupt nicht begründet, es war so ein stiller Auszug ohne großen Protest.

T.V.: Wann begann der?

P.F.: Ich weiß nicht, ich glaube mit dem Tod unseres Vaters.

A.F.: Ach, nein ...

P.F.: ... vielleicht, vielleicht sogar in Ansätzen schon vorher.

A.F.: Nein, Peter, ich weiß doch noch, nach dem Tod vom Vater, ist die Mutter jeden Tag in der Frühe ...

P.F.: ... ja, ja, gut ...

A.F.: ... um sechs Uhr in die Kirche gegangen mit mir ...

P.F.: ... ja, gut, aber das war ..., aber das war nimmer eigentlich die Kirche, sondern ...

T.V.: ... sondern?

P.F.: Das war der Abschied vom Vater.

A.F.: Ruth Schaumann wurde wegen einer Gallenkolik in die Klinik eingeliefert. Dort stellte man Magenkrebs in fortgeschrittenem Zustand fest. Sie wurde dann operiert. Nach kurzfristiger Besserung ihres Zustandes traten dann Blutungen ein. Sie starb, ohne dass die Ärzte quälend mitwirkten, im Beisein von Peter, Judith und mir.

P.F.: In ihren letzten Lebensjahren hat unsere Mutter Taubenfedern, die sie auf der Straße fand, in großer Menge gesammelt, die sie zu Sträußen zusammengebunden im ganzen Haus aufgestellt hatte. Wir haben mit einem Teil davon ihren Sarg ausgekleidet.

Werkverzeichnis zusammengestellt von Guido Joachim

Gedichte

- Die Kathedrale. Gedichte.* München: Wolff 1920 (Der jüngste Tag, Bd. 83).
Der Knospengrund. Gedichte. München: Theatiner Verlag 1924.
Das Passional. Gedichte. München: Kösel & Pustet 1926.
Der Rebenhag. Gedichte. München: Kösel 1927.
Die Rose. 24 Holzschnitte mit Versen. München: Kösel 1927.
Die Kinder und die Tiere. 21 handkolorierte Holzschnitte mit Versen. Ettal: Buch-Kunstverlag 1929.
Die geliebten Dinge. Bilder und Verse. München: Kösel & Pustet 1930.
Die Tenne. Gedichte. München: Kösel & Pustet 1931.
Der Krippenweg. Dichtungen. München: Kösel & Pustet 1932.
Der Kreuzweg. München: Pfeiffer 1934.
Der Siegelring. Gedichte. Berlin: Grote 1937 (Grotes Aussaat-Bücher, Bd. 15).
Der mächtige Herr. Gedichte und Holzschnitte zum Heiland. Berlin: Eckart 1938.
Die Berufenen. Gedichte. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1939.
Kommt ein Kindlein auf die Welt. Gedichte. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1939.
Kind unterm Himmel. Gedichte. München: Alber 1942.
Kleine Schwarzkunst. Scherenschnitte und Verse. Heidelberg: Kerle 1946.
Klage und Trost. Gedichte. Heidelberg: Kerle 1947.
Die Vorhöhle. Gedichte. Baden-Baden: Bühler 1947.
Ländliches Gastgeschenk. Heidelberg: Kerle 1948.
Die Kinderostern. 25 Holzschnitte mit Versen. Köln: Greven Verlag 1954.
Die Sternnacht. Gedichte. Auswahl von Edgar Hederer. München: Kösel 1959.
Am Krippenrand. Weihnachtsgedichte. Zürich: Verlag der Arche 1969.

Märchen und Erzählungen

- Ave vom Rebenhagen.* Leipzig: Reclam 1933 (Reclams Universalbibliothek, Bd. 7212).
Der singende Fisch. Mit 20 farbigen Tafeln nach Pergament-Miniaturen der Verfasserin. Berlin: Grote 1934 (Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller, Bd. 208).
Der Petersiliengarten. Ein Märchen. Leipzig: Insel 1937 (Insel-Bücherei, Bd. 510).
Die Geheimnisse um Vater Titus. Geistliches Jugendbuch. Kevelaer: Butzon & Bercker 1938.
Der Weihnachtsstern. Geschichten, Legenden und Gedichte. Freiburg i.Br.: Herder 1939.
Die Silberdistel. Erzählung. Berlin: Grote 1941 (Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller, Bd. 246).
Der Hirte im schönen Busch. Heidelberg: Kerle 1942.
Die Zwiebel. Stuttgart: Reclam 1943 (Reclams Universalbibliothek, Bd. 7560).

- Die Blumen. Erzählung.* Heidelberg: Kerle 1945.
Der Weinberg. Heidelberg: Kerle 1946.
Myrtil und Merula. Baden-Baden: Bühler 1946.
Der Ölzweig. Baden-Baden: Bühler 1946.
Seltsame Geschichten. Heidelberg: Kerle 1947.
Der schwarze König. 2. Aufl. Mainz: Grünewald 1947.
Kuß und Umfängen. Erzählung. Wilen: Wiesli 1948.
Muntretter Betrug. Erzählung. Luzern: Rex-Verlag 1949.
Die Hochzeit zu Kana. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1949.
Neli und Berni. Düsseldorf: Hoch-Verlag 1951.
Die Insel Cara. (Die Jugend jeden Alters). München: Pfeiffer 1952.
Zwei Geschichten. Der Kniefall. Der Apothekergehilfe. Stuttgart: Loewe Verlag 1953.
Dreiuunddreißig unter einem Hut. Tand und Flausen, dennoch Ernst... Freiburg i.Br.: Herder 1955.
Akazienblüte und drei weitere Erzählungen. Stuttgart: Loewe Verlag 1959 (Pro Vita, Bd. 21).
Drei Legenden zur Weihnacht. München: Verlag Ars Sacra 1965 (Sammlung Sigma).

Novellen

- Der blühende Stab.* Neun Geschichten, neun Holzschnitte. München: Kösel 1929.
Siebenfrauen. Novellen. Berlin: Grote 1933 (Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller, Bd. 203).
Lorenz und Elisabeth. Eine schattige Geschichte für die Jugend erzählt und gezeichnet. Heidelberg: Kerle 1936.
Ansbacher Nänie. Novelle. Berlin: Grote 1936 (Grotes Aussaat-Bücher, Bd. 12).
Der Federkranz. Heidelberg: Kerle 1946.
Solamen. Baden-Baden: Bühler 1946.
Elise. Heidelberg: Kerle 1946.
Der Federkranz. Der Tränenkrug. 2. Aufl. Heidelberg: Kerle 1949.
Der blühende Stab. Neun Geschichten. 2. Aufl. Heidelberg: Kerle 1949.
Die Weihnacht von Feldkirch. München: Höfling 1949.
Der Engelberg. Heidelberg: Kerle 1950.
Die Mündigkeit. Freiburg i.Br.: Christophorus-Verlag 1950.
Die singende Witwenschaft. Luzern: Caritas-Verlag 1952.
Der Wiedergefundene. Stuttgart: Loewe Verlag 1954 (Pro Vita, Bd. 18).
Der Esel. Eine Christnacht-Geschichte. Buxheim/Iller: Martin-Verlag 1955.
Die Frau des guten Schächers. Mit 11 Tuschzeichnungen von Ruth Schaumann. Freiburg: Herder Verlag 1956.

Romane

- Amei. Eine Kindheit.* Berlin: Grote 1932 (Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller, Bd. 198).
Yves. Roman. 9. Aufl. München: Kösel 1933.
Der schwarze Valentin und die weiße Osanna. Berlin: Grote 1938 (Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller, Bd. 233).

- Der Major*. Roman. Berlin: Grote 1939 (Grote'sche Sammlung von Werken zeitgenössischer Schriftsteller; 217).
- Die Übermacht*. Freiburg, München: Alber 1940.
- Die Uhr*. Roman. Baden-Baden: Bühler 1946.
- Der Jagdhund*. Roman. Bühl (Baden): Roland Verlag 1949.
- Der schwarze Valtin und die weiße Osanna*. Speyer: Pilger-Verlag 1949.
- Die Karlsbader Hochzeit*. Roman. Freiburg i.Br.: Herder 1953.
- Die Jungfrau Klar*. Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt 1954.
- Die Taube*. Heidelberg: Kerle 1955.
- Die Oelsiederei*. Heidelberg: Kerle 1957.
- Die Haarsträhne*. Roman. Speyer: Pilger-Verlag 1959.
- Das Arsenal*. Heidelberg: Kerle 1968.
- Der Kugelsack*. Hamburg: Signum 1999.

Spiele

- Die Glasbergkinder*. Ein Spiel. München: Theatiner Verlag 1924.
- Der selige Streit*. Ein hohes Lied der weihnachtlichen Liebe in zwei Bildern. München: Höfling 1931.
- Das Schattendäumelinchen: Ein Spiel für die deutschen Kinder mit 16 Schattenrissen*. Berlin: Grote 1933.
- Das Schattendäumelinchen*. Spiel für die deutschen Kinder. Berlin: Grote 1933.

Bildende Kunst

- Werkblätter*. Einführung von Peter Dörfler. Burg Rothenfels a.M.: Verlag Deutsches Quickbornhaus 1925.
- Ecce-Homo*. Eine Passion in Meisterbildern. Leipzig: Seemann 1935.
- Leben eines Weibes, das Anna hieß: eine Folge von 21 Scherenschnitten zu einem Gedicht*. Berlin: Grote 1936.
- Lied vom Kinde: eine Bildfolge zu dem Gedicht von Clemens Brentano*. Freiburg i.Br.: Herder 1937.
- Beckert, Angelicus J.M. & Ruth Schaumann: *Ein Maler Deutscher Innigkeit: 42 Bilder von Angelicus Jos. Maria Beckert und die Legende von dem Maler unserer lieben Frau von Ruth Schaumann*. Kirnach-Villingen: Schulbrüder-Verlag o.J.

Vertonungen

- Simon, Hermann & Ruth Schaumann: *Hermann Simon: Fern der Welt und doch auf Erden. Eine vokale Kammermusik auf Dichtungen von Ruth Schaumann*. 1 Frauenst., Streichquartett, Klarinette. (Das Kammerlied) Köln: Tonger 1940.
- Rohr, Heinrich: *Die Kreatur und der Singende. Lieder und Gesänge nach Gedichten von Ruth Schaumann*. Münster 1948.
- Woll, Erna & Ruth Schaumann: *Frauenchöre nach Texten von Ruth Schaumann*. Freiburg i.Br.: Christopherus-Verlag 1958.

Simon, Hermann: *Der Kreuzweg. 14 Choräle nach Gedichten von Ruth Schaumann für vierstimmig gemischten Chor a capella*. Augsburg. o.J.

Autobiografisches

Schaumann, Ruth: »Selbstbiographie«. In: *Spektrum des Geistes* 1959. Literaturkalender. München: Hartfreid Voß Verlag.

Eine Auswahl des bildenden Werks Ruth Schaumanns in Ton, Stein, Holz; Grafiken, Scherenschnitte, Drucke, Glasmalerei; u.a. »Muttergottes« und »Hl. Antonius« (1931) (Lindenholz. Überlebensgroß) in der Franziskaner-Kirche des Franziskaner-Konvents, Hagen i. Westfalen. »Herz Jesu« (Lindenholz. Höhe 1,85 m) und »Madonna« (Holz. Höhe 1,80 m) (1935) in der Dreikönigskirche, Neuß. »Pieta« (Kunststein) (1938) in der Krypta der Frauenfriedenskirche, Frankfurt a.M. »Kreuzweg« (1941) in der Kirche St. Konrad, Berlin-Falkenberg. »Kruzifixus« in der Kirche Elbeck, Oberbayern. »8 Holztafeln mit den 8 Seligkeiten der Bergpredigt« (auf Goldgrund gemalt) (1952) in der St.-Jakobs-Kapelle (= Berglekapelle), Gengenbach, Baden. »Altartafelbilder« in Hildenbrandseck in der Pfalz. »Fenster im Leichenaussegnungssaal« (Glasmalerei) in der Heiliggeistkirche, Landstuhl in der Pfalz. »Hl. Josef« (Lindenholz) in der Pfarrkirche, Lautawerk i.d. Lausitz. »Sitz der Weisheit« (Bronze) in der Eremitage, St. Petersburg. Zwei Altarfiguren (Lindenholz) in der Städtische Galerie München. Relief am Grabmal Robert Hallgarten auf dem Waldfriedhof, München. Buntglasfenster im Adelgundenheim, München. »Verkündigung« (Lindenholz) im City Art Museum, St. Louis, USA.

Literatur über gehörlose Menschen

Hörende schreiben über Gehörlose:

Ein Traum von tiefer Stille

Skizzen zur Entwicklung einer literarischen Schreibweise

I

»Es gibt keine geschriebene Sprache, die nicht auch gleichzeitig etwas zur Schau stellt« (1982, 7), schreibt Roland Barthes in seinem Essay *Am Nullpunkt der Literatur*. In besonderer Weise trifft dies auf einen Roman zu, der im Jahr 1720 in London erschien; ein eigenartiger Text ohne Angabe eines Verfassers. Darin ist nicht nur die Rede vom Leben eines außergewöhnlichen Mannes, sondern auch von zeitgenössischen Erziehungsfragen, die in seltsamem Gegensatz zu den im Roman ausführlich dargestellten Berichten über okkulte Mächte, Wahrsagekunst und Zauberei stehen und ihm einen Ort an der Schnittstelle diesseits und jenseits der Aufklärung zuweisen. Sein Titel: *Die Geschichte des Lebens und der Abenteuer des Mr. Duncan Campbell, eines Gentleman, der, obwohl er taubstumm ist, den Namen jedes Fremden beim ersten Anblick niederschreibt, zusammen mit dessen künftigen Glücksaussichten, und der gegenwärtig im Exeter Court wohnt, gegenüber dem Savoy, in der Strand*. Tatsächlich gab es wohl einen historischen Duncan Campbell, einen Quacksalber, der sich als ›taubstumm‹ ausgab und Wundertaten versprach, doch von dem ist hier nicht die Rede. Vielmehr geht es um den Helden und die Darstellung seines Lebens in jenem Roman, der Daniel Defoe (1660-1731) zugeschrieben wird, obwohl bis heute nicht geklärt ist, welche Teile des Romans tatsächlich aus seiner Feder stammen. Die ursprünglich anonyme Veröffentlichung hing mit einem Zerwürfnis zusammen, das er und sein Verleger hatten, dem der Autor unredliche Änderungen am Manuskript vorwarf. Zudem hatte Defoe in jenen Tagen andere Sorgen. Musste er sich doch vor der Polizei und der Justiz verstecken, die ihn wegen gegen ihn geltend gemachten alten Forderungen suchte. Als er 1731 starb, blieb die Autorschaft am *Duncan Campbell* ungeklärt. Seit der 1790 veröffentlichten Biografie *The Life of Daniel De Foe* von George Chalmers wird der Roman zum festen Bestandteil des Werks Daniel Defoes gerechnet.

Woran auch immer es lag, ob am Mangel einer Endfassung durch den Autor, ob an Hinzufügungen durch andere Autoren oder durch den Verleger – der Roman erscheint disparat und beinhaltet im Wesentlichen drei Themenkomplexe, die eigentüm-

lich selbstständig nebeneinanderstehen. Da gibt es zum einen die Schilderung von Herkunft und Leben des Helden, die in ihrer Abenteuerlichkeit und Verwegenheit der Herkunft und dem Leben jenes Helden ähneln, der dem Namen Defoes Weltruhm verschafft hat: Robinson Crusoe. Der Vater Duncans, ein auf den Shetland-Inseln lebender Schotte, wird in das ferne Lappland zu Menschen fremder Kultur und Glaubens verschlagen, heiratet eine Einheimische, verliert seine Frau, kehrt mit dem ›taubstummen‹ Sohn nach Schottland zurück, schließt sich dem schottischen Unabhängigkeitskampf an, verliert sein Vermögen und stirbt verarmt. Von einem wohlthätigen Mitglied der Familie aufgenommen, erhält Duncan Unterricht nach der Methode von John Wallis und ist binnen kurzer Zeit in der Lage, geschriebene Texte zu lesen und sich seiner Umgebung schriftlich mitzuteilen. Die visionäre Gabe des Zweiten Gesichts verschafft ihm Anerkennung und Wohlstand. Wie schon im Titel des Romans zu lesen, ist er nicht nur in der Lage, jeden seiner Besucher beim Namen zu nennen, er erkennt auch Glück oder Elend ihrer Zukunft. Geläutert durch die harte Schule des Militärs und mancher fehlgeschlagener Abenteuer kehrt Campbell schließlich nach England zurück, heiratet dort eine hörende Frau, eröffnet ein Geschäft und führt das Leben eines wohlhabenden Mannes, dem durch seine zugewandte Art und seine geheimnisvolle Kraft die Anerkennung seiner Mitmenschen gesichert ist.¹

Daneben referiert Defoes Roman das gesammelte Wissen über okkulte Literatur und zitiert dabei vor allem die Schriften weltlicher und geistlicher Fürsten, die Zeugnis von Erfahrungen ablegen, die zu machen in jener Zeit nicht ungefährlich waren. Im Nachwort der 1984 im Aufbau Verlag erschienenen deutschen Ausgabe schreibt Günther Klotz: »Im Jahre 1705 – die Royal Society bestand bereits dreiundvierzig Jahre, Newton hatte die Gravitations- und Bewegungsgesetze der Himmelskörper neununddreißig Jahre zuvor beschrieben, der Philosoph der Toleranz John Locke war bereits seit einem Jahr tot – wurden im anglikanisch-protestantischen England noch zwei Hexen verbrannt; sie hießen Eleanor Shaw und Mary Philips« (1984, 250).

Ein weiterer Themenkomplex ist die Darstellung jenes pädagogischen Konzepts der Bildung ›Taubstummer‹, das auf den spanischen Mönch Pedro Ponce de León aus dem 16. Jahrhundert zurückgeht und in Schottland von Thomas Braidwood sowie in England von John Wallis vertreten wurde. John Wallis (1616-1703), ein Schwager Daniel Defoes

1 220 Jahre später erscheint ein Roman, in dem ein ›Taubstummer‹ die Bühne der Weltliteratur betritt, und in dem sich auf geheimnisvolle Weise dieses Stillleben zu wiederholen scheint. In Carson McCullers Roman *Das Herz ist ein einsamer Jäger* (1996) empfängt der taube John Singer ratsuchende Menschen der Kleinstadt, in der er lebt: »Mick ging leidenschaftlich gern zu Mister Singer hinauf. Er war zwar stocktaub und stumm wie ein Fisch, verstand aber jedes Wort, das sie zu ihm sagte. [...] Sie erzählte ihm, was sie sonst keinem Menschen erzählt hätte: von ihren Plänen« (ebd., 81). Und so machten es auch viele andere im Ort, denn seine Freundlichkeit und sein Einfühlungsvermögen übten auf sie eine magische Kraft aus, wie sie einst von seinem tauben Bruder, dem wahrsagenden Duncan Campbell aus dem vergangenen London, berichtet wurde: »Singer war jedermann gegenüber der gleiche. Er saß, die Hände tief in die Taschen vergraben, auf einem geradlehnten Stuhl am Fenster und nickte oder lächelte, zum Zeichen, daß er seine Gäste verstand [...] – denn sie spürten, daß der Taubstumme sie immer verstehen würde, was sie ihm sagen wollten. Vielleicht verstand er sogar noch mehr« (ebd., 82ff.).

(vgl. Lane 1990, 156), hatte in mehreren Briefen seine Methode der Taubstummensbildung beschrieben, die Defoe im dritten Kapitel des *Duncan Campbell* zitiert (»Die Methode, Taubstumme zu lehren, eine Sprache zu lesen, zu schreiben und zu verstehen«), nach der der junge Duncan unterrichtet wurde. Bemerkenswert an der Darstellung der Methode ist der vom Autor kolportierte Zusammenhang, wonach taube Menschen dadurch, dass sie nicht sprechen können, einen unmittelbaren Zugang zur Schrift hätten, den Defoe den Briefen von Wallis entnimmt. Defoe greift den Rat von Wallis auf, wenn er schreibt: »Es ist ratsam, die ganze Zeit über Feder, Tinte und Papier zur Hand zu haben, um das, was man dem Schüler durch ein Zeichen verständlich macht, mit einem Wort aufzuschreiben und ihn zu veranlassen, das, was er durch Handbewegungen bezeichnet, selbst zu schreiben, oder aber ihm zu zeigen, wie man es schreibt, denn Taube drücken ihre Gedanken sehr gewandt durch Handbewegungen aus, und wir müssen uns bemühen, ihre Sprache zu erlernen (wenn ich sie so nennen darf), um sie die unsere zu lehren, indem wir ihnen zeigen, welche Wörter ihren Handbewegungen entsprechen« (Defoe 1984, 50).² Und er führt eine Reihe schriftsprachkompetenter tauber Persönlichkeiten auf, darunter Alexander Popham: »Obwohl von Geburt an taubstumm, beherrschte er die Sprache doch so gut, daß er, eigenhändig geschrieben, viele außergewöhnliche Zeichen eines erlesenen Geistes gab« (ebd., 51), sowie den Onkel des Königs von Sardinien, der taub war, »wie man mir glaubhaft berichtete, und trotzdem ein vollendeter Staatsmann; er schrieb auf eine elegante Weise in fünf oder sechs verschiedenen Sprachen« (ebd.). Oder: »In Hatton Garden wohnt gegenwärtig ein Wunder an Verstand und Gutherzigkeit. Ich meine die Tochter des Mr. Loggin, die, obgleich von Geburt taubstumm (und sie hat einen Bruder, der ebenso behindert ist), ihre Ansichten über jedes Thema mit einem Scharfsinn niederschreibt, daß sie sogar gelehrte Männer in Erstaunen versetzen und so manche studierte Leute, die als gescheit gelten, zum Errotten bringen würde, weil eine Frau, obgleich es ihr an den gewöhnlichen Fähigkeiten mangelt, sie so weit übertrifft« (ebd., 51f.).

Diese Verknüpfung von Taubheit mit Schriftsprach- und Lesekompetenz ist für den Literaturwissenschaftler Lennard Davis ein wichtiges Merkmal, weshalb im 18. Jahrhundert Gehörlosigkeit als »an area of cultural fascination and a compelling focus for philosophical reflection« (1997, 113) gegolten habe. Die kulturelle Faszination und das philosophische Nachdenken begreife »the deaf person as someone who reasons, feels, thinks, and uses language just as hearing people do, only the language used is different from that of the linguistic majority. The language is in fact the language of texts, of writing, of novels« (ebd., 114).

In dieser Verknüpfung von Taubheit mit Schriftsprach- und Lesekompetenz bestehe die Möglichkeit einer Verbindung von hörenden und tauben Menschen. Hintergrund der von Davis beschriebenen Faszination und des philosophischen Interesses an gehörlosen Menschen sei die allgemein wachsende Schrift- und Lesekompetenz, die sich

2 Es soll hier noch einmal betont werden, dass ich darzustellen versuche, wie sich eine Schreibweise hörender Autoren über gehörlose Menschen und Gehörlosigkeit entwickelt hat. An dieser Stelle findet keine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der ›Taubstummensbildung‹ nach John Wallis statt, der in Harlan Lanes *Mit der Seele hören* von Zeitgenossen als unangenehme und korrupte Persönlichkeit und als überzeugter Oralist beschrieben wird (vgl. 1990, 153ff.).

zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert ereignet. »Because the eighteenth century was a period in which readers on a large scale first began to experience reality through texts, they may be said to have had a different relation to reality and to texts« (ebd., 118). Der tauben Menschen zugeschriebene ›natürliche‹ Zugang zu Schrift als Ersatz des fehlenden Gehörs mache aus den Angehörigen dieser Gruppe, zu der es bislang kaum einen Zugang gab und die aus diesem Grund als nicht bildungsfähig galt, lebende Exemplare einer Schriftsprachkultur. Gleichzeitig stünden taube Menschen für eine Erfahrung – »a different relation to reality and to texts« –, mit der sich hörende Menschen immer mehr auseinandersetzen müssten, denn die Voraussetzung, um lesen und schreiben zu können, sei als ein Zustand der Taubheit zu begreifen. »As the hearing person became deaf, the deaf person became the totemic representation of the new reading public« (ebd.). Infolgedessen hätte sich eine Vorstellung entwickelt, derzufolge »[t]he deaf then, seen as readers and writers *par excellence*, as fellow creatures who existed first and foremost in semiology, were the first totemic citizens in the new age of textuality« (ebd.; Herv. i. Orig.). Wie wirkmächtig diese totemistische Vorstellung des gehörlosen Menschen als Leser und Schreiber *par excellence* ist, zeigt ein Zitat aus dem 1990 auf Deutsch veröffentlichten Buch *Reise in die Welt der Gehörlosen*, in dem Oliver Sacks schreibt, »daß Taubgeborene ein hochentwickeltes Gefühl für die geschriebene Sprache haben können, obwohl sie nicht über das Gehör zu ihnen ›spricht‹. Sie spricht zu ihnen, so muß man annehmen, auf eine ganz und gar visuelle Art: Die ›Stimme‹ der Worte wird von ihnen nicht gehört, sondern *gesehen*« (1990, 25; Herv. i. Orig.). Dass es sich bei der Vorstellung, wonach sich Wörter gehörlosen Menschen visuell erschließen und Letztere ›natürliche‹ Vertreter einer literalen Kultur seien, um die Konstruktion hörender Autoren handelt, ob sie nun Defoe oder Sacks heißen, darauf weisen die beiden tauben Autoren Christian Rathmann und Ralph Raule hin, wenn sie schreiben: »Gehörlose können zwar nicht hören, aber sie können lesen – dieser Ausspruch repräsentiert die gängige Meinung vieler Menschen über Gehörlosigkeit. Mit einer visuellen Kommunikation geht jedoch einher, dass viele Gehörlose nicht nur erhebliche Schwierigkeiten im Umgang mit der Lautsprache, sondern auch oft mit der Schriftsprache haben, die nichts anderes darstellt als eine Codierung der Lautsprache und für Gehörlose entsprechend schwer zugänglich ist. [...] Man spricht hier von einem ›funktionalen Analphabetismus‹, welcher die Unfähigkeit beschreibt, im Alltag die Schriftsprache so anzuwenden, ›wie es im sozialen Kontext als selbstverständlich angesehen wird‹« (2015, 321). Dessen ungeachtet ist der in den Ausführungen von Rathmann und Raule zum Ausdruck kommende Essenzialismus durchaus kritisch zu sehen. Die beiden verbinden ihren Befund eines »funktionalen Analphabetismus«, den ihres Erachtens »viele Gehörlose [...] im Umgang [...] mit der Schriftsprache haben« unmittelbar mit deren Gehörlosigkeit, ohne zu bedenken, dass das Schulsystem für diesen »funktionalen Analphabetismus« mitverantwortlich ist.

Im Roman Defoes ist die Rede vom erfüllten Leben eines Mannes, im Kontakt mit zahllosen Menschen, die sich fragend und bittend an ihn wenden, und der mit ihnen in schriftlichem Austausch steht – eines Mannes jedoch, der sich dem vollständigen Zugriff einer sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft dadurch entzieht, dass er über ein Wissen und über Gaben verfügt, die ihn zwar eine Existenz in der Gesellschaft führen lassen, jedoch den misstrauischen Blicken und der Gefahren, die ihm durch seine Mitbürger drohen, preisgeben.

Es ist die kunstvolle Montage von Anpassung und Wahnsinn des Duncan Campbell, die die Spannung des Romans erzeugt, denn der Leser erfährt nicht nur die Geschichte der erfolgreichen Integration eines ›Taubstummen‹, sondern gleichzeitig auch seine Aussonderung. Der Roman führt in eine unzugängliche und mythische Welt, voller Visionen, Dämonen, Schutzgeistern und der Gabe des Zweiten Gesichts, deren Schilderung gemessen am Umfang der jeweiligen Komplexe ungleich umfassender ist als die Darstellung der Methode des John Wallis. Die schroffe und erst sehr spät christianisierte Welt Schottlands und der benachbarten Inseln scheint der geeignete Ort wahrsagender Visionäre zu sein. Defoe zitiert den 1703 veröffentlichten Bericht Martin Martins *A Description of the Western Islands of Scotlands*, in dem dieser über die weitverbreitete Gabe des Zweiten Gesichts schreibt, über die die Menschen dort verfügen (vgl. Defoe 1984, 137ff.), was Samuel Johnson 1775 in seinem Bericht über *Eine Reise zu den westlichen Inseln von Schottland* (1986) bestätigt. Johnson selbst hingegen hält den Glauben an diese Gabe für unbewiesen. »Unter dem Begriff ›Zweites Gesicht‹ versteht man anscheinend eine Art des Sehens, die dem Sehen, welches die Natur im Allgemeinen verleiht, noch hinzugefügt ist. [...] Mir ist nicht bekannt, und es ist auch nicht anzunehmen, daß die Hochländer je untersucht hätten, ob sie mit dem für das ›Zweite Gesicht‹ benutzten Wort Taisch die Fähigkeit des Sehens oder das Gesehene meinen« (1986, 132). Umso angetaner ist Johnson jedoch von einer »Lehranstalt für Taubstumme, die im Sprechen und Lesen, Schreiben und in der Ausübung der Rechenkunst von einem Herren namens Baidwood [sic!] unterwiesen werden. [...] Wer wollte davor zurückschrecken, die Hebriden zu kultivieren, nachdem er gesehen hat, wie den Taubstummen das Rechnen beigebracht wird« (ebd., 191f.).³ Wie Defoe angesichts seines Helden Duncan ist auch Samuel Johnson angesichts der Hebriden hin- und hergerissen zwischen dem Versprechen einer aufgeklärten Gesellschaft, nämlich der Integration bisher Ausgeschlossener, und der Faszination für dunkle Mächte und okkulte Kräfte.

II

Das Medium, in dem sich die dunklen Mächte, die mythische Welt der Visionen und Dämonen offenbaren, ist der Traum. Der Traum, jener Zustand, der das Gegenteil von Wach-Sein, von Kommunikation und Außer-sich-Sein darstellt, ist der Ort, der sich dem Licht der Aufklärung entzieht. Ein Ort der Innerlichkeit und Widersprüche, von dem Sigmund Freud schreibt: »Vorstellungen, die im Gegensatz zueinander stehen, werden mit Vorliebe im Traume durch das nämliche Element ausgedrückt. Das ›nicht‹ scheint für den Traum nicht zu existieren. Opposition zwischen zwei Gedanken, die Reaktion der *Umkehrung*, findet eine höchst bemerkenswerte Darstellung im Traum. Sie wird dadurch ausgedrückt, daß ein anderes Stück des Trauminhaltes – gleichsam wie

3 Über Thomas Braidwood lässt Harlan Lane (1990) seinen Helden Laurent Clerc schreiben: Braidwood ist »[d]er erfolgreichste Lautsprachler von allen, der britische Gegenpart zu Pereire, dessen Familie die Taubstummenbildung in England bis auf den heutigen Tag beherrscht, studierte Wallis' Briefe an die Royal Society [...] und ließ sich von ihnen inspirieren, sein Glück als Taubstummenlehrer zu versuchen« (157).

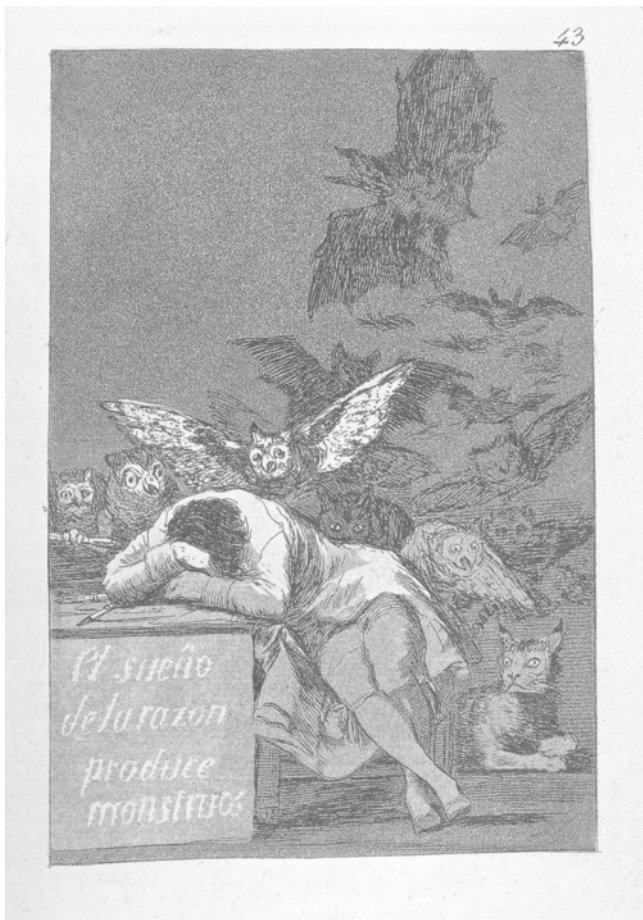
nachträglich – in sein Gegenteil verkehrt wird. [...] Auch die im Traum so häufige Sensation der *gehemmten Bewegung* dient dazu, einen Widerspruch zwischen Impulsen, einen *Willenskonflikt*, darzustellen« (Freud 1999b, 674; Herv. i. Orig.). Das Außergewöhnliche des Romans von Defoe ist die Unschlüssigkeit seiner Schreibweise, mit der der Autor seine Leser konfrontiert, als könne er sich nicht zwischen der neuen Zeit, repräsentiert durch den Aufklärungswillen eines John Wallis, und der alten Zeit, der wahrsagenden Gabe des Zweiten Gesichts entscheiden. Etwa 200 Jahre später ist dieser Konflikt – Freud spricht von »Sensation« bzw. von einem »Widerspruch zwischen Impulsen« – in den Traum geraten, d.h. in einen absolut privaten Raum, der in radikalem Gegensatz zu einer Öffentlichkeit steht, in die Defoe seinen »taubstummen« Helden situiert. Während das Licht der Aufklärung in der Öffentlichkeit erstrahlt, hat sich das Dunkel magischer und rational nicht erklärbarer Kräfte in einen tabuisierten Bereich des Privaten zurückgezogen. Zwischen diesen beiden Bereichen soll es keine Verbindung und keinen Zusammenhang geben.

In ihrer Untersuchung über die Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Immanuel Kants beschreiben Hartmut und Gernot Böhme genau diese Erfahrungen neuzeitlichen Denkens, die sich mit dem Entsetzen paaren, Vernunft und Irrationalität nicht mehr in Verbindung bringen zu können. »Von Descartes bis Kant: Die Erhebung des Menschen zum Geistwesen, die Etablierung der Herrschaft der Vernunft werden erkaufte mit der Angst, von allem abgeschnitten zu sein, und vor der Auslieferung an die Gespinste der Innerlichkeit« (1985, 240). Jene Gespinste der Innerlichkeit sind das Eigene des Menschen, ein Inneres, sein Privates, wohingegen der wache Mensch Anteil hat an der gemeinschaftlichen Welt. Eigenes und Privates haben jedoch in der gemeinschaftlichen Welt nichts verloren. »Die individuelle Erfahrung zählt nichts, das subjektive Urteil ist belanglos, das personengebundene Wissen verliert jede Würde« (ebd., 243).

Ein solches Verdikt muss Revolte gegen die normativen Ansprüche hervorrufen. Hartmut und Gernot Böhme benennen mit Francisco de Goya einen Zeugen der Revolte: Sein Capricho 43 »El sueño de la razón produce monstruos« (vgl. Abb. 1), in dem sich Goya träumend auf ein Pult gestützt skizziert, während die Dämonen der Nacht ihn umflattern, kommentieren die beiden Autoren so: Bei Kant »wären es die dunklen Mächte der Vergangenheit und des Aberglaubens, welche die Einbildungskraft umflattern, wenn Vernunft schläft. Goya's Capricho meint dies auch und doch mehr: die Ungeheuer sind Produkte der Vernunft selbst – ihre Kehr- und Nachtseite, ihr Verdrängtes und Anderes. Aufklärung kann nicht wirklich werden, wenn Vernunft sich nicht ihrem eigenen Traum stellt: dies ist die Arbeit Goyas« (ebd. 248f.). Einen wichtigen Aspekt benennen Hartmut und Gernot Böhme jedoch nicht, der gerade im Zusammenhang mit Goya von entscheidender Bedeutung ist: Diese Zeichnung ist nicht nur die Revolte eines Künstlers, sie ist die Revolte eines *tauben* Künstlers, der im Zenit seines Ruhmes vereinsamt mit seinen Mitmenschen nicht mehr kommunizieren kann. Und als sei die Zeichnung noch nicht ausdrucksstark genug, fügt Goya ihr den Text hinzu: »Der Autor träumend. Seine einzige Absicht ist es, schädliche Gemeinplätze zu verbannen und mit diesem Werk von »Caprichos« das unumstößliche Zeugnis der Wahrheit zu verewigen« (zit. in Kornmeier 1998, 8; Anm. 21). Gegen welchen schädlichen Gemeinplatz gilt es, ein unumstößliches Zeugnis der Wahrheit zu setzen? Mit Gemeinplatz ist wohl je-

ne von vielen aus vielerlei Gründen vertretene Kritik an den allgemeinen Zuständen gemeint, gegen die er die unumstößliche, grausame und isolierende Wahrheit seiner Taubheit postuliert, die ihn getroffen hat.

Abbildung 1: Francisco Goya »Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer« (1797)



Der visionäre, traumhafte Zustand des tauben Duncan Campbell und der träumende Zustand des tauben Goya lassen die Konstruktion einer Nähe von Traumzustand und Gehörlosigkeit erkennen. Kornmeier zitiert einen anonymen spanischen Autor, der 1803 schreibt: »Das Aussehen des Taubstummen ist stumpfsinnig: die gesamte Zeit, die seit seiner Geburt bis zu jenem Zeitpunkt verstrich, war nichts als eine Art lethargischer Traum. [...] Der Taubstumme ist an sich kein entwürdigtes Wesen, aber durch die Unmöglichkeit, in der er sich befindet, seine Intelligenz zu entfalten und zu pflegen, sowie seine Art von Außenseitertum, auf den sich sein Zustand zurückführen lässt, machen ihn dazu. [...] Der bemitleidenswerte Zustand, auf den man ihn zurückgeworfen sieht,

ist sein Naturzustand« (zit. in Kornmeier 1998, 13; Anm. 41). Und der Leiter der Pariser Gehörlosenschule, Sicard, schreibt: »Beschränkt auf eine schreckliche Einsamkeit, ist er umgeben von endloser, immer gegenwärtiger und tiefer Stille« (zit. in Berthier 1989, 17; Herv. T.V.).

Mit diesen Vorstellungen von geistiger Bewegungslosigkeit und Stumpfheit, von Außenseitertum und Einsamkeit, und der Perspektive, den ›Taubstummen‹ aus diesem Elend durch Erziehung und Bildung zu erlösen, hatte das 19. Jahrhundert seine Terminologie gefunden, um etwas verständlich zu machen, das sich jedem Verständnis entzog, und das gleichzeitig in bedrohliche Nähe zu ihm selbst gerückt war. Denn der Mensch im Zustand des Traums ähnelt dem Menschen im Zustand der Gehörlosigkeit: Sie hören beide nicht, und für den hörenden Menschen, der nur den Zustand des Traums kennt – und ihn fürchtet –, bedeutet dieser einen Zustand der Irrationalität, jenseits von Sprache, Gesellschaft, Kultur und Vernunft, womit er sich nahe dem ›Naturzustand der Taubstummen‹ befindet. Im Traum ist der Mensch sich und den ihn heimsuchenden Gespenstern ausgeliefert, gegen die er sich nicht wehren kann, wie es in Goyas »Sueño« zu erkennen ist bzw. wie es Freud formuliert hat, dass das ›nicht‹ im Traum nicht existiert, und hier Dinge zusammengefügt werden, die nicht zusammengehören, bar der Möglichkeit, das scharfe Messer der Vernunft anzusetzen. Der Traum schert sich nicht um intellektuelle Erkenntnisse und bürgerliche Ansprüche, im Gegenteil, seine Bilder sind deren Schatten. Der Traum ist aber auch jener singuläre Zustand des ungestörten Für-sich-Seins, befreit vom Zwang des Hören-Müssens, des Verstehen-Müssens, des Ordnen-Müssens. Der Traum ist der anarchische und archaische, sich Nacht für Nacht wiederholende Urzustand des Menschen, aus dem es kein Entkommen gibt. »In den Zeiten, die wir vorwissenschaftliche nennen dürfen, waren die Menschen um die Erklärung des Traumes nicht verlegen. Wenn sie ihn nach dem Erwachen erinnerten, galt er ihnen als eine entweder gnädige oder feindselige Kundgebung höherer, dämonischer und göttlicher Mächte« (Freud 1999b, 645). Nun erfährt der Traum genau jenes von Hartmut und Gernot Böhme beschriebene Verdikt der Nivellierung individueller Erfahrungen. Er verliert seine Würde und wird zu einem Ereignis, das es schnell zu vergessen gilt, und jene, die sich dauerhaft, sozusagen im Naturzustand darin befinden, müssen daraus befreit werden. Um einen Menschen aus einem Zustand zu befreien, muss dieser Zustand als einer erkannt werden, den es zu überwinden gilt. Da der Traumzustand jedoch in einen Erfahrungsbereich gehört, den jeder regelmäßig erfährt, war es notwendig, sich von ihm zu distanzieren und ihn zu verdrängen bzw. wie Freud schreibt: »Mit dem Aufblühen naturwissenschaftlicher Denkweisen hat sich all diese sinnreiche Mythologie in Psychologie umgesetzt« (ebd.). Nur in versteckten Nischen durfte der Traum sich mitteilen, auf Skizzen eines tauben Wahrsagers, oder, wie Iris Radisch in ihrem Nachruf auf Julien Green schreibt: »Der Traum im Leben, alles, was der Aufklärung zum Opfer fiel, was verdrängt, verboten, begradigt und bereinigt wurde, war deswegen das große, vielleicht das einzige Thema seiner über vierzig Bücher« (1998, 40).

Die eigene Verdrängungsleistung wurde nun zum Maßstab gegenüber denen, die sich dauerhaft im Naturzustand befanden, denen diese Leistung nicht gelingen konnte. Sie erschienen als die Anderen, ›die Taubstummen‹ – im scharfen Kontrast zu ›den Hörenden‹ und waren doch gleichzeitig Teil des Eigenen –, die sich dem Anspruch, den

Traumzustand zu verdrängen, widersetzten und damit den offiziellen Diskurs unterliefern, in dem sie ihn einfach nicht zur Kenntnis nahmen, ihn nicht hörten. Da nun ihre Verweigerung so verlockend war, musste die Konstruktion, die Distanzierung ermöglichte, so konträr ausfallen, dass eine Identifikationsmöglichkeit gar nicht in Erwägung gezogen werden konnte. Diese Konstruktion fand ihren Ausdruck in einem Phänomen, das im 18. und 19. Jahrhundert große Popularität erlangte: die ›Entdeckung‹ des Phänomens der ›wilden Kinder‹.

III

Wie Pilze schossen sie aus dem Boden. Sieben zählt Lucien Malson (1976) zwischen 1344 und 1698. Dann sind es neun im 18. Jahrhundert und zwanzig im 19. Jahrhundert (vgl. ebd., 69f.). Darunter sind Kinder, deren Namen noch heute gelegentlich genannt werden: Kaspar Hauser oder jener Junge, der im Zusammenhang mit der Bildung gehörloser Kinder Bekanntheit erlangte: Victor, der »wilde Junge von Aveyron«, der 1798 im Wald von Caune eingefangen wurde, entfliehen konnte und wieder aufgegriffen wurde, und den man schließlich nach Paris in die Nationale Taubstummenanstalt verbrachte, weil er weder sprach noch auf Ansprache reagierte und man ihn für taub hielt. Rührte der eine an jener nicht zu stillenden Anteilnahme an den Machenschaften aristokratischer Häuser, galt der andere als ein besonders schillerndes Beispiel dafür, einen verwilderten Jungen der Zivilisation zuzuführen. Jean M.G. Itard, Arzt an der Pariser Gehörlosenschule, hatte Victor in seine Obhut genommen, um an ihm seine lautsprachorientierten Erziehungsprinzipien anzuwenden. Mit dem erwarteten Erfolg erhoffte er gleichzeitig das gebärdensprachlich orientierte Bildungssystem der Pariser Schule infrage stellen zu können. Die Erziehung Victors stand unter folgenden fünf Prinzipien, die Itard formuliert hatte: (1) Integration in die Gesellschaft, (2) Anpassung an die Gepflogenheiten eines bürgerlichen Lebens und (3) deren zivilisatorischen Ansprüche, (4) Erlernen der französischen Sprache und (5) Förderung der intellektuellen Fähigkeiten (vgl. Itard 1976a, 124 sowie Itard 1976b, 164ff.). Am Ende musste er jedoch eingestehen, dass er mit diesen Prinzipien, zumindest was die Erziehung von Victor betraf, gescheitert war, doch das tat seinem Ruhm, den er für seine ›Anstrengungen‹ in ganz Europa erntete, keinen Abbruch. Als er 1838 starb, hinterließ er ein beachtliches Vermögen, dessen größten Anteil er zur Verwendung eines »streng mündlichen Ergänzungsunterrichts« (Malson 1976, 113) an der Pariser Gehörlosenschule bestimmte. Dieser Ruhm erfuhr jedoch nicht nur eine finanzielle Resonanz. Auch in der Belletristik hat Itard Spuren hinterlassen und seine fünf Prinzipien prägen die Gestaltung literarischer Figuren tauber Helden. Victor hingegen wurde schließlich als unbelehrbar in das Haus der Mme. Guérin abgeschoben, wo er 1828 starb (vgl. Lane 1990, 191).

Die Konstruktion des ›wildes Kindes‹ erlaubte es, jenen traumverwandten Zustand jenseits der Vernunft auf eine Gruppe zu übertragen, die nicht nur das völlige Gegenteil dessen ist, was die bürgerliche Gesellschaft als Anspruch an ihresgleichen richtete, sie stellte, weil es sich um Kinder handelte, auch die geeignete und unbeschriebene Fläche dar, auf die sich das ganze Wissen der aufgeklärten Philosophie und Pädagogik einschreiben ließ. Sie sind das völlig Andere, und, weil es sich bei den ›wildes Kin-

dern« um ausgesetzte Kinder der Zivilisation handelte, auch gleichzeitig das Eigene – eine Zeitbombe, die in jedem Kinderzimmer zu explodieren droht, wenn Kinder verwahrlosen. Man denke an die fünf Prinzipien von Jean Itard, die als Erziehungsideal an der Wand jedes Erziehers stehen könnten. *Emil*, der große Erziehungsroman Rousseaus, spielte in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle, denn er ist die Klammer zwischen ›wildem‹ und ›zivilisiertem‹ Kind. Einerseits entspricht das ›wilde Kind‹ in seiner Naturverbundenheit, seiner Körperlichkeit, seiner Selbstständigkeit und seiner Freiheit Rousseaus Erziehungsideal. Andererseits bedrohen Naturverbundenheit, Körperlichkeit, Selbstständigkeit und Freiheit die Ordnung, solange sie nicht in das bürgerliche Gemeinwesen eingebunden sind. Der Spagat zwischen Freiheit und Zwang gelingt Rousseau auf der Grundlage eines Begriffs von Freiheit, deren Wesen die Illusion von Freiheit ist: »Mag er doch glauben, er sei der Herr, während in Wirklichkeit ihr es seid. Es gibt keine vollkommenere Unterwerfung als die, die den Schein der Freiheit wahrht« (Rousseau 1971, 105), denn letztendlich gilt: »[E]s [das Kind; T.V.] darf nur das wollen, was ihr wünscht; daß es tue. Es darf keinen Schritt tun, den ihr nicht vorausbedacht hättet; es darf nicht den Mund öffnen, ohne daß ihr wüßtet, was es sagen wird« (ebd.).

Ähnlich wie um den Begriff der Freiheit ist es auch um den der Natur bestellt, an dem sich Rousseau orientiert, einer Natur, die jenseits jener Natur liegt, in der ›die Wilden‹ aufwachsen. Um die Natur der ›wilden‹ von der der ›kultivierten‹ Menschen zu unterscheiden, greift Rousseau auf einen Roman zurück, den er jedem Erzieher als Lektüre für seine Zöglinge ans Herz legt. Hier wird eine Natur geschildert, die ganz auf die Bedürfnisse des Bürgertums zugeschnitten ist. Bei diesem Roman handelt es sich um die Geschichte eines Mannes, der zwanzig Jahre in der Wildnis lebt und dennoch zivilisiert bleibt. »Da es nicht ohne Bücher geht, so existiert eins, das meiner Meinung nach die beste Abhandlung über die natürliche Erziehung enthält. Das ist das erste Buch, das Emil liest« (ebd., 180). Die Rede ist – ein weiteres Mal – von *Robinson Crusoe*, und zwar von jenen Teilen des Romans, die Robinson einsam auf seiner Insel beschreiben. »Dieser Roman muß von seinem überflüssigen Beiwerk befreit werden. Er muß mit dem Schiffbruch Robinsons beginnen und mit der Ankunft des rettenden Schiffes enden« (ebd., 180f.). Überflüssig ist all das, was Emil bei der Lektüre stören könnte, und das sind andere ›kultivierte‹ Menschen. Ideale Erziehung findet nach Rousseau in einem menschenleeren Raum statt, einem Paradies im Zustand reiner Natur. Durch andere Menschen droht die Erfahrung des Bösen, eine Bedrohung, die sexuell konnotiert ist. »Wollt ihr Ordnung und Zucht in die keimenden Leidenschaften bringen, verlängert den Zeitraum, in dem sie sich entwickeln, damit sie sich der Reihe nach ordnen können. [...] Wäre euer Zögling allein, brauchtet ihr gar nichts zu tun. Aber alles, was ihn umgibt, entflammt seine Phantasie« (ebd., 219). Hier nun muss der Erzieher ein hohes Maß an Feingefühl zeigen, einerseits seinen Zögling nicht anzulügen, denn wenn »der Lehrer ein einziges Mal das Kind belogen hat, so wären die Früchte seiner Erziehung für alle Zeit vernichtet« (ebd., 216) und andererseits die Wahrheit zu umgehen, »man hält es in der Unwissenheit der Natur. Die Zeit kommt, wo die Natur selbst ihren Schüler aufklärt« (ebd., 219).

Man mag sich fragen, ob Rousseau den *Robinson* nicht etwas naiv gelesen hat, der mit seinen Abenteuern allein auf einer Insel einige hundert Seiten füllt und die sexuelle Fantasie umso mehr beflügelt, als sie gerade nicht expliziert wird. In Robinsons

Sorge um Heim und Nahrung wird der Rahmen geschaffen, in dem Sexualität seinen Raum findet. Und für manchen Leser mag die Begegnung Robinsons mit Freitag durchaus sinnstiftend sein. Nicht so für Rousseau. Er sah in Freitag den Wilden, der nicht zur Spezies Mensch zählt, eher zu den Lamas und anderen Haustieren, die Robinson zähmt, denn auch Freitag wird in seinem wilden Drang gezähmt. Er wird gezähmt und nimmt die Rolle ein, wie sie die Gesellschaft den Bewohnern ihrer unterworfenen Länder zuweist: Er wird Robinsons Diener. Man kann die ketzerische Feststellung, die Octave Mannoni im Zusammenhang mit der Begegnung Itards mit Victor macht, auch auf die Begegnung Rousseaus bzw. seines Alter Ego Robinson mit Freitag übertragen: »Es ist nicht undenkbar, sich einen Rollentausch vorzustellen und Itard zusammen mit dem Wilden in die Wälder von Caune zu schicken, um zu sehen, was er dort für ihn wirklich Neues lernen könnte. Aber man braucht eine solch ungereimte Vermutung gar nicht anzustellen, um zu erkennen, daß Itard nichts von dem Wilden lernt und daß er ihn zu der leeren Leinwand macht, auf die sich sein eigenes Wissen projiziert« (1976, 229). Nein, Rousseau, Itard, Robinson wollen nichts von den Kindern, den ›Taubstummen‹ und ›Wilden‹ lernen, sie wollen sie belehren. Oder wie Itard bezeichnenderweise anlässlich der ersten Begegnung mit Victor schreibt: »Inmitten dieser allgemeinen Gleichgültigkeit vergaßen die Leiter des staatlichen Taubstummen-Instituts und sein berühmter Direktor nicht, daß die Gesellschaft, als sie diesen unglücklichen Knaben an sich gezogen hatte, ihm gegenüber unumgängliche Verpflichtungen eingegangen war, die sie erfüllen mußte« (Itard 1976a, 118).

Das ist der Auftrag, die Erfüllung der fünf Prinzipien Itards: Integration, Anpassung, Zivilisation, Sprache und Intelligenz. An den Leistungen entsprechend dieser Prinzipien werden sie gemessen, um so ein Gleichgewicht herzustellen, das durch Menschen jenseits dieser Ansprüche aus den Fugen zu geraten droht. Schon zu Beginn seiner Erziehungs-Exerzitien postuliert Rousseau seine Perspektive: »Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers kommt; alles entartet unter den Händen des Menschen« (Rousseau 1971, 9). Die Welt ›entartet‹ jedoch nicht unter den Händen eines jeden Menschen: Der ›entarteten‹ Welt hält Rousseau den Spiegel eines Ideals entgegen: »Der natürliche Mensch ruht in sich. Er ist eine Einheit und ein Ganzes; er bezieht sich nur auf sich oder seinesgleichen. Als Bürger ist er nur ein Bruchteil, der vom Nenner abhängt, und dessen Wert in der Beziehung zum Ganzen liegt, d.h. zum Sozialkörper« (ebd., 12). Es ist ein »natürlicher Mensch«, der gereinigt ist von allen Anfechtungen, denen der sexuellen Ekstase, denen der Spontaneität, denen der Anarchie, denen des Geheimnisses und der Dunkelheit, denen des Traums. Der Mensch im Sinne von Rousseau ist der Mensch der Ordnung, der meint frei zu sein und doch nur Bruchteil eines Ganzen ist, das er nicht übersehen kann. Widerstand ist ausgelöscht, und da dennoch Widerstand droht, verlangt Emil, der mittlerweile Ehemann und Vater geworden ist, zum Schluss des Romans: »Aber bleiben Sie der Lehrer der jungen Lehrer: Solange ich lebe, werde ich Sie nötig haben. Jetzt, wo meine Pflichten als Mann beginnen, habe ich Sie nötiger denn je« (ebd., 530). Es gibt also keinen Schlusspunkt, kein Happy End. Trotz Emils totaler Assimilierung darf die Geschichte nicht zu Ende sein, immer wieder droht ein Einbruch in jene Verwilderung, die so verlockend ist. Denn was zeichnet diese Wildnis aus, was macht sie so begehrenswert? Gewiss, sie ist ein weißer Fleck, der sich mit allen Obsessionen beschreiben lässt; die Wildnis ist aber auch jener Raum fernab und

unberührt von allen Einflüssen, Diskursen und Disputationen, sie ist ein (T)Raum von »tiefer Stille«.

IV

Nachdem Defoe noch von einem tauben Helden schreiben konnte, der die beiden Seiten Aufklärung und Magie, die hörende Menschen mit Gehörlosigkeit konnotierten, nebeneinander und unverbunden stehen ließ, war dies in den Erzählungen, deren Helden taube Menschen waren und die im 19. und 20. Jahrhundert geschrieben wurden, nicht mehr möglich. Taube Menschen waren in das öffentliche Interesse gerückt. Vorführungen gehörloser Kinder und Jugendlicher, die auf Fragen der Anwesenden antworteten und damit ihre Bildungsfähigkeit unter Beweis stellten, wurden von den Vertretern der unterschiedlichen Lehrmethoden veranstaltet, um finanzielle Mittel für ihre jeweiligen Schulen zu erhalten. Es waren beliebte öffentliche Ereignisse, die von Hunderten Zuschauern besucht wurden und auch zum Unterhaltungsprogramm gehörten, an dem der Papst, gekrönte Häupter und Angehörige des Adels teilnahmen. Harlan Lane lässt seinen Helden Laurent Clerc dazu Folgendes berichten: »Ich muß etwas über diese Übungen sagen, die weitgehend dafür verantwortlich waren, daß sich in ganz Europa die Kunde verbreitete, es sei möglich, die Taubstummen zu unterrichten. Die öffentlichen Übungen fanden zuerst nach dem Morgenunterricht statt, den die Schüler des Abbé [de l'Epée; T.V.], darunter Joseph, jeden Dienstag und Freitag von sieben Uhr bis Mittag in seinem Haus erhielten; doch bald, nachdem sie angefangen hatten, im Jahre 1771, wurde die Zahl der Schaulustigen, die Zutritt verlangten, so groß, daß der Abbé gezwungen war, eine zusätzliche Sitzung am Abend abzuhalten. In der Überschrift des Programms für den 2. Juli 1772, das ich in der Hand halte, lese ich: ›Da der Versammlungssaal nur einhundert Menschen faßt, werden die Zuschauer freundlichst gebeten, nicht länger als zwei Stunden zu bleiben.« [...] Daß die Tauben eine Unterhaltung in geschriebenem oder sogar gesprochenem Französisch führen sollten, erschien in der Tat wie ein Wunder. Führende Persönlichkeiten der Aufklärung kamen, um das Wunder zu bestaunen. Etienne Bonnot de Condillac kam ebenso wie Lord Monboddo oder Joseph II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches« (1990, 72f.). Während bei diesen Veranstaltungen, die von de l'Epée und später von Sicard angeboten wurden, der Lernerfolg tauber Kinder und Jugendlicher durch die manuelle Methode unter Beweis gestellt wurden, dienten ähnliche Veranstaltungen, die Pereire, Delgarno, Braidwood, Wallis und Heinicke organisierten, dazu, den Erfolg der lautsprachlichen Methode zu belegen. Überall in Europa und in den Vereinigten Staaten wurden Taubstummenanstalten eröffnet, deren Lehrkonzept sich an der französischen (manuellen) oder an der deutschen (lautsprachlichen) Methode orientierten.

Die Möglichkeit, taube Kinder aus dem Zustand der Wildheit und Unzugänglichkeit in einen Zustand zu versetzen, der ihnen einen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft ermöglicht, haben in vielen Erzählungen ihre Spuren hinterlassen.⁴ Allerdings

4 Die im Folgenden erwähnten Erzählungen beziehen sich auf die Texte, die ich unter dem Titel »Die Taubstumme« und andere Erzählungen über Gehörlose (Hamburg 1998) herausgegeben habe.

werden nicht in allen Erzählungen die tauben Helden mit den Segnungen eines bürgerlichen Lebens beglückt. Wie nun gelingt die Gratwanderung zwischen den ›wilden‹ und den ›zivilisierten‹ Gehörlosen? Um diese Gratwanderung geht es in den meisten der in der Anthologie versammelten Texte, wobei es sicherlich kein Zufall ist, dass die ›wilden Gehörlosen‹ ausschließlich Männer und die ›zivilisierten Gehörlosen‹ vorwiegend Frauen sind. Wofür Camilla⁵, Sophy⁶ und Walpurga⁷ stehen, ist kein individueller Emanzipationsprozess, den die Frauen erfahren, nachdem sie die Gehörlosenschule verlassen haben und sich nun schriftlich oder ›mündlich‹ mit ihrer Umwelt verständigen können. Camilla, Sophy und Walpurga stehen für den Sieg der Pädagogik; sie stehen für die zweifelhafte Überwindung der ›Taubstummheit‹, egal, ob dieser Triumph mit oralen oder gestischen Waffen errungen ist. Am Ende sitzen sie auf dem Familensofa, glücklich darüber, hörenden Kindern das Leben geschenkt zu haben. »Da strahlte ihr Blick zu ihm auf, voll des wonnigsten Glückes, der unendlichsten Liebe« (Thieme 1998, 224). Es ist Walpurgas Blick auf ihren hörenden Ehemann, den sie nach Jahren der Heimlichkeit nun offen auf ihn richten darf. Ein Stillleben, das an die Tradition jener Familienfotos erinnert, auf denen der Mann seinen Blick in die Ferne lenkt, während die Frau gebannt, stumm und anspruchslos auf ihn schaut. Gisela Schneider und Klaus Laermann haben diese Blickkonstellation, die Sartre in *Das Sein und das Nichts* (1982) als Inszenierung von Macht und Machtlosigkeit beschrieben hat, geschlechtsspezifisch interpretiert und begreifen die Macht des Mannes in seiner Möglichkeit, sich dem Spiel der Blicke innerhalb des Bildes zu entziehen, ohne sich der Situation selbst entziehen zu müssen. Der Blick der Frau hingegen bleibt gebannt auf ihn gerichtet; es sieht so aus, »als sei mitten in sein Sein ein Abflußrohr gebohrt worden und als fließe es fortwährend durch dieses Loch ab« (Sartre 1982, 341). »Und durch dieses Loch beginnt ihre Welt auszulaufen. Je mehr sie sich in ihrer Wahrnehmung auf den Mann konzentriert, dessen Wahrnehmungsziel sie, ohne sich von ihm zu lösen, nicht wahrzunehmen vermag, desto stärker wird sie sich im Blick auf ihn entleert vorkommen« (Schneider & Laermann 1977, 39). Das Auslaufen wird erst durch den Blick des Mannes unterbrochen, den er aus der Ferne auf die Frau richtet. Um diesen Blick zu erhaschen, vollzieht sich der Prozess ihrer Unterwerfung.

In den Erzählungen erschöpft sich dieser Blick jedoch nicht darin, dass die Frau auf ihren Mann schaut, sondern darin, dass beide auf das Neugeborene blicken, auf die kommende von Gehörlosigkeit befreite und damit erlöste Welt. Hier treffen sich Walpurgas Ehemann, der hörende Max Rosen, mit seinen tauben Geschlechtsgenossen, denn der Makel, der ihnen allen anhaftet, ist ihre Verbindung mit einer tauben Frau, unabhängig davon, ob sie selbst hören oder taub sind. Der Makel der Gehörlosigkeit ist nur genealogisch zu überwinden. »Herrgott! [...] Sie kann sprechen!« (Dickens 1998, 67) jubiliert Marigold beim Anblick von Sophys Kind und Onkel Giraud meint beim Anblick von Camillas hörendem Kind: »Gott verzeiht immer alles« (Musset 1998, 40). Erst in diesem Moment ist das gelungen, was schlussendlich den Anspruch aufgeklärter

5 Alfred de Musset, *Pierre und Camilla*.

6 Charles Dickens, *Doktor Marigolds Rezepte*.

7 Friedrich Thieme, *Die Taubstumme*.

Pädagogik darstellt: die Integration durch die Überwindung des Defekts. Hier geschieht tatsächlich jenes glückliche Ende, zu dem Emil nicht gelangt.

Wie sieht es nun mit denen aus, die jenseits von Pädagogik und Anpassung stehen? Geradezu böseartig ist die Konstruktion des wilden Gargan in einem Jagdbericht zwischen normannischen Recken und Wildgänsen. In die Beschreibung des Jagdgeschehens wird in Form einer Parenthese die schaurige Geschichte um den taubstummen Hirten zum Zeitvertreib – solange anderes Wild auf sich warten lässt – eingeflochten. In den Erzählungen bleiben die ›wilden Gehörlosen‹ anarchisch, ungebändigt, unfassbar, autonom und entziehen sich genealogischen Pflichten. Gleichzeitig erscheinen sie als Inbegriff moralischer Integrität, schutzlos den Intrigen ihrer hörenden Umwelt ausgeliefert. Gargan erwürgt seine Frau, nachdem die Dorfbewohner sich einen Spaß daraus gemacht haben, ihn dadurch zu demütigen, dass sie seine Frau sexuell missbrauchen (vgl. Maupassant 1998, 117ff.). Die Zuneigung, die Gerassim seinem Hund Mumu entgegenbringt, wird konterkariert durch die Ignoranz seiner Herrin, die sich von Mumu gestört fühlt, und sie wird konterkariert durch die Feigheit der Hausangestellten, die die Anordnung, Mumu zu entfernen, ausführen. Schließlich – und das ist das Ende der Geschichte – wird sie konterkariert durch Gerassim selbst, der den geliebten Hund ersäuft, um dann in den Wäldern zu verschwinden. Die moralische Integrität ›der Wilden‹ geht so weit, dass auch andere moralisch integre Personen unter dem Schutz ›der Wilden‹ stehen, wie die zierliche Tatjana, die keiner mehr anzurempeln wagt, nachdem Gerassim seine Hand über sie hält (vgl. Turgenjew 1998, 69ff.). Dieser Schutz kann sogar Leben retten, wie das von Stevens, dessen Ermordung durch den mutigen Sprung des tauben Joe vereitelt wird (vgl. Faulkner 1998, 225ff.). Ihr Erscheinen ist so mythisch wie ihr Verschwinden. Nichts hinterlassen sie, als möglicherweise jene Erinnerung an Gerassim, den gewaltigen ›Taubstummen‹, dessen mächtige Hände die ganze Erzählung leitmotivisch begleiten, als würde der Dichter etwas über die Sprache der Hände andeuten wollen. Noch geheimnisvoller ist Joe, der nur schemenhaft zu erkennen ist, und spurlos nach der rettenden Tat verschwindet. Kreatur in Menschengestalt soll er bleiben, »den Körper gekrümmt und starr in stummer und todbringender Absicht« (Faulkner 1998, 238).

Eine der Erzählungen ist besonders bemerkenswert im Kontext jenes zu Beginn dieses Essays beschriebenen Traumzustands. Es ist die Geschichte »Chickamauga« über einen Jungen, der beim Spielen einschläft und in einem Zustand erwacht, den Ambrose Bierce (1998) kunstvoll in einem Zustand zwischen Wachen und Träumen imaginiert. Wie in Goyas Vision sind es die Gespenster des Waldes, die den Jungen erschrecken, Tiere mit großen Ohren, vor denen er flieht, Hunde, Schweine, vielleicht Bären; gespenstisch liegt der Nebel über dem Wasser. Und dann kommen sie, die Geister der Nacht, kriechende, sich dahinschleppende Menschen, befremdliche Gesten mit den Händen machend, clownesk bemalt mit entsetzlich entstellten Gesichtern.⁸ Der Leser weiß, dass der Vater des Jungen Soldat gewesen war, und in ihm, der nun Bauer ist, das kriegerische Feuer weiterbrannte. Die Geschichten aus seinen militärischen

8 Der Titel der Geschichte verweist auf die Schlacht am Chickamauga 1863 während des amerikanischen Bürgerkriegs, die für die Soldaten der Union, zu denen auch Ambrose Bierce gehörte, in einer blutigen Niederlage endete.

Bildern und Büchern spielt nun der Junge, und unversehens befindet er sich mitten im Kriegsgewühl einer verlorenen Schlacht. Möglicherweise sind es genau diese Ereignisse zwischen Traum und Traum, die Emil ein Leben lang nach seinem Lehrer rufen lässt. Bilder von Verstümmelung und Tod, Bilder, die bis in das Allerinnerste schleichen, denn noch sind die Nebel nicht gelichtet. Da bahnt sich der Höhepunkt der Katastrophe an, jenes fesselnde Feuer, das es in Gang zu halten gilt, gespeist aus der Ruine des Elternhauses, vor dem die geschändete tote Mutter liegt. Jetzt, angesichts eines Schreckens, der schlimmer kaum zu schildern ist, erfährt der Leser das Geheimnis des Jungen: »Das Kind bewegte seine kleinen Hände, machte wilde, unbestimmbare Gesten. Es stieß eine Folge unartikulierter und nicht zu schildernder Schreie aus – etwas zwischen dem Schnattern eines Affen und dem Kollern eines Truthahns, ein erschreckender, seelenloser, unheimlicher Laut, die Sprache eines bösen Geistes. Das Kind war taubstumm« (Bierce 1998, 115). In dieser traumhaften Sequenz begegnen sich tatsächlich Camilla, Sophy und der Junge vom Chickamauga. Sie sind ohne Eltern. Und scheint den Mädchen auch nicht die Verwilderung zu drohen, so vermittelt doch die Abwesenheit ihrer Eltern eine Geschichtslosigkeit, die ihre Existenz konstituiert. Geschichtslos sind Gerassim und Joe, geschichtslos sogar jene ganz und gar gehörlose Familie Allmon mit ihren drei Kindern Sprossy, Tee und Mary, die verschwanden, und keiner weiß, wohin (vgl. Green 1998, 335ff.).

Geschichtslos ist auch jene schöne Frau aus der italienischen Oper, die den Lesern als »Die Unbekannte« begegnet (vgl. de l'Isle-Adam 1998, 97ff.). Ihre Namenslosigkeit ist jedoch nicht Ausdruck einer Stereotypisierung, sondern literarische Strategie, die sie, obwohl äußerlich gesehen ganz Vertreterin des 19. Jahrhunderts, irgendwo jenseits ihres Standes ansiedelt. Ist sie nun eine ›zivilisierte Wilde‹ oder eine ›wilde Zivilisierte‹? Sie ist, wie der Autor etwas einfältig am Ende schreibt, eine Frau, »die den Mut zu einer eigenen Meinung hatte« (ebd., 108). Gewiss – und doch ist sie noch einiges mehr. Sie durchkreuzt nämlich einen pädagogischen Mythos, der im Zusammenhang mit der ›Taubstummenpädagogik‹ eine traurige Berühmtheit erlangt hat und den heute taube Menschen achselzuckend zur Kenntnis nehmen müssen. Die Rede ist von jenen wiederkehrenden Begebenheiten, die gehörlose Menschen zuweilen erleben, wenn sie gebeten werden, das Mundbild eines Prominenten abzulesen, das dieser auf einem Video hinterlassen hat. Man vermutet Peinliches und freut sich auf die Schlagzeile – und ist tief enttäuscht, wenn sich kein tauber Mensch findet, diese Aufgabe zu erledigen.⁹ Auch in der Literatur ist im Zusammenhang mit gehörlosen Menschen die vermeintliche Kunst des Lippenlesens ein Topos, wobei man verschiedene Formen der Realisierung dieses Topos unterscheiden muss. Scheint bspw. in der Geschichte »Die Taubstumm« (Thieme 1998) Walpurgas Kunst des Lippenlesens eher dem Erzählfluss zu dienen, unterstreicht sie in Carson McCullers Roman *Das Herz ist ein einsamer Jäger* (1996) den transzendentalen Wesenszug Singers, dessen Fähigkeiten wie eine moderne Fassung des Zweiten

9 Bis heute wird das ›Wunder des Lippenlesens‹ gefeiert. In einem Fernsehbericht über die taube schottische Percussionistin Evelyn Glennie meint der Sprecher: »Berühmt ist Evelyn auch, weil sie ihr schweres Schicksal kämpferisch angenommen hat. [...] Evelyn liest von den Lippen ab und kann sich so relativ problemlos unterhalten« (*Schottland. Rebellen im Rock*, D 2015).

Gesichts seines Bruders Duncan Campbell aus dem fernen Schottland erscheinen lassen. »Er gewöhnte sich so an ihre Lippen, daß er jedes ihrer Worte verstand. Und nach einiger Zeit wußte er von vornherein, was jeder sagen wollte, denn der Sinn war immer derselbe« (ebd., 180). In diesem Sinne konterkarieren das Lippenlesen von John Singer und der Unbekannten geradezu alle wohlmeinenden Vorurteile und karikieren gleichzeitig ein Ritual der Worthülsen und Leerformen: Tatsächlich hört oder liest sie nichts vom Mund des buhlenden Félicien, sie kennt die Formeln schon im Voraus und brüskiert ihn mit ihrer schnöden Zurückweisung. Und als der Werbende sich damit nicht zufriedengibt und sie weiter umzustimmen versucht, und auch nach dem Bekenntnis ihrer Gehörlosigkeit nicht zögert, ihr die Ehe anzutragen, da weiß sie, mit wem sie es zu tun hat, lange bevor er es ahnt. Woher? Wie antizipiert sie die kommende Entfremdung und Ungeduld, die sich in Sprachlosigkeit und Worthülsen erschöpfen werden, und woher weiß sie, dass er dazu übergehen wird, »mir alles aufzuschreiben, was am Ende qualvoll wäre« (de l'Isle-Adam 1998, 108)? Sie selbst gibt darauf die Antwort, eine Antwort, die den Leser nicht mehr überrascht, die jedoch die Gehörlosigkeit in einem anderen Licht erscheinen lässt. Sie entdeckt ein Zeichen auf der Stirn Féliciens, aus dem sie die Aufrichtigkeit seiner Gemütsregungen lesen kann. Diese Gabe, sie ist nun schon mehrfach gehörlosen Menschen zugeschrieben worden, bringt sie in direkten Zusammenhang mit ihrer eigenen Gehörlosigkeit und befreit sie dadurch von ihrer okkulten Esoterik. »Das zunächst so schmerzliche Verhängnis, das mein körperliches Dasein betroffen hat, ist für mich zu einer Befreiung von vielerlei Fesseln geworden! Es hat mich von jener geistigen Taubheit erlöst, der andere Frauen meist zum Opfer fallen« (ebd., 104f.). Sie überwindet die lähmende Dichotomie von »wild« und »zivilisiert«, und schleudert Félicien ihr Nein entgegen; ein Nein, das kompromisslos den bürgerlichen Anspruch von Ehe und Familie verwirft. Es ist ein von de l'Isle-Adam vorgestellter Entwurf von Gehörlosigkeit, der in der Literatur des 19. Jahrhunderts seinesgleichen sucht.

Parabelhaft und geradezu spiegelverkehrt zu den bisherigen Erzählungen erscheint die Geschichte des sprechenden Pferdes. Hier ist der taube Goldberg der Unterdrücker von Abramowitz, einem Menschen in Pferdegestalt. Auch hier sind es wieder Träume, »seltsame Träume – falls es Träume waren« (Malamud 1998, 251), in denen sich die Vision von Befreiung eine Sprache verschafft, die jenseits der ritualisierten Kommunikation von Abramowitz und Goldberg liegt. Die Situation ist grotesk. Malamud zitiert jene öffentlichen Frage- und Antwortrituale des 18. und 19. Jahrhunderts, mit denen die jeweiligen Vertreter der französischen oder deutschen Methode ihren Erfolg beweisen und finanzielle Unterstützung erhalten wollten. Bei Malamud allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Hier treten Goldberg und Abramowitz als Paar in der Zirkusarena auf. Der taube Goldberg lallt unverständlich für das Publikum eine Frage, die Abramowitz, das Pferd, beantwortet, um dann die Frage noch einmal und diesmal für alle verständlich zu wiederholen. Die Kommunikation zwischen Goldberg und Abramowitz findet in einer eigenen Zeichensprache statt, Goldberg morst seine Fragen auf dessen Stirn. Fragen stellen darf allerdings nur Goldberg; wenn Abramowitz eine Frage an ihn zu richten wagt, droht ihm die Prügelstrafe. »In seiner erträumten Geschichte hegt Abramowitz den Verdacht, daß Goldberg ihm eins über den Kopf versetzt und ihn dann in sein Pferd gestopft hat, weil er für seine Nummer ein sprechendes Pferd brauchte«

(ebd., 244). Doch das Pferd revoltiert, gegen eine Rolle, die es nicht länger zu spielen bereit ist. Es überwindet die Angst vor den Gewaltexzessen seines tauben Herren und versucht, jene Traumbilder der Befreiung zu verwirklichen, auch wenn es zuweilen zweifelt: »Manchmal denke ich, ich bin selbst eine Idee« (ebd., 251). Die Schwierigkeit einer Ich-Findung zwischen Pferd – es gibt tatsächlich auch jenen Traum, in dem sich Abramowitz als Pferd auf einer satten Weide oder als elegantes Rennpferd fantasiert – und Mensch ist auch vom Dichter sprachlich angelegt, indem er wechselweise zwischen auktorialem Stil und Ich-Erzählung schwankt, also zwischen dem Blick auf das Pferd und dem Blick aus der Perspektive des Pferdes selbst. Abramowitz stößt dabei auf Unverständnis, die Menschen lachen über seine Versuche, sich ihnen mitzuteilen, und seiner verzweifelten Bitte, ihn aus seinem Pferdekörpergefängnis zu befreien, oder sie rufen nach Goldberg, der ihn unter Prügel in den Stall zurücktreibt. Und dennoch ist der Keim der Revolte gelegt, das Pferd stellt Fragen, die es nicht stellen darf, und Goldbergs Macht schwindet: »Ein Pferd ist ein Pferd, selbst wenn es ein sprechendes Pferd ist; verwechsle dich nicht mit menschlichen Wesen« (ebd., 252). Denn längst weiß Abramowitz von Goldbergs Angst vor dem Eingeständnis, abhängig von einem sprechenden Pferd zu sein. In archaischen Bildern erträumt Abramowitz die mythische Begegnung zweier Männer oder Pferde, oder Männer auf Pferden – »wer davon ich selber war, das kann ich nicht sagen« (ebd., 258). Der eine trägt eine Narrenkappe, der andere eine Krone, Bilder, gegensätzliche Symbole für Weisheit und Macht, deren Antagonismus sich darin ausdrückt, dass die beiden Gestalten die ganze Nacht hindurch miteinander ringen im »gespenstischen Licht des schlüpfrigen Steinbruchs« (ebd., 256). Eine Szenerie, die nicht unähnlich derjenigen ist, in der die beiden Abend für Abend auftreten. Auch das ist ein allabendlicher Kampf zwischen Weisheit und Macht, wobei, anders als im mythischen Traum, Weisheit nicht etwa bei dem einen, Macht bei dem anderen zu finden wäre, sondern beide verfügen über beides. Im Traum wird die Auflösung dieser mythischen Dichotomie in der zerbrochenen Krone und der zerfetzten Narrenkappe angedeutet. Und so entschwindet am Ende der Geschichte Abramowitz nicht zum Menschen befreit, sondern nach einem heftigen Kampf mit Goldberg, in ein Fabelwesen der griechischen Mythologie verwandelt, das er schon im Traum antizipiert hat. Malamud verzichtet auf das von Rousseau eingeforderte Identitätskonzept und kann so gelassen seinen Helden als Pferd und als Mensch, als ›Wilden‹ und als ›Zivilisierten‹ in die Freiheit schicken: »ein freier Zentaur« (ebd., 260). Darin ähnelt der Körper des Zentauren dem der unbekanntes Schönen, die sich allerdings keine Illusion über diesen freien Körper macht: »Ich will mein Leben nicht um einer halben Liebe willen wegwerfen. [...] Und dennoch wären Sie derjenige, dem es bestimmt gewesen wäre, mein ganzes Sein hinzunehmen! Aber gerade deshalb ist es meine Pflicht, Ihnen meinen Körper zu versagen. Ich führe ihn hinweg. Er ist mein Gefängnis. Würde ich doch bald von ihm befreit« (de l'Isle-Adam 1998, 108).

Auch die schöne Unbekannte erscheint als sprechendes Pferd und kennt die Antworten, bevor die Fragen gestellt werden, gebannt in einen Körper, den sie als Gefängnis spürt, dem sie zu entkommen versucht. Die Dichter nennen nicht jenes Reich, in das Abramowitz als »freier Zentaur« (Malamud 1998, 260) und die Unbekannte »wie ein Vogel« (de l'Isle-Adam 1998, 108) entschwinden, doch erhält der Leser in den beiden Erzählungen eine Vorstellung, wie so ein Reich beschaffen ist. Denn darum scheint es zu

gehen: Eine Vorstellung zu entwickeln, die Körper und Sprache einen Raum gibt, der bisher nicht anzutreffen war. Bis zu diesem Moment bewegen sich die Protagonisten im Spannungsfeld von ›wild‹ und ›zivilisiert‹, wobei ›wild‹ Ausschluss aus der Gesellschaft, Isolation und Kommunikationslosigkeit heißt, während ›zivilisiert‹ zwar einen Ort innerhalb dieser Gesellschaft verspricht, jedoch nur unter der Prämisse der Überwindung der ›Taubstummheit‹.

Nicht mehr als Überwinder der ›Taubstummheit‹, sondern als Überwinder der gesellschaftlichen Zugehörigkeit inszenieren Villiers de l'Isle-Adam und Bernard Malamud ihre Helden. John Varley und Hannah Green hingegen imaginieren einen Raum, in dem das binäre Konstrukt »wild-zivilisiert« aufgehoben ist. Bei Varley existiert dieser Raum fernab ziviler Einrichtungen, in der Wüste Neu-Mexikos, als Teil der Navajo-Nation, einer autochthonen Region der Vereinigten Staaten, in dem die Bewohner einer Kommune wiederum fremd sind und von den Navajo zwar respektvoll aber mit Misstrauen beäugt werden. Literarisch ist dieser Raum als Science-Fiction angelegt, was seinen fiktiven und utopischen Charakter unterstreicht. Die Mitglieder der Kommune »wild« zu nennen, wäre angesichts der technischen Feinessen, über die sie verfügen und mit denen sie ihr Land fruchtbar gemacht haben und bewirtschaften, unangebracht. Gleichzeitig weisen sie durchaus Merkmale einer ›wilden Gesellschaft‹ auf: Nicht nur, dass sie sich meist nackt in der Öffentlichkeit bewegen und archaische Rituale befolgen, sei es beim gegenseitigen Füttern, beim Erleben ihrer polymorph perversen Sexualität oder bei den Ritualen ihrer Bestrafungen. Das auffälligste Merkmal ihrer Kultur ist das Verwischen der Grenze von Sprache und Körper. Hier löst sich ›wild‹ und ›zivilisiert‹ auf, entswinden die Grenzen von Traum und Wirklichkeit, von Nacht und Tag. Die Helden dieser Inszenierung sind taubblinde Menschen – Menschen also, die der Autor als Zeugen einer Vision begreift, die sich geradezu ideal als Protagonisten jenseits der binären Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft imaginieren lassen. Nicht jedoch, um sich von ihnen abzugrenzen, sondern parabelhaft fiktional, als Archetypen einer Utopie. Das geheimnisvolle Ende der Erzählung, die Ertaubung und Erblindung des Ich-Erzählers, weist auf eine Vision hin, die sagen will, du musst taub und blind werden, um glücklich leben zu können. Was ist nun dieses glückliche Leben bzw. was setzt dieses Glück voraus?

Das zentrale Moment der Erzählung ist die Überwindung der Grenze von Sprache und Körper, und damit die Überwindung jener Ordnungssysteme, die die Beherrschung des Körpers regulieren: Promiskuität, Inzest, Homosexualität, Pädosexualität, Fetischismus, Heterosexualität. »Sie liebten sich wirklich in dem Sinne, daß er in sie eindrang. Doch gleichzeitig waren sie auch mit allen anderen in Kontakt, ihre Hände flatterten wie Schmetterlinge über die Körper der anderen, angefüllt mit Gedanken, deren Wahrnehmung mir verwehrt war. Sie wurden berührt und berührten viele Leute rund um sie herum und sprachen mit all den Leuten, auch dann, wenn die Botschaft nur in einem einfachen Klaps auf die Stirn oder den Arm bestand« (Varley 1998, 304). Es ist ein Begriff von Sprache und dem Gebrauch von Sprache, der hier entwickelt wird, der dem bürgerlichen Begriff von Sprache völlig entgegensteht. Rousseau, der für Emil schon von frühester Kindheit an eine an Gegenständen orientierte Sprache angeordnet hat, die sparsam und präzise einzusetzen ist, um ihm vor dem betäubenden Wortschwall der Amme zu schützen (vgl. 1971, 48), trägt stolz die Früchte dieser Erziehung

vor: »Daraus folgt, daß seine Sprache im Allgemeinen einfach und wenig bilderreich ist. Gewöhnlich drückt er sich gegenständlich aus und nur, um verstanden zu werden. Er macht keine Sentenzen, weil er nicht gelernt hat, seine Gedanken zu verallgemeinern; er wendet wenige Bilder an, da er selten leidenschaftlich erregt ist« (ebd., 260). Dabei ist Emils größter Feind die französische Sprache selbst, die Rousseau als obszön begreift, weil ihre Konventionalität, das Unschickliche nicht auszudrücken, sondern zu umschreiben, den Sprecher immer an das Unschickliche denken lässt. »Was ich meinem Emil zu sagen habe, wird vor seinem Ohr nur anständig und keusch sein« (ebd., 348). Dass jedoch, was die taubblinden Bewohner der Kommune sprachlich austauschen, ist sicherlich alles andere, als anständig und keusch. Der Ort ihrer Sprache sind auch nicht Mund und Ohr und ggf. die Seele, sondern der ganze Körper. Dieser allumfassende, ganzkörperliche Sprachbegriff ist es, an dem der Autor seinen Ich-Erzähler scheitern lässt, der auf einer Wanderschaft auf die taubblinden Menschen stößt. Er vermag die Entgrenzung, die das Leben in der Kommune voraussetzt, nicht zu erfüllen. Im Übrigen referiert dieser Konflikt auf eine Diskussion in der Sprachwissenschaft, in der sich die traditionell orientierte Linguistik mit den Grenzen der Beschreibbarkeit einer Sprache damit konfrontiert sah, Gebärdensprache umfassend zu erklären. Dazu führte Horst Ebbinghaus den Begriff der »gebärdensprachlichen Inszenierung« (1990, o.S.) ein, und schreibt: »Versuche, Gebärdensprache linguistisch zu beschreiben, bleiben problematisch, weil sie ausschließlich auf diskretisierbare Einheiten Bezug nehmen können und den spezifischen Beitrag des Ikonischen zur Bedeutung gebärdensprachlicher Äußerungen vernachlässigen müssen. [...] Die Möglichkeit der Dynamisierung des ikonischen Potentials ist jedoch eine der wesentlichen Eigenschaften der hier diskutierten Art von Zeichengenerierung, die eine Theorie der Gebärdensprache zu explizieren haben wird« (ebd.). Auch Pink, die hörende und sehende Vertraute des Ich-Erzählers, Tochter taubblinder Eltern, scheitert in der Kommune. Das schriftsprachlich nicht zu erfassende Ritual »***« versuchen die hörenden und sehenden Kinder taubblinder Eltern zwar dadurch zu imitieren, dass sie sich Augen und Ohren verschlossen halten, und dennoch weiß Pink, dass sie nur die Ränder der Erfahrung von Taubblindheit wahrnimmt. »Die visuelle Orientierung des Verstandes bleibt. Diese Tür ist für mich und für alle Kinder verschlossen« (Varley 1998, 319).

Vor diesen verschlossenen Toren steht auch Rose, die, obwohl sie als Kind mit gehörlosen Kindern aufgewachsen ist und die Gebärdensprache beherrscht, aus der Gehörlosengemeinschaft ausgeschlossen bleibt. Gebärdensprache zu sprechen ist zwar die Voraussetzung, um mit tauben Menschen kommunizieren zu können, die Möglichkeit jedoch, Teil ihrer Gemeinschaft zu sein, leugnet Hannah Green. Schon in ihrem Roman *Mit diesem Zeichen* (1970) hat Green eine Zwei-Welten-Konstruktion inszeniert, eine Welt der Gehörlosen, die unerbittlich neben einer der Hörenden existiert. Dort hat sie jedoch diese Konstruktion in das Thema eines Generationenkonflikts eingebettet, dessen Merkmal die Sprachlosigkeit ist, die zwischen den gehörlosen Eltern und ihrer hörenden Tochter genauso besteht, wie zwischen den hörenden Eltern und deren hörendem Sohn. In ihrer Erzählung »Muttersprache« liefert Green wieder ein literarisches Beispiel ihres Zwei-Welten-Konstrukts, geht diesmal aber pointierter auf die sprachliche Dimension des Konflikts ein. Rose erlebt den Ausschluss aus der Gehörlosengemeinschaft nicht allein als hörende Frau, die als Teil der Mehrheitsgesellschaft nicht

gleichzeitig Teil einer Minorität sein kann, sie erlebt diesen Ausschluss als Ausschluss von einer Sprache, die die ihre ist. »Manchmal, in Träumen, wagte sie sich zu den allerersten Menschen zurück, zur ersten Sprache, der Sprache, die an ewigen Sommer erinnerte, der Sprache der allerersten Intensitäten und Erinnerungen – der Zeichensprache. Viele Menschen in ihren Träumen waren nicht taub, benutzten aber trotzdem die Zeichensprache, weil es in ihren Träumen die natürliche Sprache der Menschheit war« (Green 1998, 339).

Wieder einmal ist es ein Traum, der, wie Freud schreibt, Vorstellungen, die im Gegensatz zueinanderstehen, durch das nämliche Element ausdrückt. Tatsächlich ist es nicht nur ein Ausschluss aus der Gehörlosengemeinschaft, den Rose erfährt, sondern ein Ausschluss aus allen sozialen Zusammenhängen, in denen sie lebt, und Green inszeniert diesen Ausschluss in unmittelbarem Zusammenhang mit der Sprachverwirrung, in der Rose sich befindet. Die Zeichensprache erträumt sie als ihre eigene Ursprache, aber auch als die der gesamten Menschheit, in der sich alle Gefühle und Gedanken ausdrücken lassen, egal, über welchen Hörstatus ihre Benutzer verfügen. Ein heißes Eisen, das sie hier aufgreift, denn damit rückt sie einen Gedanken ins Zentrum ihrer Erzählung, der in der Sprachphilosophie des 18. und 19. Jahrhunderts und in der Gehörlosenpädagogik bis ins frühe 20. Jahrhundert bestand, nämlich, dass man es bei der Gebärdensprache der ›Taubstummen‹ mit dem Phänomen einer Ursprache zu tun hat und die Gebärdensprache die natürliche Sprache der Menschheit sei (vgl. Gessinger 1988, 245ff.).

Renate Fischer (1990 und 1993) hat anschaulich dargestellt, dass sowohl Diderot als auch Condillac in ihren Schriften über die Sprache gehörloser Menschen, die sie »langage des gestes« bzw. »langue d'action« nannten, die geistigen Grundlagen geschaffen haben, auf denen später de l'Épée und Sicard, vor allem aber August Bébien die Gebärdensprache als die Sprache gehörloser Menschen begriffen haben (vgl. 1993, 505ff.); wohingegen es für die Gehörlosenpädagogik bei den »natürlichen Zeichen« blieb, die die ›Taubstummenlehrer‹ lernen sollten, um sich mit den gehörlosen Kindern verständigen zu können, die jedoch keineswegs die Ansprüche einer vollwertigen Sprache erfüllten. Hannah Green hingegen wird weniger diese sprachphilosophische bzw. gehörlosenpädagogische Debatte im Kopf gehabt haben als vielmehr eine Vorstellung von Sprache, die sich dem traditionellen Sprachverständnis entzieht.

Darin erinnert sie an Carson McCullers, die in *Das Herz ist ein einsamer Jäger* den tauben John Singer als einen Mittelpunkt des Geschehens in dem kleinen Ort in den Südstaaten der USA inszeniert, um den sich die Helden des Romans gruppieren: Biff Brannon, der Schankwirt, Jake Blount, Landstreicher und Saisonarbeiter, Dr. Copeland, der Arzt für die Schwarzen des Ortes, und Mick Kelly, die sich abends im Bett ausmalt, »sie wäre verwaist und lebte mit Mr. Singer zusammen« (1996, 213). Für alle ist er immer da. »Jeder schilderte den Taubstummen so, wie er ihn sich wünschte« (ebd., 196). Doch seine Liebe und Aufmerksamkeit gilt einem anderen, dem tauben Spiros Antonapoulos, der zu Beginn des Romans in eine Irrenanstalt eingewiesen wird. Singer erinnert sich: »Mit zweiundzwanzig war er aus Chicago in den Süden gekommen, und in dieser Stadt war er sofort Antonapoulos begegnet. Seitdem hatte er nie wieder mit dem Mund gesprochen, denn bei seinem Freund war das nicht notwendig« (ebd., 12). Obwohl Antonapoulos nicht lesen kann, schreibt er ihm Briefe, die er jedoch nicht abschickt: »Mein

einziggeliebter Freund! [...] Die ganze Zeit war ich allein ohne Dich. Ich kann nur an eins denken: wie es sein wird, wenn ich wieder bei Dir bin. Ich weiß nicht, was werden soll, wenn ich nicht bald zu Dir fahren kann. [...] Ich habe solches Verlangen nach Dir, daß ich diese Einsamkeit nicht mehr ertrage. Bald komme ich wieder zu Dir« (ebd., 189f.). In der Anstalt in einer fern gelegenen Stadt, erfährt er, dass Antonapoulos gestorben ist. Wieder zu Hause, zieht er »die Pistole aus der Tasche und schoß sich eine Kugel ins Herz« (ebd., 287). Sein Selbstmord hinterlässt Unverständnis in der Stadt; wieso bringt er sich um, wo ihn alle geschätzt und ihn aufgesucht haben. Von Jake Blount heißt es: »Er hatte Singer alles gegeben, und dann hat der Mann sich das Leben genommen« (ebd., 303). Und von Dr. Copeland schreibt McCullers: »Im Grunde erfüllt der Tod jenes weißen Mannes sein Herz mit düsterem Kummer. Mit ihm hatte er reden können wie mit keinem anderen Weißen, ihm hatte er vertraut. Singers geheimnisvoller Selbstmord hatte ihn betroffen und hilflos zurückgelassen« (ebd., 292). Mick Kelly war es, »als hätte man sie betrogen. Nur daß niemand sie betrogen hatte. Also konnte man auch seine Wut an niemandem auslassen. Und dennoch – trotz alledem hatte sie dieses Gefühl: betrogen« (ebd., 310). Und für Biff Brannon bleibt das alles rätselhaft: »Nun war Singer schon einen Monat tot und begraben. Und immer noch war das Rätsel in ihm und ließ ihm keine Ruhe. An der ganzen Sache war irgend etwas Unnatürliches – so etwas wie ein böser Schabernack. Wenn er darüber nachdachte, überkam ihn ein unbehagliches Gefühl, eine unbekannte Angst« (ebd., 314).

Es ist diese unbekannte Angst, die in der Literatur hörender Autoren schimmert, die über taube Helden schreiben. Und mehr als das Interesse an den tauben Helden ist es die Lust an dieser unbekannten Angst, die die tauben Helden bei ihnen und ihren Lesern auslöst, die aufwühlt und unbehaglich und rätselhaft ist. Der taube Pierre Desloges jedoch notierte schon vor 250 Jahren: »Alle haben falsche Vorstellungen über uns« (zit. in Bézagu-Deluy 1993, 44).

»Wer ist diese taubstumme Frau, die pausenlos meine Nächte stört?«

Chenjerai Hoves Roman *Ahnenträume*

Einen Roman zu lesen bedeutet, einen Raum zu betreten, den man nicht kennt. Das kann unterschiedliche Gefühle auslösen, Verwirrung allemal: Wo befinde ich mich? Was bedeuten diese Worte und die Bilder, die sie auslösen? Weshalb werden sie mir erzählt? Spielt das Romangeschehen in einer fremden Kultur, einem fremden Land, einem fremden Kontinent, kann die Verwirrung in Befremden umschlagen, in ein Gefühl der Verunsicherung und Hilflosigkeit, einen Reflex der Abwehr.

Die gehörlose Frau, die Chenjerai Hove in seinem Roman vorstellt, ist so völlig anders als die gehörlosen Menschen, die aus der Literatur bekannt sind. Gehörlose Helden in literarischen Texten hörender Schriftsteller haben einen festen Platz – ich habe an anderer Stelle ausführlich darüber geschrieben.¹ Nein, in *Miriro* begegnet dem Leser weder eine »wilde« noch eine »gezähmte wilde« Frau. In *Miriro* begegnet ihm die Erinnerung. Die Situation erinnert an Tobias und Erik, den Helden in Niklas Rådströms Roman *Engel unter Schatten* (1996; vgl. Vollhaber 1997, 441ff.). Damals löste die Begegnung des Ich-Erzählers mit dem gehörlosen Tobias jenen Strom des Erinnerns und Erzählens aus, von dem der Roman kündet, in dem von der Geschichte seiner Jugend, die er gemeinsam mit seinem gehörlosen Bruder Erik verbrachte, die Rede ist. *Engel unter Schatten* reflektiert den Verlust der Jugend, der durch den gewaltsamen Tod Eriks ausgelöst wurde, für den sich der Ich-Erzähler verantwortlich fühlt. Die Schuld an Eriks Tod zu verdrängen, galt von nun an sein ganzes Sinnen und Trachten bis zu jenem Moment, da ihm Tobias begegnet und in dieser Begegnung der vergessene Erik zurückkehrt. Die Schuld, die so schwer auf den Schultern des Ich-Erzählers lastet und vor der er sein Leben lang geflohen war, ist die Verweigerung jener Liebe, die ihm von seinem Bruder entgegengebracht wurde – eine Verweigerung, die letztendlich zum Tod Eriks führt. Erik jedoch ist der Einzige, der den Erzähler je geliebt hat.

1 Vgl. dazu »Hörende schreiben über Gehörlose: Ein Traum von tiefer Stille« in diesem Band auf S. 231.

Auch Hoves *Ahnenträume* reflektieren Schuld, auch sein Roman handelt von verweigerter Liebe, und dennoch ist alles ganz anders. Eine zentrale Figur des Romans ist Mucha, dem im Traum seine taube Ahnin Miriro erscheint und ihm Geschichten erzählt. Diese Geschichten verwirren Mucha. »Wer ist diese taubstumme Frau, die pausenlos meine Nächte stört« (1999, 66), fragt er seinen Vater. Miriro kam 1850 auf die Welt, verbrachte eine traurige Kindheit, wurde mit einem Säufer verheiratet und nahm sich bald darauf das Leben. Die Familie, das Dorf atmen auf, als sie tot ist. Doch jetzt ist sie wieder da, nicht als rächender Schatten oder Fluch, sondern als Geschichten erzählende Ahnin, die Mucha, ihrem Medium, den Schlaf raubt. In Mucha findet sie einen Menschen, der ihr zuhört, dem sie »die Geschichte des Mädchens, das Zeit und Raum besiegt« (ebd., 34) – ihre Geschichte – erzählen kann.

Es ist die Geschichte der Familie von Mucha, die in einem Dorf in Zimbabwe lebt. Ein Erzähler berichtet. Dieser Erzähler wendet sich im Text häufig an Mucha und spricht ihn an: »Du, ein kleiner Junge noch, beobachtest, wie dein Vater das Land seiner Träume der Länge und Breite nach mit Schritten durchmißt« (ebd., 89). »Du bist ganz allein in dieser dunklen Welt« (ebd., 71). »Du sitzt und lauschst dem furchterregenden Schrei der Eule aus der Finsternis« (ebd., 183). »Du hörst die Stimme, und sie bringt dich zum Weinen« (ebd., 220). Manchmal ist der Erzähler auch Mucha selbst: »Ich, Mucha, der Zuhörende bei den nicht enden wollenden Erzählungen und Geschichten, die mich zwar betreffen, an deren Entstehung ich aber keinen Anteil nehmen konnte, ich gehörte nicht zu diesen Erinnerungen, bis ich schließlich geboren wurde, um ein bloß Zuhörender zu sein, der unter dem kühlen Schatten eines Baumes sitzt« (ebd., 26). Es kommt auch vor, dass Miriro von sich erzählt: »Ich konnte nicht hören, wie die Vögel singen. [...] Sogar die Schlaflieder, die meine Mutter mir sang, ich konnte sie nicht hören. Sie waren Teil der stummen Finsternis, die mein Leben umgab« (ebd., 26).

Der Unterschied zwischen Tobias und Erik einerseits und Mucha und Miriro andererseits besteht darin, dass Tobias jene Gefühle bei Ove, dem Ich-Erzähler, evoziert, die ihn an seine Gefühle mit Erik erinnern. Tobias und Erik dienen dem Erzähler als Katalysatoren der Erinnerung, es geht um Oves Gefühlswelt, sein Ich feiert Urstände. Rådströms Roman kreist um das Ich des Erzählers, alles Geschehen ist auf dieses Ich hin konzentriert. Wir haben es mit einem Text zu tun, wunderschön und spannend geschrieben, der ganz dem abendländischen Konzept des Ich-Ideals verpflichtet ist, mit Ove als Hauptfigur und seinen Antagonisten Tobias und Erik; ein Konzept, dem auch westliche Emanzipationsbewegungen verpflichtet sind.

Ganz anders ist das Konzept in Hoves Roman. Hier gibt es zwar Mucho, doch es geht nicht um seine Emanzipation, sondern um seine mediale Funktion im Romangesehen. Der oft verwirrende Wechsel der Erzählperspektive macht deutlich, dass der Autor alles vermeiden will, Mucha zur Hauptfigur des Geschehens zu machen. Dabei hilft ihm die Rekonstruktion einer Familiengeschichte, die er mit Miriro beginnen und offen enden lässt. »1850. Ein taubstummes Kind wird geboren« (ebd., 15). Die Kapitel des Buches beginnen mit Jahreszahlen und Daten: »1960. Vater – der Zuhörende hört zu« (ebd., 36), »1963. Der Schoß« (ebd., 54), »2. Juli 1970« (ebd., 64) usw. Miriro übernimmt dabei die Funktion eines Katalysators, jedoch nicht, um Erinnerungen und Gefühle bei einem Helden wachzurufen, sondern um mithilfe Muchos der verschütte-

ten Geschichte des Familienclans, zu dem sie und er gehören, nachzugehen: »Jetzt ist sie [Miriro] eine Stimme, kommt und geht, wie sie will, setzt sich über alle Hindernisse hinweg. Sie ist eine dunkle Stimme voller Freude und Traurigkeit und erzählt ihre Geschichte. Meine Geschichte. Unsere Geschichte« (ebd., 25). Insofern liegt das Heldenhafte Muchas nicht in seiner Emanzipation begründet, sondern im Ernst, dem Ruf zu folgen, und dem Fleiß seiner Recherche.

In seinem Original ist der Titel des Romans *Ancestors*, was so viel wie Ahnen, Vorfahren bedeutet. Der in der deutschen Ausgabe erweiterte Titel *Ahnenträume* verweist auf den Ort, wo sich die Ahnen einfinden. Und bereits hier zögert man und es stellt sich jenes Unbehagen ein, von dem eingangs berichtet wurde.

Seit Sigmund Freud den Traum als bedeutsamen Erkenntnisgegenstand der Psychoanalyse entdeckte, gilt er als verkleidete Erfüllung eines unterdrückten und verdrängten Wunsches, mit dem sich jeder Europäer auseinanderzusetzen hat. In seiner Freud-Biografie schreibt Peter Gay dazu: »Jeder Traum ist also ein Stück Arbeit und harte Arbeit dazu. [...] Als Hüter des Schlafes dienend, hat ›Traumarbeit‹ die Funktion, unannehbare Impulse und Erinnerungen in eine Geschichte zu verwandeln, die harmlos genug ist, um ihre Schneide abzustumpfen und ihre Äußerung zu erlauben. Die Vielfältigkeit der Traumarbeit, die den Träumern offensteht, ist praktisch unerschöpflich, da sie eine Unzahl von Tagesresten und einzigartigen Lebensgeschichten zur Verfügung hat. Doch trotz des Anscheins eines planlosen, wimmelnden Chaos folgt diese Arbeit festen Regeln« (1995, 133).

Diese Vorstellungen von Traum konterkarieren völlig das, was Hove als Traumerfahrungen in seinem Roman beschreibt, und es fällt schwer, auch wenn im Roman häufig die Rede von Traum ist, ihn nicht als das zu erkennen, was die von Freud geprägte Kultur unter ihm versteht. Freud begreift die Arbeit des Analytikers als mühseliges Deciffrieren von Traumbildern und ihre Inbezugsetzung zu lebensgeschichtlicher Wirklichkeit. Die Traumanalyse dient – wie die Psychoanalyse allgemein – der Stabilisierung des Ich. Die Analyse ist nur dann von Wert, wenn die Bedeutung des Traums erkannt worden ist. Mucha jedoch hat von seiner Mutter gelernt: »Die Bedeutung von Träumen zu kennen heißt den Tod suchen« (Hove 1999, 34). Der Traum, wie er dem Leser bei Hove begegnet, hat mit der Stabilisierung des Ich nichts zu tun. Er ist nicht, wie bei Freud, eine Wunscherfüllung, der sich des ›Ventils‹ Traum bedient, weil die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft die Erfüllung der Wünsche verbieten. Bei ihm ist der Traum auch kein Geheimnis, das beim Erwachen schnell zu vergessen und bestenfalls nur dem Analytiker preiszugeben ist, sondern eine im Rahmen der Tradition anerkannte Instanz, mit den Ahnen, die zwar gestorben sind, deren Geister aber leben, in Kontakt zu treten. »Seit Jahrhunderten bestimmt der enge Kontakt zu den Geistern der Vorfäter das Leben der Menschen. Die Geister der Vorfahren werden bei allen wichtigen Lebensentscheidungen informiert, befragt und um Fürsprache gebeten. [...] Ihre Macht, Kenntnisse oder Kräfte übertragen sich auf eines ihrer Kinder und Enkelkinder über mehrere Generationen. Solche Menschen werden zeitweilig vom Geist ihrer Vorfahren beseelt, um durch sie zu sprechen« (Frese-Weghöft 1991, 54f.).

Genau das ereignet sich in Hoves Roman; durch Mucha spricht Miriro. Die Erzählungen, die Miriro Mucha vermittelt, und die Mucha seinerseits auffordern, der Familiengeschichte nachzugehen, stellen für Hove die Möglichkeit dar, die Geschichte einer

Familie und ihrer Traditionen vor dem Hintergrund der Geschichte des Kolonialismus in Zimbabwe zu erzählen, ja, er muss sie erzählen, denn »sie nicht zu erzählen bedeutet den Tod« (Hove 1999, 35). »die geschichten, die man uns erzählt, es sind immer die geschichten der sieger. und immer sind die sieger die geschichtenerzähler. [...] die geschichte unseres lebens ist die geschichte des männlichen blutes, das in unseren adern kreist. in unseren adern fließt aber noch anderes blut, das von denen, die die namen der dinge kennen, nicht erwähnt wird« (ebd., 36).

Dabei ist die Geschichte der Sieger keineswegs die Geschichte der Kolonialherren; sie ist, wie es Hove deutlich pointiert, die Geschichte des männlichen Blutes. Es waren die Männer der Familie, die einst Miriro an den Säufer verheirateten, es war der Vater, der Muchas Schwester Tariro an einen alten Mann verheiratete, den sie nicht liebte und vor dem sie in die Stadt floh, wo sie auf dem Bahnhof jämmerlich dahinvegetierte. Es war Muchas Vater, der seine Frau vom Hof jagte, nachdem sie in einem feierlichen Ritual geweint und von den Ahnen ihre Tochter zurückgefordert hatte. Es war Muchas Vater, der in ein Gebiet zog, fern der Gräber der Ahnen, aus dem die Weißen die Bewohner verjagt hatten, um dort Bauern anzusiedeln, die ihnen ergeben waren. Ihrem Ruf ist er gefolgt, um ihre Forderung zu erfüllen, dass es nicht nur darum geht, den Bauch vollzuschlagen. »Du mußt auch den Bauch deines Geldbeutels füllen« (ebd., 36), wie es der weiße Land Development Officer von ihm verlangt hatte. Seinen Vater, das männliche Blut, klagt Mucha an. Er vermag es, weil er auf die Stimme der tauben Miriro hört. »Es sind die Worte, die jene Frau mit mir geteilt hat. Jene Frau, die nicht mehr ist als ein Traum. Die Geschichtenerzählerin, die so vielen tauben Ohren weibliche Geschichten erzählt. Es sind Geschichten über den Anteil weiblichen Blutes in mir. Blut aus so vielen Geschichten, die Vater vor mir verborgen gehalten hat. Die er einfach übergangen hat« (ebd., 64).

Geschichten von Frauen sind also jene ungehörten Geschichten, die auf taube Ohren stießen, die nicht erzählt wurden und in Vergessenheit gerieten. Mucha, den Sohn der Familie, zum Medium, zum Zuhörenden ihrer Geschichten zu machen, sprengt seine Rolle als Mann und Träger des männlichen Prinzips. Das wird sowohl inhaltlich als auch formal im Roman reflektiert, inhaltlich dadurch, dass Mucha zum Erzähler ihrer Geschichten und damit zum Verräter am männlichen Blut wird, formal dadurch, dass der Autor auf die Konstituierung eines Helden verzichtet, und einen Erzählfluss entwickelt, in dem der Leser immer wieder die Orientierung verliert: Wer spricht? Spricht der Erzähler, spricht Mucha, spricht Miriro, spricht Miriro durch den Erzähler, durch Mucha, durch seinen Vater, seine Mutter, durch Fanwell, seinen Bruder, oder Tiriro, seine Schwester? Das macht die Lektüre des Romans schwierig und fesselnd zugleich.

Hoves Roman reflektiert einen Vorgang, den der Anthropologe Hans Bosse als »Abwehrformation« begreift, einer kulturell verwurzelten Strategie, mithilfe derer sich Afrikaner gegen Kolonisatoren wehrten, und zwar gleichermaßen kapitalistischer wie sozialistischer Provenienz. Dabei ging es darum, folgenden Maßnahmen, die die Kolonisatoren ergriffen, zu widerstehen: »(1) Sie organisierten ein dominantes Handelsmonopol [...]. Die ruinierten afrikanischen Händler durften nunmehr subalterne Funktionen übernehmen. (2) Geldsteuern wurden erhoben. [...] (3) Diejenigen Klassen und Schichten wurden politisch unterstützt, die bereit waren, der Kolonialmacht bei ihrer Herrschaftssicherung Hilfestellung zu leisten. (4) Die Binnenwanderung [...]

wurde systematisch in Angriff genommen [...]. (5) Wenn alle diese Maßnahmen fruchtlos blieben, dann wurde offener administrativer Zwang – Einführung des Systems der Zwangsarbeit – angewandt« (Bosse 1984, 43). Alle fünf aufgeführten Maßnahmen lassen sich in der Familiengeschichte Muchas wiederfinden, und auch die Folgen, die diese Maßnahmen und der Widerstand dagegen bei den Menschen hinterlassen haben.

Chenjerai Hove, der 1956 als Bauernsohn in den Midlands von Zimbabwe geboren wurde, arbeitete mehrere Jahre als Lehrer, bevor er Lektor beim Zimbabwe Publishing House wurde. Bis zu seinem Tod war er Schriftsteller und Journalist. Er hat drei Gedichtbände veröffentlicht: *Up in Arms* (Harare 1982), *Red Hills for Home* (Harare 1985) und *Rainbows in the Dust* (Harare 1998), außerdem neben *Ancestors* (London 1996) zwei weitere Romane: *Bones* (dt. *Knochen*, München 1991), für den er 1989 den Noma-Preis für afrikanische Literatur erhielt, und *Shadows* (dt. *Schattenlicht* 1996). 2001 erhielt er den Deutschen Afrika-Preis der Deutschen Afrika-Stiftung. Nachdem er die Politik Mugabes kritisiert hatte, musste Chenjerai Hove 2001 Zimbabwe verlassen. 2015 ist er in Norwegen gestorben.

Hove publizierte in Englisch und in Shona, einer der Bantusprachen Zimbabwes, Nduri Dzorudo und Pasichigare. Alle anderen mir bekannten Publikationen sind von ihm ursprünglich in Englisch veröffentlicht worden, also in der Sprache der Kolonisatoren. In seinem Roman *Ahmenträume* wird dieses Problemfeld nicht angedeutet, es ist jedoch ein zentrales Thema im afrikanischen Befreiungskampf, und das, was der kenianische Schriftsteller Ngugi wa Thiong'o (geb. 1938) aus seiner Schulzeit schreibt, dürfte gehörlosen Menschen nicht unbekannt sein: »Englisch wurde zur Unterrichtssprache meiner formalen Bildung. Das Englische wurde in Kenia zu weit mehr als nur einer Sprache: es wurde *die* Sprache und alle anderen hatten sich vor ihr in Ehrerbietung zu verneigen. Dementsprechend war es eine der demütigendsten Erfahrungen, im Umkreis der Schule dabei ertappt zu werden, Gikuyu zu sprechen. Der Übeltäter erhielt eine Prügelstrafe – drei oder fünf Stockhiebe auf den nackten Hintern – oder wurde dazu gezwungen, eine Metallplatte mit der Aufschrift ›Ich bin doof‹ oder ›Ich bin ein Esek‹ um den Hals zu tragen« (Thiong'o 2017, 44; Herv. i. Orig.).

In einem Gedicht, das Hove nach der Hinrichtung von Ken Saro-Wiwa am 10.11.1995 geschrieben hat, spannt er einen Bogen, der Europa miteinbezieht und auf das Problemfeld Sprache indirekt hinweist.

»we drank on a boat / floating on the elbe / a german river: / now i know / the german river / knows not / the shadow of our predicament, / of the tears we shed / of the voices we hear / as we listen / to our deaf continent / they were wrong / the negritudes / about the beauty of the land, / the land of our fathers; / they were wrong / for not seeing our ugliness / for we are, indeed, ugly / the DARK CONTINENT. / a continent that bleeds / and does not know it« (Hove 1998, o.S.).²

2 wir tranken auf einem boot / das auf der elbe schwamm / einem deutschen fluss: / jetzt weiß ich / der deutsche fluss / weiß nichts / von unserer misslichen lage, / von den tränen, die wir vergießen / von den stimmen, die wir hören, / wenn wir gebannt / unserem tauben kontinent lauschen / sie haben sich geirrt / die schwarzafrikaner / über die schönheit des landes, / des landes unserer väter; / sie haben sich geirrt / weil sie unsere hässlichkeit nicht gesehen haben / denn wir sind wirklich

Das Wort »negritude«, das wie ein Scharnier die europäische und afrikanische Perspektive des Gedichts von Chenjerai Hove verbindet, hat der Dichter und ehemalige Staatspräsident des Senegal, Léopold Sédar Senghor, auf die Frage von Hubert Fichte, weshalb er in Französisch publiziere, einmal dahingehend interpretiert, »daß alle großen Zivilisationen Zivilisationen des kulturellen Mestizentums sind. Es gibt ein Bedürfnis nach Komplementarität, nach Ergänzung durch das Gegenteilige« (Fichte 1990, 225). Tatsächlich ist Afrika ohne seine Kolonialgeschichte nicht denkbar, die Ermordung des nigerianischen Dichters Ken Saro-Wiwa durch die im Sold multinationaler Ölkonzerne stehende Diktatur repräsentiert jenen »shadow of our predicament«, den die tragische Seite des Begriffs »négritude« ausmacht. Die von Senghor mit dem Begriff einhergehende Idee von Komplementarität meint jedoch eine Form der positiven Ergänzung und kreativen Vermischung.

Vielleicht stand dieser Begriff auch Pate, als Hove seinen Roman *Ahmenträume* konzipierte, eine »Ergänzung durch das Gegenteilige«, wie sie sich in der Begegnung von Miriro und Mucha anbahnt. Der Roman endet mit einem Fest, bei dem sich die Ergänzung durch das Gegenteilige verschließt: »In dieser Feier sind Nacht und Tag miteinander verbunden« (Hove 1999, 230). Mucha fällt in einen traumartigen Zustand und sieht den Hof seines Vaters verbrennen. Noch einmal erscheinen ihm Miriro und Tiri-ro, doch nun nicht mehr, um ihn mit Geschichten zu verwirren, sondern um Abschied zu nehmen. »Ihre Worte werden schwächer und schwächer, matter und matter, wie die Worte eines sterbenden alten Mannes« (ebd., 231f.). Ist es ein Wunder, dass das Heinrich-Böll-Haus, in dem Hove Teile seines Romans schrieb, von den dort gastierenden Schriftstellern das »Haus des Schweigens« (ebd., 9; Herv. i. Orig.) genannt wird, um die Stimme der Gehörlosigkeit vernehmen zu können?

»Ich stehe mir selbst gegenüber wie einem Taubstummen«

Marcel Beyers Roman *Flughunde*

Das Jahr 1996 war von einer Historikerdebatte geprägt, die weit über den Kreis der Fachleute hinausreichte, der sich normalerweise mit solchen Fragen beschäftigt. Daniel J. Goldhagens Buch *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust* war erschienen und schon vor seinem Erscheinen in Deutschland Gegenstand heftigster Kritik. Sein Ausgangspunkt, der Völkermord an den Juden sei von Deutschen vollstreckt worden, ohne dass sie dazu besonders genötigt worden wären, ja, im Gegenteil, mit einem ausgeprägten Willen zur Vernichtung, war auf massive Ablehnung – vor allem vonseiten der etablierten Geschichtswissenschaft –, aber auch auf große Zustimmung gestoßen (1997 wurde dem Autor für sein Buch und die Diskussion, die es angeregt hat, der Demokratiepreis verliehen). Die Mordmaschine, so seine These, konnte nur aus dem Grunde so »erfolgreich« arbeiten, weil sich große Teile der Bevölkerung aktiv daran beteiligten und dieser Völkermord als Vollzug eines ausgeprägten eliminatorischen Antisemitismus begriffen wurde. Das Bedrohliche und Aufwirbelnde seiner These war sein Augenmerk auf die Täter, die aus allen Schichten der Bevölkerung kamen und gerne und mit großer mörderischer Energie die befohlenen Tötungen, meist mit ausgeprägter Grausamkeit, vollstreckten. »Mein Buch besteht also – gegen einen Großteil der Literatur über den Holocaust – auf der Vorstellung, daß es eine *individuelle* Verantwortung gibt« (Goldhagen 1996a, 29; Herv. i. Orig.).

Die Feststellung, dass sich vermutlich weit über 100.000 Deutsche am Mord an den Juden beteiligt haben, und das Insistieren auf dem Tatbestand einer individuellen Verantwortung, wurde ihm als Neuauflage des Kollektivschuldspruchs angekreidet. Er wischte mit Verve die Entlastungsthese vom Tisch, die im Kontext des Massenmords immer wieder gerne zitiert wird, und mit der 1961 auch ein Adolf Eichmann um Entlastung bat, dass es nicht Rassenfanatismus und Hass, sondern ein sogenanntes, den Deutschen innewohnendes Pflichtbewusstsein, ein bürokratischer Perfektionismus und Untertanengeist gewesen seien, die das Schreckliche hätten geschehen lassen. Das lässt Goldhagen nicht gelten. Bei einer Podiumsdiskussion in den Hamburger Kammerspielen am 04.09.1996 fragt er: »Warum waren die Täter im großen und ganzen

kooperationswillig, warum haben so viele ihre Aufgaben mit Eifer erfüllt, warum lief alles so reibungslos? [...] Wir müssen erklären, warum sie so handelten, wie sie gehandelt haben« (1996b, 60).

Goldhagen hat mit seinem Buch nicht nur den Finger auf einen weißen Fleck in der Geschichtswissenschaft gelegt – die Erregung, die sein Buch provoziert hat, dokumentiert nachdrücklich die Gegenwart der Angst vor der Frage nach der individuellen Verantwortung eines jeden Einzelnen. Dabei ist diese Frage schon häufig gestellt worden, ohne sie hätte es in Deutschland keine 68er-Bewegung gegeben, sie war der wesentliche Grund, dass in der Bundesrepublik eine »Rote-Armee-Fraktion« entstand – aber vor allem war sie Anlass zu heftigster Abwehr. Deutlich wurde das in der Forderung, die Anfang der 70er-Jahre von weiten Teilen der Bevölkerung und der konservativen Parteien gestellt wurde, die Morde aus der Zeit des Nationalsozialismus verjähren zu lassen und endlich Schluss zu machen mit diesem Kapitel. Goldhagens »anrühige« Forderung hingegen besteht darin, das Bemühen um Aufklärung zu intensivieren, nach den Motiven für die Taten zu fragen und damit nach den Personen selbst: »Wer aus freien Stücken andere Menschen verspottet, herabgewürdigt, gefoltert und getötet hat, wer damit geprahlt, seine Taten gefeiert und Mementos davon aufbewahrt hat, der hat so gehandelt, weil er seine Opfer haßte, sie für schuldig hielt und weil er der Überzeugung war, es sei gerechtfertigt, so zu handeln« (Goldhagen 1996a, 37). Und eine Frage wurde wieder aktuell, die Wolfgang Borchert schon 1947 gestellt hat, nämlich wie die Mörder nachts schlafen konnten angesichts der Taten, die sie begangen haben (vgl. 1996, 106f. und 164f.).

Die Frage nach der individuellen Schuld ist leitmotivisch in dem 1995 erschienenen Roman von Marcel Beyer *Flughunde*. Der Held und Ich-Erzähler des Romans, Hermann Karnau, ist ein janusköpfiges Wesen, einerseits sympathisch, warmherzig zu Kindern und mit einem Tick, der ihn eher liebenswürdig erscheinen lässt – andererseits ein Mensch, der ohne Skrupel grausamste Verbrechen begeht, von seinem Autor als Figur bar jeder Moral gezeichnet. Beyer sagt in einem Interview: »Der Leser ist die moralische Instanz. Das war ganz wichtig. Ich wollte natürlich gerne bewerten. Immer wieder mußten Sätze herausgestrichen werden« (Beyer 1998, 14). Dennoch scheint sich auch bei diesem Mann ein Gewissen zu melden – im Traum, und viele Jahre später. Nicht im Sinn eines Schuldeingeständnisses, sondern in der verzerrten Wirklichkeit der Traumerinnerung. Diesbezüglich schreibt Walter Benjamin – deutlich geprägt von seiner Freud-Rezeption – im *Passagen-Werk*: »Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen!« (1998, 491). Es offenbart sich im Traum das Gewesene nicht als Chronik tatsächlicher Ereignisse – Traumerinnerung meint eine entstellte Form der Wirklichkeit. Ein solcher Traum begegnet dem Leser in dem Roman, der von einem Menschen handelt, wie ihn Daniel Goldhagen im Blick hat.

Es ist das Jahr 1992. Im Keller eines Waisenhauses findet man ein Archiv, in dem sich Schallplatten stapeln, die in den Kriegsjahren aufgenommen worden sind. Ein Mann wird aufgetrieben, der offensichtlich sehr gut Bescheid weiß, Hermann Karnau. Nach anfänglichen Auskünften verschwindet dieser Mann, und so bleibt vieles unbeantwortet: »In einem Winkel lagern Aufnahmen, bei denen nicht klar ist, ob hier die Spielfreude mit der fortschrittlichen Tonspeichertechnik durchgegangen ist oder ob diese Bänder tatsächlich medizinischen Zwecken dienen: [...] Das Einführen von Sonden in den

Rachenraum oder die Blutbahnen, um verschiedene, nicht rekonstruierbare Körpergeräusche aufzunehmen. Woher man allerdings die Probanden bezog, welche für die zum Teil recht schmerzhaft Erhebung der entsprechenden Daten rekrutiert wurden, liegt ebenfalls außerhalb der Kenntnis der Untersuchungskommission« (Beyer 1996, 222f.).

Karnau weiß genau, um welche Aufnahmen es sich hier handelt. Er kennt die Geschichte jeder einzelnen Platte, deren Herstellung er selber veranlasste, mit Geräuschen von Schmerzen, die unter der Folter entstanden. Und tatsächlich träumt er in der Nacht, dass in Umkehrung der Wirklichkeit er es ist, der gefoltert wird. Jene SS-Ärzte, mit denen er einst Folterungen durchgeführt hat, stehen nun um sein Bett und haben ihm die Kopfhaut abgezogen und seine Schädeldecke freigelegt. Mit dem Stift eines Fonografen, dem Vorläufer des Grammofons, fahren sie ihm an der Kronennaht längs, an der die Schädelplatten zusammengewachsen sind. »Das Knochensummen ist ein Geräusch menschlichen Ursprungs, das kein Mensch je zuvor gehört hat, der wirkliche Schädelklang, und doch klingt er völlig menschenfremd, flaut wieder ab, wird dumpfes Knattern, droht zu ersterben, fällt zurück in das anfängliche metallische Kratzen, mein Schädel unter diesen Vibrationen, als lösten sich schon erste Knochensplitter, ein furchtbarer Ton, der mir Gänsehaut bereitet. Soll dies tatsächlich das charakteristische Lautgeben meiner eigenen Schädelnaht sein. Das Urgeräusch?« (ebd., 227).

Das »charakteristische Lautgeben« sind die Füße der Tauben, die auf seinem Fenstertablett scharren. Dieser Moment zwischen Traum und Erwachen ist bei Benjamin von zentraler Bedeutung: »Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens« (1998, 491). Die Vorstellung des Eingedenkens korrespondiert unmittelbar mit dem bei Goldhagen und Beyer dargestellten Komplex von Verbrechen und Erinnerung. Sie meint den Umgang mit der Frage um die Abgeschlossen- bzw. Unabgeschlossenheit der Geschichte, auf die Max Horkheimer 1937 in einem Brief an Benjamin eingeht: »Die Feststellung der Unabgeschlossenheit ist idealistisch, wenn die Abgeschlossenheit nicht in ihr aufgenommen ist. Das vergangene Unrecht ist geschehen und abgeschlossen. Die Erschlagenen sind wirklich erschlagen« (ebd., 588f.). Für Benjamin findet hier das Auseinanderbrechen der bürgerlichen Geschichtsschreibung statt, die nur »festzustellen« vermag; Geschichte ist jedoch mehr, sie ist eine Form des Eingedenkens, die das Unabgeschlossene zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene zu einem Unabgeschlossenen macht. In diesem Sinn ist das, was Goldhagen evoziert hat, ein Eingedenken im besten Sinn, und so auch bei Marcel Beyer, der die Matrix des Nationalsozialismus nutzt, einen Roman (rein fiktional, nicht etwa einen historischen) zu schreiben, um ein Nachdenken, ein Eingedenken anzuregen, das den Leser unmittelbar berührt. Die dialektische Wendung des Eingedenkens, von der Benjamin schreibt, meint das Zusammentreffen von Erinnerung und Gegenwart, und weist auf eine Spur, die im Romangeschehen angesichts der Grausamkeiten, die Karnau begeht, aber auch angesichts des zweiten Erzählstrangs des Romans in Vergessenheit zu geraten droht: die Suche nach dem Urgeräusch.

Der größte Teil des Romangeschehens findet in den Jahren zwischen 1940 und 1945 statt. Zu Beginn des Romans lernt Karnau, ein Akustiker, einen der mächtigsten nationalsozialistischen Funktionäre kennen, den Reichspropagandaminister Dr. Joseph Goebbels. Karnau ist ein Meister auf dem Feld der sich gerade entwickelnden Beschal-

lungstechnologie, deren Wirkung auf die Massen von den Nazis als erste entdeckt und mit massivem Einsatz betrieben wurde (vgl. Göttert 1998, 435ff.). Die Beschallung eines Sportfelds hat bei Goebbels großen Eindruck hinterlassen und er sucht den Kontakt. Jedoch scheint die beiden noch mehr zu verbinden. Ähnlich wie Karnau schildert Beyer Goebbels von einer unbekanntenen, warmherzigen, geradezu liebevollen Seite. Unterstrichen wird dieses Bemühen dadurch, dass niemals sein Name genannt wird, der das Böse konnotiert, vielmehr ist er im Roman nur »der Vater« oder »der Vater von Helga, Hilde, Helmut, Holde, Hedda und Heide«. Wie Karnau erscheint dem Leser Goebbels janusköpfig: Ist der eine unerbittlicher Forscher, ist der andere unerbittlicher Einpeitscher. Ist der eine treuer Freund, ist der andere liebender Vater. Goebbels Initiative, seine fünf Kinder in die Obhut des jungen, unverheirateten und in bescheidenen Verhältnissen lebenden Karnau zu geben, als seine Frau Magda ihr sechstes Kind entbindet, unterstreicht das Vertrauen und die Seelenverwandtschaft zwischen diesen beiden Männern. Karnau, der weder ein Oppositioneller noch ein überzeugter Nationalsozialist ist – ein Mann, der von sich selbst sagt: »Ich bin ein Mensch, über den es nichts zu berichten gibt« (Beyer 1996, 16) –, ist der ideale Vertraute des Privatmanns Goebbels, der es kategorisch ablehnt, seine eigenen Kinder der Hitlerjugend zu überlassen.

Diese Diskrepanz fällt auch der zweiten Ich-Erzählerin des Romans auf, der achtjährigen Helga, der Ältesten der sechs Goebbels-Kinder. Eigenartig mutet es sie an, wenn in seiner Sportpalastrede zum »totalen Krieg« der Vater gegen Modesalons und Kuren wettet, die von der Mutter ständig aufgesucht werden. Er kritisiert, dass junge Menschen morgens durch den Berliner Tiergarten reiten und hat doch gerade den Kindern ein Pony geschenkt. »Papa will, daß alle Frauen ihr Personal entlassen. Meint Papa jetzt auch unsere Hausmädchen, die Köchin und die Kinderfrau? Sogar Mamas Sekretärin?« (ebd., 165). Als Helga und ihre Schwester Hilde die Geschwister zwingen, den Boden des Kinderzimmers mit ihren Zahnbürsten zu reinigen, so wie sie es auf Bildern gesehen haben, gerät die Mutter wutentbrannt dazwischen, und als der Vater sich die blutrünstigen Werwolfnachrichten anhört, die sich seine Kinder ausgedacht haben, um ihn und seinen Werwolfsender zu unterstützen, ist er entsetzt: »[E]r konnte sich nicht erklären, wie sie solche grausamen Nachrichten hatten erfinden können« (ebd., 206).

Karnau hat eine Obsession, er sammelt Stimmen, oder besser noch, Geräusche. Obliegt ihm als Akustiker die Beschallung von Räumen, so gilt seine Leidenschaft dem Hören des Schalls. Er besitzt eine ganze Plattensammlung von Geräuschen: Vogelstimmen, Sturm- und Wasserrauschen, das Dröhnen von Lawinen, von fahrenden Autos und vom Einsturz eines großen Gebäudes. Aber am kostbarsten sind ihm die Aufzeichnungen nackter Stimmen. »Da liegt das Organ ganz offen vor mir, ungeschützt, da ist die zitternde Stimmritze, da ist die Zungenarbeit noch viel intensiver hörbar. Diese Platten lassen allein aufgrund einer Stimme einen ganzen Menschen in meiner Vorstellung entstehen. Dann läßt sich, wie bei der Arbeit eines Archäologen, der eine Scherbe untersucht, aus einem kleinen Bruchstück auf das ganze schließen. Man braucht da nichts, nichts weiter, als genau zuzuhören« (ebd., 25). Offenes Organ, zitternde Stimmritze, Zungenarbeit – er ertastet den harten Kehlkopf seines Hundes und holt aus dem Schlachthof Pferdeköpfe, deren Stimmapparat er sezziert. Er weiß, dass alle Töne und Geräusche, die ein Mensch hervorbringt, mikroskopisch kleine Verletzungen an den

Stimmbändern bedeuten, und sie so ein individuelles Gedächtnis darstellen: »Dort, in der Dunkelheit des Kehlkopfs: Das ist deine eigene Geschichte, die du nicht entziffern kannst« (ebd., 22). An diesen Kehlkopf will er ran – nicht nur an den von Hunden, Pferden und Schafen –, und die Freundschaft mit Joseph Goebbels hilft ihm dabei.

Schon früh weist der Autor auf Franz Joseph Gall (1758-1828) hin, dessen Werk für Karnau vorbildhaften Charakter hat, und der im ausgehenden 18. Jahrhundert mit der Phrenologie eine Wissenschaft begründete, die aus den Schädelformen bestimmte geistig-seelische Veranlagungen schloss. »Für Gall war jeder Kopf eine Gehirnlandkarte« (ebd., 27). Und so möchte der Ich-Erzähler selbst Forscher werden und eine Karte erstellen, »auf der die unscheinbarsten menschlichen Laute verzeichnet werden müssen« (ebd.). Gall hat nicht nur eine Gehirnlandkarte entworfen, die Vorbild für Karnaus Stimm- und Geräuschkarte ist, er hatte, wie Karnau selbst, eine starke Affinität zu ›Taubstummen‹, war während seiner Wiener Zeit Arzt in der dortigen Taubstummenanstalt und hatte dem Direktor geraten, die Kinder laut lesen und sprechen zu lassen zur Pflege ihrer Gesundheit. »Er hatte nämlich bei Leichenöffnungen die Lungen von Taubstummen immer auffallend klein und unentwickelt gefunden« (Anon. 1943, 44). Die kleinen und unentwickelten Lungen der gehörlosen Kinder sind für Gall genauso rätselhaft wie deren Kehlköpfe für Karnau, die nicht jene Geräusche reproduzieren können, die ihnen ihre Geschichte einschreibt, da sie sie ja nicht hören. Nach Karnau ist jeder Mensch dem »Kasernenhofton« (Beyer 1996, 28) ausgeliefert, der seine Stimme schließlich zerstören wird, »außer den Taubstummen natürlich, vor denen dieser Ton kapitulieren muß, weil er sich in sie nicht hineinfressen kann« (ebd., 29). Auch Kinder (die Goebbels-Kinder etwa) sind davon ausgenommen: In grausamer Konsequenz schützen Vater Joseph und Mutter Magda ihre Kinder vor dem gefährlichen Ton. Sie töten sie, bevor »ihre Stimme bricht«, »damit sie nicht unter der Herrschaft gebrochener Stimmen stehen« (ebd., 216), denn der Stimmbruch bringt diesen Ton hervor, vor dem die Kinder bewahrt werden müssen. Und schließlich ist der Ich-Erzähler selbst vor diesem Ton geschützt, da er nie einen Stimmbruch hatte und seine Stimme immer die eines Kindes, also unberührt und unbeschädigt geblieben ist. Er fühlt sich wie ein ›Taubstummer‹: »Ich stehe mir selbst gegenüber wie einem Taubstummen: Es gibt da einfach nichts zu hören, und auch die Gesten und die Mimik kann ich nicht verstehen. [...] Keine erkennbare Vergangenheit, und nichts, das mir widerfährt, nichts in meiner Erinnerung könnte zu einer Geschichte beitragen« (ebd., 18). Doch Krieg und die Freundschaft mit Goebbels ändern die Situation, sein Stimmkartenprojekt erhält neue Möglichkeiten.

»Die Klanglandschaften zu Haus sind ausgekostet. Ich habe einsehen müssen, daß es, um mein Kartenprojekt vorwärtszutreiben, notwendig wäre, auch Stimmen anderer Regionen aufzunehmen. Darum habe ich mich freiwillig gemeldet, hier in Straßburg Entwelschungsdienst zu leisten« (ebd., 83).

Alles, was Französisch klingt, muss eliminiert und durch Deutsch ersetzt werden. Das betrifft nur vordergründig Straßennamen und Denkmalinschriften. Eigentlich geht es um das Identifizieren von Widerstandskämpfern, das Belauschen von Franzosen, von konspirativen Treffen. Der Dienststelle dienen die Aufzeichnungen als Beweismaterial, ihm selbst zur Vervollständigung seiner Karte. »Gewissermaßen als Gegenleistung dafür muß ich unvorstellbare Anblicke über mich ergehen lassen: Ver-

höre, furchtbar, Prügelstrafe bis aufs Blut. Und Razzien, rücksichtslos: Ich stehe da mit meinen Apparaturen inmitten einer weinenden Kinderschar, deren Vater von den Entwelschern abgeholt wird. Nur aufgrund einer Stimmaufnahme, die ich durchgeführt habe« (ebd., 84). Das hindert ihn jedoch nicht daran, sein Projekt weiterzuverfolgen. Und als er aus Versehen einmal eine Tonspur löscht und damit die Möglichkeit zerstört, Widerständler zu identifizieren und festzusetzen, erkennt er mit seinem geschulten Gehör deren Stimmen im Gang, was zu ihrer sofortigen Verhaftung führt.

Mit Goebbels' Hilfe wird er zu einer Konferenz zum Thema Sprachhygiene eingeladen, bei der er die Sinnlosigkeit einer Aktion wie der Entwelschung betont, an der er gerade teilgenommen hat. Angesichts der großen Gebiete, die bald zum deutschen Reich gehören, kann es nicht um »die Ausmerzungen un deutscher Wörter« (ebd., 138) gehen, und auch nicht darum, die Leute »bis in alle Ewigkeit mit monotonen Sprechchören der SA (zu) beschallen« (ebd., 139). Damit weckt er die Aufmerksamkeit der SS, deren esoterische, pseudo-biologische Konstruktion des »neuen Menschen«, des nationalsozialistischen Prototyps, hier eine weitere Fundierung erfährt. Karnau: »Zuallererst müssen wir das aufmerksame Hören lernen. Denn nicht allein die Sprache, auch die Stimme, sämtliche menschlichen Geräusche müssen, wenn man schon einmal damit anfängt, auf Linie gebracht werden. Wir müssen jeden einzelnen greifen, wir müssen in das Innere der Menschen vordringen, und dieses Innere äußert sich bekanntlich in der Stimme, die eine Verbindung von innen nach außen darstellt. Ja, wir müssen das Innere der Menschen abtasten, indem wir ihre Stimme auf das genaueste beobachten. [...] Das Innere greifen, indem wir die Stimme angreifen. Sie zurichten, und in äußersten Fällen selbst nicht vor medizinischen Eingriffen zurückschrecken, vor Modifikationen des artikulatorischen Apparats« (ebd.).

Galt Karnaus Aufmerksamkeit zunächst den nackten Stimmen, die er auf dem Schlachtfeld aufzunehmen hoffte, wo er etliche Mikrofone verteilte, um Stimmen und Geräusche sterbender Soldaten einzufangen, bietet ihm nun die SS Zugang zu ihren Konzentrationslagern. Gemeinsam mit Stumpfecker, dem SS-Offizier und letzten Leibarzt Adolf Hitlers, werden die Opfer in finstere Keller geworfen, wo sie nichts zu essen und zu trinken bekommen, um die Schreie, das Wimmern und Stöhnen und die Entwicklung absterbender Stimmen zu hören. Sie werden so lange gequält, bis ihnen Urgeräusche entfahren, um schließlich die Spuren dieser Urgeräusche an ihren Kehlköpfen, die ihnen aufgeschnitten werden, abzulesen.

Urgeräusche? Zu erinnern ist an Karnaus Traum von 1992. Dieser Traum findet seinen Ursprung in dem 1919 abgeschlossenen Text »Urgeräusch« von Rainer Maria Rilke, in dem er die Erfindung des Phonographen in seiner Kinderzeit erinnert. Durch einen Trichter schallt die Stimme auf eine Membran und bringt diese zum Schwingen, daran ist ein Stift befestigt, der diese Schwingungen auf eine Wachswalze graviert. Diese Erfindung lässt Rilke nicht zur Ruhe kommen. Als er später Anatomievorlesungen besucht, sind es weniger Muskeln und Sehnen als vielmehr das Skelett, und hier vor allem der Schädel, der ihn in seinen Bann zieht. Die Kronennaht auf dem Schädel weckt Erinnerungen an die Formen der Gravur in der Wachswalze, und er fantasiert: »[W]enn man diesen Stift [...] über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müsste ent-

stehen, eine Ton-Folge, eine Musik ...« (Rilke 1998, 470) und nennt es »das Ur-Geräusch« (ebd.), das hier zur Welt kommt. Das Urgeräusch aus den eigenen Knochen und doch ganz fremd, oder, wie Beyer schreibt, »der wirkliche Schädelklang, und doch klingt er völlig menschenfremd« (1996, 227).

Hier wiederholt sich eine von Karnau bereits gemachte Erfahrung, dass das Eigene ganz fremd sein kann. Bei ›Taubstummen‹ hat er dies schon einmal erlebt. Er fühlt sich selbst als ›Taubstummer‹, doch gleichzeitig stellt er resignierend fest: »Nichts weiß man über die Taubstummen, nichts kann man, als Stimmträger, über ihre Welt erfahren« (ebd., 16). Jetzt hat er die Instrumente zur Hand, diese Resignation zu überwinden und seine Neugierde zu befriedigen.

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, dass Daniel Goldhagen als Ursache für die von großen Teilen der deutschen Bevölkerung gebilligten Unterdrückung, Vertreibung und schließlich Vernichtung zuerst an den jüdischen Mitbürgern, dann an den Juden in den besetzten Gebieten, einen tief verankerten Antisemitismus sieht, dessen Wurzeln weit ins 18. Jahrhundert zurückreichen. Beyer nennt nie Juden als Karnaus Versuchspersonen, sondern spricht in einer gewollt distanzierten Sprache von »Körpern« – oder besser noch von Körperteilen: »nackte Männerfüße«, »Schultern«, »Arme«, »Rumpf« – bzw. bedient sich einer dezidiert medizinischen Terminologie: »Sinkt der Kehlkopf unter gleichzeitiger Entspannung, wird die Stimme tiefer und rauer und zeigt eine immer deutlicher werdende Neigung zum Vibrieren. Noch immer Tendenz Brustatmung. Gebißverschiebungen sind zu beobachten, Abschürfungen des Gaumens durch ungesteuerte Zungenkontraktionen: Je heftiger die Bewegungen, desto vehementer der Speichelfluß. Die Versuchsperson versucht auszuspucken« (ebd., 159). Der Leser ahnt, dass es sich hier nicht um eine gewöhnliche Operation handelt, sondern um medizinische Versuche, wie man sie aus KZ-Dokumentationen kennt, bei denen die verharmlosende Sprache von Medizin und Technologie das Ungeheuerliche des Vorgangs verdeckt. Und Karnau fragt: »Kann man sich die junge, ungetrübte Stimme eines Kindes verschaffen, indem man einem Kind die Stimme nimmt?« (ebd., 160f.). Diese Frage wird im Zusammenhang mit ›taubstummen‹ Kindern für ihn besonders interessant. Die Hinweise auf Gall und das Urgeräusch haben es bereits angedeutet. Es geht um die Möglichkeit, dem Fremden im Eigenen auf die Spur zu kommen. »Undurchschaubar sind sie. Die Beinlosen erkennt man gleich. Und auch die Blinden erkennt man [...]. Aber die Taubstummen erkennt man nicht. Selbst wenn ein Taubstummer nicht reagieren sollte, falls man ihn anspricht, so könnte er auch einfach ein schweigsamer Mensch sein oder den Zuruf überhört haben« (ebd., 16).

Im Körper den Ursprung, die Quelle, das Urgeräusch durch »genauestes Beobachten« zu finden und damit das Fremde im Eigenen, ist die Wiege der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Das war der Stoff, aus dem Robert Louis Stevenson seine Geschichte von *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* gewoben hat. Franz Joseph Gall öffnet den ›taubstummen‹ Kindern die Brust, Jean-Marc Itard (1774-1838) durchstößt ihnen das Trommelfell und versucht, ihren Schädelknochen aufzubrechen (vgl. Lane 1994, 270f.). Hinter all dem steht das Verlangen, die ›Taubstummen‹ zu ›Hörenden‹ zu machen. Johann Conrad Amman (1724-1811) mutmaßt, dass gehörlose Menschen Sprachvermögen haben, denn sie »lachen, rufen aus, schreien laut, weinen, seufzen, ächzen und drücken die vornehmsten Bewegungen des Gemüthes durch Sprachtöne aus, deren Verschiedenheit einem

aufmerksamen Ohre nicht entgeht« (Amman zit. in Gessinger 1988, 353). Es sind genau die Geräusche, denen auch Karnau auf der Spur ist.

1778 hat der Taubstummenlehrer Samuel Heinicke (1727-1790) in einer 28 Briefe umfassenden Sammlung seinen Standpunkt über Stumme und die menschliche Sprache dargelegt. Im 21. Brief erwähnt er Sprachmaschinen, die er erfunden hat und die aus einem künstlichen Kehlkopf bzw. aus einer künstlichen Zunge bestehen. Diese Maschinen dienen ihm zur Demonstration, um die Stellung der Sprechwerkzeuge bei den einzelnen Lauten zu veranschaulichen. Lange vor Karnau gab es das Wissen, dass man zur Zunge und zum Kehlkopf vordringen muss, um der Stimme auf den Grund zu kommen. Dazu schreibt Heinicke: »Denn es giebt Menschen genug, die sonst mit vollkommenen Sprachwerkzeugen und richtigem Verstande begabt sind, die aber dennoch, nicht allein durch unrichtiges Legen oder Wenden der Sprachwerkzeuge ihre Wörter unvernehmlich artikulieren; sondern auch mit unrichtiger Abstimmung der Gurgel, grässliche unangenehme Töne hervorbringen, und entweder eine stotternde, lispelnde, schnarrende, oder auch sonst eine widrige Aussprache haben« (1912, 69f.). Mithilfe der Sprachmaschinen versucht Heinicke den ›Taubstummen‹ etwas zu visualisieren, was eigentlich nur zu hören ist, und genau das gleiche versucht Beyer mit seinem Roman: »Wenn ich über Musik schreibe, spreche ich über etwas, was im Text nicht erscheinen kann, ein akustisches Ereignis. Genauso ist es im Roman, es wird immer über Stimmen geschrieben, aber Stimmen können ja per Definition nicht in einem Buch auftauchen« (Beyer 1995, 10). Wie einst Heinicke der stotternden, lispelnden und schnarrenden Stimme nachging, so sucht Karnau »das Rasseln aus versteppter Kehle« (Beyer 1996, 171).

Heinicke schloss von hörenden auf taube Menschen. »Die Tonsprache ist und bleibt allemal, sowohl für Hörende als auch für Taubstumme eine schwer zu erlernende Kunst« (Heinicke 1912, 69). Und unter der Folter kann Karnau die größte Nähe zu seinem begehrten Objekt herstellen, und der Autor lässt es bewusst offen, ob es sich beim Opfer um einen gehörlosen oder einen hörenden Menschen handelt: »Beide wissen wir, daß der gemusterte Leib nichts verbergen kann, obwohl die Ohren sich Taubheit auferlegt haben, der Mund Stummheit: Denn diese Augen schauen noch tief aus den inneren Schichten« (Beyer 1996, 154), und Karnau wird erst zufrieden sein, wenn er ihn hört, den »Klagelaut ganz tief aus diesem nackten Leib gepreßt. Ohne daß die Figur es hat ahnen können, ist das der anvisierte Zielpunkt« (ebd., 156) – das Urgeräusch, ganz eigen und doch ganz fremd.

Gewiss wird man einwenden, dass das Monster Karnau nicht mit dem Lehrer Heinicke zu vergleichen sei, aber auch Karnau geht es letztendlich um das Erforschen einer Möglichkeit, das »Undurchschaubare«, das Fremde zu durchbrechen. Schon mit dem SS-Schergen Stumpfecker hat er die Frage diskutiert, »ob der Erwerb von Fremdsprachen wohl jemals durch operative Veränderungen am Individuum beschleunigt werden könnte« (ebd., 224), wann jedoch ist eine Sprache fremder als die, die man nicht hört, das wusste Karnau genauso wie Heinicke. Und es ist sicherlich kein Zufall, dass Beyer die Begegnung mit den Siegern nach dem Krieg als »Fremdsprachenhören und Lippenablesen« (ebd., 231) beschreibt, also genau jenen Konnex benennt, den taube Menschen nur allzu gut kennen.

Die ausführliche Beschäftigung mit ›Taubstummheit‹ reflektiert nicht das eigentliche Geschehen – auch wenn der Roman seinen Titel den ›Taubstummen‹ verdankt. Auf

der Darstellungsebene des Romans nehmen die Kriegereignisse, die Quälereien, Helga Goebbels' Beobachtungen den größten Raum ein. Wie das Erhaschen des Urgeräusches ist die ›Taubstummheit‹ eine Spur im Roman, die der Autor sorgsam und beharrlich gelegt hat, und die, das ist äußerst auffällig, in der Rezeption des Romans keinen Widerhall erfährt. Beyers Roman wurde überschwänglich gelobt, die Kritik feierte – und das zu Recht – einen großen Wurf. »Überzeugend bewies er, daß er auf der Höhe der poststrukturalistischen Theorie ist und dennoch sinnlich schreiben kann« (Sprung 1995, 27). Und in der *Neuen Zürcher Zeitung* konnte man lesen: »Der Roman ›Flughunde‹ ist ein Reissbrettwitter aus dem Geist poststrukturalistischer Theoreme und historischer Recherche – doch ist er mehr als das: nämlich der gewagte fiktionale Versuch, die Akustik einer historischen Epoche im Medium der Schrift zum Klingen zu bringen« (Köhler 1995, 39). Tatsächlich habe ich nur eine einzige Besprechung gefunden, die den Topos »Taubstumme« aufgreift, jedoch in einem falschen Zusammenhang: »Karnaus Weg und damit die Struktur des Romans – von der Beschallung der Taubstummen- und Blindenbataillone bis zur schalltoten Finsternis des Führerbunkers, wird bestimmt von physiologisch-technologischen Analogie-(Kurz)-Schlüssen« (Brockhoff 1995, 14).

Tatsächlich ist von einem »Taubstummenbataillon« nicht die Rede, sondern von Kriegskrüppeln, die zu Beginn des Romans auf jenes Sportfeld geführt werden, das der Ich-Erzähler Karnau beschallen soll. Er beobachtet jedoch nicht nur verwundete Kriegsteilnehmer, sondern auch »[d]ie Taubstummen: Da sieht man sie aus den Katakomben auftauchen. Oder sind diese Männer dort, die festen Schritts die Laufbahn betreten, gar keine Taubstummen? Hat sich der Scharführer vertan? Sind das nicht einfach Ehrengäste? Und doch muß das die angekündigte Delegation von Wehrunfähigen sein. Welch Erscheinung in der Dämmerung, mit ihrer Geheim-, ihrer Gebärdensprache, mit ihren wunderlichen Uniformen, lächerlich gut gebügelt und gestärkt, die Regentropfen perlen an den Rockschößen ab. Phantasieuniformen, da doch keiner von ihnen jemals Mitglied der Wehrmacht werden könnte« (Beyer 1996, 13f.). Seltsam, da hat die Rezensentin der *Süddeutschen* die gleichen Erkennungsschwierigkeiten wie sie der Autor seinem Helden andichtet, nur für Beyer findet hier das Präludium zu einer Begegnung ganz eigener Art statt, die vorsichtige Annäherung an einen ›Gegenstand‹, der dem Helden eigentümlich nahe und fern zugleich ist. Er kann den Blick von ihnen nicht lassen, und ihre Sprache erinnert ihn an seine Lieblingstiere: »Wie Flughunde flattern die Arme lautlos zwischen Tag und Nacht« (ebd., 15).

Das Karten-Experiment scheitert. Denn nicht nur die Versuchspersonen gehen zugrunde, sondern auch die Peiniger, und ein Kollege äußert den Verdacht, dass nicht das Wimmern und Stöhnen, der tiefe Klagelaut das Urgeräusch ist, sondern der Ultraschall, den keiner hören kann, kein Opfer und kein Peiniger – und auch nicht der Flughund. Das bedeutet für Karnau das Ende seiner Forschung, da er dem Urgeräusch nicht auf den Grund gehen kann, dass er selbst dafür taub ist wie alle Menschen, und dass selbst alle Macht diese Taubheit nicht hörend macht.

Taube Leser und Leser, die mit tauben Menschen leben und arbeiten, werden sich zuweilen die Augen reiben, wenn sie die eigenartigen Konstruktionen lesen, die der Autor mit ›Taubstummheit‹ verbindet. Kaum etwas von dem, was hier miteinander verknüpft wird, entspricht deren Erfahrung, und man ahnt, dass es Marcel Beyer gar nicht um gehörlose Menschen geht. Tatsächlich wird keine einzige gehörlose Person

beim Namen genannt, taube Menschen sind ein Werkzeug seiner Romankonstruktion, so wie sie auch für Amman, Gall und Heinicke Werkzeuge ihrer Konstruktionen waren. Wenn der Autor feststellt, »Karnau ist ein Ungeheuer wie wir alle« (Beyer 1995, 10), dann warnt er den Leser vor einer Neugier, die nicht im Lernen begründet ist, sondern im Wunsch nach Assimilierung, d.h. nach Vernichtung. Der Roman ist nicht so modern, wie die Kritik ihn sieht. Er reflektiert ein altes Thema, über das vor über hundert Jahren schon Rilke nachgedacht hat, und vor und nach ihm noch viele andere, nämlich dass das Fremde das Eigene ist, was einen nicht zur Ruhe kommen lässt. Wehe dem, der seinen Finger darauflegt. Die Goebbels-Kinder – das mochte Karnau an ihnen und das macht sie dem Leser sympathisch – konnten damit spielen: »Wir spielen doch Taubstummen-Aufmarsch« (Beyer 1996, 69). Es hat ihnen nichts geholfen.

»Der Taube hilft den Hörenden und der Idiot zeigt den Weg zur Einsicht«

Pascale Bercovitchs Reportage *Das Lächeln des Delphins*

Lange haben wir bei der Übersetzung des Textes *Blue* in eine Gebärdensprach-Performance¹ darüber nachgedacht, wie wir den Rittersporn auf der Bühne zeigen können, welche Seite von ihm wir beim Gebärden betonen. Wir alle hatten schnell verstanden, dass diese Pflanze für den Regisseur eine ganz besondere Bedeutung hat, und nicht irgendeine Blume im blauen Garten ist. Mit ihr beginnt und endet sein Film. In *Blue* erinnert Derek Jarman verstrichene Tage, träge und verträumt, »versunken in der Wärme eines blauen Hitzedunstes« (Jarman 1994, o.S.); Tage längst vergangener Liebe – und er nennt sie: »Zarte blaue Liebe in Tagen des Rittersporns« (ebd.). Eine Liebe also, die Treue, ja Ritterlichkeit verspricht. Aber es schwingt noch etwas anderes in der Betrachtung des Rittersporns mit: Zwei Seiten hat er, eine nach außen gewandte, die der Treue, wie sie auch im Film reflektiert wird, in der Erinnerung an verstorbene Freunde, und eine nach innen gewandte, die der Heilkraft. Denn der Rittersporn ward einst der Heiligen Ottilie geweiht, die blind geboren durch das Wasser der Taufe sehend wurde. Sein Wirkstoff galt als Heilmittel bei Augenleiden und der Rittersporn in *Blue* weist auf den Cytomegalievirus hin, der eine durch HIV ermöglichte Erkrankung des Filmemachers ausgelöst hat, die zu seiner Erblindung führte.

Doch aufgepasst, es geht nicht um Heilung, wie sie heute geläufig ist. Das Heilmittel der Ottilie schärft den Blick für eine andere Dimension. Darauf hat die große Heilerin und Heilige des Mittelalters, Hildegard von Bingen, Äbtissin vom Rupertsberg, in ihren Schriften immer wieder hingewiesen. Überall, wo Heilige am Werk sind, geht es um eine Erfahrung des Heils, also der Ganzheit, und nicht um Reparatur. Wenn Jesus zum Taubstummen »Hefata« sagt und Luther dies als »Tu dich auf« (Lk 7,34) versteht, dann weist der Übersetzer in die Richtung, um die es geht, nämlich ein Sich-Öffnen, um einer Erfahrung von Ganzheit gewahr zu werden. Nie geht es dabei um ein Heilungsverständnis, wie wir es aus der Neuzeit kennen im Sinn von Gesundheit als Abwe-

1 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 54f.

senheit von Krankheit. Mittelalterliches Denken, mysthisches Denken konnte sich das nicht vorstellen, und nur unter großen Mühen gelingt es heute, den menschenverachtenden Antagonismus von Gesundheit versus Krankheit zu überwinden. Nicht zuletzt der Kampf gehörloser und hörender Menschen gegen die Techno-Medizin zeugt davon. Jarman zitiert den Rittersporn, um deutlich zu machen, dass es nicht darum geht, den Tod zu umgehen, sondern seine vernichtende und auslöschende Kraft in einem *dialektischen* Blick neu zu betrachten. Es geht tatsächlich um Heilung im Sinne von ganz, völlig, vollständig, wie sie bereits aus seiner gotischen Wurzel »hails« ableitbar ist, in der das Englische »whole« steckt, das diesem Verständnis viel näherkommt. Die Dynamik von *Blue* ist die Auseinandersetzung um einen Virus, der über die Schwulen hereingebrochen ist wie Blitz und Donner. In der Auseinandersetzung findet Ganzheitserfahrung statt. Die Auseinandersetzung ist Heilung. Die Aufgabe des Künstlers Jarman besteht darin, diese Auseinandersetzung anderen zugänglich zu machen.

Das in dem Film alles umfassende Blau zieht diesen dialektischen Blick an; ein Blau, das den Betrachter einerseits ertrinken lässt, um ihn im nächsten Moment gewahr werden zu lassen, dass er sich im Kino vor einer Leinwand befindet; eine Dialektik, um die es bereits Yves Klein mit seinen monochromen Bildern ging, dem Jarman seinen Film widmet. In seinem Bemühen, weniger einen Film als vielmehr eine Atmosphäre zu schaffen, gerät Jarman in unmittelbare Nachbarschaft zu Klein, der nicht Gemälde, sondern Atmosphäre schaffen wollte, die er als »Klimazonen der Sensibilität, außerordentliche Seinszustände und eine besondere Natur« begriff, »die wahrnehmbar, aber nicht faßbar, gleichzeitig beweglich und statisch ist und jenseits der Phänomenologie der Zeit schwebt« (Klein zit. in Stich 1995, 85). Sowohl Klein wie Jarman geht es also um die Auflösung eines traditionellen Kunstwerkbegriffs. Der Hinweis, statt eines Kunstwerks Atmosphäre schaffen zu wollen, bedeutet, dass das Kunstwerk nur unter bestimmten Voraussetzungen wahrnehmbar bzw. lesbar ist. Das Kunstwerk selber, Film bzw. Gemälde, ist Teil einer den Betrachter gleichermaßen einbeziehenden Inszenierung und ohne diesen Betrachter unvollständig. Der bilderlose, monochrome Film, das gegenstandslose, monochrome Gemälde ist die Begegnung mit Leere, mit dem Nichts. »Jedes einzelne monochrome Bild sowie die Ausstellung als Gesamtheit [= die Aufführung; T.V.] stellen einen Nullpunkt des Seins dar, der jedoch weder eine Position der Negativität, eine unwiderrufliche Endgültigkeit, noch eine ultimative Wahrheit, oder Einschränkung der Möglichkeiten bedeutete. Im Gegenteil, es ging um die Vermittlung einer Erfahrung völliger Offenheit, vielleicht sogar der Ungewißheit und des ständigen Wandels« (ebd.).

Der junge Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin« eine Kategorie eingeführt, die in diesem Kontext hilfreich ist. Er spürt die besondere und einzigartige Sphäre, die Aufgabe und Voraussetzung einer Rezeption der Gedichte Hölderlins sind, auf, und nennt sie »das Gedichtete«. »Das Gedichtete unterscheidet sich als Kategorie ästhetischer Untersuchung von dem Form-Stoff-Schema entscheidend dadurch, daß es die fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff in sich bewahrt und anstatt beide zu trennen, ihre immanente notwendige Verbindung in sich ausprägt« (1980c, 106). Nennt Benjamin die Sphäre des Gedichts das Gedichtete, so erweitern Klein und Jarman das Gedichtete zur Atmosphäre, also einer Sphäre, in die der Atem des Lebens gehaucht ist, eine Erweiterung, die sicherlich Benjamins Zu-

stimmung gefunden hätte, wusste er doch, dass das Leben das Gedichtete der Gedichte ist, doch er warnt: »[J]e unverwandelter der Dichter die Lebenseinheit zur Kunsteinheit überzuführen sucht, desto mehr erweist er sich als Stümper« (ebd., 107). Den Genius Hölderlins am Beispiel der beiden Gedichte, in denen ein Stoff aus der griechischen Mythologie verarbeitet wird, erblickt Benjamin darin, dass hier Mythos nicht als Matrix humanistischer Bildung missbraucht, sondern als poetisches Material mit neuem Leben versehen wird.

Auch Klein bedient sich Begriffe einer mythischen Terminologie, jenseits von Sein und Zeit, um seine Kunst erfahrbar zu machen. Und auch Jarmans Rittersporn ist ein mythisches Denkbild, das zu Beginn eines Films steht, der vom Sterben handelt, dem Tod von Freunden und dem eigenen. Was ist das Gedichtete des Films, was beschreibt das Bild des Rittersporns, was bedeuten die beiden angesprochenen Seiten: Treue (in dem das Englische »true« (wahr) steckt) und Heilung?

Betrachtet man den Rittersporn genauer, entdeckt man eine weitere Lesart, die einen Hinweis auf Antwort geben könnte. Sein lateinischer Name lautet »delphinium consolida«, was so viel wie »tröstender Delphin« heißt. Im englischen Originaltext *Blue* liest sich das folgendermaßen: »Slow blue love of delphinium days« (Jarman 1994, o.S.). Hier öffnet sich der Blick in eine Welt, die der deutschen Übersetzung nicht gelingen kann, und lässt das Meer, den Lebensraum des Delphins, das in Jarmans Leben und in seinen letzten Filmen *Garden* und *Blue* eine bedeutende Rolle spielt, in einem Licht erscheinen, das tröstend, aber auch ungewiss schimmert, denn die Begegnung mit Rittersporn und Delphin ist von mythischen Erzählungen umwoben. Erst die Erinnerung an diese Mythen lassen das Gedichtete des Kunstwerks erkennen. Das bedeutet, im Rittersporn ist ein Mythos zu entdecken, der in *Blue* lebt und gleichzeitig weit über *Blue* hinausweist. »Delphinium days« sind magische Tage, metaphysische Tage, Tage nicht von dieser Welt. Mit diesen Worten versuchen Menschen eine Erfahrung zu erfassen, die sie hatten, als sie mit wilden Delphinen schwammen, und die ihr Leben verändert hat (vgl. Cochrane & Callen 1996, 17).

Von einer solchen Erfahrung erzählt die aus Frankreich stammende Israelin Pascale Noa Bercovitch. Die Autorin will eigentlich einen Dokumentarfilm drehen und ist auf der Suche nach geeignetem Material. Auf den ersten Blick liest sich ihr Text wie ein modernes Medienmärchen, das so belanglos ist wie die Tiersendung zur besten Sendezeit. Der Verlag bläst dazu ins Werbehorn und schreibt auf den Buchumschlag: »Ein Tier rettet einen Menschen und heilt ihn von seinem Leiden«. Welchem Leiden? »Der seit seinem fünften Lebensjahr taubstumme Beduinenjunge Abid'allah wird durch die Freundschaft mit einem Delphin aus seiner Einsamkeit befreit. Beim täglichen Spiel mit dem Tier findet er zunächst seine Sprache, dann sein Gehör wieder«. Nein, das genau passiert nicht, denn Abid'allah ist am Ende des Buches, nach Jahren der Freundschaft mit Oline, dem Delphin, so taub wie am Anfang. Eine solche Ankündigung muss bei gehörlosen Lesern Zorn und Abwehr hervorrufen, und bei hörenden Lesern, die nicht ganz trivialen Vorstellungen verfallen sind, Unverständnis. Dennoch ist dieses Buch nicht für die Ramschkiste der Antiquariate bestimmt. Im Gegenteil, wenn man es aufmerksam liest, erblickt man den Rittersporn und lernt eine Erzählerin kennen, deren Einfühlung, Abenteuerlust und Solidarität aus eigener Verletzung rühren, die sie klar beim Namen nennt, ohne sich deswegen ins Zentrum des Geschehens zu rücken,

ohne deswegen den mitleidigen Blick auf sich ziehen zu wollen. Immer hat sie ihr Thema, ihr Interesse im Auge, aber der Leser spürt, dass die Aufmerksamkeit, die sie ihrem Gegenüber entgegenbringt, ein Wissen, eine Erfahrung von Versehrtheit voraussetzt.

Ihr Interesse gilt einem gehörlosen jungen Mann, von dem erzählt wird, dass er seit seiner Begegnung mit einem Delphin neuen Lebensmut gefasst hat. Da liegt die Rede vom hörend gewordenen Gehörlosen nahe, doch es handelt sich hier nicht um ein in Dezibel messbares Hörvermögen, es handelt sich um »den Jungen, der von einem Delphin verzaubert wurde« (Bercovitch 2000, 11). Ähnlich, wie es in *Blue* nicht um die Heilung von AIDS geht, so geht es hier nicht um die Heilung von Gehörlosigkeit. Denn so wenig ein Mensch von der Gehörlosigkeit geheilt werden kann, so wenig werden Pascale Noa Bercovitch wieder Beine wachsen, die ihr als 17-Jährige bei einem Unfall von einem Zug abgetrennt wurden. Auch Bercovitch geht von einem Verständnis von Heilung aus, wie es bei Jarman zu sehen ist. Nur so ist ihr Engagement in der israelischen Armee zu verstehen. Bei *Boulevard Bio* erzählt sie, dass die Armee sie zu den Kriegsversehrten gebracht hat, um ihnen Mut zuzusprechen, mit einer irreversiblen Behinderung leben zu müssen (*Boulevard Bio* vom 02.05.2000). Jetzt möchte sie einen Mann treffen, der auch eine irreversible Behinderung erlitten und in der Begegnung mit einem Delphin Heilung erfahren hat. Sie weiß, »der Blinde hilft den Sehenden, jenseits des Sichtbaren zu sehen, der Taube hilft den Hörenden, die göttliche Stimme zu hören, und der Idiot zeigt den Weg zur Einsicht« (Bercovitch 2000, 74).

Um diese Geschichte erzählen zu können, begibt sich die Erzählerin tief in die Welt der Mythen, die sich um Delphine ranken. Schon seit langer Vorzeit gelten Delphine als Heilsbringer, und Apoll, der Gott der Medizin, nimmt bisweilen die Gestalt eines Delphins an. Wen wundert es da, dass sich die Körpergrenzen von Abid'allah und Oline nicht mehr unterscheiden lassen und sich zu einem Körper vereinen: »Ihre Körper beschreiben einen Bogen, fast könnte ich sie verwechseln, der Körper des Delphins wird menschlich, Abid'allah wird zu einem Meeressäuger« (ebd., 30).

Pascale Noa Bercovitch ist sich des Grats durchaus bewusst, auf dem sie wandert, zwischen den Anforderungen einer fesselnden Reportage und der Begegnung mit Mythen einer längst vergangenen Zeit. Dreimal deutet sie in ihrem Text den Zwiespalt an, in dem sie sich befindet, Journalistin zu sein mit dem Anspruch von genauer und überprüfbarer Recherche, und Zeugin eines Geschehens, das jenseits von Überprüfbarkeit liegt. Dreimal schreibt sie, dass sie Stift und Heft herausholt und vor sich hinlegt: die Reporterin. Sie schreibt aber auch, dass sie diese Werkzeuge nicht benutzt, dass sie sich also der oralen und narrativen Tradition der Beduinen bewusst ist, unter denen sie sich befindet, und dass sie diese Tradition zu respektieren gedenkt, dass sie also selbst die Geschichte von Abid'allah und Oline als Teil eines Mythos von ewiger Gültigkeit begreift, als »wahre Legende« (ebd., 150), jenseits einer kurzlebigen Reportage. Das ist ihre Strategie, der »Form-Stoff-Schema«-Falle zu entkommen, vor der Benjamin warnt, und die fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff zu bewahren, anstatt zu trennen (vgl. Benjamin 1980c, 106). Sie ist mitten in dieser mythischen Welt. Ihr Held heißt Abid'allah, zu deutsch: Sklave Gottes. Sie begibt sich selber in den Bann des Delphins und erzählt: »Stille macht sich breit. Oline nimmt mich mehr und mehr in Besitz« (Bercovitch 2000, 108).

Präziser als das alberne *Lächeln des Delphins* des deutschen Titels hilft das französische Original weiter: *Oline, le dauphin du miracle*. Schon hier, im Titel, deutet sich etwas an: Oline, der zauberhafte, geheimnisvolle Dauphin. Dauphin, so nannte man den französischen Thronfolger, in dem sich das Wunder eines absolutistischen Gottkönigtums reinkarnierte. Dauphins, das sind jene Meeresbewohner, die wie ihre Artgenossen, die Wale, Assoziationen von Zauberhaftem, von Intelligenz, von Heilung, von Wärme, ja Menschlichkeit hervorrufen.² Mythen, also »unwahres Erzählen«, wie es der Brockhaus so ungewohnt poetisch umschreibt, durchwirken Bercovitchs Text. Geschichten aus antiker Zeit von Delphinen, die einen Fischer gerettet haben, der ihnen Jahre zuvor die Freiheit schenkte, erzählt von Plutarch, vermischen sich mit zeitgenössischen Schilderungen eines verletzten Mannes, dessen Blut Haie angezogen hat, die von Delphinen verjagt wurden und die dem Mann so das Leben retteten. Schon der Anfang ihres Berichts beginnt mit einer Geschichte von Plinius, die von der Freundschaft eines Delphins mit einem Jungen handelt, der, nachdem der Junge an einer Krankheit gestorben ist, zu Grunde geht – »aus Sehnsucht« (Bercovitch 2000, 6). Ihr Buch endet mit der mythischen Vision »einer neuen, nahen Welt, in der Menschen und Delphine einander in Freiheit achten und für ihre Unterschiede und ihre Gemeinsamkeiten lieben. [...] in der alle Kulturen und alle Freunde ohne Grenzen miteinander leben können« (ebd., 223). Auch diese Vision steht in engem Zusammenhang mit einer Vorstellung von Delphinen als Friedensstifter, Heiltiere und Lebensretter, wie sie in Mythen eingeflossen und auf der ganzen Welt an Ufern zu finden sind, an denen sich Delphine aufhalten (vgl. Cochrane & Callen 1996, 95ff.). Und die Beduinen auf dem Sinai nennen den Delphin »Abu Salam«, »Vater des Friedens«.

Benjamin begreift als ein Wesensmerkmal des Mythos die »innere Einheit von Gott und Schicksal« (1980c, 109). Der Ort, an dem sich Bercovitchs Geschichte ereignet, gehört in den monotheistischen Religionen zu den am stärksten mythisch aufgeladenen: Es ist der Ort, an dem sich Gott im Dornbusch Moses offenbart hat, und Abid'allah zieht mit seiner Familie an den Mauern des Katharinenklosters vorbei, das in ewigem Gedenken an der Stelle jener Offenbarung errichtet worden ist. Der Weg führt in die Tiefen des Sinai, weg vom Meer, denn von dort kommt Gefahr. »Vom Meer jedoch erwarten die Mezaini [der Beduinen-Stamm Abid'allahs; T.V.] nichts weiter als etwas Nahrung oder eine Katastrophe« (Bercovitch 2000, 97). Die Weise und Heilerin des Dorfes, Dotoria Oum Fatma, hat es in den Zeichen gelesen und warnt Abid'allahs Mutter: »Halte ihn fern vom Meer« (ebd., 36). Der Gott der Beduinen, also der Gott des Alten Testaments, ist nicht der gütige Gott der Christen, des Neuen Testaments. Der Gott der Beduinen ist archaisch, er ist der Gott des Gesetzes und der Ordnung. Sein Element ist das furchterregende, abgrundtiefe Meer, das Wasser, wie wir es aus der Genesis kennen: »Gottes Geist schwebte über dem Wasser« (Gen 1,2). Das Wasser war immer da, er hat es nicht erschaffen. Aus dem Wasser erschuf er Himmel und Erde und Meer. Die Abgründe sind zu gewaltig, das Rote Meer ist vor der Küste von Nuweiba Mazaina 1.700 Meter tief, die

2 Auch die taube Schriftstellerin Ruth Schaumann weiß von diesem Zauber zu berichten: In *Amei* erzählt sie die Geschichte der wunderbaren Säule im Zimmer des Vaters, dem Horn eines Narwals, an dem die kleine Amei vorsichtig leckt, und schon ist der Schmerz verschwunden (vgl. 1932, 122).

kleinen Fischerboote wagen sich nur wenig heraus, und schon dieser Mangel an Gottesfurcht macht andere Beduinenstämme misstrauisch. Die Mezaini sind Ausgestoßene, sie haben sich zu lange am Meer aufgehalten. »Das Votum war einstimmig: ›Eba'ad! Der Bann!‹ Seitdem dürfen sie keine Angehörigen anderer Beduinenstämme mehr heiraten oder an der Versammlung der Bruderschaft teilnehmen. Da sie dazu verurteilt wurden, unter sich zu bleiben und ihre Cousins und Cousinen zu heiraten, traten immer mehr angeborene Behinderungen auf: Gewiss ist auch hier die Erklärung für die Taubheit vieler Babys zu finden« (ebd., 112f.).

Abid'allah ist also nicht allein, und die Einsamkeit, von der auf dem Buchumschlag die Rede war, und die von der Werbeabteilung des Ullstein Verlags als unmittelbarer Ausdruck seiner Gehörlosigkeit verstanden werden will, erweist sich als Vorurteil. In Bercovitchs Bericht steht etwas völlig anderes. Der archaische Bann hat ihm Spiegelfährten geschenkt: Jouma und Muhamad, seine Freunde, Ahmed und Darwish, seine Cousins, taube Jungen, die Abid'allah die Gebärden zeigen, mit denen er von nun an kommunizieren wird, als er im Alter von fünf Jahren nach einem Sturz ertaubt. Bercovitch macht keinen Hehl daraus, dass taube Menschen in der ohnehin armen Gesellschaft Ägyptens und der noch ärmeren Gesellschaft der Beduinen keine Chancen haben: »Wie ihre Eltern wird keiner der drei [gehörlosen Jungen; T.V.] je lesen oder schreiben können. Seit den achtziger Jahren gibt es zwar ein organisiertes Bildungssystem für die Beduinen, aber die Lehrer haben keine Ausbildung, um Gehörlose zu unterrichten, so dass die Schule für sie eine Zumutung ist. [...] Das Anderssein der Gehörlosen wird zwar in der Gemeinschaft voll akzeptiert, aber es bleibt ein Handicap, das wird ihnen schon sehr früh bewusst« (ebd., 58). Dennoch erinnert die Situation in Nuweiba Mazaina ein wenig an Nora Groces Schilderungen über das Zusammenleben von gehörlosen und hörenden Menschen auf Martha's Vineyard (2005), wenn die Erzählerin fragt: »Sprecht ihr alle die Zeichensprache?«, und man ihr belustigt antwortet: »Natürlich! [...] Für uns ist es wie Arabisch, wir lernen sie, wenn wir ganz klein sind« (Bercovitch 2000, 20).

Der Umgang mit gehörlosen unterscheidet sich nicht vom Umgang mit anderen Menschen und Mächten. Das ganze Leben der Beduinen ist durchwirkt von einer jahrhundertalten Ordnung, die keinen Widerstand duldet. Die Menschen sind aufeinander angewiesen, um in der Kargheit der Wüste zu überleben. So war es immer, so ist es heute. Der einst ausgesprochene Bann lastet schwer auf ihren Schultern, aber es besteht kein Anlass, gegen ihn aufzubegehren. »Für das mythische Denken besteht kein Gegensatz oder Unterschied zwischen gesellschaftlichem und natürlichem Bereich – für den Mythos beherrscht der ewige Kreislauf von Geburt, Entfaltung des sexuellen Dualismus, sexueller Reproduktion, Sieg des Neuen und Tod des Alten alles, was ist, entsteht und vergeht« (Detel 1988, 47f.). Das, was wir als Behinderungen verstehen, also als Ausnahme, ist in einer traditionellen Ordnung die Regel. Jeder, der Afrika und Asien bereist hat, kennt die allgegenwärtige Präsenz von Menschen mit Behinderungen im Straßenbild. Und so ist es nicht unkompliziert, jedoch auch nichts Besonderes, wenn ein gehörloser Mann eine hörende Frau begehrt. Darwish möchte Fatma, die Tochter der Datora, heiraten. Die weint und fragt ihre Mutter: »Oumi, er ist taub, ich kann nicht mit ihm leben. Wie soll er mit mir reden? Wie würde er mit den Kindern reden?« Doch Oumi beruhigt sie. »Du wirst in der Zeichensprache mit ihm reden, wie alle. Wenn du einverstanden bist, schauen wir nach, was der Kaffeesatz sagt. Dann entscheidest du

dich« (Bercovitch 2000, 43). Der Kaffeesatz weist in eine glückliche Zukunft und Fatma willigt in die Ehe ein.

Die strenge, archaische Ordnung lässt es jedoch durchaus zu, an ihren Regeln hin und wieder zu rütteln. Weltlichem Denken ist man nicht abgeneigt. Die Freundschaft Abid'allahs mit dem Delphin wird durchaus als Chance begriffen, dem archaischen Gefängnis zu entkommen. Neugier macht sich bei anderen Beduinenstämmen breit. Sie wollen den Jungen treffen, dem man eine Freundschaft mit einem Delphin nachsagt. »Womöglich ist Abid'allah der Gesandte, der ihre Kabila, ihre Großfamilie von der Strafe [dem Bann] befreien wird« (ebd. 114). Außerdem kommen mehr und mehr Touristen zu den Mezainis, um Oline zu treffen und etwas von der Energie zu spüren, die von einem wilden Delphin ausgeht. Das sind letztendlich auch die Gründe, dass die Freundschaft mit Oline durch den Stammesrat geduldet wird, denn jeder Beduine weiß, dass sich in einem Delphin Göttliches offenbart, dem man nicht zu nahe kommen darf. Abid'allahs Verstoß gegen dieses Gesetz trennt ihn von seinem Stamm. Seine Mutter stöhnt – »sie hätte gerne, dass er sich ein wenig mehr in das Stammesleben einfügt, dass er versucht, »zu sein, wie die anderen«. Aber darin weigert sich Abid'allah, ihr zu gehorchen« (ebd., 59). Diese Eigenwilligkeit ist es vor allem, die ihn zum Außenseiter macht, zum »Dorftrottel, der von Allah entsandt ist, um die Menschen die Weisheit zu lehren« (ebd., 74). Denn geheuer ist er ihnen allen nicht. Nie war es vorgekommen, dass ein Meerestier einen Menschen so lange und ausdauernd an sich herangelassen hat, kein Angehöriger des Stammes hat je so gut schwimmen können. »Abid'allah ist halb zu einem Fisch geworden, ein Außenseiter, der von den meisten Mitgliedern des Clans als kleiner Wilder angesehen wird« (ebd., 59). Und Abid'allah selber träumt davon, »wenn er doch eine Seekuh werden könnte oder irgendein Meeressäugtier« (ebd., 126).

Kein anderer der gehörlosen Mitglieder des Stammes wird mit solchen Attributen versehen, keiner als von Allah begnadeter Dorftrottel behandelt. Nein, Abid'allah ist schon etwas ganz Besonderes, anders als alle anderen, egal ob gehörlos oder hörend. Die Erzählerin legt alles daran, ihren Helden in das mythische Geflecht einzuweben. Sie nennt Jamina, seine Mutter eine »Löwin« (ebd., 54), so wie sie die Mutter Olines als »Löwin« (ebd., 59) bezeichnet. Löwenkinder sind die beiden, »Delphinmensch« (ebd., 138) zitiert sie Abid'allahs Ruf unter den Beduinen. Diese Form der Benennung hat eine magische Dimension. »Im Totemismus identifizieren sich Stämme oder Clans vollständig mit bestimmten Tierarten – der Angehörige eines Stammes, dessen Totem der Biber ist, ist förmlich ein Biber; und die Teilnehmer an einem magischen Akt ahmen dabei, in Wort und Tanz, die Erfüllung von Wünschen nach in dem Glauben, die Naturkräfte dadurch zwingen zu können, das Erwünschte eintreten zu lassen« (Detel 1988, 48).³

3 In der Sendung vom 23. September 2000 berichtet das Magazin *Sehen statt Hören* von der gehörlosen Schweizer Künstlerin Doris Herrmann, die in ihrer Autobiografie *Geboren im Zeichen des Känguruhs* (Basel 1998) eine ähnliche totemistische Erfahrung beschreibt: »Wie hätte ich mein Leben ohne diese Geschöpfe (die Känguruhs) ertragen können? Das ist mir bis heute unvorstellbar! Die Wegnahme von Gefühlen dieser Art als Bestandteil meiner Seele gliche der Amputation eines Teiles meines Körpers, so dass ich mir selbst wie verloren vorkommen würde.« Und als sie an den Folgen des Usher-Syndroms erblindet, begreift sie das als Ganzheitserfahrung im Zeichen ihres Totems, das ihrem Leben eine Einheit vermittelt, auch wenn diese Einheit der Verlust eines weiteren Sinnes bedeutet: »Der Aufbruch in einen neuen Lebensabschnitt hat begonnen. Die Zeit der

Abid'allah selbst identifiziert sich mit dem Delphin: »Sie liebt mich, und ich liebe sie!« (Bercovitch 2000, 28), und als Oline einige Tage verschwindet und wieder nach Nuweida zurückkehrt, ruft er: »Ich liebe sie, ich liebe sie, und sie liebt mich auch!« (ebd., 137). Es kränkt ihn, dass Olines Junges – Abid'allah nennt es Jimmy – sich ihm nicht nähert und Distanz hält. Als er es jedoch aus einem Netz rettet und es sich zärtlich an ihm reibt, ist er beglückt, »dass Jimmy endlich auch ihn liebt, Abid'allah, seinen Vater!« (ebd., 161). Doch es ist nicht nur eine Geschichte, die sich zwischen einem Jungen und einem Delphin ereignet, das ganze Dorf nimmt daran Anteil. Als Jimmy geboren wird, feiert der Clan am Abend ein großes Fest, und es spielt sich genau das ab, von dem Wolfgang Detel schreibt. »Das große Feuer verleitet ihn, seine Hände zu lösen, und in einem poetischen Tanz aus Zeichen, Lauten und Worten erzählt Abid'allah wieder und wieder von der Begegnung mit dem Sohn seines ›Weibes‹. Das Glück fliegt von Auge zu Auge, und der große Fisch, den Allah, der Barmherzige, ihnen geschickt hat, wird gesegnet, gesegnet, gesegnet bis in alle Ewigkeit. Die Beduinen wünschen dem Kleinen und seiner Mutter Gesundheit und ein langes Leben, sie nehmen sie heute Abend in ihren Clan auf, in ihre Zelte, und natürlich in ihre uralten Geschichten« (ebd., 146).

Es ist offensichtlich, dass die Aufmerksamkeit, die Abid'allah erfährt, nicht mit seiner Gehörlosigkeit zu begründen ist. Keiner im Dorf, ob hörend oder gehörlos, hat eine vergleichbare Sonderstellung wie er. Dennoch darf man seine Gehörlosigkeit nicht leugnen. Sie ist als untrennbar von dieser Persönlichkeit zu sehen, und gerade die Begegnung mit Oline macht das besonders deutlich. Mehrfach betont die Erzählerin den Zusammenhang, den sie zwischen der Körpersprache des Delphins und gehörloser Menschen vermutet: »Oline hat vor allem gehörlose Freunde – vielleicht schafft deren Vertrautheit mit der Zeichen- und Körpersprache eine größere Nähe?« (Bercovitch 2000, 31), oder: »Allmählich entwickelt er mit ihr eine eigene Sprache. Als Gehörloser hat er immer mit seinem Körper gesprochen« (ebd., 93), denn, zitiert sie eine israelische Delphinkennerin, die gesamte Kommunikation zwischen Mensch und Delphin »findet in der Sprache der Körper und der Mimik statt« (ebd., 124).

Es scheint sich bei Abid'allah etwas zu ereignen, was Walter Benjamin in seinen Aufsätzen »Über das mimetische Vermögen« und »Lehre vom Ähnlichen« als den »kritischen Augenblick« (1980h, 210) bezeichnet hat, der notwendig ist, das Magische eines ›Textes‹ zu erfassen. Benjamin entwickelt diesen Gedanken als Bestandteil seiner Sprachphilosophie, die unter anderem von der Idee ausgeht, dass Sprache und Schrift das vollkommenste Archiv »unsinnlicher Ähnlichkeiten« (ebd., 209) darstelle. Grundlegend für diesen Gedanken ist die Fähigkeit des Menschen, Ähnlichkeiten zu produzieren. Diese Fähigkeit war in seiner phylo- wie ontogenetischen Entwicklung fundamental, er musste sich anpassen, um überleben zu können. Dem Menschen ist diese Fähigkeit weitgehend abhandengekommen, nur im kindlichen Spiel, als Kaufmann oder Lehrer, als Windmühle oder Eisenbahn, kann man sie heute noch sehen, hier ist sinnliche Ähnlichkeit zu erkennen. Da das mimetische Vermögen Teil der menschlichen Ontogenese ist, sie jedoch in der postmythischen Welt nur noch im Kinderzimmer stattfinden

großen Sprünge hat sich gewandelt. Ich bin geboren im Zeichen des Känguruhs. In dieser Welt liegt mein Ur-Sprung, liegen meine Wurzeln. Behutsam tastend, Schritt für Schritt (manchmal ist auch ein großer Sprung dabei) werde ich mit Freunden weitergehen« (1998, 340).

darf, ist sie, das ist Benjamins Hypothese, als unsinnliche Ähnlichkeit in Sprache und Schrift eingegangen. Und zwar in Gänze. Onomatopoetische Worte sind dabei eher als der Sonderfall zu betrachten. Benjamin zitiert Rudolf Leonhard, der schreibt: »Jedes Wort ist – und die ganze Sprache ist – onomatopoetisch« (zit. in ebd., 207). Onomatopoetisch meint hier also nicht jenes sprachliche Imitieren von Geräuschen, sondern eine philosophische Idee, nach der das Wort, gesprochen oder geschrieben, Mimesis von Gegenstand, Empfindung oder Idee ist, also unsinnlich ähnlich. Der »kritische Augenblick« meint jenen Moment, in dem das Magische eines Wortes hervorblitzt, jenes Magische, was der archaischen Welt beim Sternen- oder Kaffeesatzlesen noch vertraut und selbstverständlich war – das Vermögen also, einen ›Text‹ zu lesen, der nicht geschrieben wurde: »Was nie geschrieben wurde, lesen.« Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen« (ebd., 213). Benjamin trennt den modernen Menschen vom alten und schreibt, dass sich in archaischen Gesellschaften mimetisches Vermögen erhalten hat, dass ›Primitive‹ mimetische Zeichen lesen können. Als Beispiel nennt er hier die Astrologie, also jenes Wissen, im Stand der Gestirne einzelne Sterne, z.B. für die Navigation, aber auch die Zukunft oder das Geschick zu erkennen.

Das Außergewöhnliche an Abid'allah ist, diesen »kritischen Augenblick« in der Begegnung mit dem Delphin gesehen und verstanden zu haben. Dass es sich dabei nicht um ein rein kognitives Ereignis handelt, sondern dass man dazu Mut braucht, macht die Erzählerin deutlich: Abid'allah ist zusammen mit seinem Freund Muhamad auf Fischfang. Die Flosse eines Fisches zieht Kreise um ihr Boot, sie fürchten einen Hai. »Zwei Dinge nur interessieren die Menschen wirklich: den Tod herauszufordern und ihn zu vergessen« (Bercovitch 2000, 85). Es ist ein Delphin, und von nun an fährt Abid'allah täglich aufs Meer, nicht um zu fischen, sondern um den Delphin zu treffen.

Die nächtliche Zusammenkunft am Feuer feiert also nicht nur die Verschmelzung von Abid'allah mit dem Delphin und der Geburt des gemeinsamen Sohnes, sie ist auch ein »poetischer Tanz aus Zeichen«, der die Begegnung eines Menschen mit einem Delphin reflektiert. Bercovitch beobachtet sehr genau das mimetische Spiel Abid'allahs und erkennt den ›Text‹ in dieser Mischung aus Gebärden, Tanz, Worten und Lauten. Sie erkennt das Besondere dieser Kommunikation in einer Sprache von Worten und jenseits von Worten im Grenzbereich sinnlicher und unsinnlicher Ähnlichkeit. Dieser Grenzbereich übt eine Faszination aus, die jeden erfasst, der sich ihm nähert. Das bezieht sogar den Bericht mit ein, der von diesem Grenzbereich erzählt. Anders ist der enorme Erfolg nicht zu erklären, den ihr Buch ausgelöst hat. Innerhalb von drei Monaten nach seinem Erscheinen erlebte es drei Auflagen. Dieser Grenzbereich ist es wohl auch, der die Menschen in Scharen zu Oline pilgern lässt, weil sich ganz offensichtlich in diesem Grenzbereich etwas ereignet, das jenseits davon undenkbar ist.

Davon handelt auch ein Film *Dolphins*, der, das mag für gehörlose Menschen interessant sein, völlig ohne Worte auskommt. Nur zu Beginn gibt es einen kurzen Prolog: »Einmal im Leben braucht die Liebe keine Worte, und ein Traum ist stärker als die Wirklichkeit.«⁴ Der Perser Farhad Yawari erzählt die Geschichte einer gefangenen jungen Frau, die davon träumt, gemeinsam mit Delphinen zu schwimmen. Mithilfe des

4 [https://www.dolphins-movie.de/\(01.02.2021\)](https://www.dolphins-movie.de/(01.02.2021)).

Pflegers Jakob und eines Müllmanns gelingt ihr die Flucht aus der psychiatrischen Anstalt. Das Ende des Films zeigt die mit Delphinen schwimmende Lara. Offen bleibt, ob diese Bilder wieder einen Traum oder die gelungene Flucht zeigen. Der Verzicht auf Worte lenkt die Konzentration auf die Bilder: »Lara und Jakob wechseln kein einziges Wort, ihre Emotionen drücken sich nur in den Bildern aus, in ihren Gesten und Blicken, die größer sind als Worte« (ebd.).

Sicherlich geht es nicht darum, etwas zu zeigen, was größer als Worte ist. Aber möglicherweise deutet dieses Verlangen, etwas zu zeigen, was größer als Worte ist, das tiefe Misstrauen gegenüber Worten an. Pascale Noa Bercovitch, Farhad Yawari, Derek Jarman, Abid'allah sind Menschen, denen sicherlich oft die Worte fehlen. Ihre Kunst ist Bildermachen, auf der Leinwand, an der Staffelei oder im Angesicht Olines. Alle vier sind Außenseiter, Menschen, die nicht reinpassen, die selbst im Grenzbereich beheimatet sind, und die davon erzählen, dass es im Grenzbereich von Wort, Gebärde, Geste, Tanz, Kaffeesatz, Rittersporn und Delphin eine Kommunikation gibt, die vor dem liegt, was wir unter Sprache verstehen, und die in unsere Sprache eingegangen ist – unsinnlich. Nicht das Unsinnliche gilt es zu leugnen, sondern das Kunstwerk zu erfassen, das in der Spannung von sinnlicher und unsinnlicher Ähnlichkeit entsteht. »Ich werde einen Rittersporn, Blau, auf dein Grab dir pflanzen. – I place a delphinium, Blue, upon your grave« (Jarman 1994, o.S.).

Film

Verordnete Einsprachigkeit

Myroslav Slaboshpytskyis Film *Plemya* (*The Tribe*)

Mit einem außergewöhnlichen Film überraschte das Hamburger Filmfest 2014 besonders jene Besucher, die sich mit dem Thema »Gehörlosenkultur und Gebärdensprache« beschäftigen, denn der Film wirbt in seinem Trailer mit folgenden vielversprechenden Aussagen: »This film is in sign language of deaf-and-dumb / There are no subtitles and no voice-over / because for Love / and Hatred / You/Don't / Need / Translation«.¹ Ein Film ganz in Gebärdensprache, nicht vertont oder untertitelt, der im Spielfilmformat Einblick in ein Gehörloseninternat in der Ukraine bietet und nicht den hinlänglich bekannten Konflikt zwischen hörenden und gehörlosen Menschen, zwischen Laut- und Gebärdensprache ein weiteres Mal aufrollt: Das ist ein Ereignis! Ein Film, der einen ganz anderen Blick auf die Gehörlosengemeinschaft wirft als den bekannten: ein absolutes Muss für hörende und gehörlose Gebärdensprachler! Ein Film, in dessen Mittelpunkt gehörlose Menschen, Gebärdensprache und Gewalt stehen: eine Herausforderung!²

1 *Plemya*. Drehbuch und Regie: Myroslav Slaboshpytskyi; Darsteller: Grigoriy Fesenko, Yana Novikova, Rosa Babiy, Alexander Dsiadevich, Yaroslav Biletskiy; Musik: Sergiy Stepanskiy; Kamera: Valentyn Vasyanovych; Schnitt: Valentyn Vasyanovych. Ukraine 2014, 132 min. <https://www.filmfesthamburg.de/de/programm/Film/21713/Plemya> (01.02.2021).

2 Der Film erzählt die Geschichte von Sergey, einem etwa 17-jährigen tauben Jugendlichen, der Zögling eines Gehörloseninternats und dort Mitglied einer Schülerclique wird, die mit Raub, Diebstahl und Prostitution ihr Unwesen treibt. Schnell hat er innerhalb der Hierarchie der Clique seine Stellung erkämpft und beteiligt sich an ihren Raubzügen. Die Ordnung in der Clique gerät in Unordnung, als sich Sergey in die Mitschülerin Anja verliebt und ihr die Tätigkeit als Prostituierte zu untersagen versucht. Als er schließlich die Reisepässe Anjas und ihrer Freundin vernichtet, die ein Visum für Italien enthalten, wo sie einträglicher dem Geschäft der Prostitution hätten nachgehen können, eskalieren die Dinge. Sergey kann sein Leben nur durch den Mord an seinen Kameraden retten und so die Ordnung innerhalb der Clique wiederherstellen.

Myroslav Slaboshpytskyi und sein Film erhielten bei der »Semaine internationale de la Critique«, einer Rahmenveranstaltung der Internationalen Filmfestspiele von Cannes 2014, den 1. Preis. Außerdem wurden die beiden Hauptdarsteller Grigoriy Fesenko (Sergey) und Yana Novikova (Anja) mit Preisen ausgezeichnet.

Ein Stummfilm?

Und dennoch mischt sich ein Unbehagen in die Vorfreude, denn dass Liebe und Hass keiner Übersetzung bedürften, klingt doch allzu kitschig und trivial; ein Topos, der das gängige Klischee zu bestätigen scheint, die »Gebärdensprache der Taubstummen« sei international, und wenn sie von Liebe und Hass spreche, verstehe das jeder. Mir stellt sich eher die Frage nach dem, *wie hier was gezeigt wird*, das jedem zugänglich sein sollte. Dazu der Regisseur Myroslav Slaboshpytskyi in einem Interview: »Die Welt der Gehörlosen hat mich schon immer fasziniert und deshalb wollte ich einen Stummfilm drehen. Das reizt mich mehr als ein Tonfilm. Es ist toll, einen Film ohne gesprochene Sprache zu realisieren, weil du dadurch gezwungen bist zu experimentieren. [...] Jean Luc Godard hat in den 90ern gesagt, Kommunikation läuft nicht über Worte, wir kommunizieren nur über Gefühle; und zwar mithilfe unseres Körpers. Er ist unser expressivstes Ausdrucksmittel. Ich habe versucht, das in allen meinen Filmen zu beherzigen. Daher werden meine Filme mitunter als körperlich bezeichnet. Sie funktionieren mit Körpersprache.«³

Slaboshpytskyi selbst gibt einen ersten Hinweis, mit dem ich meinem Unbehagen auf die Spur komme: Sein Wunsch, einen Stummfilm mit gehörlosen Schauspielern zu drehen. Seit John Schuchmans Texte über den Stummfilm und die Gehörlosengemeinschaft⁴ wissen wir von der Verbundenheit hörender und gehörloser Menschen am Stummfilm-Set und im Kinosaal. Doch handelt es sich bei *Plemya* tatsächlich um einen Stummfilm? Der Stummfilm bezog seine dialogische Spannung unter anderem aus der Tatsache einer Filmhandlung, die durch eingeblendete Texttafeln in die jeweils gewünschte Richtung gelenkt werden konnte und der einfach zu folgen war. Letztendlich besteht beim Stummfilm zwischen Film und Zuschauer die Vereinbarung eines weitgehend festgelegten Narrativs. Auch *Plemya* scheint mit seinem klaren Erzählstrang diesem Narrativ und somit einer Grundregel des Stummfilms zu folgen. Und doch wird dem Betrachter nicht für einen Moment die Stummfilmzeit der 10er- und 20er-Jahre des letzten Jahrhunderts in den Sinn kommen, denn jedes Bild des Films zeigt die triste Welt eines heruntergekommenen Ex-Ostblock-Staates mit seinen düsteren Farben und schäbigen Gemäuern. Mehr noch: die Vereinbarung des Stummfilmkinos basiert darauf, dass der Zuschauer die Sprache des Films versteht. Wenn Belá Balázs 1924 davon schwärmt, dass durch den Stummfilm die »ganze Menschheit [...] heute schon dabei [ist], die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen« (Balázs 2001, 17), dann besteht für ihn die »ganze Menschheit« aus den Bewohnern jener Länder, die Stummfilme produzieren und rezipieren, mit anderen Worten: Sie besteht für ihn aus jenen, die bereit sind, für das Kinoabenteuer zu bezahlen. »Die Gebärde,

3 Vgl. <http://tracks.arte.tv/de/tribe-taubstummenkino> (nicht mehr verfügbar). Slaboshpytskyis Interesse an gehörlosen Menschen hat biografische Wurzeln: In einem weiteren Interview erzählt der Regisseur, dass er selbst Zögling eines Internats gewesen ist, das sich gegenüber dem Gehörloseninternat befand. Streitereien und Prügeleien zwischen hörenden und gehörlosen Zöglingen gehörten zum Alltag während seiner Internatszeit und schon damals sei er von der Art und Weise fasziniert gewesen, in der diese tauben Schüler miteinander kommunizierten; vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=MY-hlgCC7Sg> (01.02.2021).

4 Vgl. Schuchman 1997a, b, c.

die den Lauf und den Sinn der Handlung entscheidet, muß für die verschiedensten Völker gleichermaßen verständlich sein, sonst bringt der Film seine Kosten nicht ein. Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. [...] Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken« (ebd., 22). Und wenn Balázs davon spricht, dass für den »einheitlichen Typus der weißen Rasse«, der durch den Stummfilm geschaffen werde, eine »normalisierte« Gebärdensprache vorgesehen sei, dann richtet sich diese Norm vor allem gegen jene, die so gar nicht der Norm entsprechen: »Nicht der Worteersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele« (ebd., 17). Balázs hatte keine Ahnung von der Gebärdensprache gehörloser Menschen, die für ihn aus »Silben und Morsezeichen« besteht, die der taube Nutzer »in die Luft schreibt« (ebd., 16).

Nun ließe sich in Bezug auf ein Stummfilmprojekt der Gegenwart argumentieren, dass sich 90 Jahre nach Balázs das Wissen um taube Menschen und ihre Gebärdensprachen präzisiert hat, und es auch nicht mehr des Pathos einer international rezipierbaren Filmsprache⁵ eines neuen Mediums bedarf, die Balázs mit seiner Medientheorie begründete. Dennoch bleibt Slaboshpytskyis Hinweis auf den Stummfilm trügerisch und doppelbödig, und ich bin geneigt mit – und gegen – Balázs zu schreiben: Gerade weil dieser Film genau das erfüllt, was sich Balázs 1924 vom Stummfilm versprach, nämlich einen »einheitlichen Typus der weißen Rasse« und eine »normalisierte Gebärdensprache« zu zeigen, und auf ein Verständnis von Körper zu verweisen, den er als das expressivste Ausdrucksmittel des Menschen begriff – einen Gedanken, den Slaboshpytskyi unter Berufung auf Godard wieder aufgreift, und damit genau auf jene Vorstellung von Gebärdensprache im Stummfilm referiert, die Balázs als »die eigentliche Muttersprache der Menschheit« (ebd., 18) begreift –, handelt es sich bei *Plemya* um keinen Stummfilm, sondern um einen nicht synchronisierten Tonfilm.

Die Versuchung, die Gebärdensprache tauber Menschen als Stummfilm-Gebärden zu begreifen, mag naheliegen, doch Stummfilm-Gebärden wurden 1924 völlig anders und gerade im Gegensatz zur »Taubstummensprache« konzeptioniert. Wenn heute Slaboshpytskyi die Gebärdensprache tauber Menschen mit den Gebärden des Stummfilms gleichsetzt, dann referiert er auf jene Vorstellung einer internationalen Gebärdensprache, die in der Öffentlichkeit häufig anzutreffen ist. Die »neue Gebärdensprache« des Stummfilms jedoch »entspringt der Sehnsucht nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen« (ebd., 18f.; Herv. i. Orig.). Insofern ist Slaboshpytskyis Vorhaben, »einen Film ohne gesprochene Sprache zu realisieren«, in dem statt der gesprochenen Sprache der Körper spricht, eine zwiespältige Angelegenheit. Zweifellos ein Experiment, aber eines, das die physiognomische Vorstellung insinuiert, wonach die Gebärden des Menschen »unmittelbar sein irrationales Selbst [sind], und was sich auf seinem Gesicht und seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar« (ebd., 16). Davon ist man bei *Plemya* sehr weit entfernt.

5 Auch wenn Slaboshpytskyi genau damit für seinen Film wirbt.

Dass der Betrachter dem Geschehen in *Plemya* folgen kann, hängt nicht damit zusammen, dass hier der Geist als Körper sichtbar wird, sondern dass die Gebärden dem Diktat einer Sprache folgen, die nicht die Sprecher ersonnen haben, sondern die sie imitieren, die ihnen vorgelagert ist, derer sie sich bedienen: die Gebärden einer Sprache der Gewalt⁶; einer Sprache der Anderen als verordnete Einsprachigkeit, die sie zu lernen hatten. Derrida hat einmal den Satz geprägt: »Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine« (1997, 15) und daraus die paradoxe Feststellung abgeleitet: »Man spricht immer nur eine Sprache. Man spricht nie nur eine einzige Sprache« (ebd., 17). Diesem Paradox nachzuspüren erscheint mir hilfreich bei einer genaueren Betrachtung von Slaboshpytskyis Film.

Jacques Derridas Paradox

Den Satz »Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine«, und das Paradox »Man spricht immer nur eine Sprache. Man spricht nie nur eine einzige Sprache« begreift Derrida als doppelte Untersagung, die auf biografischen Erfahrungen basiert.⁷ »Derjenige (dieses Ich), von dem ich spreche, ist jemand, dem der Zugang zur arabischen Sprache oder zu den nicht-französischen Sprachen Algeriens (dialektales oder literarisches Arabisch, Berberisch) untersagt worden ist. Aber dieses gleiche *Ich* ist auch

6 Ich frage mich, ob der Begriff einer »Sprache der Gewalt« nicht wiederum zu pathetisch und unpräzise daherkommt, und ob es sich bei der im Film zu sehenden Gebärdensprache nicht vielmehr um eine »Sprache der Subordination« handelt, wie sie aus militärischen Kontexten bekannt ist, deren besonderen Duktus eine hermetisch abgeschlossene, autoritär strukturierte Gruppe hervorbringt, wobei eine Wechselbeziehung besteht zwischen der Gruppe, die die Sprache und der Sprache, die die Gruppe erzeugt. Autoritär strukturierte Gruppen bedienen sich nicht nur eines bestimmten Duktus, sie bedienen sich auch einer bestimmten Körperhaltung und eines Lebensstils, die die Hierarchie innerhalb der Gruppe stabilisieren und sie immer wieder aufs Neue re-installieren. Das lässt sich in diversen Szenen in *Plemya* sehr gut beobachten: bei Begrüßungsritualen; bei der Zuweisung des Arbeits- und Schlafplatzes; in welcher Reihenfolge marschiert wird; in der Praxis der Geschlechterdifferenz; in der Art und Weise, wie Insubordination geahndet und Bestrafungen exekutiert werden. Die Vorstellung einer »Sprache der Gewalt« beinhaltet ein anarchisches Moment, das man jedoch in *Plemya* vergeblich suchen wird. Einer anarchischen Struktur fehlt jenes Ordnungsgefüge, in dem das Gruppenmitglied einen festen Ort und somit Sicherheit und Geborgenheit erfährt. Filmästhetisch ist das strukturelle Phänomen der Subordination auf eine besondere Weise realisiert worden: Innerhalb der Gruppe gibt es keinen erkennbaren Widerstand, keine Abscheu, keinen Widerwillen, jeder versucht die ihm zugewiesene Aufgabe so gut wie möglich zu erfüllen. Besonders eindrucksvoll zeigt das eine Plansequenz – eine ruhige und lang andauernde Kameraeinstellung – auf dem Fernfahrerplatz, als der Zuhälter Sergey auf die Prostituierte Anja wartet. Die Kamera folgt seinem Blick, der Anja dabei beobachtet, wie sie ihm aus der Fahrerkabine zulächelt, während sie der Freier von hinten fickt. Die archaische Gewalt der Gruppe – des Stammes (= *Plemya*, *The Tribe*) –, die im Film gezeigt wird, ist rein strukturell und innerhalb der Gruppe nicht auf Vernichtung ausgerichtet. Erst in dem Moment, in dem durch Sergey die Struktur infrage gestellt wird und die Gruppe zu zerbrechen droht, wird der Vernichtungsmechanismus ausgelöst.

7 Jacques Derrida wurde 1930 in El Biar, unweit von Algier, als Sohn jüdischer Eltern geboren.

Abbildung 1: Filmstill



jemand, dem der Zugang zur französischen Sprache auf eine andere, anscheinend abwegige und perverse Art und Weise ebenfalls untersagt worden ist« (ebd., 25; Herv. i. Orig.).

Das Arabische blieb ihm wegen fehlender Voraussetzungen untersagt, denn er war weder Muslim noch Algerier, aber auch kein französischer Grundbesitzer, der seine maghrebischen Arbeiter befehligen musste und nur deshalb als Franzose in Algerien einen Grund gehabt hätte, Arabisch zu lernen. Die Untersagung des Französischen hingegen hatte einen völlig anderen, »abwegigen und perversen« Hintergrund: Auf Geheiß des Vichy-Regimes war 1942 den Juden Algeriens (damals Teil der französischen Republik) die französische Staatsbürgerschaft aberkannt worden. »Es war [...] eine franco-französische Gewalttat; man könnte sogar sagen, daß es eine Tat des französischen Algeriens in Abwesenheit der deutschen Besatzung war« (ebd., 20). Auch nach Ende des Kriegs blieb die französische Sprache pervertiert: Algerien wurde von Frankreich – »*oultre-mer*« (ebd., 29) – als Kolonie ausgebeutet und einer sprachlichen Kolonialpolitik unterworfen. »Die Sprache der Hauptstadt war die Muttersprache als Sprache des Anderen. [...] Die Einsprachigkeit des Anderen ist *zunächst* einmal: die vom Anderen durch koloniale Gewalt, die immer dazu tendiert, die Sprachen auf das Eine und auf die Hegemonie des Homogenen zu reduzieren, verordnete Einsprachigkeit« (ebd., 28; Herv. i. Orig.).

Überträgt man Derridas Paradox auf die Szenen im Gehörloseninternat, wie sie in *Plemya* gezeigt werden, ergeben sich erstaunliche Parallelen. Tatsächlich unterscheidet sich die sprachliche Situation im Internat vollständig von der, die bislang aus Gehörloseninternaten in die gehörlose und hörende Öffentlichkeit gedrungen ist, und erscheint auf den ersten Blick geradezu ideal: Alle dort Lebenden und Arbeitenden sind gehörlos und gebärdet: natürlich die Zöglinge, Jungen und Mädchen, von denen einige als Schläger, Bettler, Zuhälter, Diebe und Prostituierte unterwegs sind; die Lehrer; die Direktorin; die Honoratioren; der Hausmeister, der den Zuhälter mit seinen Prostituierten auf den Parkplatz der Fernfahrer bringt, und die Verbindung zu einem anderen gehörlosen Zuhälter pflegt, der gehörlose Prostituierte in den Westen vermittelt. Selbst die Engel-

macherin ist gehörlos und gebärdet. Hörende Menschen gibt es nur in der Peripherie: an der Bushaltestelle, im Laster oder auf der Polizeiwache. Die Kommunikation mit ihnen bleibt auf das Nötigste reduziert, mal ein Zettel, mal ein Dolmetscher.

Wie das Arabisch und Berberisch Algeriens dem jungen Jacques verschlossen bleiben, so bleiben das Ukrainisch und Russisch den Bewohnern des Internats verschlossen. Das Internat ist eine hermetisch abgeschlossene Welt, und das Visum für Italien, das die beiden Mädchen erhalten, dient nur dazu, die Prostitution im Westen einträglicher als in der Ukraine betreiben zu können.

Komplizierter verhält es sich mit der Gebärdensprache, die von allen gesprochen wird, und doch verwirklicht sich Derridas Paradox an dieser Stelle eindrücklich. Es ist eine Gebärdensprache, die dem *Ich* den Zugang, wie Derrida es formulierte, »auf eine andere, anscheinend abwegige und perverse Art und Weise ebenfalls untersagt«: Es ist eine Gebärdensprache, die im Klassenzimmer an der Lebenswirklichkeit der Zöglinge vorbeigeht, wenn die Lehrerin von der Einbettung der Ukraine in die Europäische Gemeinschaft spricht.⁸ Wenn von Europa die Rede ist, werden die Zöglinge vermutlich an etwas anderes denken als an Demokratie und Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Es ist eine Gebärdensprache autoritärer Kommandos: Klamotten ausziehen! Raus aus dem Bett! Her mit der Kohle! Tritt zu, Weichei! Schlag zu! Willste ficken – verpiss dich aus unserm Zimmer! Ich mach jetzt den Job als Zuhälter! Ich will deine Möse, nicht deinen Arsch! Du gehst nicht mehr anschaffen! Mach's mir weg! Lass mich in Ruhe, Mongo! Es ist eine Gebärdensprache, die statt des gynäkologischen Stuhls einen Strick bereithält, die gnadenlos Spekulum und Kürette in die Vagina und Gebärmutter treibt und das Ausschaben einer Schwangerschaft vollzieht, ohne Erbarmen und ohne Trost für die gequälte junge Frau. »(A)bgetreten *sowohl* von der arabischen oder Berberkultur und -sprache *als auch* von der französischen und europäischen Kultur, die für sie nur ein Pol oder eine entfernte Metropole darstellt; entfremdet *sowohl* von der eigenen Geschichte *als auch* von jener Geschichte und Sprache, von denen man annehmen muß, daß es ihre eigenen sind, ohne daß sie es noch sind« (ebd., 32; Herv. i. Orig.).

Der wilde Osten

Auf eine verstörende Weise wirft dieser Film einen Blick auf Gebärdensprache und gehörlose Menschen, der vollständig anders ist als der, den hörende und gehörlose Chronisten bisher gezeigt haben. McDonnell und Saunders schreiben von dem Versuch, gehörlosen Schülern das Gebärden zu verbieten. Jene, die sich dem lautsprachlichen Druck anpassten, wird eine elitäre Identität versprochen, während »ihre gebärdenden Mitschüler als negativ abgestempelt galten« (1993, 307). Ähnlich verhält es sich in der Welt des Gehörloseninternats, wie es Paddy Ladd (2008, vor allem in den Kapiteln 7, 8 und 9) dokumentiert und analysiert hat. Zweifellos auch dort eine gewalttätige Angelegenheit, doch ziehen die Hierarchien ganz andere Trennungslinien, die unmittelbar

8 Derrida schreibt über seinen Französischunterricht: »Die Entdeckung der französischen Literatur, dieses so einmaligen Schreibmodus, den man damals französische Literatur nannte, war die Erfahrung einer Welt ohne Verbindung zur Lebenswelt« (ebd., 30).

Abbildung 2: Filmstill



etwas mit dem Gebrauch und der Art und Weise des Gebärdens sowie dem sozialen Anpassungsdruck der Zöglinge und ihrem Widerstand dagegen zu tun haben. Ladd schreibt von den Karrieren tauber Menschen, die sich den Regeln der Lautsprache respektive des Lautsprachgebärdens anpassten und sich hierdurch qualifizierten; sowie den Ausschlüssen gehörloser Zöglinge, die sich dem Diktat hörender und gehörloser Lehrer und Seelsorger nicht unterworfen haben, die von ihnen sozial angepasstes Verhalten forderten. Es sind die gehörlosen Rebellen, die er in seiner Untersuchung feiert und die er als die authentischen Träger von Deafhood betrachtet: monolingual und selbstbewusst, kämpferisch und solidarisch mit anderen gehörlosen Menschen, furchtlos und auf Augenhöhe in der Begegnung mit hörenden Menschen. McDonnell und Saunders sowie Ladd betonen die Bedeutung von Gebärdensprache für die Identitätsbildung gehörloser Schüler und Zöglinge. Gehörlose Menschen und Gebärdensprache sind eins.

In *Plemya* weist der Blick auf taube Menschen und Gebärdensprache in eine ganz andere Richtung: Gehörlosengemeinschaft und Gebärdensprache bilden nicht das identitätsstabilisierende Moment im Widerstand gegen hörende Lehrer und Erzieher, sondern die identitätsvernichtende Anpassung unter den gehörlosen Zöglingen und Erwachsenen. Die vertrauten Bilder, in denen gehörlose Menschen verbindlich, freundschaftlich und zugewandt miteinander verkehren, sind in *Plemya* nicht anzutreffen, sondern stattdessen Gewalt und Unterwerfung. Inhalt und Sprache bilden in diesem Film eine Einheit, weswegen auch der nicht gebärdensprachkompetente Zuschauer ihm folgen kann. Das genau ist das Verstörende des Films. Die gehörlosen Zöglinge reden nicht nur von dem, was sie tun, sie *sind* es. Gerade weil Inhalt und Sprache diese Einheit bilden, ist dieser Film so schwer erträglich, denn er zeigt einen Inhalt, der in dieser Sprache so schmerzhaft anzuschauen ist.

In dem bereits erwähnten Interview⁹ mit dem Regisseur gibt es den Hinweis auf Kritik an dem Filmprojekt vonseiten tauber Menschen: Es diskriminiere sie. Möglicherweise basiert die befürchtete Diskriminierung genau auf der Darstellung gehörlo-

9 Vgl. <http://tracks.artef.tv/de/tribe-taubstummenkino> (nicht mehr verfügbar).

ser Jugendlicher, die sie nicht als selbstbewusst Gebärdende in einer solidarischen Gemeinschaft mit anderen gehörlosen Menschen bzw. als Opfer von Unterdrückung der hörenden, lautsprachorientierten Gesellschaft zeigt, sondern in der bereits beschriebenen Weise als Gewalttäter, Prostituierte, Kriminelle und Mörder. Weshalb ist dieser Blick so schmerzhaft? Und für gehörlose Aktivisten so provozierend?

Bereits 2010 hatte Myroslav Slaboshpytskyi einen ersten Kurzfilm mit tauben Laiendarstellern gedreht: *Glukhota (Deafness)*¹⁰, der unter anderem bei der Berlinale 2010 präsentiert wurde und in dessen Mittelpunkt die Konfrontation eines tauben Schülers mit hörenden Polizeibeamten steht. Dieser Film kann als ein Vorfilm zu *Plemya* verstanden werden und zeigt einen Moment des vollständigen Ausgeliefertseins des tauben Jugendlichen an die Polizisten. Es geht um einen Schüler, der ohne Schwierigkeiten der Gruppe in *Plemya* zuzuordnen wäre. Der Film zeigt, wie ein subalternes taubes Opfer von hörenden Tätern, Angehörigen der Staatsmacht, entführt und misshandelt wird; wie Gewalt ausgeübt und perpetuiert wird. Ähnlich wie *Plemya* verzichtet *Glukhota* auf Untertitelung. Hinter dem Hof einer Gehörlosenschule fährt ein Polizeiauto vor, dem ein Beamter entsteigt und eine taube Schülerin nach einem Mitschüler fragt, den sie holt und der von ihm jovial ins Auto geschoben wird. Durch die Frontscheibe gefilmt beginnt das Verhör des tauben Schülers: Befragung, Ungeduld, Geschrei und Geschreibe, das schließlich dazu führt, dass ein auf der Hinterbank sitzender zweiter Beamter dem Schüler eine Plastiktüte über den Kopf stülpt, während sein Kollege das Opfer mit Schlägen traktiert. Am Ende des Films wird der Gefolterte aus dem Wagen geworfen und wankt – dem sich entfernenden Auto wütende Gesten nachwerfend – davon.

Ein ästhetisches Mittel, dessen sich Slaboshpytskyi in seinen Filmen bedient, sind Plansequenzen, die es dem Zuschauer erlauben, sich auf die gezeigten Szenen einlassen zu können. In *Glukhota* ist es die Einstellung durch die Scheibe des Polizeiautos, die die Eskalation der Gewaltentwicklung zeigt, der der taube Schüler ausgeliefert ist, ohne dass der Zuschauer versteht, worum es geht, und die sich bis zu dem unerträglich werdenden Moment steigert, da er davon ausgehen muss, dass hier Polizisten einen Schüler ermorden. Es scheint wie ein Wunder, dass er überlebt und noch Kraft und Wut aufbringt, die Beamten zu verwünschen. Unterstrichen wird dieser Effekt noch dadurch, dass er in Gänze in Echtzeit gedreht ist. In *Plemya* sind es die langen Perspektiven in die trostlosen Flure des Internats; auf den Hof von Sergeys Initiation; auf das Gelände der Fernfahrer, denen die Mädchen angeboten werden; durch die Frontscheibe des LKWs auf Anja, die von einem Freier gefickt wird; auf den Staub des Heizungskellers, in dem Sergey und Anja ficken; auf dem langen Weg Sergeys in die Stuben der Kameraden, die er gleich erschlagen wird.

Plemya zeigt die Situation, in der sich das Gewaltverhältnis umgekehrt hat und gehörlose Jugendliche jene Macht besitzen, die in *Glukhota* noch bei der Polizei lag; er zeigt, wie sich die »verordnete Einsprachigkeit« von der Polizei auf die Gruppe übertragen hat. Zweifellos Situationen, die für Zuschauer aus dem Westen kaum vorstellbar sind. Doch der Protest kam von tauben Menschen aus der Ukraine, die selber am besten

10 Drehbuch und Regie: Myroslav Slaboshpytskyi; Darsteller: Dmytro Sokol, Oleksand Fomichov, Sergey Gavryluk, Oleksand Semyshkur; Kamera: Dmytro Sannykov; Schnitt: Coffee Post. Ukraine 2010, 11 min.; <https://www.youtube.com/watch?v=PZo8TZOhYWo> (01.02.2021).

die hoffnungslose Situation der schulischen Ausbildung und beruflichen Perspektive junger gehörloser Menschen und ihr Ausgeliefertsein in einer verrohten, patriarchalen und postsowjetischen Gesellschaft beurteilen können.

Abbildung 3: Filmstill



»Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine«

»Wie ist es aber vor allem möglich [...], daß die einzige Sprache, die dieser Einsprachler spricht und auf ewig sprechen wird, trotzdem nicht seine eigene ist? Daß sie für ihn, der sie bewohnt und den sie bewohnt, unbewohnbar und öde bleibt? Daß sie als Sprache des Anderen gefühlt, erkundet, bearbeitet und wiedererfunden wird?« (Derrida 1997, 32). Wenn Derrida sich in seinem Aufsatz »Einsprachler« denkt, 50 Jahre nach Faschismus und Krieg, als sprachmächtiger Philosoph in Paris von internationalem Renommee und mit Lehraufträgen in der ganzen Welt, dann deutet sich hier eine grundlegende Skepsis an, die Derrida dem Bild von Sprache als einem bewohnbaren Ort entgegenbringt, und die weit über seine persönliche Biografie hinausreicht. Sprache ist immer Iteration und somit Sprache des Anderen, und – das ist der zentrale Gedanke bei Derrida – sie ist auch Schrift, »selbst wenn sie rein mündlich, stimmlich, rhythmisch, musikalisch bleibt« (ebd., 37); eine Schrift, die auf eine »vorerste Sprache« (ebd., 34) verweist, dazu ausersehen, das Gedächtnis zu übersetzen, »das Gedächtnis dessen, was eben nicht stattgefunden hat, dessen, was untersagt worden ist und gerade deswegen eine Spur hinterlassen hat, ein Gespenst, einen Phantomkörper, ein empfindliches, aber kaum lesbares Phantomglied, Spuren, Male, Narben. Als wenn es darum ginge, die Wahrheit von etwas zu produzieren, das zugegebenermaßen niemals stattgefunden hat« (ebd., 35).

Es ist ein sehr fragiles Denkgerüst, auf dem Derrida sich hier bewegt, wenn er eine Wahrheit denkt, die niemals stattgefunden hat. Ein solcher Gedanke ist für Menschen eines Kulturkreises höchst irritierend, die seit Platon in der Gewissheit leben, Besitzer der Wahrheit zu sein. Für Derrida bleiben von dieser Wahrheit nur das Gedächtnis an spürbare (schmerzhaft) kaum lesbare Zeichen: »Phantomglied, Spuren, Male, Nar-

ben«. Von Gewissheit keine Spur. Sein Satz: »Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine« will diese Fragilität zum Ausdruck bringen und sagt nichts anderes, als dass ich mich immer der Sprache der Anderen bediene, die aber immer gleichzeitig auf die Spur einer »vorersten Sprache« hinweist.

Das Bild von Sprache als einem bewohnbaren Ort ist für gehörlose Menschen von identitätsstiftender Tragweite. Derrida bedient sich im Zitat des Bildes von Sprache als Wohnung in zweierlei Hinsicht: der Sprecher, der die Sprache und die Sprache, die den Sprecher bewohnt. Taube Menschen werden diese beiden Perspektiven des Bildes bestätigen, denn sie werden nicht müde darauf zu bestehen, dass ihre Identität mit dieser Sprache unauflöslich verbunden ist und dass diese Sprache mit ihrer Existenz einhergeht: Ohne Gebärdensprache kann es eine gehörlose Identität nicht geben und ohne gehörlose Menschen gibt es keine Gebärdensprache. Diese identitätsstiftende Tragweite von Sprache greift auch Derrida auf, wenn er wiederholt das »Ich« seines Textes hervorhebt, das in der Sprache des Anderen verloren geht. Insofern ist der Satz, dass diese, meine Sprache nicht meine ist, dass diese Sprache öde und unbewohnbar und die eines Anderen ist, zutiefst verstörend und muss Wut und Ärger auslösen, wie die Reaktion ukrainischer Gehörlosenaktivisten auf *Plemya* zeigt. Möglicherweise beruhen Wut und Ärger auf einem Missverständnis, dem mit Derridas Konzept einer »vorersten Sprache« zu Leibe gerückt werden kann.

Taube Menschen haben sich immer als ent-sprachlicht erfahren. Wenn ihre Aktivist:innen heute von Gebärdensprache sprechen, dann in der Art und Weise einer »verordneten Einsprachigkeit«, die jener von *Plemya* nicht unähnlich ist. Jedoch haben sie gleichzeitig etwas im Blick, das an Derridas »vorerste Sprache« erinnert. Es ist die Anleihe auf eine unerreichbare Zukunft, auf ein Paradies, den »Berg der Deafhood« (Lentz 2009, 407), der in der Forderung nach einem Recht auf ein gehörloses Leben und eine eigene Sprache zum Ausdruck kommt; ein Recht, das sich aus dem »Phantomglied, Spuren, Male, Narben« ableitet, und sich auf eine Wahrheit beruft, die »zugegebenermaßen niemals stattgefunden hat«.

Slaboshpytskyi zeigt in seinem Film die verordnete Sprache der Anderen. Es ist die Sprache der Subordination, die die gehörlosen Jugendlichen in *Plemya* erlernt haben und praktizieren. Sergeys Morde an seinen Kameraden am Ende des Films ist eine gruppenlogische Konsequenz, der Unordnung zu entkommen, die er selbst geschaffen hat, und sein Versuch, die Ordnung der Gruppe wiederherzustellen. Der Film zeigt detailliert, wie diese Gebärdensprache der Subordination in einem Gehörloseninternat funktioniert und sich immer wieder neu erfindet, und weist darüber hinaus auf sprachliche, mentale und körperliche Unterdrückungsmechanismen, wie sie in allen Gruppen existieren, vor allem dann, wenn diese Gruppen Bedrohung ausüben und erfahren, und sich nach außen abschotten; ob in einer Familie, in Cliquen, in Banden, in Vereinen, bei Aktivist:innen, in politischen, konfessionellen und akademischen Zusammenhängen. Gewalt und Subordination gibt es diesseits und jenseits von gehörlosen Menschen. Insofern weist *Plemya* weit über das Internat in der Ukraine hinaus. Slaboshpytskyis Film zeigt das in Bildern, die dem Betrachter nicht aus dem Kopf gehen.

Deaf Studies

In Leder über den Campus

Anmerkungen zu den performativen Studiengängen Disability Studies und Deaf Studies

Der nachfolgende Text beschäftigt sich mit der Frage, was es bedeutet, Teil des performativen Studiengangs Deaf Studies zu sein, der seine hörenden und nicht konformen gehörlosen Teilnehmer auszuschließen scheint und ihnen einen Beobachterstatus zuweist; ein Studiengang, der zwischen der Angst vor dem Makel der Behinderung und der Verharmlosung von Behinderung oszilliert.

Der Text versucht eine Perspektive zu entwickeln, bei der die Voraussetzung einer erfolgreichen Teilnahme an performativen Studiengängen – unabhängig ihrer Zuschreibungen *gender* oder *queer*, *disabled* oder *deaf* – darin besteht, dass sich die Teilnehmer individuell darin verorten.

Der Text begreift performative Studiengänge als Feldversuch, den eigenen Entwurf experimentell zu erfahren und zu denken und somit das *eigene* Interesse am Studium nicht aus den Augen zu verlieren: In Leder über den Campus.

I

Der Leitgedanke der Ringvorlesung »Behinderung ohne Behinderte!?!« des Zentrums für Disability Studies (ZeDiS) trägt ein Ausrufe- und ein Fragezeichen, d.h. er stellt fest und gleichzeitig infrage, dass respektive ob man behindert sein kann, ohne sich als behindert zu begreifen.

Meines Erachtens verbirgt sich in diesem Wortspiel der Veranstalter zweierlei; zum einen die Kontinuität einer Angst vor dem Makel der Behinderung, aber auch die Angst vor der Verharmlosung von Behinderung, denen all jene ausgesetzt sind, die in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aufgebrochen waren, sich selbst zum Gegenstand der Forschung zu machen, sich einem öffentlichen Diskurs der Selbsterfahrung und -analyse zu stellen und sich zu fragen: Wer bin ich? Wie kann ich die Prozesse reflektieren, die mich zu dem machen, wie ich mich wahrnehme, wie ich von außen wahrgenommen werde? Was ist das, was ich mache und was ist das, was andere

machen, die wie ich wahrgenommen werden? In welcher Tradition stehe ich, wo sind meine Wurzeln, zu wem gehöre ich? Wie kann ich mich der Zumutungen erwehren, denen ich ausgeliefert bin? Wo finde ich Trost, wo Verständnis? Wie kann ich eine Sprache erlernen, in der das zum Ausdruck kommt, wovon ich sprechen möchte?

Fragen dieser Art entstanden aus einem Aufbegehren, das vereinzelt in den 1950er-Jahren begann, um sich dann in den 60er- und 70er-Jahren auf unterschiedlichen Feldern Gehör zu verschaffen. Die Bürgerrechtsbewegung der Schwarzen, die Bewegung gegen den Vietnamkrieg, der Widerstand gegen die Notstandsgesetze, die Studentenbewegung, die Frauenbewegung, die Hippies mit ihren experimentellen Lebensformen, der Kampf der Lesben und Schwulen, der Krüppel, der Gehörlosen um Anerkennung einer eigenen Lebensform, Kommunen, Wohngemeinschaften, Kinderläden, freie Partnerschaften, Kampf gegen den § 218, gegen die Stationierung von Waffensystemen, gegen Atomkraft und für ein ökologisches Bewusstsein, all das beginnt in den 60er-Jahren und spiegelt sich in den 70er- und 80er-Jahren unter anderem auch im akademischen Betrieb in der Theoriebildung sowie der Etablierung diverser Studiengänge: Ohne Bürgerrechtsbewegung keine Cultural Studies, ohne Frauenbewegung keine Gender Studies, ohne Schwulen- und Lesbenbewegung keine Queer Studies, ohne Krüppelbewegung keine Disability Studies und ohne Gehörlosenbewegung keine Deaf Studies. Topos und anti-essenzialistisches Credo all dieser unterschiedlichen Bewegungen und Studiengänge wurde der berühmte Satz Simone de Beauvoirs aus ihrem Buch *Das andere Geschlecht* »Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es« (1992, 334).

Ich schlage vor, diese Studiengänge *performativ* zu nennen, da ihr gemeinsames Thema auf einem Handeln beruht, und Erfahrungen des Körpers und seiner Realisierung in der Welt reflektieren sowie sich am Prozess- und weniger am Ergebnishaften orientieren. Ganz im Sinne der von John Austin (1975) inspirierten und von der Kulturwissenschaft aufgegriffenen *performativen Wende*, die an die Stelle der geisteswissenschaftlichen die kulturwissenschaftliche Orientierung setzt. Während die Geisteswissenschaft den Blick auf das autonome Œuvre wirft und ein semiotisches und hermeneutisches Interesse an Interpretation und Bedeutung, an Sinn und Verstehen hat sowie der Trennung des Œuvre vom Wissenschaftler respektive Künstler propagiert, sucht die Kulturwissenschaft die Auseinandersetzung mit Prozessen und Handlungen und kritisiert Identitätskonzepte, unabhängig ob es sich dabei um das Konzept einer Ich-Identität, einer Identität des Wissenschaftlers oder einer Identität des Künstlers handelt und eines von ihm geschaffenen autonomen Œuvre. Ihre Aufmerksamkeit gilt dem Ereignis und der Inszenierung, der Aufführung, dem Spiel und der Verkörperung (vgl. Fischer-Lichte 2004, 9ff.).

Doch irgendetwas scheint den performativen Studiengängen auf dem Gang durch den akademischen Betrieb verloren gegangen zu sein. Gewiss, so ernsthaft, wie heute Studierende sich mit Fragen sexueller Identitäten, mit Sprachen von Minderheiten und Aussonderungsmechanismen beschäftigen, haben sich selten Frauen, Schwule, Krüppel oder Gehörlose in ihren jeweiligen Emanzipationsgruppen beschäftigt. Doch wenn ich heute Studierende unserer Studiengänge frage, was verbindet euch mit dem, was ihr da gerade lernt, was geht euch die Geschichte gehörloser Menschen und von Gebärdensprachgemeinschaften an, was interessiert euch an der Kunst tauber Menschen oder an ihrer psychosozialen Situation, bleiben die Antworten oft unbestimmt und ver-

schwommen. Bestenfalls formulieren zukünftige Dolmetscher oder Kommilitonen, die später einmal für gehörlose Menschen in sozialen Einrichtungen arbeiten wollen, ihr Interesse an ihren zukünftigen Klienten. Sie sind es auch, die ein Mehr an Sachwissen im Studium reklamieren, die vorbereitet werden wollen auf ihre zukünftige Arbeit, die, statt sich im Labyrinth kulturwissenschaftlicher Fragestellungen zu verlieren, den geraden Weg zur beruflichen Praxis beschreiten möchten. Ein Blick auf die Vagheit der eigenen Existenz, die sich in der Vagheit der Existenz jener Menschen spiegelt, die performative Studiengänge initiiert haben, provoziert das Studium bei den wenigsten.

Das jedoch war immer ein Kernpunkt allen Aufbegehrens, der auch die Quelle der performativen Studiengänge ist – dass nämlich die Unzufriedenheit *einiger* mit ihren Lebensbedingungen tatsächlich *alle* angeht: Der § 218 betraf nicht nur Frauen, der § 175 nicht nur Schwule, der mitleidige Blick nicht nur Krüppel und das lautsprachliche Paradigma nicht nur Gehörlose. Dass viele Studierende der Gebärdensprach-Studiengänge im Verlauf des Studiums ihre Lust an der Gebärdensprache aus den Augen verlieren, hat etwas mit den Lehrenden, aber auch mit den Studierenden selbst zu tun. Wenn ich hier von Lust spreche, dann meine ich die Lust, sich gebärdend zu erfahren. Denn zu der ursprünglichen Lust gesellt sich nun das harte Brot der akademischen Beschäftigung.

Hartes Brot? Worin besteht diese Härte? Bei der Etablierung performativer Studiengänge stand im Vordergrund, dass kein Bereich der Existenz – weder von Studierenden noch von Lehrenden – unberührt bleibt. Ein performativer Studiengang beinhaltet immer ein hohes Maß an Selbsterfahrung und die Anforderung, das Fach mit den *eigenen* Augen betrachten zu lernen. Sich zurückzulehnen und interessante neue Dinge zu erfahren, ohne sich in diesen Dingen zu verorten, hieße, sich der Performativität der Studiengänge – in dem Sinne, dass diese Studiengänge auch die eigene Wirklichkeit verändern (vgl. Fischer-Lichte 2012, 217) – zu entziehen. Dabei werden Lehrende und Studierende mit einem den Studiengängen immanenten Widerspruch konfrontiert: Sie wurden von Menschen ins Leben gerufen, die nicht länger bereit waren, Objekte von Diskursen zu sein, an denen sie nicht beteiligt sind. Gleichzeitig wandten sie sich an Menschen, die mit den Objekten dieser Diskurse nicht unbedingt etwas zu tun haben mussten. Die Härte für Lehrende und Studierende besteht also darin, der Performativität der Studiengänge gewahr zu werden und sie auszuhalten.¹

Mit der Etablierung der Studiengänge wurde etwas ins Zentrum gerückt, was sich bisher im Verborgenen abspielte. Keine Hetero hatte Zutritt zu einer Schwulen-Bar, das Guckloch am Eingang verhinderte den Einlass Unbefugter; Schwule betraten erst dann den Park, wenn die letzte Familie ihren Picknickkorb zusammengepackt und der letzte Jogger ihn verlassen hatte, und heterosexuelle Männer waren irritiert und verließen fluchtartig den Raum, wenn auf der öffentlichen Toilette der Nachbar ihnen zu lange auf den Schwanz schielte. Und bis auf ein paar hörende Kinder gehörloser Eltern verirrte sich kaum ein hörender Besucher in jene seltsame Welt des Clubheims, an deren ausgelassener Stimmung, Freundlichkeit und Vertrautheit man nicht teilhaben konnte.

1 Möglicherweise ist genau diese Performativität für die besondere Situation in jenen Studiengängen verantwortlich, deren Gegenstand Gebärdensprachen sind und über die ich an anderer Stelle geschrieben habe; vgl. »Wem gehört die Gebärdensprache?« in diesem Band auf S. 15.

Nun, im Seminarraum, werden diese verborgenen Räume zu Räumen des öffentlichen Interesses. Lehrende und Studierende versuchen eine Sprache zu finden, die die Räume und die Erfahrungen, die dort gemacht werden, zu reflektieren. Kein Wunder, dass diese Räume und ihre Bewohner eine Idealisierung erfahren und die negativen Zuschreibungen umgedreht werden: statt »schwule Sau« – »Gay Pride«, statt »taube Nuss« – »Deaf Power«. Identität wurde das neue Zauberwort, allerdings nur mit sehr verkürzter Perspektive: Im Sinne einer zu erstrebenden stabilen Ich-Identität und als Gemeinschaft stiftendes Prinzip der Wiederholbarkeit, das für das Selbstverständnis von Emanzipationsgruppen konstituierend wurde und darin besteht, dass die Erfahrungen eines Mitglieds der Gruppe sich in den Erfahrungen jedes anderen wiederholt und so etwas wie einen Reduplikationseffekt innerhalb der Gruppe erzeugt, der sie stärkt und ihr Selbstvertrauen schenkt. Identität als das vage und höchst fragile Konstrukt eines mit sich Identisch-Seins respektive mit sich in Übereinstimmung leben, das immer wieder zu zerbrechen droht, kennen weder die Helden der Schwulenbewegung noch die von Deaf Power.

Meines Erachtens stellt ein zentrales Defizit unseres Studiums die nicht wahr- oder ernst genommene Tatsache dar, dass es den meisten Studierenden nicht um die Gehörlosigkeit der gehörlosen Menschen, sondern um ihre eigene Gehörlosigkeit geht, nicht im Sinne eines audiologischen Befundes, sondern als Entwurf. Die Studierenden studieren Gebärdensprachen nicht um eine weitere Fremdsprache zu erlernen, sondern die Faszination an der Gebärdensprache liegt für sie darin, sich im Gebärden anders zu erfahren. Erfährt man sich schon als ein anderer, wenn man Englisch oder Französisch und erst recht eine nicht europäische Sprache spricht, so ist der Bruch beim Gebärden fundamental: Man muss diese Welt – und sich darin – ganz anders konzeptionieren, um sie in Gebärden fassen zu können, und es gibt keine andere Sprache, die einen solchen körperlichen Einsatz verlangt.

Doch ein solcher Gedanke wird im Studium kaum wirklich reflektiert. Sollte er Studierenden tatsächlich einmal begegnen, so ist die Reaktion der meisten von ihnen so radikal, wie sie es bei ihren Lehrern gelernt haben, denn der Gedanke, sich auf die eigene Gehörlosigkeit einzulassen, ist für alle Beteiligten bedrohlich. Für die einen bedeutet er, einen Essenzialismus infrage zu stellen, der Sicherheit qua Natur verspricht und damit Selbstbewusstsein und Zugehörigkeit zu einer festen Gruppe, deren Mitglieder auf die gleiche Weise betroffen sind, und der vor allem – und das ist besonders wichtig – die Grenzen deutlich markiert gegenüber jenen, die *nicht so* sind. Für die anderen bedeutet er, der Gehörlosigkeit, der Behinderung einen Raum zu geben, der nicht bequem ist und auch nicht angenehm, aber in dem sie etwas von sich erfahren, was ihnen sonst verborgen bliebe; und er bedeutet, dem Körper einen Raum zu geben, ihn und damit sich selbst zu zeigen, sich angreifbar zu machen in seiner Unbeholfenheit und gleichzeitig mit ihm zu experimentieren, um zu erfahren, was genau in dieser Sehnsucht nach dem Gebärden zum Ausdruck kommt. Denn hier machen sie etwas mit ihrem Körper, von dem sie nicht recht wissen, was sie eigentlich machen. Fällt es schon schwer, die Worte, den Klang der Stimme zu kontrollieren, so ist das Gebärden, Mimik und Gestik, ein Spiel des ganzen Körpers, der nicht unbedingt das macht, was man von ihm verlangt. Für die Studiengänge jedoch gilt, diesem anarchischen Körper

keinen Raum zu geben und dem didaktischen Ziel der Gebärdenkurse zu folgen: dem Erlernen einer ordentlichen und korrekten DGS.

Sich auf etwas einzulassen, für das es keine Worte gibt, was sich der Symbolisierung entzieht, steht zu Beginn allen Aufbegehrens, und es ist verständlich, aber höchst fraglich, ob es ein Ziel sein soll, dafür Worte zu finden, ob nicht genau diese Sprachlosigkeit, jener »Riss im Symbolischen«, wie es Dieter Mersch (2001, 86) einmal genannt hat, einen Raum, vielleicht den einzigen, eröffnet, in dem sich die Protagonisten der diversen performativen Studiengänge begegnen können. Frau-Sein, Mann-Sein, Krüppel-Sein, Schwul-Sein, Gehörlos-Sein ist zuerst das Ereignis einer Selbsterfahrung und macht sprachlos. Ein Text wie dieser sucht nicht nach Worten, diese Sprachlosigkeit zu überwinden und das Ereignis einem Prozess der Symbolisierung zu unterwerfen, vielmehr versucht er Worte zu finden, die helfen, diese Sprachlosigkeit zum Ausdruck zu bringen.²

II

Sprachlosigkeit.³ In dem Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*⁴ – das Gründungsereignis der jüngeren deutschen Schwulenbewegung – gibt es einen Moment, der in seiner radikalen Sprachlosigkeit verstörend ist. Bei seinen Erkundungen der schwulen Subkultur stößt der Held des Films, Daniel, auf die Lederszene.⁵

Sieben lange Minuten hört man keinen Ton, keinen Dialog, keinen Kommentar, keinen Schläger von Alexandra und auch kein knarzendes Leder oder knackendes Geäst, es herrscht absolute Stille. Es scheint, dass es selbst dem ewig moralisierenden Sprecher an dieser Stelle des Films die Sprache verschlägt und er sieben Minuten braucht, sie wiederzufinden, um dann aufs Neue seine Moral zu predigen. Die Abwesenheit jeglichen Geräuschs, jeglicher Musik, jedes erklärenden Kommentars oder dramatischen Dialogs steigert die Unwirklichkeit der Atmosphäre, deren Zeuge der Betrachter wird. Es soll weder ein Zustand der Identifikation mit dem Filmhelden ermöglicht werden noch der Versuch einer rationalen Reflexion des Zuschauers über die Situation im Park. Das, was sich da so tonlos vor den Augen des Betrachters entfaltet, ist eigentlich banal: Es ist Nacht; parkende Motorräder, auf denen Männer lungern; Männer in schwarzen Lederjacken, Lederhosen, Ledermützen, Lederhandschuhen, Nieten, Ketten, die am Rand eines Parks stehen, im Gestrüpp verschwinden, an einer Mauer lehnen, einander vorsichtig betrachtend, berührend, verspielt, schüchtern.

-
- 2 Roland Barthes hat diesen Versuch als »die Sprache anhalten« begriffen, »um das unbezwingliche Geplapper der Seele zu leeren, auszustrocknen und in Sprachlosigkeit zu versetzen« (1981, 102); vgl. dazu meine Ausführungen in »Zeig es ihnen! Haiku und Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 70f.
 - 3 Die Sprachlosigkeit im Verhältnis hörender Kinder zu ihren tauben Eltern und der Umgang damit habe ich in »Sur le pont d'Avignon...« darzustellen versucht; in diesem Band auf S. 33.
 - 4 *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) (BRD). Regie: Rosa von Praunheim.
 - 5 Diese Szene ist unter <https://www.youtube.com/watch?v=-91hCBANTvk> (01.02.2021) einzusehen.

An keiner anderen Stelle des Films hat Praunheim Einsamkeit und Sprachlosigkeit so radikal in Szene gesetzt wie hier und spiegelt mit diesem ästhetischen Mittel die Einsamkeit und Sprachlosigkeit der Schwulen, die aufgebrochen waren, ihre Isolation zu durchbrechen und eine Sprache zu suchen – auch eine Sprache des Begehrens nach Leder, nach Gewalt, nach Dominanz und Unterwerfung.

1976 widmen die *Schwuchtel*, 1980 die *Berliner Schwulenzeitung* ihre Sommernummern dem Themenschwerpunkt Sadomasochismus. Inhaltlich bestimmt werden beide Ausgaben durch lange, ausführliche Interviews, geführt mit Leuten aus der Lederszene, SM-Strichern, SM-Porno-Autoren, Mitgliedern einer SM-Emanzipationsgruppe. Außerdem finden sich in den Heften SM-Pornos und -Comics. Dem Zeitgeist entsprechend durfte auch die marxistisch-psychoanalytische Einschätzung der Lederszene nicht fehlen. Es galt dem Vorwurf zu begegnen, in der Leder- und SM-Szene tummelten sich jene Alt- und Neu-Faschisten, deren Outfit und Sexpraktiken Fantasien von Waffenbrüdern aus der Wewelsburg weckten. Und tatsächlich scheint diese Assoziation nahe liegend: In seiner Ausgabe vom 15. Mai 1959 berichtet das *Mindener Tageblatt* von einem Strafprozess in Nürnberg gegen einen Kreis »von Sadisten und Masochisten, die ihr Unwesen mit militärischem Drill und Kommandos trieben« und von einem »Lederzuchtmeister« angeführt wurden. »Leder spielte überhaupt eine große Rolle. Nur die ›Ledersklaven‹ waren in einfache Drillichanzüge gekleidet. Schaftstiefel, Stahlhelm, Lederkoppel und Tornister mit Sand gefüllt, waren notwendige Requisiten für den ›Drill‹. Als weitere Tatwerkzeuge wurden beschlagnahmt Reitsporen, Ledermanschetten, Holzprügel, Stricke, Lederpeitschen, Eisenketten mit Schloss, Halsmanschetten aus Leder, Reitpeitschen und andere Geräte aus Eisen und Leder.«

Praunheim, die Redakteure von Schwulenzeitungen, die schwulen Buchhändler mit ihren SM-Regalen, die Veranstalter von SM-Gesprächskreisen und viele andere versuchten, mit ihrem Engagement sich und anderen Schwulen Material an die Hand zu geben, um die Isolation, Vorurteile und Sprachlosigkeit, die Praunheims Film so drastisch gezeigt hat, zu überwinden und ein Denken und einen Diskurs zu ermöglichen, den Blick in den Abgrund sadomasochistischen Begehrens zu riskieren, ohne zu erstarren. Daniel geht den Weg durch die Berliner Subkultur nicht selbst, sondern es ist – wie Praunheim im Film sagt – seine Sucht nach neuen Bekanntschaften, die ihn führt. Erst bei Paul in der Schwulengruppe mit ihrer Botschaft, das eigene Leben selbst in die Hand zu nehmen, es zu gestalten und solidarisch mit anderen Schwulen und Arbeitskollegen zu sein, findet Daniels Marionettenexistenz ihre Auflösung.

III

Daniels Marionettenexistenz. Jürgen Endress hat vor einigen Jahren die traurige Marionettenexistenz des Menschen in einer Gebärdensprachpoesie dargestellt⁶: Der Mensch, der nicht mehr frei ist, seinen Gefühlen zu folgen, Mitmenschlichkeit zu zeigen, Ruhe

6 Vgl. dazu »Mysteriöse Macht. Gespräch mit Jürgen Endress über seine gleichnamige Gebärdensprachpoesie« in diesem Band auf S. 399.

für sich zu haben, sondern festgehalten wird von den Fäden eines imaginierten Puppenspielers mit der Fratze einer überdimensionalen Uhr, deren Takt den Lauf der Welt bestimmt. Während Rosa von Praunheim 1971 noch die Befreiung des Schwulen aus seinen subkulturellen Ketten, aus den Fäden der patriarchalen Gesellschaft und aus den Räumen, die diese Gesellschaft den Schwulen zugewiesen hat, feiert, und ein geglücktes Leben unter Schwulen in einer Schwulengruppe und als solidarischer Arbeitskollege unter Heteros antizipiert, triumphiert bei Jürgen Endress 35 Jahre später der mächtige Marionettenspieler und die Menschen bleiben Puppen an seinen Fäden.

Mir stellt sich die Frage, ob es nicht noch ein anderes Denkmodell geben könnte, das Glück verspricht, ohne darauf angewiesen zu sein, sich der Dunkelheit seines Begehrens oder anderer Ungeheuer zu entledigen? Hat nicht schon vor über 200 Jahren Francisco Goya gewarnt: »El sueño de la razon produce monstruos«⁷ (»Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer«; Hofmann 1981, 61) und damit dem aufklärerischen Impetus einen Dämpfer versetzt? »Die Ungeheuer sind Produkte der Vernunft selbst – ihre Kehr- und Nachtseite, ihr Verdrängtes und Anderes. Aufklärung kann nicht wirklich werden, wenn Vernunft sich nicht ihrem eigenen Traum stellt: dies ist die Arbeit Goyas« (Böhme & Böhme 1985, 249).

In seiner Novelle *Über das Marionettentheater* befreit Heinrich von Kleist die Figur der Marionette von allem moralischen Ballast, die ihr anhaftet – einen Ballast, für den Bewegungsschwestern ebenso wie Deaf-Pride-Kämpfer der Marionette so dankbar sind, denn mit welcher Metapher könnte man sich besser identifizieren als mit jener des die Fäden durchtrennenden und sich von patriarchalen und audistischen Unterdrückern befreienden Revolutionärs. Kleists Marionette weist in eine andere Richtung: In seiner Novelle werden die Bewegungen der Marionette als die anmutigsten Bewegungen geschildert, die kein Tänzer, sei er auch noch so begabt, in der Weise, wie es eine Marionette kann, auszuführen in der Lage ist. Das Geheimnis dieser Anmut liegt in der simplen Mechanik der Puppe, deren Bewegungsspiel darin beruht, dass der Marionettenspieler nur den Schwerpunkt der Puppe finden muss, worauf sich alle anderen Glieder in harmonischer Weise um diesen Schwerpunkt bewegen. Es ist das Gesetz der Schwerkraft, das das Geheimnis der Anmut der Puppe ausmacht, und nicht der Wille des Puppenspielers, der gar nicht in der Lage wäre, mithilfe seiner Hände und Fäden diese Anmut herzustellen.

Mit zwei Anekdoten versucht Kleist die Idee seiner Geschichte zu verdeutlichen. In einer davon ist die Rede von einem jungen Mann, »über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmuth verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechzehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken« (Kleist 2010, 430). Der Erzähler schildert eine Episode, wonach der Blick des jungen Manns beim Ankleiden einen Spiegel trifft, in dem er sich als das Bild der bekannten Statue jenes antiken Knaben erkennt, der sich einen Splitter aus dem Fuß zieht. Berührt von der Grazie seines eigenen Abbilds und aufgefordert vom Erzähler versucht er immer und immer wieder, diesen Bewegungsmoment noch einmal zu rekonstruieren, doch es gelingt ihm nicht. »Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem

7 Siehe dazu Goyas *Capricho 43* in diesem Band auf S. 237.

jungen Menschen vor. Er fieng an, Tage lang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte« (ebd., 431). Was ist das für eine »unsichtbare und unbegreifliche Gewalt«, die sich wie ein »eisernes Netz« um das freie Spiel der Gebärden des jungen Mannes legt und ihn binnen eines Jahres seiner Anmut beraubt? Der Leser erfährt über ihn, dass er eine Ahnung seiner Selbst erhält, dass ihm der Blick begehrender Frauen gefällt, und dass er weiß, wie er gefallen kann. Der Versuch, die Pose der antiken Statue einzunehmen, ist ja dem Anspruch geschuldet, vor dem Erzähler, vor anderen eine gute Figur zu machen. Es ist also eine Gewalt, die er sich selber antut, die seine Bewegungen lähmt, als seien sie in einem eisernen Netz gefangen. Kleist schreibt hier von der Gewalt des jungen Mannes, sich seinen Körper verfügbar zu machen, ihn nach seinen Vorstellungen zu modellieren, ihm die Gestalt zu verleihen, die ihm gefällt und mit der er gefallen möchte. Doch der Körper entzieht sich dieser Verfügbarkeit.

Für Kleist wird das Ende der menschlichen Unschuld mit dem Erwachen der Selbsterkenntnis, der eigenen Sexualität, der Reflexion eingeläutet. Seine Novelle endet mit der Feststellung, dass Grazie, Anmut, Liebreiz, die Reinheit des Körperbaus nichts ist, was sich willentlich herstellen ließe, sondern sich gerade jenseits des Willens ereignet. »Mithin [...] müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« (ebd., 433).

Um jenen Baum der Erkenntnis entfaltet sich das Paradies, von dem die Bibel erzählt, »Gott, der Herr, ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten, in der Mitte des Gartens aber den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse« (Gen. 2,9). Hier also ist der Ort, »der Stand der Unschuld«, der nicht dem Willen des Menschen unterworfen ist, sondern einer göttlichen Ordnung folgt, an der der Mensch teilhat. »Beide, Adam und seine Frau, waren nackt, aber sie schämten sich nicht voreinander« (Gen. 2,24). Das will nichts anderes sagen, als das, was bei Kleist zu lesen ist, wenn von Grazie, Anmut, Liebreiz, von der Reinheit des Körperbaus die Rede ist. Das Paradies kennt kein Urteil, keine Unterscheidung von arm und reich, hässlich und schön, gut und böse, behindert und gesund, gehörlos und hörend, schwul und hetero.

In seinem Aufsatz »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« [1916] deutet Walter Benjamin diesen Ort und das Geschehen, das sich dort ereignet wird, sprachphilosophisch, angeregt durch das Genesis-Wort: »Gott, der Herr, formte aus dem Ackerboden alle Tiere des Feldes und alle Vögel des Himmels und führte sie dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benennen würde. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen« (Gen. 2,19). Das Paradies ist der Ort einer unmittelbaren Verbundenheit des Menschen mit Gott, die in der Sprache zum Ausdruck kommt: »Gott machte die Dinge in ihrem Namen erkennbar. Der Mensch aber benennt sie maßen der Erkenntnis« (Benjamin 1980d, 148).⁸

8 Benjamin's Vorstellung einer Unmittelbarkeit zwischen Mensch und Natur im abendländischen Denken, die in der Sprache ihren Ausdruck findet, gehen unter anderem auf Platons *Kratylos*-

Benjamin geht davon aus, dass allem, Materiellem und Immateriellem, ein geistiges Wesen inhärent ist. Dieses geistige Wesen ist die Voraussetzung dafür, dass der Mensch es erkennt und er ihm ein sprachliches Wesen verleiht. Der Mensch spricht also nicht *über* sein eigenes geistiges Wesen oder das eines anderen oder das eines Gegenstands oder einer Idee, sondern das geistige Wesen teilt sich dem Menschen mit und er verleiht diesem geistigen Wesen einen unmittelbaren Ausdruck. »Was teilt die Sprache mit?«, fragt Benjamin. »Sie teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit. Es ist fundamental zu wissen, dass dieses geistige Wesen sich *in* der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache« (ebd., 142; Herv. i. Orig.). Die Differenz, *in* der Sprache zu sein respektive *über* etwas zu sprechen, erinnert an das Bemühen des jungen Mannes bei Kleist, der sich *in* seinem Körper seiend im Spiegel als griechische Statue erkennt und dann vergeblich *über* seinen Körper verfügen will, um diese Haltung wiederzuerlangen.

Am Beispiel von Praunheims Film lässt sich diese Differenz deutlich demonstrieren. Das akustische Black-out des Films beschreibt Praunheims Konzept, nicht *über* die Situation der Lederschwulen im Park, *über* ihre Einsamkeit und *über* die Beschädigkeit ihrer Existenz zu sprechen, sondern ihre Situation, ihre Einsamkeit und ihr Beschädigt-Sein *in* seiner Filmsprache zum Ausdruck zu bringen. Vermutlich hätte Benjamin die sieben schweigenden Minuten als das sprachliche Wesen des Regisseurs begriffen, dem geistigen Wesen dieser Szene eine ästhetische Sprache des Films zu verleihen, es zu benennen. Das Schweigen benennt Praunheims geistiges Wesen in seiner kinematografischen Sprache. »Das sprachliche Wesen des Menschen ist also, dass er die Dinge benennt« (ebd., 143) – und sei es im Schweigen.

Diese benennende Sprache nennt Benjamin »Namenssprache« respektive »reine Sprache«: »Die Sprache – und in ihr ein geistiges Wesen – spricht sich nur da rein aus, wo sie im Namen spricht, das heißt: in der universellen Benennung« (ebd., 145). Mit anderen Worten: Der Mensch verleiht den Dingen Namen, die Gott ihm offenbart; das geistige Wesen findet in der Offenbarung zu einer sprachlichen Form. »Gottes Schöpfung vollendet sich, indem die Dinge ihren Namen vom Menschen erhalten, aus dem im Namen die Sprache allein spricht« (ebd., 144).

Noch einmal: Es geht hier um Sprachphilosophie, um ein Denkmodell – nicht um Theologie!

Die unmittelbare Verbindung zwischen Gott und dem Menschen, wie sich Gott im sprachlichen Wesen des Menschen offenbart, findet ihre jähe Zäsur im Sündenfall. Der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse ist an einem Ort, der die Differenz von Gut und Böse nicht kennt, nichtig. Seine Präsenz im Paradies deutet Benjamin »als Wahrzeichen des Gerichts über den Fragenden« (ebd. 154). Der Mensch beginnt zu zweifeln und stellt damit die göttliche Ordnung infrage. Er verliert den Zustand seiner Unschuld,

Dialog (1982) zurück, in dem diskutiert wird, ob die Wörter die Dinge und Begriffe auf natürliche Weise (*physei*) bezeichnen – die Position, die Kratylus vertritt – oder durch vereinbarte Konventionen (*thesei*) – die Position seines Gegenspielers Hermogenes; und finden sich wieder in der Natursprachenlehre von Jakob Böhme (*de signatura rerum*, 1957); in der Poetologie Johann Georg Hamanns (*Aesthetica in nuce*, 1998) oder in Wilhelm von Humboldts Idee der sprachbildenden Kraft, der inneren Sprachform und dem inneren Charakter einer Sprache (*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, 2008).

seiner Grazie und Anmut, der Schönheit seines Körpers und unterwirft sich mit seinen Fragen jener von Kleist angedeuteten unsichtbaren und unbegreiflichen Gewalt. »Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des *menschlichen Wortes*, in dem der Name nicht mehr unverletzt lebte, das aus der Namenssprache, der erkennenden, man darf sagen: der immanenten eigenen Magie herausstrat, um ausdrücklich, von außen gleichsam, magisch zu werden. [...] Die Erkenntnis der Dinge beruht im Namen, die des Guten und Bösen ist aber [...] ›Geschwätz‹ und kennt nur eine Reinigung und Erhöhung, unter die denn auch der geschwätzig Mensch, der Sündige, gestellt wurde: das Gericht« (ebd., 153; Herv. i. Orig.).

Was ereignet sich hier? Man kann Benjamin so verstehen, dass mit dem Verlust des Paradieses die Erinnerung an das Paradies nicht ausgelöscht wurde. Die ursprünglich göttliche Ordnung ist ein für allemal verloren gegangen. Doch die Suche des Menschen nach einem Paradies bleibt erhalten, in dem er sich, um in der Sprache Kleists zu bleiben, im »Stand der Unschuld« befindet – ein Ort, in dem sich »Grazie, Anmut, Liebreiz, die Reinheit des Körperbaus« jenseits seines Willens *ereignen*. Gleichzeitig ist der Mensch mit der Wirklichkeit des Sündenfalls konfrontiert und kann der Dialektik von Gut und Böse, von Reinigung und Gericht, von reiner Sprache und Geschwätz nicht entkommen.

Kleist und Benjamin begreifen das Paradies als den Ort, in dem nicht der Wille des Menschen *über* Körper und Sprache verfügt, sondern der Mensch sich *in* seinem Körper und *in* seiner Sprache zum Ausdruck bringt. Augenscheinlich wird hier die Nähe zum kulturwissenschaftlichen Paradigma deutlich mit seinem Interesse an Handlungen und Prozessen, seiner Aufmerksamkeit für Ereignis und Inszenierung, für Aufführung, Spiel und Verkörperung sowie seiner Kritik am Konzept einer Werk-, Autoren- oder Ich-Identität.

Das vergebliche Bemühen des jungen Mannes bei Kleist und Benjamins Idee der reinen Sprache sprechen von der Vagheit und Fragilität menschlicher Existenz. Zu Beginn des Beitrags sprach ich von der Vagheit der eigenen Existenz. Von der Vagheit der menschlichen Existenz sprechen performative Studiengänge. Die beschädigten Existenzen: Schwarze, Krüppel, Gehörlose, Frauen, Lesben, Schwule und viele andere haben diese Studiengänge ins Leben gerufen. Sie tragen ein gemeinsames Erbe, das es wachzuhalten gilt: Die Erinnerung an jenes *Paradies der Identitätslosigkeit*, in dem das Mit-sich-in-Übereinstimmung-Leben nicht verbunden ist mit der Vorstellung eines selbstbewussten Ich bzw. eines Mit-sich-identisch-Seins; ja, mehr noch, die Studiengänge sollten der Ort sein, um sich dieses Paradieses immer wieder vergewissern zu können, um Lehrende und Studierende zu rüsten, den Anfechtungen des Geschwätzes zu widerstehen.

IV

Anfechtungen des Geschwätzes. Deaf Studies ist von diesem Paradies weit entfernt. Noch herrscht das Primat der politischen Parole und Forderung. Meilenweit entfernt von Simone de Beauvoirs wegweisendem Gedanken, ja, wie von einem anderen Stern erscheinen da die Ideen und Konzepte der tauben Vertreter der Deaf Studies und des

von ihnen propagierten Essenzialismus, der in der Gehörlosigkeit so etwas wie eine ethnische Identität erkennt und entsprechend taube Menschen als kolonialisierte Gemeinschaft⁹ begreift. Das »Leitbild: Deaf Studies in Deutschland« (Fischer et al. 2009, 438f.) kennt nur den eigenen Bauchnabel.

- Der Ausgangspunkt: »Die Taubengemeinschaft ist eine sprachlich-kulturelle Minderheit«; »Wie in jeder sprachlich-kulturellen Gemeinschaft fand hier eine Entwicklung des Taubseins und Reichtums an Gebärdensprache und kulturellen Werten statt. Über Generationen hinweg werden bis heute die sprachlich-kulturellen Werte und Traditionen in der Taubengemeinschaft gepflegt und weitergegeben.« Berührung mit der Welt jenseits der Taubengemeinschaft findet nur in der »tagtäglich erlebten Diskriminierung« statt, gegen die »vor allem in der Bildung und im Arbeitsleben« gekämpft werden muss.
- Die Motivation: Angesichts der Beschlüsse des Mailänder Kongresses von 1880 oder des Nazi-Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses von 1933 und des weiter bestehenden Bedrohungspotenzials durch »Diskriminierung und Medikalisierung der Gehörlosigkeit« gilt es, »einen wissenschaftlichen Diskurs zu etablieren, [...] der alle relevanten Aspekte des Taubseins und der Taubengemeinschaft vor dem Hintergrund sprachlicher, soziologischer und kultureller Strukturen berücksichtigt«, um »taubspezifische Diskriminierungsformen« zu untersuchen »als Grundlage zur Stärkung des Empowerments«.
- Die Darstellung der Deaf Studies: »Es gilt, Erkenntnisse aus den Geistes- und Naturwissenschaften – hierbei insbesondere aus den neu etablierten Disziplinen Disability Studies, Gender Studies u.a. – zu analysieren und miteinander zu vernetzen.«

9 Harlan Lane entdeckt Ähnlichkeiten der Kolonialisierung tauber Menschen mit der von Afrikanern. Am Beispiel Burundis zeigt er die verheerenden Folgen der Kolonialisierung, die er mit der Unterdrückung von Sprache und Kultur gehörloser Menschen vergleicht. Zuschreibungen, mit denen die Kolonialisten Eigenschaften von Afrikanern versehen, parallelisiert er mit Zuschreibungen US-amerikanischer Psychologen und Pädagogen in Bezug auf Eigenschaften von tauben Menschen und beobachtet dabei auffällige Ähnlichkeiten (vgl. 1994, 53ff.). Eher metaphorisch bedient sich Paddy Ladd des Begriffs »Kolonialismus«, wenn er das Verschwinden von Gebärdensprache zugunsten lautsprachbegleitenden Gebärdens respektive lautsprachlichen Sprechens und seine Folgen beschreibt (»sprachlicher Kolonialismus«): der damit einhergehenden Geschichts- und Traditionsvergessenheit (»Kolonialisierung als Verlust von Geschichte und Tradition«), der Traumatisierung der von ihren historischen und kulturellen Wurzeln abgeschnittenen gehörlosen Menschen (»Kolonialisierung und die seelische Gesundheit«), der Privilegierung jener tauben Menschen, die das oralistische Prinzip gutheißen (»Kolonialisierung und ein neues Elitedenken«); er warnt vor hörenden Gebärdensprachforschern im heutigen Wissenschaftsbetrieb (»Neokolonialismus«) und stellt bei seiner Analyse der Gehörlosengemeinschaften die Frage nach der Klassenzugehörigkeit (»Kolonialismus und die Klassenfrage«) (vgl. 2008, 171ff.). Vom Konzept des Kolonialismus grenzen sich Shirley Shultz Myers und Jane K. Fernandes scharf ab, das für sie unbrauchbar ist, ja geradezu die Situation US-amerikanischer gehörloser Menschen verschleiern, da es nicht zu beschreiben vermag, wie weiße gehörlose Menschen andere gehörlose Menschen unterdrücken (kolonialisieren). Das Konzept des Kolonialismus dient (weißen gehörlosen Menschen, aber auch hörenden Deaf Studies-Forschern wie H-Dirksen L. Bauman) dazu, einen »Romantizismus« zu bewahren, um das »dorfähnliche Idyll« der weißen Gehörlosengemeinschaft nicht infrage stellen zu müssen (vgl. 2011, 74ff.).

Was haben Disability und Gender mit den Naturwissenschaften zu tun? Geht es um neue Techniken bei der Entwicklung eines Rollstuhls oder den medizinischen Fortschritt bei Geschlechtsumwandlungen? Was haben Disability und Gender mit den Geisteswissenschaften zu tun? – sind sie doch gerade angetreten, das zum Gegenstand ihrer Episteme zu machen, was die Geisteswissenschaft *nicht* im Blick hat: die Verkörperung, das Materielle, Performative, Mediale, das Ereignis, die Inszenierung, das Spiel, also all jene Bereiche, die im kulturwissenschaftlichen Diskurs an Bedeutung gewonnen haben. Erst im theoretischen Feld der Kulturwissenschaft konnten sich die performativen Studiengänge etablieren. Aber das wird die Autoren des Leitbilds herzlich wenig interessieren, denn ihnen geht es um Vernetzung und »einen direkten Bezug zum Taubsein und zu der Taubengemeinschaft« mit dem Ziel der »Verbesserung der Lebensqualität und somit zur gleichberechtigten Teilhabe tauber Bürgerinnen und Bürger in der Gesellschaft«.

Tatsächlich handelt es sich bei dem Text nicht um die Kampfschrift einer gehörlosen Emanzipationsgruppe, sondern um das Leitbild eines Studiengangs, den es nicht gäbe ohne hörende Lehrende und hörende Studierende – eines Studiengangs, der interessierte hörende und gehörlose Studierende ansprechen will und sich in der Konkurrenz mit anderen Studiengängen zu behaupten versucht. Die Autoren des Leitbilds sind alle taub: ein Professor, mehrere Dozenten, Studenten und Absolventen der Universität Hamburg und der Humboldt Universität zu Berlin sowie der Hochschule Magdeburg-Stendal. Wo kann sich ein gehörloser Mensch, dem diese Form der Borniertheit und intellektuellen Verengung zuwider ist, in diesem Leitbild verorten? Wo ein hörender Dozent, eine hörende Studentin ihre Fragen stellen, ihren Interessen folgen, ihre Erfahrungen einbringen, ihre Neugierde stillen?

Eine Vertiefung dessen, was sich gehörlose Akademiker unter Deaf Studies vorstellen, findet man im Berlin-Protokoll (Fries & Geißler 2011, 280ff.), das »Meilensteine aus linguistischer, politischer und sozial-anthropologischer Sicht und Leitlinien für die Zukunft zur Erhaltung und Stärkung des ›Erbes‹ der Taubengemeinschaften« zusammenfassen will.

Wie bereits im »Leitbild« ist der Ausgangspunkt ein Schreckensszenarium. Ganz bewusst ist hier die Rede vom Berlin-Protokoll analog zum Kyoto-Protokoll, um das Ausmaß an Bedrohung zu verdeutlichen. Dass sich taube Menschen angesichts veränderter Strukturen in der Gehörlosengemeinschaft – auflösende Gehörlosenschulen, schrumpfende Mitgliederzahlen in Gehörlosenvereinen – Sorgen machen, ist nur zu verständlich. Ähnliches erleben alle sozialen Verbände, die Pfadfinder wie die Jugendgruppen der Kirchen, die Jugendorganisationen der Parteien und Gewerkschaften, die freiwillige Feuerwehr und das Rote Kreuz, Selbsthilfe- und Nachbarschaftsgruppen. Aber deswegen gleich den Untergang der Welt zu fürchten, den das Kyoto-Protokoll im Blick hat, halte ich, gelinde gesagt, nicht nur für verstiegen, sondern auch für einen Ausdruck jener Nabelschau der Funktionäre, die bereits im »Leitfaden« erkennbar wurde. Denn das Interesse junger Menschen an sozialen Netzwerken ist ja nicht geringer geworden, nur suchen sie sich andere Kommunikationsformen und Treffpunkte als die Altvorderen. Und das betrifft gehörlose junge Menschen in gleichem Maße. Verändert hat sich die Situation insofern grundlegend, als viele taube Menschen heutzutage unbefangener Räume nutzen, die ihnen durch den Einsatz von Dolmetschern, Assistenten

und einer verbesserten Kommunikations- und Hörgerätetechnologie zugänglich werden. Vor allem aber durch das große Interesse hörender Menschen an der Gebärdensprache wird jener Essenzialismus einer fundamentalen Kritik unterzogen, der nach wie vor die gehörlose Sicht auf Deaf Studies prägt, wenn zur Erhaltung des Erbes eine »Deaf Reconstruction« gefordert wird: Rückbesinnung bzw. (Wieder-)Bewusstmachung eigener Werte sowie eine an der Gehörlosengemeinschaft orientierte Bildung und Wissenschaft; der gehörlosen Jugend soll vermittelt werden, dass ihre Kultur nicht langweilig und mangelhaft, sondern sexy¹⁰ sei (vgl. ebd., 282). Sollte sich tatsächlich einmal eine Hand erheben, die diesen eindimensionalen Blick infrage stellt, wird sie barsch zurückgewiesen (vgl. ebd., 286), dabei versuchen Jane Fernandes und Shirley Shultz Myers mit ihrer Kritik an den US-amerikanischen Deaf Studies und deren Fokussierung auf weiße gehörlose Familien, »die die nach Ansicht der Wissenschaftler ›korrekte‹ ASL-Version verwenden« (Fernandes & Shultz Myers 2010, 444) nur ein klein wenig, das Fenster zu öffnen. In ihrem »Aufruf zu einer proaktiven und inklusiven Position« (ebd., 453) beziehen sie sich auf Padden und Humphries, deren Position sie dahingehend explizieren, »dass nämlich einige dieser [gehörlosen; T.V.] Menschen nicht der Vorstellung einer separaten und monolithischen Kultur Gehörloser entsprechen oder diese Vorstellung vertreten. Infolgedessen werden die Grenzen zwischen dem Leben Gehörloser und Hörender und zwischen Gehörlosen und verschiedenen gehörlosen Randgruppen unschärfer werden, zerbröseln, verschwinden, sich neu formieren und wieder nachgeben.«

Die Meilensteine, die das Berlin-Protokoll in den Boden rammen will, haben den Duktus autoritärer Kommandos. Wissenschaft hat sich dem Primat der Politik zu unterwerfen. Deaf Studies wird nicht etwa als ein Raum begriffen, in dem Menschen zusammenkommen, um frei zu denken; Themen zu artikulieren, die nicht auf vorformulierten, sondern selbst gestellten Fragen beruhen; in Bereichen zu forschen, die Lehrende und Studierende als interessant erachten. Nicht so das Berlin-Protokoll. Hier erteilen die Autoritäten der Deaf Studies Anweisungen, wie der Apparat zu funktionieren hat: Linguistische Forschung dient der »Anerkennung der Gebärdensprache in allen Bereichen«, soll »Sprachbewusstsein« fördern und »zu einer Förderung des Status der Sprache« führen. Zu beachten sei bei der linguistischen Forschung ihre Bedeutung als Minderheitensprache: »Um den gesellschaftlichen Status zu heben, muss die Gebärdensprache gleichberechtigt als Minderheitensprache anerkannt sein« (Fries & Geißler 2011, 284). Bei Konferenzen soll Gebärdensprache Primärsprache sein, »für die Hebung des Status von Gebärdensprachen und die Erweiterung der sprachlichen Register im akademischen Bereich« (ebd.). »Die Sprachforschung hat eng mit den regionalen Verbänden sowie tauben Menschen generell zusammenzuarbeiten« (ebd.).

Im politischen Fokus versteht sich Deaf Studies nicht als Teil des akademischen Betriebs, sondern kann diesen nur noch von außen betrachten als etwas, an den Forderungen gestellt werden: Forderungen nach Partizipation tauber Menschen im Wissenschaftsbetrieb, nach Abbau des defizitären Menschenbilds, nach Forschung zu Konstrukten sozialer Ungleichheit, nach Etablierung von Instituten zur Erforschung tauber Kultur, Sprache und Geschichte.

10 Vom ehemaligen Berliner Bürgermeister Klaus Wowereit durfte man lernen: Wer auf dem letzten Loch pfeift, dem bleibt immer noch das Epitheton, sexy zu sein.

Fragwürdig wird die Sache unter sozial-anthropologischem Fokus, wenn das »defizitorientierte Menschenbild« zugunsten eines »ressourcenorientierten Blickwinkels abgelöst werden« (ebd., 285) soll. Was ist darunter zu verstehen? Wird hier zu Markte getragen, was unter dem Stichwort »Deaf Gain« firmiert: die »Vielfalt visueller Kommunikation«, die »Kultur und Lebensweise« tauber Menschen? (vgl. ebd., 286).¹¹ Es verwundert nicht, dass die Autoren des Berlin-Protokolls von jenen Menschen wenig halten, denen nach Bauman und Murray (2014) nur schwerlich ein »Gain« – im Sinne eines verwertbaren Prestigeertrags – zugesprochen werden kann und die unter dem »ressourcenorientierten Blickwinkel« nicht ganz so gut abschneiden.

Tatsächlich wird die Frage gestellt, »inwieweit und ob nicht auch im Lichte der Deaf-Studies-Forschungen eine Zugehörigkeit zur Gruppe der Menschen mit Behinderung ausgeschlossen werden und konsequenterweise eine reine Definition als kulturelle Minderheit erfolgen sollte?« (Fries & Geißler 2011, 286). Erschreckend ist schon die Formulierung. Gefragt wird nicht etwa: Sehen wir uns im Lichte der Deaf-Studies-Forschungen der Gruppe der Menschen mit Behinderung zugehörig oder nicht, sondern: Sollten wir nicht im Lichte der Deaf-Studies-Forschungen eine Zugehörigkeit ausschließen? Erklärt wird die Fragestellung mit dem Hinweis Paddy Ladds, wonach es sich noch immer nicht herumgesprochen habe, »was denn eigentlich die Taubenkultur ausmache« (ebd., 287). Was hat die Kultur tauber Menschen mit der Frage der Zugehörigkeit zu anderen Behindertengruppen zu tun? »Doch gerade dieses besondere ›Erbe‹ der Taubengemeinschaft [d.h. die Taubenkultur; T.V.] zu beschreiben sei, so Ladd, wichtig, weil viele hörende Autoritäten, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler nicht wüssten, dass es Taubengemeinschaften gebe, die neben der Gebärdensprache auch über eigene Normen, Werte und Traditionen verfügten. Vielmehr würden wir von Außenstehenden doch häufig als eine – vielleicht besonders geartete – Gruppe von Menschen mit Behinderungen angesehen, ohne dass dabei unsere Werte und kulturelle Besonderheiten wahrgenommen würden, weil wir es einfach nicht geschafft hätten, diese nach außen zu tragen und verstehbar zu machen« (ebd.).

Ich habe diesen Abschnitt deswegen ausführlich zitiert, weil hier nicht nur die Verachtung erkennbar wird, mit der Menschen mit Behinderung andere Menschen mit Behinderung denunzieren, sondern auch der Selbsthass der Autoren. Es geht im Berlin-Protokoll nicht etwa um die Frage: [W]as machen eigentlich die anderen, die wie wir in der Brieftasche den Schwerbehindertenausweis tragen; können wir mit denen etwas zusammen machen; sagen die uns etwas; wohin können wir gemeinsam gehen, was trennt uns; was sind eure Fragen, hier sind unsere, interessieren sie euch; wie kommt ihr mit denen klar, die von sich behaupten, nicht behindert zu sein; wollen wir nicht alle gemeinsam unsere Schwerbehindertenausweise verbrennen als Gründungsakt einer

11 Dass in der Behindertenpädagogik schon seit Ende des vergangenen Jahrhunderts die Forderung nach Ablösung der Methoden- zugunsten einer Ressourcenorientierung laut wurde mit der Option, diese Orientierung auch auf die Hörgeschädigtenpädagogik zu übertragen, kann von den Autoren des Berlin-Protokolls nicht gemeint sein, denn es geht ihnen nicht um ein behindertenpädagogisches Konzept der Förderung von Familien mit einem gehörlosen Kind (vgl. Hintermaier 2002, 379ff.), sondern um »anthropologische Grundannahmen in Bezug auf die Taubengemeinschaft« (Fries & Geißler 2011, 285).

»Kultur der Behinderung«, die gewiss keine Minderheitenkultur sein und um Anerkennung und Unterstützung kämpfen wird? Nein, das Berlin-Protokoll hat die hörenden Autoritäten und Wissenschaftler im Blick, also genau jene, die für sich die Definitionsgewalt *über sie* in Anspruch nehmen. Die gilt es zu überzeugen, ohne dass die Autoren begreifen, dass sie selbst Teil dieses Wissenschaftsbetriebs sind. Sie können das nicht begreifen, weil sie einer Vorstellung von Wissenschaft anhängen, in der bedeutende hörende Männer und Frauen, Autoritäten, (autoritär) entscheiden, was unter Wissenschaft zu verstehen ist und was nicht. Mit denen hofft man auf Augenhöhe zu sprechen, um ihnen zu sagen: Wir sind nicht behindert, denn wir haben die Gebärdensprache und eigene Normen, Werte und Traditionen. Menschen mit Behinderung haben weder Sprache noch Normen, weder Werte noch Traditionen.

Es wird verständlich, warum Deaf Studies in Deutschland eine so traurige Veranstaltung ist, und zu welch furchtbarem Geschwätz der Essenzialismus führt. Der Kommandoton der Autoren der Positionspapiere verbirgt die Verzweiflung und die deprimierenden Konsequenzen gerade auch bei seinen Protagonisten, die in den Worten von Ella Mae Lentz, einer bekannten Gebärdensprachpoetin, unermüdlichen Aktivistin der Gehörlosenbewegung, Pädagogin von ASL-Curricula und langjährigen Gebärdensprachkursleiterin zum Ausdruck kommen, wenn sie fordert: »Es ist an der Zeit, die Sprache ihren rechtmäßigen Eigentümern zurückzugeben« (Lentz 2009, 401). Lentz' Sorge besteht darin, dass hörende Menschen wieder einen Platz besetzen, der eigentlich gehörlosen Menschen vorbehalten sein sollte. Sie selbst hat hörenden Menschen die Gebärdensprache beigebracht, die sie jetzt als Sprachlehrer in den Highschools und Colleges weitergeben, um die hohe Nachfrage nach Gebärdensprachkursen zu befriedigen. Dem will sie Einhalt gebieten. Die Vorstellung, Eigentümerin einer Sprache zu sein, rekuriert auf jenes Paradies tauber Menschen, in dem man keinen Identitätsnachweis benötigt, in dem alle miteinander kommunizieren können ohne Bedrohung von einem feindlichen Außen, in dem alle gleich sind, in dem man nicht den verletzenden Erfahrungen ausgesetzt ist, die man aus dem Alltag kennt. In dieses Paradies will Lentz nun zurück: »[I]ch habe das Gefühl, dass meine Arbeit nicht getan ist, [...] bis es eine autarke Gehörlosenstadt, einen Gehörlosenstaat oder ein Land gibt, das die Gehörlosen ganz auf sich selbst gestellt für sich verwalten [...]. Wie Paddy Ladd sagt, haben wir wahrscheinlich nur sieben bis zehn Jahre, um unser Refugium, unseren ›Berg der Deafhood‹ zu errichten« (ebd., 407).

Mit der Gleichung »taub = Gebärdensprache«, der ihr Credo ist, hat die Gehörlosenbewegung selbst ihr eigenes essenzialistisches Prinzip unterlaufen, denn Gebärdensprache kann jeder erlernen, Gehörlos-Sein jedoch nicht. Wäre es da nicht sinnvoller, statt davon zu träumen, einen Prozess rückgängig zu machen, der irreversibel ist, die Erfahrungen des Gehörlos-Seins in die Waagschale von Disability Studies zu werfen? Wäre das nicht eine Möglichkeit, der zerstörerischen Freund-Feind-Haltung zu entkommen und vom hohen Berg der Deafhood herabzusteigen?

Der Blick in die Gedankenwelt der Deaf Studies führt wieder zurück zum Leitgedanken der Ringvorlesung »Behinderung ohne Behinderte!?!«. Zweifellos ist es die Angst vor dem Makel der Behinderung, die den Geist der beiden Positionspapiere prägt. Aber wie steht es um die Angst vor der Verharmlosung von Behinderung?

V

Eingangs habe ich zu erklären versucht, dass die Körpervergessenheit der Gebärdensprach-Studiengänge der Verharmlosung von Behinderung Vorschub leistet. Für den Studiengang, für den ich mitverantwortlich bin, kann ich sagen, dass das Gehörlos-Sein immer das andere ist, dass selbst die wenigen gehörlosen Kommilitonen sich scheuen, ihre Gehörlosigkeit zum Gegenstand ihres Denkens zu machen. Sie reagieren zu Recht mit Widerstand und Verweigerung auf eine Zuweisung, die sie zu Kronzeugen ihres eigenen ›Schicksals‹ zu erklären versucht. Der gebärdende Körper ist zwar ständig im Mittelpunkt des Interesses, ohne dass er hierbei allerdings zum Nachdenken Anlass geben würde. Er ist das immer funktionierende Medium einer Artikulation, das nie ermüdende Werkzeug einer Darstellung, das bis in die Schematisierung eines Avatars zurechtzubiegende Instrument, das kein Eigenleben kennt, keine Schmerzen, keine Freude, keinen Überschuss, weder Grazie noch Anmut, weder Liebreiz noch Reinheit.

Diese Körpervergessenheit steht in unmittelbarem Widerspruch zu dem den performativen Studiengängen inhärenten Fokus auf den Körper, dessen Erfahrungen und Inszenierungen ihm in diesen Studiengängen ein zentrales epistemisches Moment zuweist. Dabei geht es performativen Studiengängen nicht um irgendeinen, sondern um einen ganz bestimmten, den beschädigten Körper; ob *gender* oder *queer*, ob *disabled* oder *deaf* – performative Studiengänge haben einen Körper im Blick, der die normativen Ansprüche eines vermeintlich gesunden Körpers infrage stellt und sich im Spiel der Körper und ihrer Sprachen, Erscheinungsformen, Differenzen und Verkörperlichungen verortet.

Die Entdeckung des Körpers oder besser des Leibs begann gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Schon vor Helmuth Plessners Unterscheidung, wonach sich der Mensch im Modus des Leib-Seins und im Modus des Körper-Habens erkennt (vgl. 1970, 43), hatte bereits Friedrich Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* (1999, 39) gegen die Verächter des Leibs polemisiert und haben neben Plessner die Anthropologen Max Scheler (1991) und Arnold Gehlen (1983) den Leib ins Zentrum ihrer philosophischen Betrachtungen gesetzt. Maurice Merleau-Ponty war es, der in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1965, 89ff.) auf die Ambiguität des Leibs hingewiesen hat. Der Leib ist immer beides, Subjekt und Objekt, Sinn und Sinnlichkeit, womit Merleau-Ponty sich kritisch von jenen Wissenschaften distanziert, die den Leib voreilig und einseitig zum Gegenstand erklären. Erst wenn dem Leib ein selbstständiges, sinnstiftendes Vermögen zuerkannt wird, das ihn vom Status eines rein mechanischen Organismus zu einem phänomenalen Leib erhebt, wird die lebendige Beziehung zwischen dem Objekt Leib und dem Subjekt Leib verständlich und erklärbar, weil es sich nicht mehr um zwei grundverschiedene und nicht zu vereinbarende Substanzen, sondern vielmehr um ein und dieselbe Substanz handelt, die sich in verschiedenen Erscheinungsformen darstellt.

Der Leib ist nicht nur das Mittel, sich in dieser Welt zu verankern, sondern auch das Medium, mit der Welt in Kontakt zu treten und sie zu erfahren. Eines der wichtigen Merkmale, das die Existenz eines Lebens bekundet, ist die Sprache, die mich in die Lage versetzt, meine Gedanken und die des anderen zu erfassen und mein eigenes Sein zu verändern. Dabei unterscheidet Merleau-Ponty die *gesprochene* Sprache von der *sprechenden* (vgl. 1965, 207ff.) und greift damit das Konzept der Differenz von Geschwätz

und reiner Sprache auf, das bereits Benjamin genutzt hat. Dieter Mersch hat diese Differenz als Differenz von Symbol und Ereignis gedeutet (vgl. 2001, 86). Die gesprochene Sprache – das Symbolische – ist die den Sprechern vertraute mit ihren Begrifflichkeiten und Konventionen, die sprechende Sprache hingegen – das Ereignis – bedient sich der gesprochenen Sprache, um Neues hervorzubringen. Diese sprechende Sprache bezeichnet Merleau-Ponty (1965, 218f.) als Geste, die, wie jede andere leibliche Geste, ihre Bedeutung in sich trägt und selber hervorbringt. Die begriffliche Bedeutung einer Rede oder eines Wortes gründet sich auf der gestischen Bedeutung der sprechenden Sprache. Es geht ihm nicht um eine Unterscheidung der Laut- von der Gebärdensprache, vielmehr ist für ihn Sprache in jeder Form ein Leibphänomen, ein ursprüngliches System, in dem sich der Mensch zum Ausdruck bringt.

Es ist zu wünschen, dass in einem performativen Studiengang wie den Deaf Studies dieser Gedanke nicht nur theoretisch reflektiert, sondern auch leiblich erfahrbar wird, oder, um es mit den Worten von Dieter Mersch zu sagen: »Die performative Ästhetik [hier: die performative Wissenschaft; T.V.] inauguriert eine andere Erlebnisform« (2001, 81). Damit komme ich zum Schluss meiner Ausführungen. Die Verharmlosung der Gehörlosigkeit ist Ausdruck der eigenen Körpervergessenheit und beruht auf einer Wahrnehmung, die den Körper als das andere, das Signifikante und Symbolische begreift, ihn jedoch nicht als irreduzibles Ereignis erfährt, das sich einer Wiederholbarkeit und damit einer Analysierbarkeit entzieht. Da der eigene Körper weder Ereignis einer Selbsterfahrung noch Gegenstand des Nachdenkens ist, werden auch die Studierenden nicht von ihren Dozenten inspiriert, diese Differenz zu erfahren und sie in ihrem Denken im akademischen Diskurs zu verorten, denn, wie Mersch schreibt: »[D]as in Frage stehende Verhältnis zwischen dem Ereignis und dem Symbolischen kennzeichnet [...] eine unaufhebbare Diskrepanz. [...] Das zum Zeichen gewordene Ereignis kann nicht länger Ereignis sein, ebenso wie das zeichenlose Ereignis selbst unerinnerbar, unbewahrbar wäre« (ebd., 87). Wenn Dozenten sich aber nicht auf die Differenz von Ereignis und Symbol einlassen, entgeht ihnen und den Studierenden das Beste an diesem Studium, das eigentlich nur hier möglich ist. Denn wo sonst wäre ein Ort des Nachdenkens, der nicht beherrscht wird von den Regeln der Effizienz, der Ellenbogen und des Erfolgs. Um nichts zu beschönigen: Ganz gewiss ist die Universität ein Ort dieser Welt und kein Paradies. Aber ich kenne nur wenige Orte, an denen wie in der Universität die Erinnerung an das Paradies nicht nur wachgehalten und einer leiblichen Erfahrung anheimgestellt wird, sondern auch einer intellektuellen Durchdringung standhalten muss. Lehrende und Studierende sollten die Möglichkeit wahren, ihren eigenen Entwurf hier auszuprobieren. Performative Studiengänge sind der Ort für dieses Experiment, in dem die Lust am Leben und Denken gerade dadurch geweckt wird, als beschädigter Mensch an Barrieren zu stoßen, auch auf die Gefahr ihrer Unüberwindbarkeit hin. Es sind diese Barrieren, die den Körper spüren lassen und die ihn auffordern nachzudenken.

Akte der Verständigung

Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation

Was sind Deaf Studies? Sind sie ein Studiengang, der thematisch an die Gehörlosengemeinschaft gebunden ist und sich an taube und hörende Menschen wendet, die eine »Basisqualifikation für pädagogische, therapeutische, beratende und sprachpraktische Tätigkeiten mit gehörlosen, ertaubten und schwerhörigen Menschen«¹ erwerben wollen? Oder ist ein Studiengang Deaf Studies denkbar, der das Interesse an Gebärdensprache ins Zentrum rückt und von seinen Studierenden und Dozenten nicht notwendigerweise eine Verortung in der Gehörlosengemeinschaft erwartet? Oder anders gefragt: Sollte der Studiengang Deaf Studies allein darauf vorbereiten, später beruflich als gebärdensprachkompetenter Dienstleister für hörgeschädigte Menschen zu arbeiten, oder sollte er seinen Fokus vor allem auf eine Sprache richten, deren Spuren zu folgen dem Interesse jedes Einzelnen geschuldet ist, der in diesem Studiengang eingeschrieben ist? Spuren, die zu den Strukturen einer Sprache genauso führen können wie zu gehörlosen Menschen, aber auch in ganz andere Gefilde jenseits von tauben Menschen und ihren Gemeinschaften. Mit anderen Worten: Sind Deaf Studies als ein Studiengang zu denken, der für eine Sprache und ihre Sprecher sensibilisiert, in dem die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers zwischen performativer Präsentation und symbolischer Repräsentation oszillieren?

In meinem Text »In Leder über den Campus«² habe ich eine Sichtweise kritisiert, die den Studiengang Deaf Studies allein als eine Veranstaltung tauber Menschen für sich in Anspruch nimmt, und stattdessen eine Perspektive zu entwickeln versucht, die alle am Studiengang Beteiligten im Blick hat. Auf meinen Text hat die Arbeitsgemeinschaft Deaf Studies in Deutschland mit einem Leserbrief (AG Deaf Studies 2012, 248) reagiert. Die Autoren kritisieren, ich hätte in meinem Text kaum konstruktive Ansätze

1 Studienziele des BA-Studiengangs »Deaf Studies (Sprache und Kultur der Gehörlosengemeinschaft)« an der Humboldt-Universität zu Berlin; <https://www.hu-berlin.de/de/studium/beratung/angebot/sgb/deafkombi> (01.02.2021).

2 In diesem Band auf S. 293.

für eine weiterführende Diskussion gemacht; außerdem beklagen sie, ich hätte vor der Veröffentlichung des Textes keinen fachlichen Austausch mit ihnen gesucht, stattdessen erhebe mein Text »mehr oder minder aus heiterem Himmel gleich einige schwere Vorwürfe« (ebd.).³

Im Folgenden werde ich versuchen, meine Kritik sowie meinen Ansatz zu präzisieren. Abschnitt I beschäftigt sich mit einem Text von Tom Humphries (»Talking Culture and Culture Talking«, 2008; dt. 2017), den die Autoren des Leserbriefs mit dem gegen mich gerichteten Vorwurf zitieren, ich würde einem Kulturkreis und seinen Mitgliedern nicht die Gelegenheit geben, eigene Sichtweisen auszudrücken und ihre Einstellungen und Geisteshaltungen nach außen zu tragen. Vielmehr schreibe ich *über* eine Kultur, »ohne den Mitgliedern die Gelegenheit anzubieten, darauf angemessen zu reagieren bzw. Stellung zu beziehen« (AG Deaf Studies 2012, 248).

In Abschnitt II werfe ich einen kritischen Blick auf eine Sichtweise von »Deaf Studies«, wie sie H-Dirksen L. Bauman⁴ in seiner Einleitung zu *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking* (2008) vorstellt; eine Sichtweise, der meines Erachtens auch die Arbeitsgemeinschaft Deaf Studies in Deutschland folgt, wenn sie wie Bauman Deaf Studies als akademischen Ort begreift, an dem die Gehörlosenbewegung im Sinne einer Bürgerrechtsbewegung reflektiert wird.

Schließlich werden in Abschnitt III Konzepte vorgestellt, in denen »der Gebrauch der Gebärdensprache [...] nicht nur einen wichtigen Bestandteil der Erkenntnistheorie des akademischen Fachs ›Deaf Studies‹ dar(stellt), sondern vor allem ein Schlüsselement für alles Wissen, den Austausch innerhalb der Disziplinen und für die Entwicklung neuer Ideen, Perspektiven und Theorien« (AG Deaf Studies 2012, 248) ist, wobei meine Perspektive als Literatur- und Kulturwissenschaftler darin besteht, Gebärdensprache nicht in erster Linie als linguistisches Medium des kommunikativen Austauschs zwischen gehörlosen und hörenden Menschen zu betrachten, sondern als körpersprachlichen Ausdruck, dessen sich gehörlose wie hörende Menschen gleichermaßen bedienen, und der seine Spuren in diversen künstlerischen Artefakten hinterlassen hat.

3 Was die »konstruktiven Ansätze« betrifft, war es, wie oben angedeutet, mein Anliegen, vor allem eine eindimensionale Denkweise der Arbeitsgruppe zu kritisieren, die Deaf Studies als eine rein gehörlose Angelegenheit betrachtet. Mein sowohl in »In Leder über den Campus« als auch in vielen anderen Texten bereits mehrfach vorgestelltes Konzept, Gebärdensprache, -theater und -poesie kulturwissenschaftlich zu denken und nicht allein als ein linguistisches oder sprachpolitisches Projekt, wurde bisher von den Mitgliedern der AG nicht rezipiert.

Der Vorwurf, dass mein Text aus heiterem Himmel gekommen sei, überrascht, nachdem 2009 und 2011 Texte der AG in *Das Zeichen* erschienen waren, die ja wohl deswegen veröffentlicht wurden, um diskutiert zu werden, und die nach einer angemessenen Reaktion riefen, also – um im Bild zu bleiben – die Unwetterfront geradezu heraufbeschworen haben.

4 Leiter des Studiengangs Deaf Studies an der Gallaudet University in Washington DC. Vgl. dazu das Gespräch mit H-Dirksen L. Bauman in diesem Band auf S. 423.

I
 Ich bin der AG Deaf Studies dankbar für ihren Hinweis auf Tom Humphries' Aufsatz, den genauer zu rezipieren sich lohnt; vor allem auch deswegen, weil die Gedanken, die darin zum Ausdruck kommen, absolut gar nichts damit zu tun haben, dass ein hörender Kulturwissenschaftler *über* gehörlose Menschen spricht, statt in einen fachlichen Austausch *mit* ihnen zu treten, wie es mir die Autoren des Leserbriefs unterstellen. Humphries geht es nicht um einen (verweigerten) Dialog zwischen hörenden und tauben Menschen, sondern um eine inner-gehörlose Angelegenheit, wenn er seine (gehörlosen) Leser auffordert, sich kritisch mit einem bestimmten Konzept von Gehörlosenkultur im Sinne von Talking Culture auseinanderzusetzen.

Das identifikatorische »wir« und »viele von uns« (gehörlose Menschen) (Humphries 2017, 399) des Humphries-Textes impliziert zwar ein Gegenüber, ein »ihr« (hörende Menschen), doch dient dieser Text nicht wie gewöhnlich bei binären Weltbildkonstruktionen der Abgrenzung der einen von der anderen Gruppe, sondern reflektiert vor dem Hintergrund einer 40-jährigen Geschichte der Emanzipation gehörloser Menschen kritisch Positionen der Gehörlosengemeinschaft, die es infrage zu stellen gilt, um dabei Perspektiven zu entwickeln, die neue Wege ermöglichen. Insofern ist Humphries' Aufsatz als ein Text der *Selbstvergewisserung* respektive *-verständigung* zu lesen. »Aber ich halte es für notwendig, dass wir alle, besonders aber jene, die im Bereich Deaf Studies arbeiten, ein Gleichgewicht herstellen müssen zwischen einem Begriff von Talking Culture, der vor allem dazu dient, etwas ›beweisen‹ zu wollen, und einem, der die Verbreitung und Förderung der Kultur in den Mittelpunkt stellt« (ebd., 405).

Der Titel des Aufsatzes – »Talking Culture *und* Culture Talking« (Herv. T.V.) – bedient sich eines Wortspiels, wobei das »und« eine Verbindung suggeriert, die der Autor schmerzlich vermisst und die insofern eher Ausdruck einer Hoffnung oder eines Appells ist. Das Wortspiel »Talking Culture und Culture Talking« benutzt Humphries zur Beschreibung zweier unterschiedlicher Perspektiven auf das Konzept »Gehörlosenkultur«: Gehörlosenkultur im Sinne von Culture Talking hat es immer gegeben; es ist *nicht* geleitet von politischen Intentionen und ereignet sich in dem Augenblick, in dem gehörlose Menschen aufeinandertreffen und sich austauschen, d.h. hier bringt sich eine Kultur tauber Menschen performativ zum Ausdruck, ohne selbst Gegenstand des Austauschs zu sein. »Taubes Menschen haben in der Geschichte einen Diskurs aufrechterhalten, der – ohne das Wort ›Kultur‹ zu erwähnen – von ihnen selbst, ihrem Leben, ihren Überzeugungen, ihrer Weltsicht, ihren Bedürfnissen und ihren Träumen handelte. Es ist diese wahrscheinlich machtvollste Art, in der sich eine Kultur zum Ausdruck bringt, das ›Culture Talking‹ innerhalb der Gemeinschaft, welches die Grundlage für das bildet, was wir heute unter uns und in der Öffentlichkeit ›Gehörlosenkultur‹ nennen« (ebd., 399).

Gehörlosenkultur im Sinne von Talking Culture hingegen beschreibt einen radikalen Blickwechsel. Es ist nicht mehr eine Kultur, die im Moment der Begegnung jener, die zu dieser Kultur gehören, im performativen Sinn *vollzogen* wird, sondern die Kultur selbst wird zum Gegenstand der Betrachtung. Humphries schreibt von dem seit etwa 40 Jahren währenden Versuch, dieser Kultur eine Begrifflichkeit zu verleihen, die es ermöglicht, *über* diese Kultur zu sprechen. Aus dem performativen wird ein diskursiver Akt oder anders, Talking Culture setzt Culture Talking voraus.

»Seine Stimme zu finden hat meiner Ansicht nach nichts mit einem Coming-out zu tun. Es geht vielmehr um die Befindlichkeiten der eigenen Existenz und die der Gruppe. Das Entdecken eines eigenen Ausdrucks mag mit dem Bedürfnis nach Selbstbestätigung und dem Wunsch sich zu bekennen einhergehen, wie das bei einem Coming-out oft der Fall ist. Aber eigentlich geht es um etwas anderes. Eine eigene Stimme zu entwickeln, bedeutet, aussagekräftige Begriffe zu finden, Begriffe, in denen sich sowohl der Einzelne als auch die ganze Gruppe wiederfinden« (ebd., 401). Zwei wichtige Aspekte sind es, die Humphries hier anspricht und die die Situation spiegeln, in der sich taube Menschen nach der ›Wiederentdeckung‹ der Gebärdensprache⁵ durch William Stokoe und seine Arbeitsgruppe befanden. Zum einen wurde mit der Veröffentlichung von *Sign Language Structure* (Stokoe 1960) Gebärdensprache Gegenstand der Sprachwissenschaft mit wachsendem Interesse in der Fachdisziplin und einem wachsenden Interesse an den Sprechern dieser Sprache, zum anderen begannen Sprecher dieser Sprache selbst ihre Situation zu reflektieren und sich als politisch handelnde Subjekte zu begreifen.

Als Folge von Stokoes Forschung geriet *Culture Talking* in den Hintergrund und mit aller Macht schob sich *Talking Culture* in den Diskurs gehörloser Aktivisten, denn mit Stokoes Ergebnissen geriet ein Punkt auf die Tagesordnung, an den bislang keiner ernsthaft gedacht hatte: Die politische Anerkennung der Gebärdensprache und die Anerkennung tauber Menschen als einer kulturellen und sprachlichen Minderheit, auf der Grundlage der sich durchsetzenden sprachwissenschaftlichen Erkenntnis, dass es sich bei den Gebärdensprachen tauber Menschen um natürliche Sprachen handelt. Doch während die Erforschung der Gebärdensprache das Geschäft vor allem hörender Linguisten war, betrifft die Kultur gehörloser Menschen einzig und allein sie selbst. Es sollte Schluss damit sein, so Humphries, dass taube Menschen den falschen Leuten (hörenden Menschen) von ihren Dingen berichten. Mit dem »Finden einer eigenen Stimme«, mit dem Schritt aus dem Versteck in die Öffentlichkeit, »haben wir selbst das ›Geheimnis‹ gelüftet« (ebd., 400). Mit anderen Worten: Das, was bisher über gehörlose Menschen geschrieben worden war, hatte mit deren Lebenswirklichkeit wenig zu tun. Pädagogen, Seelsorger und Mediziner, die keinen Zugang zu tauben Menschen haben und ihre Sprache nicht sprechen, bleiben außen vor; von ihrem Geheimnis können gehörlose Menschen nur selbst sprechen. Es geht um Gehörlosenkultur, um das, was die Gehörlosengemeinschaft »auf der ganzen Welt mit dem Begriff ›Kultur‹ verknüpft« (ebd., 399). Gebärdensprache und Gehörlosenkultur wurden von den Aktivisten

5 200 Jahre vor Stokoe hatten Bonnot de Condillac, Charles-Michel de l'Épée, Roch-Ambroise Sicard, vor allem aber Auguste Bébian die Sprachlichkeit der Gebärdensprache gehörloser Menschen erfasst und beschrieben. Épée, Sicard, Bébian waren Lehrer an der Pariser Gehörlosenschule, folgten jedoch unterschiedlichen Vorstellungen von tauben Menschen. In ihrem Aufsatz zur »Aktionsprache« weist Renate Fischer (1993) auf Konflikte zwischen Bébian und Sicard hin, die »trotz ihrer zum Teil übereinstimmenden theoretischen Grundlage« auf Interessenskonflikte hinweisen, »wie sie die feministische Wissenschaftskritik oder die Wissenschaftssoziologie als ein allgemeines Problem wissenschaftlicher Tätigkeit herausgearbeitet haben: Wie eine bestimmte Theorie aufgegriffen wird und mit welchen Zielen sie in gesellschaftliche Auseinandersetzungen eingebracht wird, hängt zu entscheidenden Teilen mit Faktoren zusammen, die wenig mit der jeweiligen Theorie, dagegen viel mit den Forscherpersönlichkeiten, ihrer Eingebundenheit in gesellschaftliche Zusammenhänge etc. zu tun haben« (ebd., 530).

der Gehörlosenbewegung als die beiden zentralen, die Identität gehörloser Menschen stiftenden Merkmale erkannt. Aber was Gehörlosenkultur eigentlich ist, außer einem politischen Instrument der Identitätsbildung und einer Abgrenzungsstrategie gegenüber der Mehrheitsgesellschaft, war auch für taube Menschen schwer zu sagen.

Der Switch vom Culture Talking zum Talking Culture war nicht freiwillig, sondern stand unter dem Zwang der politischen Notwendigkeit, der mit dem Kampf um Anerkennung einhergeht: Wenn Gebärdensprache als Sprache und taube Menschen als Angehörige einer kulturellen und sprachlichen Minderheit in der Mehrheitsgesellschaft anerkannt sein wollen, müssen sie ihr, von der sie Anerkennung erwarten, etwas von sich zeigen, ihnen etwas anbieten, sich zur Geltung bringen, etwas beweisen. Das eine, was gehörlose Menschen unter diesem Zwang – und unter enormen Vorbehalten, wie Humphries schreibt – anboten, war die Gebärdensprache, an der die Sprachwissenschaft großes Interesse zeigte: »Es waren starke Zwänge, und sie setzten uns damals ziemlich unter Druck. Einige werden sich an den Widerstand erinnern, Fremden ASL beizubringen. Unser Misstrauen gegenüber den Motiven hörender Menschen, ASL lernen zu wollen, ließ uns zögern [led us to a reticence]⁶, unsere Sprache mit ihnen zu teilen. Schließlich hatten sie bisher nur wenig Interesse an Gebärdensprache gezeigt, und was sollten wir davon haben, wenn sie unsere ›Geheim‹sprache lernten? War es wirklich eine gute Idee, ihnen diese Sprache zu offenbaren und damit uns selbst zu offenbaren? War das nicht riskant?« (ebd., 400; Herv. T.V.).

Das andere war der Versuch, eine Antwort auf die Frage zu geben, um was es sich handelt, wenn taube Menschen von ihrer Kultur sprechen. Was ist das für eine Kultur und wie bringt sie sich zum Ausdruck? »Es musste so etwas geben wie taube Kunst und Literatur. Die tauben Menschen unter euch werden sich vielleicht erinnern, in welche Panik wir gerieten, als uns klar wurde, dass man uns auffordern würde, solche Beispiele unserer Andersartigkeit zu liefern. Und dann mussten es auch noch verdammt gute Beispiele sein« (ebd., 401).

Das Geheimnisvolle des Geheimnisses der Gehörlosenkultur und ihrer Geheimsprache ist beunruhigend. Eine genauere Darstellung dessen, was Humphries mit dem Geheimnisvollen zu fassen versucht, wird von ihm nicht beschrieben; möglicherweise ist es weniger der Überlegung geschuldet, welche Informationen oder Tatsachen oder Gebräuche aus der verborgenen Welt gehörloser Menschen offenbart werden sollten, als vielmehr, dass dieses Geheimnisvolle zwei Seiten offenbart: Zum einen das Geheimnis der Unkenntnis, vielleicht sogar der Scham, ob der eigenen Ahnungs- und Hilflosigkeit, um was es sich handelt, wenn von Gebärdensprache und Gehörlosenkultur die Rede ist; zum anderen, mit welcher großer Unsicherheit taube Menschen den Anforderungen begegnen sind, die hörende Menschen einklagen und die die Anerkennung ihnen abverlangt. Solange Gebärdensprache Geheimsprache war, also eine Sprache, deren gültige Regeln innerhalb der Gehörlosengemeinschaft vereinbart wurden, solange brauchte man sich nicht um sie zu kümmern; solange Kunst unter gehörlosen Menschen stattfand, solange brauchte man sich nicht um ihre Qualität zu sorgen, die einen mochten das eine, die anderen das andere. Das Geheimnis, von dem Humphries schreibt, ist

6 Die Bedeutung des englischen Worts »reticence« beinhaltet neben dem Moment des Zögerns und der Zurückhaltung auch den der Verschwiegenheit.

das verschwiegene (»reticence«) Geheimnis eigener Unsicherheit, was diese ›Gehörlosenkultur‹ eigentlich bedeuten soll. »Unsere Aufgabe bestand darin zu begreifen, was die Stimme dieser ›neuen‹ Gehörlosenkultur ausmacht, also genau das, was die Deaf Studies jetzt so sehr beschäftigt« (ebd.) – die Politik des Talking Culture, die sich von der kulturellen Tradition des Culture Talking so eklatant unterscheidet.

Die Aufgabe, Begriffe zu definieren, was Gehörlosenkultur sei, konfrontierte die Vertreter der Deaf Studies zwar mit Schwierigkeiten und bedeutete große Mühe, schärfte aber den eigenen Blick darauf. »Durch diesen öffentlichen Druck, Artefakte unserer Kultur vorzuweisen, haben wir vierzig Jahre damit zugebracht, ›eine Sammlung unserer selbst‹ anzulegen. So viel Zeit haben wir auf die Suche nach der authentischen Literatur und Kunst tauber Menschen verwendet. Wir haben uns bemüht, Material zusammenzutragen, das die Einzigartigkeit unserer Welt widerspiegelt. Wie die meisten Wissenschaftler_innen wissen, die im Deaf Studies-Bereich arbeiten, war das eine ungeheure Aufgabe« (ebd.).

Die Mühe habe sich jedoch insofern gelohnt, fährt Humphries fort, als sie taube Menschen gezwungen habe, in der Auseinandersetzung um das, was Kunst und Literatur tauber Menschen sein soll, gerade auch das Private in den Fokus der Öffentlichkeit zu rücken. Die Gefahr, in die die Aktivisten der Gehörlosenbewegung dabei gerieten, und in der sich auch die kulturschaffenden Aktivisten anderer Emanzipationsgruppen befanden, war das teleologische Prinzip, das dem Diktum ›Das Private ist das Politische‹ inhärent ist: Eine an den politischen Bedürfnissen orientierte ›Privatheit‹, die all das abwehren muss, was den politischen Ansprüchen widerspricht. Diese, dem politischen Zweck der Anerkennung unterworfenen Kunst, wird von Humphries kritisiert: »Wenn es in unserer Kunst und Literatur nur darum geht, den Rest der Welt davon zu überzeugen, dass wir eine Kultur haben, oder ihr zu erzählen, welche Verletzungen die Welt uns zugefügt hat, bleiben wir in unserer Beziehung zu den Anderen gefangen und können nicht frei sein« (ebd., 404). Das müsse ein Ende haben, fordert Humphries, ansonsten sei das, was gehörlose Künstler an Artefakten produzieren, gerade mal gut genug »für die Leute, die Gebärdensprache lernen, als Material in der Dolmetscherausbildung, oder zum Gebrauch in der Gehörlosenschule« (ebd.).

Selbstkritisch merkt er an: »Wir hatten uns 40 Jahre lang stillschweigend auf ›Talking Culture‹ verständigt« (ebd., 405), nun sei es an der Zeit, »zum Culture Talking zurückzukehren« (ebd., 404). Ganz offensichtlich ist es den Aktivisten der Gehörlosenbewegung in den 40 Jahren nicht gelungen, das Geheimnis zu lüften, worum es sich handelt, wenn über Gehörlosenkultur im Sinne von Talking Culture gesprochen wird. Man komme, so Humphries, dem Geheimnis nur näher, wenn dem ›Taub-Sein‹ ein größerer Raum gegenüber dem ›Über-das-Taub-Sein-Reden‹ eingeräumt werde, wenn also das Culture Talking wieder in den Mittelpunkt rücke und damit ein Ende des Zwangs nach einem politischen Bekenntnis einhergehe, das eine politisch motivierte Gehörlosenkultur meint präsentieren zu müssen. Gehörlosenkultur, so Humphries, ereigne sich nicht im Statuieren von Artefakten, die dazu dienen sollen, den anderen, den Hörenden, die Existenz einer Gehörlosenidentität zu beweisen, die sie von einer Hörendenidentität unterscheidet; Gehörlosenkultur ereigne sich im Moment des Culture Talking, in dem Moment des Gehörlos-Gehörlosen-Kontakts respektive im Moment des Gehörlos-Seins. Mit anderen Worten: Es geht nicht um die Differenz gehörlos-hörend, sondern um die

Differenz des gehörlosen Subjekts, oder besser in den Worten Tom Humphries', mit denen er seinen Aufsatz beendet: »Es geht schlicht darum, weg von dem ›Was macht uns anders?‹ zu der Frage zu kommen: ›Was macht uns eigentlich aus?‹« (ebd., 405).

Humphries ist selbst viel zu stark in die Aktivitäten der Gehörlosenbewegung involviert, um nicht alle ihre Irrwege zu kennen. Sein zusammen mit Carol Padden geschriebenes Buch *Deaf in America* (Cambridge 1988, dt. 1991) gehört zu den Grundlagenwerken der Gehörlosenbewegung und zum Kanon der Ideologie des binären deaf/Deaf-Konstrukts.⁷ Sein Rekurs auf Culture Talking ist ganz gewiss keinem ›roll back‹ geschuldet, einem Zurück auf den »Berg der Deafhood« (Lentz 2009, 407) oder ins Clubheim, sondern der Kritik an einer Notwendigkeit, sich den vermeintlichen Ansprüchen einer Mehrheitsgesellschaft zu beugen und dabei die subjektiven Entwürfe gehörloser Menschen zu vergessen. Humphries kritisiert die Begrifflichkeiten des Talking Culture und leistet damit vor allem einen *Akt der Selbstkritik* als einer ihrer Vordenker. In diesem Ansinnen erinnert seine Orientierung an Culture Talking an Paddy Ladds Kritik der Gehörlosenkultur und dessen Orientierung an dem Konzept »Deafhood« (2008). Während sich jedoch bei Humphries Elemente einer Theorie des Performativen andeuten, begründet Ladd sein Konzept vor dem Hintergrund der marxistisch orientierten Cultural Studies.

Für die Autoren des Leserbriefs hingegen liegen die Dinge anders. Ihnen geht es nicht um performative Entwürfe, um das, was den Einzelnen in seinen Vollzügen ausmacht, sondern sie verharren genau in der von Humphries kritisierten Dichotomie: Auf der einen Seite ein ignoranter Hörender, der *über* eine Kultur spricht – auf der anderen Seite die Mitglieder einer Kulturgemeinschaft, deren Sichtweise von ihm nicht zur Kenntnis genommen wird. Dass Humphries gerade *nicht* den Widerspruch gehörlos-hörend im Blick hat, sondern das binäre Konstrukt von Culture Talking und Talking Culture innerhalb der Gehörlosengemeinschaft, entgeht ihnen. Hörende Menschen kommen in Humphries' Text – wenn überhaupt – nur am Rand vor und sind bestenfalls als eine diffuse Macht spürbar, der gegenüber sich gehörlose Menschen verhalten müssen und denen sie es in irgendeiner Weise recht zu machen versuchen, indem man ihnen das Politikum einer ›Gehörlosenkultur‹ liefert, das sich zwar anschaulich präsentieren lässt, aber mit der Lebenswirklichkeit gehörloser Menschen nur bedingt etwas zu tun hat. Damit – und das ist die Botschaft des Textes von Humphries – haben sich die tauben Menschen keinen Gefallen getan. Vielmehr ist dieses Politikum allein dem Paradigma der politischen Anerkennung geschuldet – damit »waren wir sehr erfolgreich« (Humphries 2017, 405). Die Fortsetzung einer Ideologie der ›Gehörlosenkultur‹ hieße die Fortsetzung der Angst gehörloser vor hörenden Menschen. Humphries fordert, dieser Angstfalle zu entkommen: »Ich schlage aber vor, dass wir uns auch darüber Gedanken machen sollten, was ›Gehörlosenkultur‹ um ihrer selbst willen bedeutet« (ebd., 404), statt die Frage zu stellen: »Was die Gehörlosenkultur die Welt lehren

7 Während sich das Kleingeschriebene »deaf« auf den audiologischen Befund bezieht und Menschen als »deaf« bezeichnet, die sich nicht der Gehörlosenkultur zugehörig fühlen, wird mit dem großgeschriebenen »Deaf« die kulturelle Zugehörigkeit zur Gehörlosengemeinschaft markiert (vgl. Woodward & Horejes 2016, 284ff.).

kann« (ebd.), oder welchen Gewinn die Welt durch die Gehörlosenkultur hat. Diese Aufforderung, den Blick nach innen zu richten, ist als Humphries' Vorschlag zu verstehen, der zerstörerischen Dichotomie gehörlos-hörend und dem zwanghaften Blick auf den vermeintlichen Gegner zu entkommen.

II

Im folgenden Abschnitt werfe ich einen kritischen Blick auf H-Dirksen L. Baumans Sichtweise von »Deaf Studies«, der viele taube – und hörende – Vertreter folgen, die Deaf Studies als akademischen Arm einer Bürgerrechtsbewegung⁸ konzeptualisieren.

Es fällt auf, dass im Untertitel des Sammelbands, dem Humphries' Text entstammt, dessen Wortspiel anklingt: *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*. erinnert man sich daran, was Humphries mit der Ambiguität von Talking Culture und Culture Talking zum Ausdruck zu bringen versuchte, dann erschließt sich auch die Entscheidung für den Untertitel des Sammelbands: Er will einen Raum schaffen, in dem Deaf Studies präsent sind, ohne den zwanghaften Gesten von Anrufung und Beschwörung folgen zu müssen. Die Vielfalt der unterschiedlichen Themen, die in dem Buch behandelt werden, spiegeln das Konzept eines offenen diskursiven Raums, in dem sich hörende und gehörlose Autoren gleichermaßen aufhalten. Geht es bei Tom Humphries a priori um einen Diskurs innerhalb der Gehörlosengemeinschaft, richtet H-Dirksen L. Bauman, der Herausgeber des Sammelbands, seinen Blick auf jene, die bisher nicht im Fokus

8 Die Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement) beruft sich auf den Gleichheitsgrundsatz aller Menschen, wie er in der Präambel der Unabhängigkeitserklärung der USA vom 4. Juli 1776 erklärt wurde. Die Vorstellung von der Gleichheit aller Menschen ist ein zentrales Moment des US-amerikanischen Gründungsmythos, der auf der Idee der protestantischen Arbeitsethik basiert, wonach die aus Europa einwandernden Immigranten in einem Assimilationsprozess mit einer gemeinsamen Sprache, Identität und religiösen Grundsätzen zu US-Bürgern werden. Juden und Katholiken, die die protestantische Ethik nicht teilten, hatten es schon schwerer mit dem Assimilationsanspruch, und jenen, die nicht aus Europa kamen, wurde sie gänzlich vorenthalten. Das galt vor allem für die schwarzen Sklaven und ihre Nachkommen. Auch eine Assimilation der amerikanischen Urbevölkerung war nicht vorgesehen. Die Reste der Native Americans, die nicht an eingeschleppten Krankheiten starben oder umgebracht worden waren, wurden in Reservate gesteckt und blieben Aussätzige.

Auslöser der Bürgerrechtsbewegung war der Busboykott von Montgomery 1955 (die Weigerung Rosa Parks, ihren Platz im Bus für einen Weißen zu räumen, und der sich daran anschließende 13 Monate dauernde Busboykott), der die Spannungen durch die Existenz der Zweiklassengesellschaft vor allem in den Südstaaten der USA zum Explodieren brachte, denn formal galten seit 1868 (nach dem Ende des amerikanischen Bürgerkriegs 1865) für Schwarze und Weiße die gleichen bürgerlichen Rechte. Doch mit den sog. Jim-Crow-Gesetzen (vgl. Alexander 2017, 20ff.), die bis in die 1960er-Jahre gültig waren, konnte die Diskriminierung der schwarzen US-Amerikaner aufrechterhalten werden. Einer der Höhepunkte der Bürgerrechtsbewegung war der Marsch nach Washington am 28. August 1963, bei dem Martin Luther King seine berühmte Rede »I have a Dream« hielt. In der Tradition dieses Marsches marschierten 25 Jahre später am 11. März 1988 die gehörlosen Studierenden der Gallaudet University zum Washingtoner Kapitol, um ihrer Forderung nach einem gehörlosen Präsidenten für die Universität Nachdruck zu verleihen (vgl. Adams 1977, 116ff. sowie 392ff.; Raeithel 1988, 33ff.; Sacks 1988, 19ff.; Raeithel 1989, 227ff.).

der Deaf Studies standen: »Auf Deaf Studies hören« lautet der Titel seiner Einleitung (2008); mit anderen Worten, hier werden auch hörende Leser aufgefordert, ihre Ohren für Deaf Studies zu öffnen.

Eine Einleitung will einladen, will neugierig machen und, da sie sich auch an hörende Menschen richtet, in eine Welt führen, mit der die meisten Leser nicht vertraut sind; dieser Eindruck zumindest entsteht, wenn Bauman davon ausgeht, dass »die Leser höchstwahrscheinlich annehmen, dass Gehörlosigkeit eine solche Blockade darstellt« (Bauman 2008, 223), die Kommunikation vereitelt. »Ich möchte hier eine Position einnehmen, die gegen diese Intuition steht« (ebd.). Seine Einleitung ist ganz vom Geist des Talking Culture geprägt, wie ihn Humphries in seinem Aufsatz wie folgt beschreibt: »Zuerst zu Talking Culture. Viele von uns reden seit Langem von und über Gehörlosenkultur. Für viele von uns steht sie im Mittelpunkt unserer beruflichen Arbeit, unserer Veröffentlichungen und Forschungsarbeiten. Jeder, der in den letzten vier Jahrzehnten mit tauben Menschen zu tun hatte, kennt wohl Inhalt und Form dieses ›Talking‹: Er bildet den Kern einer Theorie, die Gemeinschaften tauber Menschen auf der ganzen Welt mit dem Begriff ›Kultur‹ verknüpft. Durch diejenigen von uns, die ein solches Talking Culture nicht beenden konnten oder wollten, entwickelte sich hier im Land aber auch weltweit jener Diskurs, in dessen Zentrum die Diskussion über Gehörlosenkultur steht« (2017, 399). Zweifellos ist Bauman einer dieser Talking Culture-Forscher, der in seiner Einleitung die Gehörlosenbewegung im Sinne einer Bürgerrechtsbewegung verortet (vgl. 2008, 223 und 227), die erfolgreich gegen Diskriminierung und Ausgrenzung und um Anerkennung, Akzeptanz und das Recht auf einen eigenen Lebensentwurf streitet. Das Fach Deaf Studies dient dabei als akademischer Rahmen und Repräsentant dieses Bemühens:

- »Die Bestätigung der vollständig sprachlichen Natur der Gebärdensprachen und die darauffolgende Neuschreibung der Gehörlosenidentität von ›deaf‹ zu ›Deaf‹« (ebd., 222).
- »Nicht lange nachdem Gebärdensprachen in die Gemeinschaft der menschlichen Sprachen aufgenommen worden waren, fingen Gehörlose an, sich selbst zu der Gemeinschaft der menschlichen Kulturen zugehörig zu fühlen« (ebd., 223).
- »Heutzutage gibt es eine weit reichende Akzeptanz der Tatsache, dass ein soziales Gefüge gehörloser Menschen existiert. Jetzt können die Deaf Studies darüber hinausgehen, zu beweisen, dass es eine Gehörlosenkultur gibt, und die Frage bearbeiten, was die Gehörlosenkultur wertvoll für die menschliche Vielfalt macht« (ebd., 224).
- »Daher sind Deaf Studies nicht nur für die Mitglieder und Verbündeten dieser Gemeinschaft relevant, sondern jeder mit einem Interesse an den Themen Sprache, Kultur, Identität, Behinderung und Kritische Theorie kann seinen Nutzen aus der Beschäftigung mit Deaf Studies ziehen« (ebd.).

Die Idee der Bürgerrechtsbewegung, die auf dem Grundsatz basiert, wonach alle Menschen gleich seien, blieb jedoch immer eine idealistische Konstruktion, die ihre Versprechen nur dann hielt, wenn ökonomische Bedingungen oder gesellschaftliche Befriedung dies erforderlich machten. Deutlich zeigt sich das bei der schwarzen Bevölke-

rung in den USA, die die Bürgerrechtsbewegung auslöste. An ihrer Situation hat sich wenig verändert; ein großer Teil von ihnen lebt nach wie vor in Armut. Nicht viel anders ergeht es den anderen Gruppen, die in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts um Bürgerrechte kämpften. Wenn Bauman die Gehörlosenbewegung als eine Bürgerrechtsbewegung konzeptualisiert und das Fach Deaf Studies als deren akademische Repräsentation, dann muss er sich auf jene Momente konzentrieren, die den Gleichheitsgrundsatz betonen; und, da die Textsorte eine Einleitung ist, die auf ein junges Fach neugierig machen will, muss er die Erfolge, die diese Bürgerrechtsbewegung aufzuweisen hat, hervorheben. Momente, die der Idee der Gleichheit widersprechen und möglicherweise sogar Unversöhnliches zeigen, haben in Baumans Einleitung keinen Ort.

Der zentrale Gedanke der Bürgerrechtsbewegung referiert auf eine Krise der Repräsentation. Die Verfassung repräsentiert eine Idee, die von der gesellschaftlichen Realität nicht abgebildet wird. Da die Vorstellung der Gleichheit aller Menschen ein Kernstück der US-amerikanischen Verfassung und des patriotischen Selbstverständnisses ist und mit seinem Versprechen von persönlichem Glück und Freiheit bis heute die Menschen begeistert, gleichzeitig jedoch der Widerspruch zwischen der gesellschaftlichen Situation und dem Versprechen der Verfassung in eklatanter Weise auseinanderklafft, wurde in den USA die Krise der Repräsentation bspw. durch die Black Panther-Bewegung besonders militant rezipiert. Nun ist aber die Bürgerrechtsbewegung selbst Kernstück einer Krise der Repräsentation geworden; sie kann, ähnlich wie die amerikanische Verfassung, ihre Versprechen nicht halten: Die Schwarzen bleiben arm; Frauen sind Männern nach wie vor nicht gleichgestellt; die meisten indigenen Bewohner verelenden in den Reservaten; Schwule, Lesben und Transsexuelle sind weiterhin von Gewalt bedroht; und der überwiegenden Mehrheit tauber Kinder wird das Recht auf ein Leben als gehörloser Mensch vorenthalten. Das heißt, dass das Bild, das die amerikanische Verfassung vom Leben des Menschen vorgibt, mit der Wirklichkeit vieler Menschen genauso wenig übereinstimmt, wie die Versprechungen der Bürgerrechtsbewegung, für die sich Menschen seit über 50 Jahren engagieren.⁹ Hans Jörg Sandkühler spricht aus diesem Grund von einer »Krise der (abbildtheoretischen) Repräsentation« (2003, 48), da die gesellschaftliche Realität nicht die US-amerikanische Verfassung abbilde. Silja Freudenberger ergänzt: »Um abgebildet werden zu können, muß ein Objekt repräsentationsvorgängig existieren. Die ›Krise der Repräsentation‹ in diesem Sinn hängt darum eng mit der Krise metaphysischer Realismen zusammen. Wenn die Vorstellung, es gebe eine Art und Weise, wie die Welt ›wirklich‹ und repräsentationsvorgängig ›ist‹, aufge-

9 Diese Krise der Repräsentation erfährt auch eine Interessensorganisation wie der Deutsche Gehörlosen-Bund. Anlässlich der Kulturtage der Gehörlosen 2012 in Erfurt weist Jürgen Stachlewitz von *Sehen statt Hören* auf eine Diskrepanz zwischen dem Motto »Eine Kultur mehr: Gebärdensprache« und der tatsächlichen Sorgen gehörloser Menschen in Bezug auf ihre Zukunft hin. Dazu Josef Willmerding, ein Verantwortlicher im Gehörlosen-Sportverband: »Der Deutsche Gehörlosen-Bund zeigt sich sehr stark und ist sehr selbstbewusst. Doch unter den Gehörlosen herrschen viel Zweifel und Besorgnis, auch Berührungängste und Misstrauen gegenüber dem Gehörlosen-Bund. Denn versprochen wird viel, aber es mangelt an Umsetzung« (Sendung vom 06.10.2012).

geben wird, dann wird auch die Vorstellung aufgegeben, Repräsentation könne in der richtigen Abbildung eben dieser Welt bestehen« (2003, 71f.).

Im Wesentlichen sind es zwei »metaphysische Realismen«, von denen Baumans repräsentationale Vorstellung der Deaf Studies ausgeht: Da ist zum einen die sprachwissenschaftliche Erkenntnis, dass es sich bei den Gebärdensprachen um vollständige Sprachsysteme handelt. Zum anderen, dass es eine Gemeinschaft gibt, deren Muttersprache die Gebärdensprache ist, mit einer eigenen Geschichte und Kultur. Repräsentationsvorgängig ist das Wissen um die Regeln, die ein Etwas zu einer Sprache machen, aus dem sich der ethische Anspruch ableitet, dass eine Sprache und ihre Sprecher schützenswerte Güter sind. Die Folge der »metaphysischen Realismen« ist die Konstituierung gehörloser Menschen als einer sprachlichen und kulturellen Minderheit, die sich im Fach Deaf Studies einen akademischen Rahmen als repräsentationalen Ort dieser »Realismen« geschaffen hat.

Ein konstitutives Merkmal metaphysischer Konstrukte besteht darin, dass sie sich durch die Differenz von Seele bzw. Geist und Körper ausweisen und die geistige intellektuelle respektive erkenntnisschaffende Seite betonen, während die körperliche nachgelagert ist: Ein erkennendes Ich erkennt das Geschehen, ohne selbst erkennbar zu sein. Danach konstituiert sich Erkenntnis durch geistige Arbeit, nicht durch einen Prozess geistig-körperlicher Erfahrung. Die von Bauman dargestellten »Realismen« beschreiben die erkenntnistheoretische Dimension des Fachs Deaf Studies, nicht aber seine phänomenologische.¹⁰ In seiner Einleitung ist der Gegenstand des Fachs die Beschreibung von gehörlosen Menschen in ihrer Geschichte (Deaf History) sowie in ihrer psychosozialen und soziologischen Situation. Außerdem gehört zu Deaf Studies die Linguistik, die sich mit den sprachlichen Strukturen der Gebärdensprache beschäftigt.

Dieses erkenntnistheoretische Interesse schließt die Frage nach dem erkennenden Subjekt aus. Insofern scheint in Baumans Deaf Studies-Vorstellung eine selbstreflexive Dimension, wie sie dem Leser in Humphries' Text begegnet, keinen Ort zu haben. Doch der Schein trügt, denn ein gehörloser Deaf Studies-Forscher wird sich immer als gehörloser Mensch in den Deaf Studies verorten, unabhängig davon, wie pointiert er das »many of us« expliziert; ein hörender Deaf Studies-Forscher hingegen kann sich ohne Selbstreflexion oder gar -zweifel, ohne sich als hörendes Subjekt zu thematisieren, seinem erkenntnistheoretischen Interesse hingeben. *In diesem Sinn sind Baumans Deaf Studies-Vorstellungen in hohem Maß selbst audistisch, denn sie unterstützen das, was den Audismus auszeichnet: die Ideologie der Überlegenheit des hörenden Menschen.* Die Überlegenheit hörender Menschen zeigt sich gerade darin, dass sie ihr Hörend-Sein nicht thematisieren, sondern normativ voraussetzen. Diese normative Selbstverständlichkeit prägen die Deaf Studies-Vorstellungen Baumans, in dem eine selbstreflexive und -kritische Dimension des hörenden Forschenden nicht vorgesehen ist.

10 Es ist die phänomenologische Tradition Maurice Merleau-Pontys, auf die ich mich hier beziehe, mit ihrer Konzentration auf den Leib als Vollzugsort seines Konzeptes des »Zur-Welt-Seins«: »Der Leib ist das Vehikel des Zur-Welt-Seins, und einen Leib haben heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen, sich mit bestimmten Vorhaben identifizieren und darin beständig sich engagieren« (1966, 106).

Nicht angesprochen wird in Baumans Einleitung die Beschäftigung mit jenen gehörlosen Menschen, die sich in der deaf/Deaf-Dichotomie nicht verorten können, und jenen, die in diesem System keinen Platz haben, wie z.B. schwerhörige, implantierte, oral-orientierte oder solche gehörlose Menschen, die den Kontakt zu anderen gehörlosen Menschen nicht suchen.¹¹ »Ursprünglich wurde die audiologische Gehörlosigkeit als Faktor in der Gehörlosenwelt gelehrt und das Wort *deafness* ist heute in der Gehörlosenwelt immer noch mit negativen Konnotationen aufgeladen« (Bauman 2008, 417; Herv. i. Orig.). Insofern ist Baumans fehlende kritische Auseinandersetzung mit dem Thema »Behinderung« konsequent.

Es ist ganz gewiss keine Unaufmerksamkeit, dass Bauman eine Auseinandersetzung mit den Themen »Hörschädigung« und »Menschen mit Behinderung« scheut, denn sie würden das Thema »Behinderung« zurück in eine Auseinandersetzung bringen, die seit den Tagen Stokoes als überwunden galt: Mitglieder einer sprachlichen Minderheit und einer Kulturgemeinschaft sind nicht behindert. Auch wenn die Themen »Identität«, »Macht«, »Sprache« nichts an ihrer Bedeutung verlieren würden, erscheinen sie doch im Kontext des Themas »Behinderung« in einem anderen Licht, da sich das klare binäre System von hörend und gehörlos in eine unüberschaubare Verzweigung unterschiedlichster (Hör-)Vermögen diversifiziert. Das Thema »Behinderung« ist jedoch genau der Ort, an dem sich die Krise von Baumans repräsentationaler Vorstellung von Deaf Studies zeigt.

Begreift man die Krise der Repräsentation als eine Krise der Metaphysik, dann gerät Baumans metaphysischer Ansatz an der Stelle in die Krise, die den eigenen metaphysischen Ansatz infrage stellt: Die Frage nach Krankheit und Gesundheit. Wenn Bauman die erkenntnistheoretischen Erfolge im Bereich der Sprachwissenschaft und Soziologie feiert, gleichzeitig jedoch die erkenntnistheoretischen Erfolge in der Medizin verdammt, die mit ihrem binären System von »gesund« und »krank« selbst Bestandteil metaphysischen Denkens ist, gerät er in einen Widerspruch, den er nicht aufzulösen vermag. An dieser Stelle muss er in seinem Text die Perspektive verändern und das »Schlachtfeld« (ebd., 414) wechseln. Kämpften die Aktivisten der Bürgerrechtsbewegungen um verbrieft bürgerliche Rechte (Schwarze), um Selbstbestimmung und Chancengleichheit (Frauen), um ein Recht auf ein eigenständiges Leben (native Americans, sexuelle Minderheiten, Behinderte, Gehörlose), ändert Bauman die Perspektive und stellt die Frage nach der *Berechtigung* für dieses Leben: »Warum sollte die Gesellschaft Gehörlose weiter erhalten und fördern wollen? Welchen Nutzen hat die Gesellschaft von den Gehörlosen? Welchen Nutzen hat eine Familie von gehörlosen Kindern?« (ebd., 429).¹²

11 In ihrer scharfen Kritik an Baumans Konzeptionalisierung der Deaf Studies schreiben Shirley Shultz-Myers und Jane Fernandes: »Die Auflösung der festgefahrenen Polarität zwischen gehörlos und hörend könnte eine Anerkennung des Werts von Gehörlosigkeit ermöglichen, ob deaf oder Deaf, weiß oder farbig, mit oder ohne technischen Hilfsmitteln (Cochlea-Implantat, Hörgerät), mit gehörlosen oder hörenden Eltern, aus einem Gehörloseninternat oder einer Regelschule. [...] Wie immer die Politik zwischen den kulturell Gehörlosen und den übrigen Gehörlosen aussieht, der Weg nach vorn in Deaf Studies muss sich mit einer breiteren, nicht hierarchischen Sicht der sehr verschiedenen Lebensformen Gehörloser befassen« (2011, 92).

12 Die Frage nach dem Wert und dem Nutzen der Gehörlosenkultur für die menschliche Vielfalt reagiert auf einen Legitimationsdruck, den Bauman besonders ausgeprägt in Australien beobach-

Auf diese Fragen kann es nur Antworten geben, wenn man sich zum Komplizen dieses Denkens macht. Sollten die Fragen nicht in eine ganz andere Richtung gehen: Welche Fragen stellen sich, wenn sich hörende und gehörlose Menschen begegnen? Wie verändert sich die Sicht auf die Welt durch die Begegnung von hörenden und gehörlosen Menschen? Wie sehen die Schwierigkeiten aus für eine Familie mit hörenden und gehörlosen Kindern; aber auch, welches Glück bedeutet es für eine Familie, in der hörende mit gehörlosen Kindern zusammenleben?

Baumans erkenntnistheoretischer Ansatz gerät in eine Sackgasse durch seine Verweigerung einer Verortung der Deaf Studies in den Disability Studies. Gänzlich ungeeignet ist sein Konzept, wenn der Forschende selbst in den Fokus der Forschung gerät. Geistig-körperliche Erfahrungen, Selbstreflexion des Forschenden und damit seine Erkennbarkeit, wie sie in Humphries' Text beschrieben werden, sind nicht Gegenstand metaphysischen Erkennens und damit kein Gegenstand in seinem Konzept. Insofern bedarf die Antwort auf die Frage, was einen hörenden Menschen motiviert, sich für Deaf Studies zu engagieren, in Baumans Konzeptualisierung der Deaf Studies keiner Präzisierung (es bleibt bei der Allgemeinloskel: »Interesse an den Themen Sprache, Kultur, Identität, Behinderung und Kritische Theorie«). In seinem Verständnis von Deaf Studies macht es keinen Unterschied, ob es sich bei den Deaf Studies-Forschern um gehörlose oder hörende Menschen handelt, da eine selbstreflexive Perspektive des Forschenden im Zusammenhang mit seinem Gegenstand von Bauman nicht wahrgenommen – oder vielleicht zutreffender: verschwiegen – wird.

Baumans und Humphries' Texte reflektieren die Geschichte gehörloser Menschen, beide arbeiten daran, das Fach Deaf Studies zu etablieren, allerdings aus völlig unterschiedlicher Perspektive. Anders als Bauman eröffnet Humphries in seinem Text eine phänomenologische Perspektive, die gerade seine Erfahrungen als Aktivist der

tet, dessen Ursprung im Gedankengut der Ideologie der Eugenik liegt, die Bauman selbst als »Geschichte einer schlechten Idee« (Bauman 2008, 419) zitiert. Was Bauman mit diesem Zitat sagen will, ist schwer zu verstehen. Sicherlich teilt er die Einschätzung, dass die Wertung der Eugenik als einer schlechten Idee eine an Zynismus grenzende Verharmlosung darstellt angesichts der Folgen dieser »Idee«. Dennoch ist Baumans von der Ideologie der Eugenik geprägte Vorstellung vom Wert und Nutzen der Gehörlosenkultur eine der mich am meisten verstörenden Spuren in seinem Denken. Zugespitzt wird diese Vorstellung in seinem Konzept des Deaf-gain, das er mit der Frage einleitet: »Warum sollten Gehörlose und ihre Gebärdensprache existieren?« (Bauman & Murray 2014, 22; vgl. dazu auch Bauman 2009, 50ff.). Die Suche nach Gründen für eine Existenzberechtigung gehörloser Menschen impliziert die Möglichkeit, ihnen diese Berechtigung absprechen zu wollen und führt mithin zurück zu den nur allzu vertrauten Grundlagen eines pathologischen Verständnisses von Gehörlosigkeit, wie es von Sabine Müller und Ariana Zaracko aufgegriffen wurde, wenn sie schreiben, dass die Gehörlosengemeinschaft eine Notgemeinschaft und die Gehörlosigkeit nicht länger ein unabwendbares Schicksal sei: »Kinder in einer solchen Notgemeinschaft festzuhalten, stellt den Versuch dar, sie zu einer »zwanghaften Solidarität« zu verpflichten« (2010, 247).

Mit der Vorstellung vom Wert und Nutzen der Gehörlosenkultur für die menschliche Vielfalt greift Bauman unmittelbar auf ein Denken zurück, das Menschen in wertvolle (weil nutzbare) und wertlose (weil nutzlose) unterteilt. Es überrascht nicht, dass bei gehörlosen Teilnehmern der Deaf Studies AG, die Baumans repräsentationaler Konzeptualisierung der Deaf Studies folgen, auch sein Konzept des Deaf-gain auf große Zustimmung stößt (vgl. Fries 2011, 596; Fries & Geißler 2011, 286; Fries 2012, 325).

Gehörlosen- und Gebärdensprachbewegung betont. Bauman bleibt unsichtbar, während Humphries, der in erster Linie die Gehörlosengemeinschaft im Blick hat, von Prozessen und (Fehl-)Entwicklungen dieser Geschichte schreibt, sich dabei als Autor jedoch immer als ein Teil dieser Geschichte, Prozesse und Entwicklungen *mit*begreift und *mitdenkt*.

In diesem Zusammenhang passt es, wenn Bauman Deaf Studies und Talking Culture feiert und dabei gerade jenen Aspekt besonders betont, den Humphries mit großer Sorge betrachtet: »Das bedeutete, dass die Gehörlosenkultur das Fach Deaf Studies brauchte, um das Phänomen der Gehörlosenkultur sowohl gegenüber der hörenden Welt als auch gegenüber Gehörlosen klar ansprechen, ergründen und fördern zu können. Durch diesen Prozess, den Tom Humphries (2008) ›talking culture‹ nennt, wurde mit Hilfe der Deaf Studies angestrebt, die bisher bestehende geschichtliche Situation, dass andere für einen sprechen, durch das ›Für-sich-selbst-Sprechen‹ abzulösen und dadurch die Kontrolle über die politische Repräsentation ihrer selbst zu erlangen« (Bauman 2008, 224).

Unter Vorgabe von Baumans erkenntnistheoretischer Perspektive mag man diesen Worten zustimmen, unter phänomenologischen Gesichtspunkten gerät der Begriff »Talking Culture« hingegen in ein völlig anderes Spannungsfeld. Liegt für Bauman die Bedeutung des Begriffs gerade darin, identitätsstiftend zu wirken, betont Humphries seinen prozessualen Charakter, der das identitätsstiftende Moment von Talking Culture infrage stellt: »Während Talking Culture also für einige bedeutet, Identitäten offenzulegen oder Identitäten zu schaffen, geht es dabei meiner Ansicht nach ebenso darum, in diesem Prozess Identitäten zu verarbeiten und Artefakte zu entwickeln, die uns helfen, jene Dinge für uns festzuhalten und an uns und andere weiterzugeben, die wir der Öffentlichkeit zeigen möchten« (Humphries 2017, 401). Obwohl Humphries selbst zu den Fürsprechern der Differenz von großem ›Deaf‹ und kleinem ›deaf‹ gehört, kritisieren seine Zeilen den Identitätsbegriff der Gehörlosenkultur und stellen seine Stabilität infrage.

Baumans Perspektive entbehrt nicht einer gewissen Ironie und es stellt sich mithin die Frage, ob es nicht Bauman selbst ist, der das Fach Deaf Studies viel dringender braucht als die gehörlosen Menschen? Ist es nicht eher so, dass hörende Menschen das Fach Deaf Studies benötigen, um von den Phänomenen der Gehörlosenkultur zu erfahren, die den tauben Menschen durchaus vertraut sind – Culture Talking? Setzt sich nicht mit den Deaf Studies im Sinne Baumans genau das fort, was sie vermeintlich bekämpfen? Um es noch einmal zu betonen: Es ist ein hörender Forscher, der das Fach Deaf Studies vertritt, ohne seine Interessen als hörender Forscher an diesem Fach zu erwähnen; es findet also genau das statt, was der Text leugnet, denn wiederum spricht eine hörende Person *für* gehörlose Menschen. Und es passieren genau die von Bauman beschriebene »Kontrolle« und »Repräsentation« durch einen hörenden Wissenschaftler. Diese Differenz findet in der Einleitung keine Erwähnung. Es wird so getan, als spiele sie keine Rolle, als gäbe es sie nicht.

Die Differenz der Texte Baumans und Humphries' kann infolge der performativen Wende in der Kulturwissenschaft als Differenz zwischen Repräsentation und Performativität bezeichnet werden. Oder um es deutlicher zu formulieren: An beiden Texten lässt sich die erkenntnistheoretische Krise der Repräsentation und die phänomenologi-

sche Wende hin zur Performativität deutlich demonstrieren. Humphries begründet das Fach Deaf Studies prozessual mit einer Dialektik von Scheitern und erneutem Probieren, an dem er unmittelbar beteiligt ist, und ohne dass dieser Prozess ein erkennbares Ziel erreicht. Am Ende seines Textes wendet er sich an die Mitglieder der Gehörlosengemeinschaft und fordert sie auf, sich der Frage zu stellen: »Was macht uns eigentlich aus?« (ebd., 405). Es ist diese selbstreflexive Perspektive, die eine Zukunft für Deaf Studies verspricht, und die für alle an dem Studiengang beteiligten Personen gilt, denn sie beinhaltet den nicht endenden Prozess, das eigene Leben, ob gehörlos oder hörend, mutig und tapfer eingedenk aller Bedrohungen zu entwerfen und im Rahmen von Deaf Studies akademisch zu reflektieren.

III

In diesem Abschnitt stelle ich Artefakte von tauben und hörenden Künstlern vor, die mit einem Verständnis von Gebärdensprache arbeiten, das in ihrem körpersprachlichen Ausdruck symbolische Repräsentation *und* performative Präsentation erkennt.

Mir stellt sich die Frage, ob Deaf Studies in einer Weise zu denken ist, der Dichotomie von hörend und gehörlos entkommen zu können, die ihre Macht in der Unüberwindbarkeit des Zwei-Kulturen-Modells respektive des Zwei-Welten-Modells postuliert. Die Dichotomie dient dazu, dem Fremden, das Unbehagen hervorruft, zu entkommen, das sich in der Begegnung eines hörenden mit einem gehörlosen Menschen ereignet. Wenn Deaf Studies also noch etwas anderes sein soll als ein Nachdenken über die Strukturen der Gebärdensprache und die Welt der tauben Menschen, wie es die Einleitung Baumanns beinhaltet, dann ist es meines Erachtens notwendig, sich auf den Moment zu konzentrieren, an dem das ›Hörende‹ und ›Gehörlose‹ deutlich zutage treten und das Fremde sichtbar wird.

In seiner Einleitung weist Bauman (2008) darauf hin, dass ASL zu den beliebtesten Fremdsprachen zählt, die an Schulen und Colleges in den USA angeboten werden. Auch in Deutschland gibt es mittlerweile in vielen Einrichtungen, Volkshochschulen und Kulturzentren die Möglichkeit, Gebärdensprache zu lernen sowie an einer Reihe akademischer Institutionen zu studieren. Die meisten der dort eingeschriebenen Teilnehmer bzw. Studierenden sind hörend. Die Entscheidung, diese Sprache zu erlernen, mag bei einigen von ihnen familiäre Gründe haben oder einem zukünftigen Beruf geschuldet sein, die Mehrheit jedoch, so scheint es mir, sind von etwas anderem getrieben, sich dieser Herausforderung zu stellen, das sich vielleicht mit Lust an dieser Sprache am treffendsten beschreiben lässt.

Nun hat es mit der Gebärdensprache eine Bewandnis, die ihr Erlernen, vor allem aber die Sprachpraxis, von der anderer Fremdsprachen unterscheidet: Jedes Studium einer Fremdphilologie beinhaltet einen längeren Aufenthalt im jeweiligen Land, dessen Sprache studiert wird. Ein solches Sprachbad gibt es für Studierende der Gebärdensprachen nicht. Nachdem hörende Studierende die erforderlichen Gebärdensprachkurse besucht und ihre Praktika absolviert haben, ist es vorbei mit der Sprachpraxis, es sei denn, man lebt oder arbeitet mit gehörlosen Menschen zusammen oder sucht zumindest intensiv den Kontakt mit den lokalen Vereinen, um dort taube Menschen zu treffen

und den Sprachkontakt zu pflegen. Viele unserer Studierenden verzweifeln an der Tatsache, keine Gesprächspartner zu finden, mit denen eine zugewandte Kommunikation möglich ist, ohne dass diese den Beigeschmack eines ausbeuterischen Verhältnisses bekommt.

Das Studium einer Fremdsprache bedeutet immer eine Fremdheitserfahrung. Darin liegt sein Reiz – eine fremde Kultur kennenzulernen und Einlass in sie zu finden –, was den meisten nur bis zu einem gewissen Grad gelingt. Gebärdensprachstudierende machen diese Fremdheitserfahrung besonders intensiv und begegnen in dieser Erfahrung gehörlosen Menschen, denn im Gegensatz zum Kontakt mit Sprechern anderer fremder Muttersprachen teilen gehörlose und hörende Menschen diese Fremdheitserfahrung miteinander. So fremd den einen das Hören ist, so fremd ist den anderen das Nicht-Hören; so fremd den einen das lautsprachliche Sprechen ist, so fremd ist den anderen das gebärdensprachliche. Wenn ich also davon ausgehe, dass Deaf Studies ein Studiengang sein soll, in dem sich taube und hörende Menschen gleichermaßen verorten, und ich dabei mein Augenmerk auf den Moment richte, an dem die Differenz gehörlos-hörend erkennbar wird, dann kann die Fremdheitserfahrung, die jeder in diesem Fach macht, Grundlage eines Vermögens werden, dieser Erfahrung eine (gebärdensprachliche) Form zu verleihen.

Ein Teil der Studierenden, denen das Experimentieren mit Gebärden(sprache) Freude bereitet, zeigt Interesse an gebärdensprachpoetischen Formen, sucht nach Spuren von Gebärdensprache und beschäftigt sich mit Sprachphänomenen, in denen Gebärdensprache in einer Weise reflektiert werden, die weniger ihrer kommunikativen Funktion geschuldet sind als einem Spiel mit Gebärden(sprache).

Gegen Ende seines Textes widmet sich Humphries dem Thema »Kunst«, nachdem er zuvor das teleologische Bemühen kritisiert hat, Gehörlosenkunst nur deswegen zu produzieren und zu sammeln, um eine Gehörlosenkultur nachzuweisen: »Was taube Kunst und Literatur betrifft, so können und sollten wir mehr tun. Um zeitgenössische Künstler_innen und Autor_innen, Dichter_innen und Schauspieler_innen zu ermutigen, müssen wir uns mit einem Begriff von Kunst auseinandersetzen, der deutlich macht, dass sich taube Kunst und Literatur nicht auf Öffentlichkeitsarbeit beschränkt. Wir sind heute selbstbewusst genug – unsere Kunst muss nicht nur ausschließlich dem Zweck dienen, uns zu präsentieren; wir können uns eine Kunst leisten, die sich um andere Dinge dreht als nur um uns und unsere Beziehung zu den Anderen« (Humphries 2017, 405).

Worauf Humphries hier hinweist ist die Feststellung, dass eine politische Bewegung sich erst in dem Moment politisch nennen darf, wenn es ihr gelingt, Widersprüche zu artikulieren und auszuhalten. Selbst wenn Humphries bei zeitgenössischen Künstlern vermutlich vor allem an gehörlose Künstler denkt, betrifft diese Aussage doch hörende gleichermaßen, denn in dem Moment, als gehörlose Menschen begannen, hörende Menschen ihre Sprache zu lehren, ist sie nicht nur zum Gegenstand allgemeiner sprachwissenschaftlicher Untersuchungen, sondern auch zur Sprache hörender Menschen geworden. Vielleicht mehr noch als für taube Menschen ist Gebärdensprache für hörende Menschen ein Ausdrucksmodus, der nicht dem Primat der Kommunikation untergeordnet ist, sondern der Möglichkeit sprachlicher Erweiterung. Es mag für politisch engagierte taube Menschen zuweilen schwierig und für andere unerträglich sein, wie

›naiv¹³ hörende Menschen mit Gebärdensprache umgehen. Sie ist schließlich »das beste kulturelle Artefakt überhaupt: [...] unsere Sprache« (ebd., 401) und um die Anerkennung von ihr wurde ein Jahrhundertlang während erbitterter Kämpfe geführt, dessen Sieg trotz aller Erfolge immer wieder bedroht ist. Der Argwohn, mit dem manche gehörlose Menschen den Umgang mit Gebärdensprache bei hörenden Menschen beobachten, besteht bis in die jüngste Vergangenheit. Und doch halte ich diese ›Naivität‹, ungeachtet möglicher Kränkungen, die sie manchem gehörlosen Menschen zufügt, für einen politischen und engagierten Ausdruck, mit dem gebärdende hörende Menschen hörenden und gehörlosen Menschen begegnen, denn sie zeigt, dass die scheinbar unüberwindbare Differenz hörend-gehörlos zumindest an einer Stelle brüchig – nicht aufgehoben – ist und hörende Menschen Gebärdensprache als einen Teil ihrer sprachlichen Möglichkeiten angenommen haben; aber in einem ganz anderen Sinne, als es Humphries und die Deaf Studies-Aktivist*innen befürchteten, als sie begannen, hörende Menschen in ASL (respektive DGS) zu unterrichten: Nämlich die Gefahr, dass hörende Menschen das Geheimnis der »Geheim«-sprache lüften könnten. Ging es Humphries noch um die Sorge, dass mit dem Eintritt hörender Menschen in die Gebärdensprache auch ein Eintritt in die Sprachgemeinschaft eröffnet würde, dem diese mit großer Skepsis entgegensah, geht es heute um die Sprache selbst, um das ihr innewohnende Geheimnisvolle. In der Vermittlung der Gebärdensprache wird kein Geheimnis gelüftet, im Gegenteil: das Geheimnis der »Geheim«-sprache wird tradiert, denn etwas bringt sich in dieser Sprache zum Ausdruck, das tatsächlich ein Geheimnis birgt. Bei diesem Geheimnis (Louis Aragon spricht von »les secrets sourds-muets«; zit. in Stokes 1991, 229) handelt es sich nicht um die Grammatikalität oder Semantizität der Gebärdensprache, vielmehr um ein Geheimnis, das weder von gehörlosen noch von hörenden Menschen gelüftet werden kann – es ist Teil der Gebärdensprache selbst und zeigt sich im performativen Vollzug. Wenn sich also hörende Menschen mit Gebärdensprache beschäftigen, dann mag neben dem Wunsch nach Kommunikation mit gehörlosen Menschen der Grund darin liegen, die Chance zu ergreifen, dem Geheimnis körperlicher Sprachlichkeit näherzukommen, mehr darüber zu erfahren und das Repertoire körpersprachlicher Möglichkeiten zu erweitern.

Max Ernst

»Er wurde am 2. April 1892 geboren. Sohn eines Taubstummen und einer Blinden ist er normal. Er ist 31 Jahre alt, hat eine schöne Gestalt und blaue Augen, einen Schönheitsfleck rechts vom Gewissen und links auf der Brust das gleiche nochmal. Vom Vater hat er das hübsche Talent zum Kopieren geerbt, von der Mutter Jungfräulichkeit, vom Sohn viel Geld. Er zeichnet, ohne sich dessen bewußt zu sein, er hat einige große Ölbilder gemalt, wie alle Maler, selbst die berühmtesten. Mit zwölf verläßt er Vater und Mutter

13 Wenn ich hier von Naivität spreche, dann in seiner Bedeutung von natürlich, unbefangen, unerfahren, arglos, treuherzig, einfältig, unbedarft. Bei aller Naivität ist diesem Wesenszug ganz gewiss eine große Ernsthaftigkeit inhärent. Jeder Mensch, der Gebärdensprache lernt, weiß um die Dinge, die gehörlosen Menschen in der Vergangenheit und Gegenwart angetan wurden und werden.

und wählt ein Handwerk. Von da an wird er ein anderer Mensch« (Paul Eluard zit. in Pech & Derenthal 1991, 157).

Das Porträt, das Paul Eluard hier von seinem Freund Max Ernst zeichnet, ist eine surreale Sicht der Wirklichkeit. Die Arbeitsweise surrealistischer Dichter bestand darin, zu schreiben, ohne darüber nachzudenken, was sie schreiben. »Schreiben sie schnell, ohne vorgefasstes Thema, schnell genug, um nichts zu behalten, oder um nicht versucht zu sein, zu überlegen. Der erste Satz wird ganz von allein kommen, denn es stimmt wirklich, daß in jedem Augenblick in unserem Bewußtsein ein unbekannter Satz existiert, der nur darauf wartet, ausgesprochen zu werden«, schreibt André Breton in seinen »Geheimnisse(n) der surrealistischen magischen Kunst« (1986, 30; Herv. T.V.). Nein, Max Ernst war nicht der Sohn eines Taubstummten und einer Blinden, und normal war er sicher auch nicht, aber er war das alles in surrealer Sicht, einer Sicht also, die eine andere Realität erblickt, mit der Eluard wohl auf die Bedeutung aufmerksam machen will, die der Vater, Taubstummtenlehrer und Kunstmaler, für seinen Sohn hatte. Und wenn Eluard 1922 schreibt, dass Ernst mit 12 Jahren Vater und Mutter verlassen hat, dann geht es nicht um das Jahr 1904, in dem Ernst 12 Jahre alt geworden ist, sondern um 1910, also dem Jahr, in dem er sich gegen den Willen der Eltern entschließt, ein Handwerk zu erlernen, und Maler wird – ein anderer Mensch, neugeboren.

1922 entsteht das Gemälde »Rendezvous der Freunde«, das 16 Männer und eine Frau zu nächtlicher Stunde in einer surrealen Gebirgslandschaft zeigt. Auffällig daran sind die Handformen und -stellungen vieler der dort gezeigten Personen, die an Handformen aus der Gebärdensprache erinnern (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1: Max Ernst »Rendezvous der Freunde« (1922)



Dieses Bild hatte Ernst kurz nach seiner Ankunft in Paris gemalt. Aus Tirol kommend, wo er sich mit Freunden der Zürcher und Pariser Dada-Gruppe getroffen hatte, zeigt das Werk Freunde aus der Dada-Bewegung¹⁴ und aus Paris, die sich später Surrealisten nennen werden, Schriftsteller und Maler. War ein Kennzeichen von Dada die Verarbeitung vorgefundener Materialien zu Collagen, also die Verbindung von Dingen, die ursprünglich nicht zueinander gehörten¹⁵, so zeigt das »Rendezvous der Freunde« eine Gruppe Menschen, die nur für den Maler zusammengehören. Die Gründe der Anwesenheit von Raffael oder des russischen Dichters Dostojewski sind genauso im Biografischen versteckt, wie die Anwesenheit von Hans Arp und Johannes Baargeld, die beide 1922 nicht in Paris waren. Raffaels Gegenwart nannte Ernst in einem Interview mit dem *Spiegel* eine »Geistererscheinung«. »Spiegel: Woher kommt diese besondere Beziehung eines modernen Künstlers zu dem klassischen Renaissance-Maler Raffael? Hängt das etwa damit zusammen, daß Ihr Vater, der ein Laienmaler war, einmal Raffaels ›Disputa‹ nachgemalt hat? Ernst: Das kann natürlich auch mitspielen. Aber mein Vater hat mich auch gequält und hat mich immer angeschrien, wenn ich nicht malte, wie er es wollte« (zit. in Pech & Derenthal 1991, 152).

Max Ernsts Vater war Lehrer an der Brühler Taubstummenanstalt und es ist zu vermuten, dass Ernst durch seinen Vater mit gehörlosen Menschen und deren Sprache in Berührung kam (vgl. Weiss 1991, 11ff.). Begreift man den Surrealismus als eine Bewegung, deren Intention darin bestand, das »Unbewußte zu erforschen« (Bauer 1992, 310) und erinnert sich der Freud-Lektüre von Max Ernst, dann liegt die Vermutung nahe, dass die Gebärden, die der Maler seinen Freunden in die Hände legt, Traumbilder sind, die Kindheitserinnerungen in metonymischer und verdichteter Traumarbeit zeigen. »Es ist ja auffällig, daß selbst die Personen, die relativ ruhig stehen und sitzen, sehr ausgreifende Gesten machen; das fällt jedem Betrachter des Bildes sofort auf, und man fragt sich, sind das Signale, die sie uns geben wollen. [...] Es ist aber nicht so, daß dort nun exakt Gesten aus dem Lehrbuch der Taubstummensprache vollzogen würden, sondern es bestehen nur allgemeine Analogien. Man kann also die Zeichen nicht als Taubstummensprache lesen« (ebd., 315). Die Ähnlichkeit von Handformen und Handstellungen erklärt der Kunsthistoriker Gerd Bauer als die »vereinbarten Zeichen einer Geheimgesellschaft [...]«. Max Ernst benutzt die Körpersprache seiner Figuren, um auszudrücken, daß die Freunde, die hier versammelt sind, eine neue Sprache zu entwickeln beginnen. Angelehnt an die Sprache, wie sie im Urzustand gewesen ist, denn das war nach bestimmten wissenschaftlichen Theorien die Gebärdensprache« (ebd.; Herv. T.V.). Louis Aragon, einer der Freunde des Rendezvous, schreibt über Max Ernst:

»Ich bin der Besessene der ›Alle Vögel fliegen hoch‹ spielt
die taubstummen Geheimnisse seines Herzens ans Kreuz geheftet

14 1919 hatte Max Ernst zusammen mit Johannes Baargeld und Hans Arp die Kölner Dada-Gruppe gegründet.

15 1996 nannten Renate Fischer und ich den Katalog, der die Beiträge der Deaf History-Tagung in Hamburg zusammenfasste, *Collage* in Erinnerung an jenes Verfahren der Montage, hier von Ereignissen, die an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten und unabhängig voneinander stattgefunden haben. Es ging uns dabei konzeptuell nicht um die Darstellung der Geschichte der gehörlosen Menschen, sondern um die Darstellung eines Geflechts von Geschichten.

und vergeblich die Sonne der Wörter suchend
 er drückt stets etwas anderes aus als er glaubt
 überhaupt nicht Spiegel seiend von allem was ein Bild gibt
 mit den Händen halte ich Vorschläge des Widerspruchs.«¹⁶

Nach Humphries ereignet sich Gehörlosenkultur im Moment des Culture Talking, in dem Moment des Gehörlos-Gehörlosen-Kontakts respektive im Moment des Gehörlos-Seins. Wenn also Paul Eluard, inspiriert durch das »Rendezvous der Freunde«, Max Ernst zum Sohn eines ›Taubstummen‹ macht, dem – nach Aragon – »les secrets sourds-muets« vertraut sind, dann ist Max Ernst ein Teil dieses Culture Talking, der von den »taubstummen Geheimnissen« weiß, die weder von gehörlosen noch von hörenden Menschen gelüftet werden können, sondern Teil der Gebärdensprache selbst sind und sich im performativen Vollzug – und sei es in einem Bild mit gebärdenden Menschen – zeigen.

Wolfgang Müller

1998 organisierte der Berliner Künstler Wolfgang Müller das Projekt »Gehörlose Musik« im Prater der Volksbühne in der Kastanienallee.¹⁷ Gezeigt wurde »Die tödliche Doris in gebärdensprachlicher Gestaltung«¹⁸ (vgl. Abb. 2-4). Es handelt sich dabei um eine

16 je suis ce possédé qui joue à pigeon-vol / les secrets sourds-muets de son coeur mis en croix / et cherchant vainement le soleil des paroles / autre chose toujours exprime qu'il ne croit / n'étant de rien miroir de tout faisant image / je tiens avec les mains des propos de dément (Aragon zit. in Stokes 1991, 229; Übers. Marc Föcking).

17 Vom 27. bis 29. November 1998 zeigten die »Freunde guter Musik e.V.« in Koproduktion mit der »Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz« die Veranstaltung »Gehörlose Musik«. Im Programmheft konnte man damals lesen: »Musikgebärden. Gebärdenmusik. Transformationen akustischer und visueller Musik. Vibrierende und getanzte Klänge im Zwischenraum der Sprache. Musik der hörenden und gehörlosen Welt. Seit Ende der 40er Jahre, als John Cage im Verbund mit anderen Künstlern aus den fest gefügten Bahnen der westlichen Musiktradition ausbrach und neue Wege der Komposition und Klangerzeugung beschritt, ist auch eine visuelle, räumliche, laut- und körpersprachliche Musik – eine ›Gehörlose Musik‹ – denkbar geworden. Viele grenzüberschreitende Kompositionen haben eine Plattform für den musikalischen Austausch von Hörenden und Gehörlosen geschaffen. Im Schnittfeld von Hören, Spüren und Sehen sind neue musikalische Ausdrucksformen im Entstehen. Das Projekt ›Gehörlose Musik‹ möchte einen ersten Einblick in diese Entwicklung geben« (Programmheft 1998, o.S.).

18 »1980 erschien die erste LP der Gruppe *Die Tödliche Doris* mit dem Titel ›Die Tödliche Doris‹, also die ›Sogenannte‹. Auf ihr auch das Stück ›Der Tod ist ein Skandal‹. Die dort auftauchenden Baßsequenzen wählte die Band zusammen mit gehörlosen Freunden aus: extrem tiefe, unregelmäßige Schwingungen, die die versuchsweise vor den Boxen ausgelegten Kichererbsen in heftige Bewegung brachten. Tanzstil: eine Art ›Trocken-Pogo‹. Die Mitglieder von *Die Tödliche Doris*, Käthe Kruse, Nikolaus Utermöhlen und Wolfgang Müller, waren davon überzeugt, dass ihre Musik für Hörende und Gehörlose gleichermaßen zu verstehen und zu konsumieren ist. Gleiches gilt für die Umsetzung ihrer musikalischen und künstlerischen Konzepte. So spielte der gehörlose Rolf Puttrich-Reignard Schlagzeugpassagen für ›Die Tödliche Doris‹-LP ›Unser Debüt‹ (1986), sein gehörloser Bruder Gunter trug die Eröffnungsrede zu einer Ausstellung der Gruppe in der Kunsthalle Bremerhaven in Gebärdensprache vor und verteilte anschließend den schriftlichen Text der Ansprache an die Hörenden« (Programmheft 1998, o.S.).

Versuchsanordnung, die einer genauen Spielanweisung folgt: »Der *Schallplattenspieler I* (ein Mensch) sitzt neben dem *Schallplattenspieler II* (ein technisches Gerät). Davor stehen *Gebärdendolmetscherinnen III* (zwei Menschen)« (Müller 2010, 156; Herv. i. Orig.). Es ist also nicht das klassische Dolmetschsetting von zwei sichtbar agierenden Gebärdensprachdolmetscherinnen, die auf der Bühne stehen, ihren akustischen Input von einem sich im Off befindenden Plattenspieler erhalten, der von einem Techniker bedient wird, um es einem gehörlosen Klientel zu präsentieren, sondern auf der Bühne stehen drei gleichberechtigte Beteiligte, die die Szene erzeugen. »*Schallplattenspieler I* nimmt nun die bedruckte Schallplattenhülle mit dem Titel *Die tödliche Doris* in die Hand. Er entkleidet den Körper der Schallplatte, indem er sie zunächst mitsamt der weißen Papierhülle aus dem Cover zieht. Nun streift er die Innenhülle ab. Er legt das schwarze Vinyl mit der A-Seite nach oben auf die Gummimatte des Schallplattentellers. Das Loch im Zentrum der Schallplatte passt präzise auf den Metallstift in der Mitte der Gummimatte. Nun schiebt *Schallplattenspieler I* den Tonarm des Gerätes zum äußeren Ende der Schallplatte, wobei sich die Unterlage zu drehen beginnt. Er senkt den Tonarm mit der unter ihm befindlichen Diamantnadel. Diese gleitet nun in die Rillen der sich gleichmäßig drehenden Schallplatte und überträgt eine Folge kurzen Knisterns. Der Transformationsprozess beginnt in dem Moment, an dem der erste Ton aus den Boxen erklingt. Mit dem erklingenden Ton bewegen sich die beiden Gebärdensprachlerinnen im Raum und setzen mit interaktiven Gebärden ein« (ebd.; Herv. i. Orig.).

Abbildungen 2-4: Gunter Puttrich-Reignard gebärdet »Die tödliche Doris«



Wenn Müller hier von einem Transformationsprozess schreibt, dann geht es ihm um den »sprechenden Körper – Gebärdenpoesie« (ebd., 150ff.) in seiner Auseinandersetzung mit Valeska Gert, deren Transformationsvermögen der Tanzkritiker Werner Suhr 1922 mit den Worten beschreibt: »Hier ist wirklich Drama, Vers, Bild, Plastik und besonders Metaphysik, der ganze Mensch durch Geistleiblichkeit gebildet und ausgedrückt im künstlerischen Tanz« (Suhr zit. in Müller 2010, 150). Das, was Suhr bei Gert beobachtet, beobachtet Müller in der Gebärdensprachpoesie. Der Transformationsprozess soll also gerade nicht eine »Musik-Verdolmetschung« von Songs der Tödlichen Doris sein, er will keine Mitteilung von einer Sprache in eine andere bewerkstelligen, es soll nicht etwas für die anderen verständlich gemacht werden, was die einen bereits verstanden haben, sondern es soll ein Prozess gezeigt werden, an dem »Schallplattenspieler I«, »Schallplattenspieler II« und »Gebärdendolmetscherinnen III« beteiligt sind, und in dem sich etwas Neues ereignet. Es handelt sich um ein vollständiges Missverständnis, wenn die Redakteurin des Berliner *Tagesspiegels* der Gebärdensprachperfor-

mance in Bezug auf die hörenden Zuschauer einen »Zwang zum Voyeurismus« und eine »Verarsche« gehörloser Menschen (vgl. Hanika zit. in Müller 2010, 157) vorwirft und sich dabei genau auf jene Ordnung (L1 → Dolmetscher → L2) bezieht, in der gehörlose Menschen erst qua Dolmetscher Anteil an Kultur erfahren können – eine Ordnung, die von vielen in der Gehörlosengemeinschaft und im Berufsverband der Gebärdensprachdolmetscher geteilt wird. Nein, Müller geht es gerade nicht um eine Verdolmetschung, sondern um gleichberechtigte Partizipation an einem Kunstwerk. Überall dort, wo gehörlose Menschen sind, ob unter gehörlosen Menschen im Clubheim oder unter hörenden Menschen im Prater, ist Gehörlosenkultur. Dazu bedarf es keiner Verdolmetschung. Die Performance, die sich am Freitag, den 27.11.1998 um 21 Uhr ereignete, war eine »Uraufführung der ersten Ip von die tödliche doris in zeichen und gebärde«, wie es im Veranstaltungsflyer heißt – eine Uraufführung, an der gehörlose und hörende Menschen beteiligt waren.

Die Schwierigkeiten, mit denen die Performance konfrontiert war, und bei denen auch eine detaillierte Spielanweisung nicht zu helfen vermochte, spiegeln die unterschiedlichen Erfahrungen der Protagonisten und möglicherweise auch die Unerfahrenheit des Künstlers. Es war eine kluge Entscheidung Wolfgang Müllers, seine Performance »Die Tödliche Doris in gebärdensprachlicher *Gestaltung*« (Herv. T.V.) zu nennen und sie nicht mit dem Etikett einer Übersetzung zu belasten. Anders als die gehörlosen und selbstbewusst experimentierenden Künstler Rolf und Gunter Puttrich-Reignard sind die »Gebärdendolmetscherinnen III« (Andrea Schaffers und Dina Tabbert-Zander) als Gebärdensprachdolmetscherinnen einem Anspruch verpflichtet, der sich aus ihrem Beruf ableitet und von ihnen verlangt, ein lautsprachliches Input in ein gebärdensprachliches Translat zu übertragen. So wird in ihren Händen aus dem Punksong »Stümmel mir / Stümmel mir / Stümmel mir die Sprache // Alle werden glücklich / Wenn die Wörter gestümmelt werden // Alle werden glücklich / Wenn die Laute gestümmelt sind // Stümmel mir/Stümmel mir / Stümmel mir die Sprache / Stümmel mir / Stümmel mir / Stümmel mir die Wörter« (Müller 2006, o.S.) eine Geschichte, in der einem gehörlosen Kind (Tabbert-Zander) von einer zudringlich werdenden Gehörlosenlehrerin (Schaffers) die Wörter am Mund abgeschnitten werden. Tabbert-Zanders und Schaffers' Geschichte hat einen Sinn und ist gehörlosen Menschen nur allzu vertraut. Sie speist sich aus der Jahrhunderte alten und von Gewalt geprägten Geschichte der Missachtung gehörloser Kinder durch hörende Lehrer, mit der sich jeder, der mit gehörlosen Menschen zu tun hat, auseinandersetzen muss. Nur hat diese Interpretation der beiden Dolmetscherinnen mit dem Punksong selbst nicht viel zu tun, dessen Wurzeln nicht die Unterdrückung, sondern die Befreiung aus der Unterdrückung sind, und sich auf Dada und Kurt Schwitters beziehen. Schwitters und Müller sprechen nicht *darüber*, die Welt besser verstehen zu wollen, sie *sind* die bessere Welt. Es geht um Wörter, um verstümmelte Wörter, verstümmelte Sprache, um Sprachspiel und Rhythmus, und vor allem geht es um die Befreiung vom Diktat des Sinns. In der Performance zeigen sich die unterschiedlichen Erfahrungen der Protagonisten: Während sich Müller auf die Dada-Kunst Schwitters bezieht, orientieren sich Schaffers und Tabbert-Zander an ihrer Aufgabe als Gebärdensprachdolmetscherinnen, als die sie in der Spielanweisung auch ausgewiesen sind.

Barbara Stauss und Gunter Trube (geb. Puttrich-Reignard)

Die Grundlage der folgenden Ausführungen ist eine Korrespondenz, die ich 2020 mit der Berliner Fotografin Barbara Stauss geführt habe, bei dem sie mir von ihrer intensiven Zusammenarbeit mit dem schwulen und tauben Aktivistin und Performance- und Gebärdensprachkünstler Gunter Puttrich-Reignard¹⁹ schrieb, den sie 1990 in der Szenekei Kumpelnest 3000 traf, in der er als Barmann arbeitete.

»Gunter liebte das Spiel mit Rollen, trat als Mann, dann wieder im Fummel hinter dem Tresen auf, am meisten aber beeindruckte mich sein ausgesprochenes Talent in der Verständigung, sowohl mit den hörenden als auch den gehörlosen Barbesuchern. Gunter liebte seine Gäste, jedem schenkte er Aufmerksamkeit: eine Geste, Umarmung, eine Gebärde, ein Lachen oder ein Wort. Nach ungefähr einem Jahr, 1991, begann unsere Zusammenarbeit. Damals sollte ich während meiner Ausbildung zur Fotografin am Lette-Verein in Berlin einen ungewöhnlichen Menschen porträtieren und machte meine ersten Fotos mit Gunter.

Abbildung 5: In der Wohnung von Gunter mit einem Porträt von sich, gemalt von Sabina Maria van der Linden (Berlin 1992)



Ich fotografierte seine Verwandlung vom Mann zur Drag Queen (Abb. 5). Das letzte Bild der Serie zeigte ihn bei der Arbeit im Kumpelnest (Abb. 6). Es stellte sich aber bald die Frage, wie ich seine Gehörlosigkeit sichtbar machen kann. Obwohl ich dabei war, Fotografin zu werden, mochte ich es nicht, zu fotografieren. Ich empfand es immer als aufdringlich, auf andere Menschen mit der Kamera zuzugehen, mir war das

19 Mit seiner Hochzeit hatte Gunter Puttrich-Reignard den Namen seines Mannes Tom angenommen und hieß Gunter Trube. Gunter Trube ist 2008 im Alter von 48 Jahren verstorben. Zu Gunter Trube und seiner Arbeit im Kumpelnest sowie seiner künstlerischen Arbeit vgl. auch das Gespräch mit Tom Trube in diesem Band auf S. 409.

Abbildung 6: Im Kumpelnest 3000, Lützowstraße (Berlin 1992)



immer irgendwie unangenehm. Mit Gunter und mir war das anders, die Zusammenarbeit machte Spaß. Ihm gefiel es, fotografiert zu werden, ich machte erste Versuche in Gebärdensprache und wir lernten uns besser kennen. Vieles haben wir uns, wenn wir zusammensaßen, auch gegenseitig aufgeschrieben. Gunter hatte immer einen kleinen Zettelblock dabei, er war ja Barmann, diese dünnen Zettel, auf denen die Bestellungen aufgenommen werden.

Das Kumpelnest blieb zentral, da war ich oft schon am Nachmittag, da hat man einfach mal so reingeguckt, ob jemand da war, den man kannte oder nicht. Es war ja die Zeit bevor es Computer mit email oder Mobiltelefon mit Textnachrichten gab. Wir konnten uns nicht schnell mal schreiben, wir mussten uns finden« (Stauss 2020, o.S.).

1992 kuratierte Wolfgang Müller im Berliner Schwulen Museum die Ausstellung »Die Hormone des Mannes«, an der sich auch Barbara Stauss mit einer Fotoarbeit beteiligte, die die gebärdensprachliche Übersetzung eines Textes zeigte, die sie mit Gunter Puttrich-Reignard gemacht hatte. In der Zusammenarbeit mit Puttrich-Reignard hatte Stauss von Informationslücken erfahren, die viele gehörlose Menschen aufgrund ihrer Schwierigkeiten bei der Lektüre abstrakter Texte hätten. So lag es nahe, eine Arbeit zu machen, die genau diese Schwierigkeit in den Fokus rückte. »Deshalb erschien es umso sinnvoller, schwierige Texte, wie etwa wissenschaftliche Arbeiten, mittels Fotografien, auf denen diese Texte gebärdet wurden, sichtbar und lesbar zu machen. Auch den Hörenden konnte dadurch die Gebärdensprache nahegebracht werden, indem sie die Textvorlagen lasen und dann nach den fotografischen Entsprechungen suchten. Die Fotografie transportiert hier noch etwas anderes als das Einzelbild. Es ist nicht nur ein Zeichen, oder ein Schriftzeichen. Bei der Gebärdensprache geht es ja viel um die Bewegung und die Fotografie scheint (im Gegensatz zum Film) erstmal nicht das geeignete Medium zu sein, die Sprache abzubilden. Aber der Reiz ist gerade der, dass das Einzelbild dazu animiert, zu übersetzen, nach der Entsprechung von Wort und Bild zu suchen

und Lücken einfach mitzudenken, es schafft einen Raum und den Reiz, dieses Rätsel lösen zu wollen« (ebd.).

Stauss verweist auf ein Paradox, das in ihrer Versuchsanordnung erkennbar wird und unmittelbar mit den Medien Bild und Gebärde verknüpft ist: Bild und Bewegung.²⁰ Zu sehen ist Puttrich-Reignard, der Gebärden zeigt, bei denen man gelegentlich das eine oder andere zu erkennen meint; mal ausdrucksstark, mal zurückhaltend, mal auf den ganzen Körper, mal nur auf die Hände fokussiert. Es ist Stauss' Versuch, die Flüchtigkeit dieser schriftlosen Sprache in Bilder zu bannen. Zwei Aspekte werden in der Versuchsanordnung von Stauss und Puttrich-Reignard deutlich: Gebärden werden immer von Personen ausgeführt. Der Betrachter muss sich entscheiden, welche Bilder er sehen will: Bilder, die die Gebärde entsprechend den Anforderungen eines Lexikons darstellen oder Bilder, die die Ausdruckskraft einer gebärdenden Person zeigen. Beides zusammen geht offensichtlich nicht. Das hängt mit der klassischen Unterscheidung von Bildträger und Bildobjekt zusammen (vgl. Wiesing 2005, 37ff.). Wenn wir ein Bild sehen, sehen wir immer beides, Bildträger und Bildobjekt. Geht es aber um die Bedeutung eines Bildes, um seine Aussage, seinen Sinn respektive seinen Zeichencharakter, rückt das Interesse am Bildträger in den Hintergrund. Als Zeichen interessiert nur das Bildobjekt, nicht der Bildträger. Für das Zeichen spielt es keine Rolle, ob der Anker gemalt, fotografiert, gezeichnet oder tätowiert ist, das Referenzobjekt ist immer der Anker. Gebärdensprachlexikografen sehen das ähnlich. Als Lemma interessiert sie nur die Gebärde, unabhängig von der Person, die sie ausführt. Wenn jedoch der performative Anteil einer Gebärde in den Mittelpunkt rückt – und von dem ist hier die Rede –, verbinden sich die Gebärde, die Puttrich-Reignard zeigt, mit ihm, der die Gebärde ausführt. Beim Betrachten ist also immer beides gleichzeitig zu denken: das Symbol des sprachlichen Zeichens *und* seine performative Präsentation. Das zeigen die Fotografien von Barbara Stauss sehr deutlich. Die Gebärdensprache, die sie zeigen, hintergeht die Differenz von Signifikat und Signifikant, die grundlegend für unser Verständnis von Sprache ist, wonach die Verbindung von Signifikat und Signifikant eine konventionelle und keine natürliche ist.

Die Kritik an einer agrammatischen Imitation (»Affensprache«) und die Beobachtung, dass Gebärden aus Teilen bestehen (Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung), hat die linguistische Anerkennung der Gebärdensprache als Sprache ermöglicht. Gebärdensprachlinguisten wussten natürlich immer, dass bei Gebärden eine Ähnlichkeit zwischen Signifikat und Signifikant nicht zu leugnen ist, und dass diese Ähnlichkeit dem Arbitraritätsprinzip widerspricht; doch war diese Problematik lange Zeit nicht im Fokus des Interesses. Für die Auseinandersetzung in der Gebärdensprachkunst hingegen ist die Bildhaftigkeit von Gebärden von zentraler Bedeutung. Und, wie Barbara Stauss zutreffend bemerkt, haben wir es nicht nur mit Bildern, sondern darüber hinaus mit bewegten Bildern zu tun. Niemand wird leugnen, dass Puttrich-Reignards Übersetzung etwas mit dem Text zu tun hat, die er in Gebärdensprache zeigt, und dennoch zeigen ihre Fotografien gerade einen Raum zwischen Bild

20 In dem Text »Wem gehört die Gebärdensprache?« habe ich dieses Paradox mit Walter Benjamins Konzept des »dialektischen Bildes« in Verbindung gebracht; in diesem Band S. 23f.

und Sprache, der weder das eine noch das andere oder sowohl das eine als auch das andere ist: Signifikat und Signifikant.

Unter dem gleichen Titel wie die Ausstellung – *Die Hormone des Mannes* – entstand eine Publikation (Müller 1994), an der wiederum Barbara Stauss mit Arbeiten beteiligt war, die sie zusammen mit Gunter Puttrich-Reignard gemacht hat (vgl. Stauss 1994, 21ff.). »Anfang 1993 fragte Wolfgang Müller fünf befreundete Berliner Künstlerinnen, ein Gedicht zu schreiben, das Gunter und ich dann übersetzen wollten. Neben der reinen Übersetzung wollten wir hier die Art der Textinhalte in die fotografischen Inszenierungen miteinbauen: Ort, Licht, Kleidung, Make-up und der Ausdruck Gunters sollten den Inhalten entsprechend wechseln. Die Gedichte waren stilistisch vollkommen divers und behandelten ganz unterschiedliche Themen, es gab ein recht schwülstiges Liebesgedicht von Susi Pop, die Gedichte von Hermoine Zittlau und Käthe Kruse waren recht abstrakt, das von Francoise Cactus war sehr witzig. Wir trafen uns mit jeder der Künstlerinnen und besprachen das Setting (Abb. 7). Hermoine Zittlau legte den Ort fest, zeigte uns das Gebüsch, von dem das Gedicht auch handelt. In Käthe Kruses Text geht es um ein Gemälde, das speziell für diesen Text gemalt wurde. Käthe gab genaue Anweisungen für das Setting: Gunter sollte auf einem Stuhl sitzen und seitlich neben ihm das Bild hängen (Abb. 8-13). Es gab auch ein Gedicht, das von Missbrauch handelte. Es war von der holländischen Künstlerin Sabina Maria van der Linden und hieß ›de pik van mijn vader‹. Übersetzt also ›Der Schwanz meines Vaters‹. Das war eine Herausforderung (Abb. 14).²¹

Abbildung 7 v. li. n. re.: Francoise Cactus, Käthe Kruse, Hermoine Zittlau, Sabina Maria van der Linden, Susi Pop am Potsdamer Platz (Berlin 1993)



21 »Der Schwanz meines Vaters / Feucht und glänzend / Rot und groß / Hart und geädert / Das ist – das ist – das ist / Der Sch-Sch-Sch-Schwanz meines Vaters«

Abbildungen 8-9: »Haarig« und »irisierend« aus dem Gedicht »Februar« von Käthe Kruse



Abbildungen 10-11: »Du bist dumm« aus dem Gedicht »Dumm Dumm« von Françoise Cactus



An der Umsetzung von diesem Gedicht sind für mich aus heutiger Sicht zwei Sachen interessant. In der Umsetzung finden wir wie in den anderen Gedichten Rhythmus und Struktur, aber auch Betonung. So wie wenn man spricht. Da betont man eben das eine Wort und das andere nicht. Man spricht leise oder laut, unterstreicht das eine vielleicht oder gibt dem anderen einen bestimmten Tonfall. Etwas ist deutsch oder englisch, cool, Jugendsprache oder so. Wenn dreimal (die Gebärde) »das ist« stand, dann

Abbildung 12: »(an schöne Stunden) denken« aus dem Gedicht »Aus meinem Poesiealbum« von Susi Pop



Abbildung 13: »Wut« aus dem Gedicht »Im Garten« von Hermoine Zittlau



haben wir drei Fotos gemacht, wir wollten wirklich immer, wie bei der Sprache, dass man einmal ›das ist‹ sagt, ein andermal aber vielleicht DAS IST. Hier haben wir es bewusst drei Mal sehr ähnlich fotografiert. Auch beim Stottern (Sch-Sch-Sch-Schwanz) habe ich jedes Mal ein ›anderes‹ Wort (oder Buchstabe) fotografiert, auch mal ein close up gemacht, damit es betont wirkt. Ich habe also bei diesem Gedicht zum ersten Mal versucht, solche Betonungen mittels Änderung des Kamerastandpunkts auszudrücken. Mit diesem Gedicht habe ich den bis dahin statischen Kamerastandpunkt aufgegeben. Das ist eher im Moment und spontan passiert, vielleicht auch deshalb, weil der Inhalt

Abbildung 14: »Der Schwanz meines Vaters« von Sabina Maria van der Linden



des Gedichts für uns eine Herausforderung war. Also es geht da auch um Fotografie und Wahrnehmung« (Stauss 2020, o.S.).

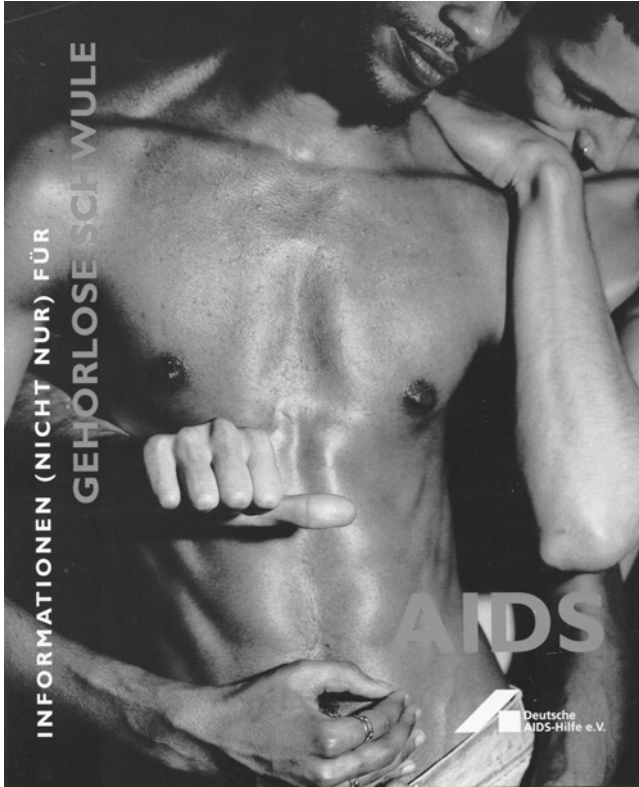
Es gab weitere gemeinsame Projekte von Stauss und Puttrich-Reignard. Das sicherlich bekannteste und für gehörlose Schwule wichtigste Projekt war die Arbeit an der AIDS-Broschüre, herausgegeben von der Deutschen AIDS-Hilfe (Stauss & Puttrich-Reignard 1996) (Abb. 15-18), die mit den Worten eingeleitet wird: »Wir Gehörlosen und Leseschwachen werden meist ›vergessen‹, wenn es um die Vermittlung von Informationen geht. Sprache und Schrift der üblichen Angebote zur Information berücksichtigen nur selten unsere Besonderheiten. Das ist auch beim Thema HIV/AIDS so. Es gibt bisher kaum geeignete Broschüren zu Fragen des Schutzes vor Ansteckung, zu medizinischen und sozialen Problemen von HIV-Infizierten« (ebd., o.S.). Dazu schreibt Barbara Stauss: »Während der Jahre unserer Zusammenarbeit starben viele von Gunters Freunden an Aids. Als einer der Mitbegründer der schwulen Gehörlosengruppe ›Verkehrte Gehörlose e.V.‹ kümmerte sich Gunter seit 1988 in Veranstaltungen und Seminaren intensiv um die Vermittlung von Informationen zum Thema HIV und Aids. Dabei kritisierte er immer wieder, dass er den Teilnehmern kein für sie verständliches Material zur Verfügung stellen könne, anhand dessen sie sich auch zuhause offene Fragen zum Thema beantworten könnten. Er beklagte die große Unsicherheit und Angst im Umgang mit dem Thema innerhalb der Gemeinschaft und die Dringlichkeit einer Broschüre, die sich sachlich mit diesen Ängsten auseinandersetzt und verständliche Aufklärung bietet.

Gunter und ich erarbeiteten das Konzept einer solchen Broschüre, wobei an erster Stelle die fotografische Umsetzung der Texte in Gebärdensprache stand, um die Gehörlosen ganz persönlich ansprechen zu können. Dann traten wir mit der Idee an die Deutsche AIDS Hilfe (DAH) heran, die das Problem der mangelnden Aufklärung über HIV und AIDS unter den Gehörlosen kannte, sich für das Projekt interessierte und es realisieren wollte. Mithilfe der Grafikerin Ülkü Bal, der Gebärdensprachdolmetscherin Dina Tabbert-Zander und einer Gruppe der ›Verkehrten Gehörlosen‹ unter der Leitung von Sebastian Büchner, die den Text auf Verständlichkeit prüfte, konnte die Broschüre Gestalt annehmen.

Schon auf der Titelseite ist die Gebärde AIDS zu sehen. Ganz wichtig war es uns auch, die inhaltliche Seite der jeweiligen Kapitel in der Aufmachung von Gunter zum Ausdruck zu bringen. So repräsentiert er im Kapitel ›Gesellschaft‹ verschiedene Typen, die den Leser mit unterschiedlichen Statements dazu auffordern, aktiv zu werden, was das Thema AIDS betrifft. Besonderen Wert legten wir aber auch auf eine humorvolle Darstellung, zum Beispiel beim Kapitel ›Kondome benutzen – aber wie?‹, in dem Gunter als Krankenschwester auftritt und die einzelnen Schritte veranschaulicht. An den Stellen im Text, wo Gefahr einer Ansteckung besteht, wurde mit der Farbe Rot gearbeitet. Auch an anderer Stelle sieht man Gunter oft an, ob etwas gefährlich ist, dringend oder problemlos, da muss man keine Gebärde verstehen.

Sebastian und die Gruppe der ›Verkehrten Gehörlosen‹ prüften die Lauftexte in allen Fassungen auf Verständlichkeit. Das war ein langer Prozess, weil der vereinfachte Text dann wiederum inhaltlich zur Überprüfung an die DAH musste. Wir arbeiteten kapitelweise. Auch die Größe der Typo in der Broschüre ist relativ groß, wir nutzten kurze Sätze und einfache Wortwahl, hinten planten wir zusätzlich ein Glossar, wo Fachbe-

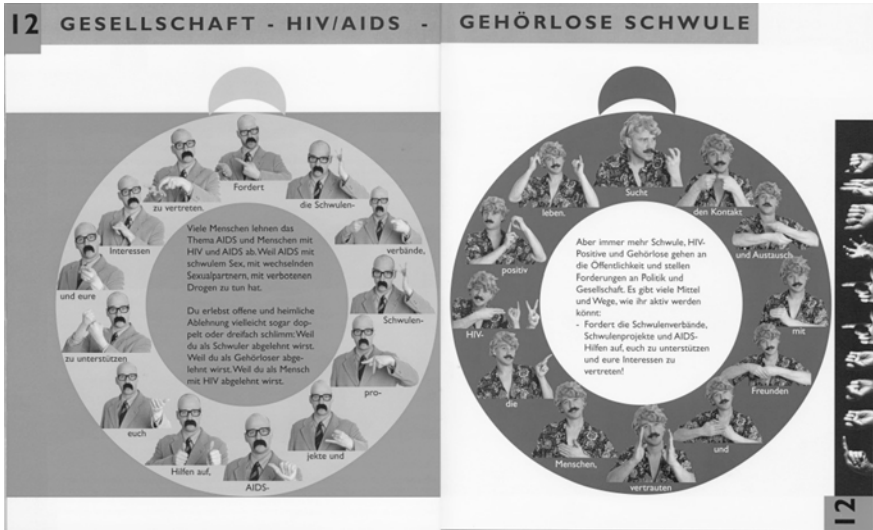
Abbildung 15: Titelseite der Broschüre mit der Gebärde »AIDS« (1996)



griffe übersetzt wurden. Da steht u. a. der Begriff ›Haltbarkeitsdatum‹, ein Begriff, den wir Hörenden gar nicht unbedingt als Fachbegriff wahrnehmen« (2020, o.S.).

Die Entscheidung, die Ausführungen von Barbara Stauss in diesem Abschnitt weitgehend unkommentiert zu zitieren, beruht auf dem Eindruck, dass sich bei ihrer Zusammenarbeit mit Gunter Trube zwei Künstler trafen, die sich einen Raum genommen haben, in dem die hörende Fotografin und der schwule und taube Aktivist und Performancekünstler einen künstlerischen Ausdruck fanden, der meines Erachtens beispiellos ist. Tatsächlich ist hier vom »Misstrauen gegenüber den Motiven hörender Menschen« (Humphries 2017, 400) nichts zu spüren, und Trube zeigt Stauss die »Geheim«sprache« (ebd.) der Gehörlosen, ohne sich zu fragen: »War es wirklich eine gute Idee, ihnen diese Sprache zu offenbaren und damit uns selbst zu offenbaren? War das nicht riskant?« (ebd.). In der Zusammenarbeit von Stauss und Trube gelingt die Freiheit, von der Humphries schreibt und sich für eine Kunst tauber Menschen erhofft (vgl. ebd., 404). Er, Tom Humphries, ist es, der die Fortsetzung einer Ideologie der ›Gehörlosenkultur‹ im Sinne von Talking Culture als Fortsetzung der Angst gehörloser vor hörenden Menschen begreift, und der fordert, dieser Angstfalle zu entkommen, um die

Abbildungen 16-17: Im Kapitel »Gesellschaft« repräsentiert Gunter verschiedene Typen, die den Leser mit unterschiedlichen Statements dazu auffordern, hinsichtlich des Themas AIDS aktiv zu werden

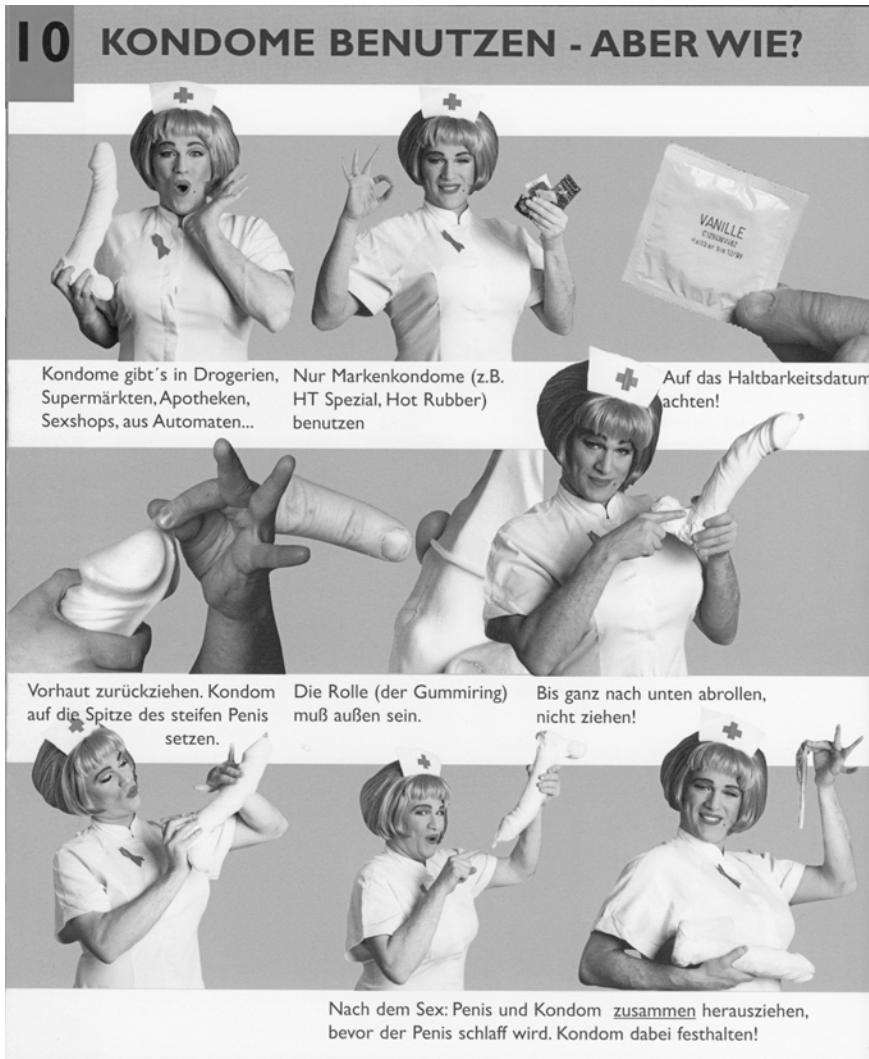


zerstörerische Dichotomie gehörlos-hörend und den zwanghaften Blick auf den vermeintlichen Gegner zu überwinden.

Eine Dichotomie, auf der Baumanns Deaf Studies-Konzept beruht, nach dem eine eigenständige und unabhängige Gehörlosenkultur existiert, bei der es um die Frage geht, »was die Gehörlosenkultur wertvoll für die menschliche Vielfalt macht« (Bauman 2008, 224). Wie kaum ein anderer – davon berichten Barbara Stauss und Wolfgang Müller (vgl. Müller 2014, 305f.) – hat Gunter Trube die Aussage Baumanns: »Ursprünglich wurde die audiologische Gehörlosigkeit als Faktor in der Gehörlosenwelt geleugnet und das Wort *deafness* ist heute in der Gehörlosenwelt immer noch mit negativen Konnotationen aufgeladen« (Bauman 2008, 417; Herv. i. Orig.) *ad absurdum* geführt und seine Taubheit als audiologischen Befund (*deaf*) wie als Lebensentwurf (*Deaf*) gleichermaßen selbstbewusst als schwuler Aktivist unter gehörlosen und hörenden Menschen, in der Beziehung mit seinem hörenden Mann und in seiner Arbeit als Barmann und Künstler gezeigt.

Die Arbeiten von Max Ernst, Wolfgang Müller, Barbara Stauss und Gunter Trube stehen beispielhaft für die anderer tauber und hörender Künstler, deren Arbeiten meines Erachtens zentrale Gegenstände von Deaf Studies sind, wenn Deaf Studies ein Studiengang sein soll, in dem sich taube und hörende Menschen gleichermaßen verorten und an dem die Differenz gehörlos-hörend erkennbar wird. In dieser Differenz besteht die Möglichkeit, den Fremdheitserfahrungen, die taube und hörende Menschen miteinander machen, eine (gebärdensprachliche) Form zu verleihen.

Abbildung 18: Gunter erklärt den Gebrauch eines Kondoms



Zu Beginn dieses Textes habe ich gefragt, was die Deaf Studies sind: Ob sie ein Studiengang sind, der thematisch an die Gehörlosengemeinschaft gebunden ist und sich an taube und hörende Studierende wendet, um Qualifikationen für Dienstleistungen für hörgeschädigte Menschen zu erwerben, oder ob sie ein Studiengang sind, der das Interesse an tauben und hörenden Menschen und an Gebärdensprache ins Zentrum rückt und nicht von seinen Studierenden und Dozenten notwendigerweise eine Verortung in der Gehörlosengemeinschaft erwartet. Sind die Deaf Studies der Studiengang, der für eine Sprache und ihre Sprecher sensibilisiert, in dem die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers zwischen performativer Präsentation und symbolischer Repräsentation oszil-

lieren? Sicherlich sind sie ein Ort, an dem Widersprüche aufeinanderprallen; an dem es gilt, die Geschwätzigkeit der politischen Parole genauso auszuhalten wie Sprachlosigkeit, die sich oft einstellt, wenn unterschiedliche Erfahrungen unterschiedlicher Biografien aufeinanderstoßen. Deaf Studies können für Studierende und Dozenten ein Ort der Konfrontation mit sich selbst werden. Sie können ein Ort sein, der Fachwissen und Selbsterfahrung bereithält. Können wir uns darauf einigen, dass Deaf Studies der Ort sind, der Akte der Verständigung zwischen tauben und hörenden Menschen ermöglicht; und uns freuen, an einem Ort der Utopie zu sein, den Homi Bhabha einmal den »Dritten Raum« genannt hat?²²

22 Vgl. dazu »Exkurs II: Der Dritte Raum« in »Kritik des Hörens. Deaf Studies neu denken« in diesem Band auf S. 356.

Kritik des Hörens

Deaf Studies neu denken

Der vorliegende Text entstand in Vorbereitung eines Workshop-Vortrags für die Tagung »Zwischen Emanzipation und Vereinnahmung. Disability Studies im deutschsprachigen Raum«, die vom 19. bis 21. Oktober 2018 in Berlin stattfand und über die Disability Studies hinaus den Blick auf andere Studies gerichtet hat: »Innerhalb bzw. parallel zu den Disability Studies sind unter anderem Cultural Disability Studies, Deaf und Mad Studies, Disability History, Queer Disability Studies und Disability Studies in Education entstanden« (Call for Papers 2018¹). Verbunden war dieser Call mit der Einladung, Abstracts unter anderem auch zu Deaf Studies einzureichen. Dieser Einladung bin ich auch deswegen sehr gern gefolgt, weil sich Studies immer stärker intersektional orientieren und ich einen Austausch zwischen Deaf und anderen Studies als sehr wünschenswert erachte. Durch die Akademisierung der Deaf Studies im Rahmen von sprach-, kultur- und translationswissenschaftlichen Studiengängen, deren Gegenstand Gebärdensprachen sind, ist es dringend erforderlich, vor allem den hörenden, aber auch den tauben Studierenden unserer Studiengänge ein Verständnis von Deaf Studies zu vermitteln, das ihnen eine individuelle Verortung ermöglicht und für Erfahrungen sensibilisiert, die das Miteinander-Sein und -Tun betonen und Möglichkeiten des Voneinander-Lernens eröffnen. Es gilt jene in den Studiengängen vertretene Perspektive zu überwinden, die Deaf Studies allein als Angelegenheit tauber Menschen respektive der Gehörlosengemeinschaft begreift.

Was sind Studies?

Vor einigen Jahren veröffentlichte Horst Ebbinghaus – der ehemalige Leiter des einzigen Studiengangs Deaf Studies im deutschsprachigen Raum an der Humboldt-Universität zu Berlin – einen Text, in dem er den Deaf Studies die Charakteristika einer Ideologie zuwies. Ebbinghaus konstatierte: »Im Gehörlosendiskurs werden Deaf Studies nicht als akademische Disziplin betrachtet, die ihre eigenen wissenschaftlichen

1 Vgl. [https://disko18.de/\(01.02.2021\)](https://disko18.de/(01.02.2021)).

Interessen verfolgt, sondern Deaf Studies erscheinen als aus der Lebensperspektive Gehörloser gewonnene Summe von Anschauungen, Vorstellungen und Werturteilen, die bestimmte Zielvorstellungen klären und politisch umzusetzen helfen sollen. Deaf Studies erfüllen damit die wesentlichen Charakteristika einer Ideologie« (2013, 393). Problematisch würden diese Charakteristika in dem Moment, wenn damit »zugleich ein wissenschaftlicher Anspruch verbunden wird« (ebd., 394).

Damit reagierte Ebbinghaus auf den Text einer aus tauben Akademikern bestehenden Arbeitsgruppe, die in ihrem »Leitbild« Deaf Studies als den Ort begreifen, der »die Grundlage zur Stärkung des Empowerments« (Fischer et al. 2009 zit. in Ebbinghaus 2013, 393) darstelle.² Zwei Jahre später hätten zwei Mitglieder dieser Arbeitsgruppe die Übereinstimmung der politischen Interessen der Taubengemeinschaft mit den akademischen Interessen von Deaf Studies präzisiert: »Was braucht die Taubengemeinschaft und die sich mit *ihren* Themen und Fragen auseinandersetzen wissenschaftliche Disziplin der Deaf Studies, um unter den besonderen Bedingungen sich verändernder Lebensumstände und -gewohnheiten das Erbe der Taubengemeinschaft zu erhalten?« (Fries & Geißler 2011 zit. in ebd.; Herv. T.V.).

Mit dem Vorwurf, wonach Deaf Studies die wesentlichen Charakteristika einer Ideologie erfüllten – der durch den in dem Zitat formulierten Nexus zwischen Taubengemeinschaft und der sich mit *ihren* Themen und Fragen auseinandersetzen wissenschaftlichen Disziplin der Deaf Studies bestätigt wird –, waren auch viele andere Studies konfrontiert. Dieser Vorwurf referiert auf eine Koinzidenz, die im traditionellen Verständnis akademischer Arbeit nichts zu suchen hat, um, wie Ebbinghaus selbst schreibt, den normativen Merkmalen von Wissenschaftlichkeit gerecht zu werden: »Das allgemeinste Ziel von Wissenschaft ist Erkenntnis. Im Interesse dieses Ziels muss sie soweit möglich wertfrei und neutral sein. Ihre Aussagen müssen logisch ableitbar, (wenn möglich) empirisch überprüfbar und intersubjektiv bestätigbar sein. Am wissenschaftlichen Prozess kann jede/r teilnehmen, die oder der die ihm eigenen Prinzipien respektiert und über die Voraussetzungen verfügt, diese anzuwenden. Auch wenn wissenschaftliche Ergebnisse gesellschaftlich wirksam oder praktisch angewendet werden können, verfolgt Wissenschaft unmittelbar keine praktischen Ziele und dient keinen partikularen Interessen« (ebd., 395).

Die Koinzidenz, die Ebbinghaus nicht reflektiert, die jedoch in Deaf Studies genauso anzutreffen ist wie in vielen anderen Studies, besteht in dem Umstand, dass Gegenstand *und* forschendes Subjekt Teil des Reflexionsprozesses darstellen, und referiert auf die Tatsache, dass sich in den sozialen Bewegungen, die den Studies vorausgegangen sind bzw. die es nach wie vor gibt, jene engagieren, die auch Mitbegründer der Studies waren. Das gilt unter anderem für die Gender Studies, Queer Studies, Disability Studies, Black Studies, Jewish Studies, Postcolonial Studies und eben auch für die Deaf

2 Vgl. dazu meine Ausführungen in »In Leder über den Campus. Anmerkungen zu den performativen Studiengängen Disability Studies und Deaf Studies« in diesem Band auf S. 302f. sowie »Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation« in diesem Band auf S. 311.

Studies.³ Der von Ebbinghaus erhobene Anspruch, wonach das Ziel von Wissenschaft konzeptuell als neutral und wertfrei zu denken sei, erfüllt sicherlich keine der Studies. Die Frage, die sich daraus ableiten lässt, muss also lauten: Erfüllen die Studies konzeptuell nicht die normativen Anforderungen, die an Wissenschaftlichkeit gestellt werden und müssen deswegen mit dem Ideologievorwurf leben, oder ist dieser von Ebbinghaus formulierte Begriff von Wissenschaftlichkeit selbst in hohem Maß ideologisch?

Dass sich jeder am wissenschaftlichen Prozess beteiligen kann, der über die notwendigen Voraussetzungen verfügt, und dass Ergebnisse empirisch überprüfbar und intersubjektiv bestätigbar sein müssen, stellt einen hohen Wert dar und ist deshalb ein schützenswertes Gut. Es sind die Grundlagen wissenschaftlicher Arbeit, die jeden Lehrenden und Studierenden dazu einladen, sich an den Forschungen zu beteiligen, die ihren Interessen entgegenkommen. Aber Wissenschaft, vor allem jene, die den Zusammenhang von Macht, Wissen(schaft) und Normativität reflektiert, wird Vorstellungen von Wertfreiheit und Neutralität kritisch infrage stellen.

Die Studies sind dabei jene Wissenschaftsdisziplinen, die den Nexus von forschendem Subjekt und Gegenstand nicht nur expliziert haben, sondern ihre epistemologischen Interessen darin entfalten und zwar auf drei Ebenen:

1. ihrem praxisorientierten Denken;
2. ihrer sozial- und kulturkritischen Sicht auf gesellschaftliche Bedingungen;
3. ihrer Kritik an binären Konstruktionen wie bspw. männlich/weiblich, schwul/hetero, behindert/nicht behindert, taub/hörend.

Forschendes Subjekt und beforschter Gegenstand sind dabei diskursiv miteinander verbunden, allerdings nicht im Sinne normativer Forderungen, wie sie von den sozialen Bewegungen oder von Gruppen, die aus solchen Bewegungen hervorgegangen sind – bspw. der Arbeitsgruppe Deaf Studies –, gestellt werden, vielmehr als Denk- und Diskurspraxis der kritischen Infragestellung normativer Vorstellungen von Identität, Sprache und Tradition. Insofern sind die Studies ein Ort, an dem, wie Ebbinghaus fordert, jeder teilnehmen kann, der über die notwendigen Voraussetzungen verfügt. Akteure müssen keine Frau sein, um mit den Denkmodellen der Gender Studies zu arbeiten, nicht schwul oder lesbisch für die Queer Studies, nicht behindert für die Disability Studies, nicht schwarz für die Black Studies, nicht jüdisch für die Jewish Studies und kein Migrant für die Postcolonial Studies, denn die Studies fragen nach den Subjektformen der Akteure selbst, die sich vor dem Hintergrund kultureller Codes in den jeweiligen Studies in den historisch-kulturellen Praktiken und Diskursen konstituieren.

Studies haben eine inter- oder transdisziplinäre Perspektive. Zwar ist es möglich, an manchen Universitäten einen akademischen Abschluss in einer der Studies zu er-

3 Annelies Kusters und ihre Co-Autoren weisen explizit auf diesen Umstand hin: »Den Lesern wird vielleicht eine Spannung in unserer Arbeit auffallen: Wir schreiben sowohl als Wissenschaftler, die sich für die Erforschung der existierenden Literatur zu Diversität und Inklusion in Bezug auf taube Menschen interessieren, wie auch als Aktivist:innen, die sich insbesondere aufgrund des Erscheinens neuer genetischer und medizinischer Eingriffe im Bereich der Taubheit um die Zukunft tauber Menschen in der Welt sorgen« (2015, 210f.).

werben, und andere, wie z.B. die Disability Studies, kämpfen darum, sich als eigener Studiengang zu etablieren, jedoch ist nach meinem Verständnis das Besondere an Studies, dass sie ihr innovatives und produktives Potenzial *innerhalb* der Gegenstände von geistes-, natur- respektive sozialwissenschaftlichen Fächern entwickeln. Darin liegt das subversive also politische Potenzial der Studies, wonach es kein Gebiet gibt, das jenseits der Studies zu denken wäre.

Der Verweis auf das subversive Potenzial der Studies greift auf Gedanken zurück, die Michel Foucault in seinen Untersuchungen zur »Geschichte der verschiedenen Formen der Subjektivierung des Menschen in unserer Kultur« (2005, 269) vorgestellt hat, in denen er Objektivierungsformen untersuchte, »die den Menschen zum Subjekt machen« (ebd.), zum Subjekt oder anders zum Gegenstand unterschiedlicher Dispositive der Sprach-, Geschichts- und Naturwissenschaft – hier vor allem der Medizin –, der Sexualität, der Fürsorge, der Justiz.⁴ Als Gegenstand diverser Dispositive ist der Mensch Objektivierungsformen ausgesetzt. Wenn Foucault schreibt, dass das »umfassende Thema meiner Arbeit [...] nicht die Macht, sondern das Subjekt« (ebd., 270) ist, dann geht es ihm darum, den komplexen Prozess der Subjektivierung des Menschen zu beschreiben, der die Voraussetzung für seine Objektivierung darstellt. In diesem Prozess erfährt sich der Mensch gleichzeitig als Handelnder und als Behandelter in einem Machtgefüge, oder um es mit Foucault zu sagen, er befindet sich innerhalb von »Machtbeziehungen« (ebd., 273), an denen er beteiligt ist, denen er nicht entkommen und gegen die er ggf. Widerstandsformen entwickeln kann.

Wie oben erwähnt, haben sich die Studies in sozialen und politischen Kämpfen entwickelt und verstehen sich als Teil dieser Kämpfe. Wesentlich geprägt von der Theoriebildung Foucaults können sie dabei geradezu paradigmatisch als Orte bezeichnet werden, die diese »Machtbeziehungen« kritisch reflektieren sowohl auf einer politischen als auch einer akademischen Ebene, denn sie befragen die Art und Weise, »wie Wissen zirkuliert und funktioniert« (ebd., 275), in welchem Verhältnis dieses Wissen zur Macht steht und wer welche Funktion innerhalb der Machtbeziehungen einnimmt. Der Gegenstand der Studies ist die Analyse von »Wissensregimen« (ebd.), in denen sich die Studies selbst immer als Bestandteil von Machtbeziehungen begreifen. »Insgesamt richten sich diese Kämpfe also nicht in erster Linie gegen bestimmte Machtinstitutionen, Gruppen, Klassen oder Eliten, sondern gegen eine bestimmte Machttechnik oder Machtform. [...] Diese Machtform verwandelt die Individuen in Subjekte. Das Wort ›Subjekt‹ hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft« (ebd.).

4 Unter dem Begriff »Dispositiv« versteht Foucault »eine entschieden heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes. Das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann« (2003, 392).

Gerade für die Mitglieder von Emanzipationsbewegungen kann vor allem der zweite Teil der Bedeutungsbestimmung von Subjekt provozierend sein. Die Kritik an das Gebunden-Sein an eine »eigene Identität« konterkariert das identitäre Verlangen, das den Mitgliedern von Emanzipationsbewegungen inhärent ist. Wenn dieses Gebunden-Sein Unterjochung und Unterwerfung bedeutet, dann stellt es ein zentrales Anliegen von Emanzipationsbewegungen infrage. Wenn der Kampf und das Ringen um Identität problematisch sind und erneut Unterjochung und Unterwerfung drohen, stellt sich die Frage, worin Foucault Widerstandspotenzial erkennt. Denn gerade den Kampf um eine »eigene Identität« erfahren Mitglieder von Emanzipationsbewegungen als zentrales Moment ihres Widerstands gegen Fremdbestimmung. Um diese Frage zu beantworten, ist Foucaults Konzept der Machtbeziehungen genauer zu reflektieren.

»Der Ausdruck ›Macht‹ bezeichnet eine Beziehung unter ›Partnern‹« (ebd., 282). Anders als die Vorstellung von Macht als einem hierarchischen Verhältnis, in dem Mächtige Machtlose unterdrücken, begreift Foucault Macht als eine partnerschaftliche Beziehung; und spitzt diesen Gedanken noch zu, wenn er schreibt: »Die Ausübung von Macht ist keine bloße Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven ›Partnern‹, sondern eine Form handelnder Einwirkung auf andere« (ebd., 285). In diesem Sinne beschreiben Machtbeziehungen Abhängigkeitsverhältnisse, bei denen es nicht so sehr um die Beeinflussung anderer Personen als vielmehr um die Beeinflussung von deren Handeln geht. »In Gesellschaft leben bedeutet: Es ist stets möglich, dass die einen auf das Handeln anderer einwirken. Eine Gesellschaft ohne ›Machtbeziehungen‹ wäre nur eine Abstraktion« (ebd., 289). Diese sehr allgemein gehaltenen Aussagen sollen den Hintergrund nicht verbergen, der Anlass für Foucaults Ausführungen ist. Es geht um politische und soziale Kämpfe, an denen Foucault zum Teil selbst beteiligt war, die er im Blick hat: »Den Widerstand gegen die Macht der Männer über die Frauen, der Eltern über ihre Kinder, der Psychiatrie über die Geisteskranken, der Medizin über die Bevölkerung, der staatlichen Verwaltung über die Lebensweise der Menschen« (ebd., 273).

Foucaults Konzept von Machtbeziehungen ist jenes subversive Element inhärent, das die politische Kraft der Studies antreibt und das im akademischen Betrieb mit seinem praxisorientierten Denken, seiner sozial- und kulturkritischen Sicht auf gesellschaftliche Bedingungen und seiner Kritik an binären Konstruktionen jene Vorstellungen von Wertfreiheit und Neutralität infrage stellt, die Ebbinghaus bei den Deaf Studies vermisst. Aber wie steht es tatsächlich um die Verfasstheit der Deaf Studies?

Was sind Deaf Studies?

In Studiengängen, deren Zielsprache DGS ist, hat es den Anschein, als ob Deaf Studies eine Funktion erfüllten, die in Form von »Landeskunde« viele Jahre unabdingbarer Bestandteil fremdphilologischer Studiengänge war und Informationen über Land und Leute, über Geografie, Geschichte, Politik und Wirtschaft vermitteln sollte, um auf diese Weise einen kulturellen Zugang zu der Gemeinschaft zu erwerben, deren Sprache zu studieren die Studierenden angetreten waren. Den Hamburger Studierenden werden zu Beginn ihres Studiums im Deaf Studies-Modul Einblicke in die Kultur und unter-

schiedliche Lebensbereiche tauber Menschen gewährt, wobei allen seitens tauber Dozenten angebotenen Lehrveranstaltungen und den dort behandelten Themen eine Haltung als Selbstverständnis eigen ist, nach der es sich bei der Gehörlosengemeinschaft um eine geschlossene Kultur- und Sprachgemeinschaft handelt. Den Studierenden, von denen die meisten bisher keinen Kontakt zu tauben Menschen hatten, wird das Bild einer kreativen, tapferen und solidarischen, gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung kämpfenden Gemeinschaft vermittelt, die sich ihrer Geschichte und Kultur bewusst ist und ihre Stärke und Durchsetzungskraft vor allem ihrer Standhaftigkeit und Solidarität verdankt.

Doch was will eigentlich »Landeskunde« im Fremdsprachenunterricht? Und inwieweit trifft die Annahme zu, dass taube Dozenten Deaf Studies im akademischen Betrieb als »landeskundliche Teildisziplin« des Gebärdensprachenunterrichts rezipieren?

Zur ersten Frage: Beim Thema »Landeskunde« verfolgt nach Zeuner (2009, 8ff.) der *kognitive Ansatz* das Ziel, über Land und Leute, Institutionen, Geschichte und Kultur zu informieren, mit dem Lernziel, ein möglichst umfassendes Wissen von Fakten und Daten eines Landes zu erwerben, während der *kommunikative Ansatz* die Perspektive der Lernenden und den Kommunikationsaspekt in den Mittelpunkt rückt. Das Lernziel des *interkulturellen Ansatzes* ist neben der fremdsprachlich-kommunikativen Kompetenz der Anspruch, die eigene und die fremde Kultur im Sinne von Kulturverstehen und Fremdverstehen besser begreifen zu lernen, um ethnozentrische Sichtweisen zu relativieren und Vorurteile abzubauen.

Zweifellos hat das Erlernen der DGS viele Ähnlichkeiten mit dem Erlernen einer anderen Fremdsprache. Auch hier geht es um Lexikon und Lexeme, um Grammatik, Semantik, Syntax, Phonologie und Morphologie. Zudem erfordert die DGS den Umgang mit sprachlichen Eigenheiten, die Lautsprachen nicht kennen. Das macht ihren Reiz für die Sprachwissenschaft aus. Und doch wird gerade am Thema »Landeskunde« ein zentraler Unterschied zu anderen Fremdsprachen deutlich: Eigentlich bedürfte es keiner landeskundlichen Unterweisung, denn DGS ist eine Sprache, die in Deutschland gesprochen wird, einem Land also, das den Studierenden sehr vertraut ist. Aber – und das unterscheidet den DGS-Unterricht vom Erwerb anderer Fremdsprachen – sie wird von Menschen gesprochen und gelehrt, die nicht hören. Es ist also kein anderes Land, sondern die grundlegend andere Lebenserfahrung des Nicht-Hörens, die es in Gebärdensprach-Studiengängen zu denken gilt. Allerdings ist auffällig, dass sich diese andere Lebenserfahrung nicht als Erfahrung des Nicht-Hörens, sondern als Erfahrung eines Lebens in einer anderen Welt vermittelt, als ob Taubheit erst unter Zuhilfenahme dieser Metapher denkbar wäre.

Zur zweiten Frage: Nun kann das Nicht-Hören auf zweierlei Weise gelesen werden: Zum einen in einer Gesellschaft zu leben, in der das Nicht-Hören Lebenserfahrungen auslöst, die sich von den Lebenserfahrungen auditiv orientierter Menschen fundamental unterscheiden – also eine Sichtweise, die Normalisierungsbestrebungen kritisch befragt und die Auseinandersetzung damit betont. Die Fragen an Studierende der Deaf Studies, die sich in Bezug auf diese Sichtweise stellten, wären: Was gelingt und misslingt den einen anders als den anderen? Worin unterscheiden sich die Lebenserfahrungen von hörenden und tauben Menschen respektive was machen Erfahrungen aus, die sich radikal audiokritisch ereignen? Worin unterscheiden sich diese von auditiven

Erfahrungen? Mit welchen akademischen Disziplinen und in welcher Sprache lassen sich diese differenten Erfahrungen beschreiben und zum Ausdruck bringen? Es sind Fragen, die die Andersheit und gleichzeitige Verwobenheit sowie das Miteinander-Sein hörender und tauber Menschen reflektierten. Zum anderen die Lesart einer »tauben Welt-Erfahrung«, die darin bestünde, in einer Welt tauber Menschen zu leben, die zwar irgendwo in einem Kosmos hörender Menschen verortet ist, doch den Kontakt mit diesem Kosmos nicht denkt, sondern sich auf das Leben in der »Welt der Gehörlosen« fokussiert – im Sinne einer normativen Sichtweise.⁵ Die Fragen an Studierende der Deaf Studies in Bezug auf diese Sichtweise entsprechen jenen, die im Fach »Landeskunde« gestellt werden und die von einer substantziellen Trennung der beiden Lebensbereiche ausgehen im Sinne eines »Zwei-Welten-Modells«.

Die politisch motivierte Entscheidung, Deaf Studies gemäß der zweiten Lesart auszurichten, hat Tom Humphries, einer der Begründer der Deaf Studies in den USA, in seinem Aufsatz »Talking Culture und Culture Talking« (2017) als einen Prozess beschrieben, der – ausgelöst durch die »Entdeckung« der Gebärdensprache – Bedarfe nach Artefakten tauber Kultur weckte. Das betraf vor allem die Gebärdensprache selbst: »Es waren starke Zwänge, und sie setzten uns damals ziemlich unter Druck. Einige werden sich an den Widerstand erinnern, Fremden ASL beizubringen. Unser Misstrauen gegenüber den Motiven hörender Menschen, ASL lernen zu wollen, ließ uns zögern, unsere Sprache mit ihnen zu teilen. Schließlich hatten sie bisher nur wenig Interesse an Gebärdensprache gezeigt, und was sollten wir davon haben, wenn sie unsere »Geheim«-sprache lernten? War es wirklich eine gute Idee, ihnen diese Sprache zu offenbaren und damit uns selbst zu offenbaren? War das nicht riskant?« (ebd., 400).⁶

Der Befreiungskampf der tauben Menschen ist eingebunden in und wurde angeregt durch die Kämpfe der Bürgerrechtsbewegung um bessere Lebensrechte und Chancengleichheit der Schwarzen, die seit den 50er- und 60er-Jahren die politische Situation in den USA prägten. Deshalb ist dieser Befreiungskampf auch nicht von besagten Kämpfen der Bürgerrechtsbewegung zu trennen: Auch taube Menschen kämpften um bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen, und seit den Forschungen von William Stokoe bekam der Kampf um Anerkennung der Gebärdensprache neue Impulse. Mit dieser Anerkennung sollte auch der Makel abgestreift werden, der vermeintlich mit Behinderung einhergeht und mit Bevormundung und Ausschluss verbunden ist.⁷ Es ist für die tauben Vertreter der Deaf Studies nicht vorstellbar, Selbstbewusstsein und Eigenständigkeit

5 Beispielhaft sei hier der Text von Kusters et al. 2015 genannt, in dem zwar auf die Mehrheitsgesellschaft, die die Welt der »Sign Language People« umgibt, hingewiesen wird, wobei jedoch dieser Bezug mit seiner auf »Gruppenrechten« basierenden Festsetzung eher das »Zwei-Welten-Modell« zementiert als dass er es kritisch hinterfragt: »Wir müssen ein spezifisches Verständnis von Diversität in den Vordergrund stellen, das eine auf *Gruppenrechten basierende* Grundlage braucht, und von Inklusion als einer Form der gesellschaftlichen Inklusion von Sign Language People als *Gruppe*« (Kusters et al. 2015, 211; Herv. i. Orig.).

6 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation« in diesem Band auf S. 313f.

7 »Ursprünglich wurde die audiologische Gehörlosigkeit als Faktor in der Gehörlosenwelt geleugnet und das Wort *deafness* ist heute in der Gehörlosenwelt immer noch mit negativen Konnotationen aufgeladen« (Baumann 2008, 417; Herv. i. Orig.).

als Menschen mit Behinderung zu denken.⁸ Vielmehr geht es ihnen im Rahmen von Deaf Studies um die Anerkennung als sprachliche und kulturelle Minderheit.⁹

Exkurs I: Das taube Kind

Die Entscheidung einer Orientierung am »Zwei-Welten-Modell« macht Deaf Studies für jene Subjektivierungs- und Objektivierungsstrategien besonders anfällig, wie sie Foucault beschrieben hat und die bspw. auch im Zusammenhang mit einem Vorgang aus Niedersachsen zu beobachten sind. Am 23.12.2017 berichtete das Magazin *Sehen statt Hören* (SsH) in der wöchentlich ausgestrahlten Sendung sowie in einem online Spezial (SsH oS) über ein taubes Kind, das ein HNO-Arzt an das Städtische Klinikum Braunschweig überwiesen hatte. Nachdem die tauben Eltern eine Cochlea-Implantation für ihr Kind abgelehnt hatten, wandte sich die Klinik an das Jugendamt, das wiederum das Familiengericht einschaltete, um darüber entscheiden zu lassen, ob die Weigerung der tauben Eltern, ihrem Kind ein CI implantieren zu lassen, den Tatbestand der Kindeswohlgefährdung erfülle. Das Jugendamt sehe sich in der Pflicht, das Familiengericht anzurufen, um »potentiell irreparable Schäden vom Kind abzuwenden« (SsH vom 23.12.2017). Ein Vertreter des Jugendamts führt dazu aus: »Ich kann nachvollziehen, dass Eltern, die in ihrer Community leben, dass sie natürlich eine Bindung haben zu ihrem Kind und natürlich das Beste wollen für das Kind. Das ist erstmal unbestritten. Aber es gibt vielleicht daneben, neben dieser, ich sag mal, sehr radikalen Haltung, auch Verfechter, die sagen: ›Wir müssen auch das Kind im Blick haben.‹ Das Kind hat möglicherweise, wenn es gehörlos aufwächst, später Einschränkungen in der Teilhabe am Leben in der Gemeinschaft. Auch das ist ein Aspekt, den wir uns angucken müssen. Das wird bestritten, auch von vielen in der Community. Die sagen: ›Nee, wir sind auch gar nicht behindert im eigentlichen Sinne, sondern wir sind nur Menschen, die anders kommunizieren.‹ Das ist eine Haltung, die durchaus da ist, es ist aber nicht die einzige« (SsH oS vom 23.12.2017).

Das Jugendamt folgt hier exakt jener Argumentation, die Sabine Müller und Ariana Zaracko in ihrem Aufsatz »Haben gehörlose Kleinkinder ein Recht auf ein Cochlea-implantat?« (2010, 244ff.) entwickelt haben, in dem sie von den »radikalen Positionen der Deaf Community« (ebd., 245) schreiben, »die maßgeblich die ethische und juristische Diskussion über Cochlea-implantate« (ebd.) beeinflussen. »Verweigern nun die Eltern die Versorgung ihres Kindes mit einem CI, kann beispielsweise der das Kind behandelnde Arzt das zuständige Familiengericht anrufen, das dann zu prüfen hat, ob ein Sorgerechtsentzug für die Frage der Versorgung mit einem CI vorzunehmen ist« (ebd.).

-
- 8 Tatsächlich macht Sabine Fries hier eine Ausnahme: »Das Neue Testament aber spricht auf einer ganz realen und konkreten Ebene von der unvollkommenen, leidenden Körperlichkeit und benennt damit einen Aspekt, der in den Deaf Studies bisher fast vollständig ausgeklammert wird, weil er sich dem sozialen Konstrukt von Gehörlosigkeit als einer sprachlich-kulturellen Minderheit nicht leicht fügt« (2012, 324).
- 9 Zur Angst tauber Funktionäre, Taubheit als Behinderung zu reflektieren, schreibt Fabian Rombach: »Die Nichtbearbeitung der Angst und die identitätspolitische Ideologie greifen ineinander und begünstigen eine Abwehr in Form von Spaltung« (2017, 412).

Dieser Objektivierungsstrategie, die das Kind und seine Eltern zum Gegenstand des medizinischen und juristischen Dispositivs macht, begegnet die Redaktion von SsH mit der Frage an den Linguisten Christian Rathmann, was gegen eine gebärdensprachliche Erziehung spräche? Rathmann, Leiter des Studiengangs Deaf Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin, antwortet darauf, dass aus sprachwissenschaftlicher Sicht überhaupt nichts gegen eine gebärdensprachliche Erziehung spricht (vgl. SsH vom 23.12.2017). Allein, die Frage der Redaktion ist falsch gestellt, denn die sprachwissenschaftliche Sicht ist nicht Gegenstand der Diskussion. Vielmehr geht es um das Nicht-Hören an sich. Das Jugendamt respektive Müller und Zaracko widersprechen der Möglichkeit eines *tauben Lebensentwurfs*. Für sie gilt das medizinische und sozialrechtliche Verdikt, wonach Nicht-Hören als »schwere Behinderung« (Müller & Zaracko 2010, 244) zu verstehen ist, die »nachhaltig (lebenslang) und schwerwiegend sein wird, da das Kind im sozialen Leben, insbesondere in seiner späteren Berufswahl, erheblich eingeschränkt sein wird« (ebd., 246). Und so ist es ein Leichtes für Müller und Zaracko, das Konstrukt einer »Welt der Gehörlosen« respektive die Konzepte »Deaf Nation oder Deaf Community« (ebd., 244) im Sinne einer »volksähnlichen Gemeinschaft mit einer eigenständigen Sprache und Kultur« (ebd.) als »eine Notgemeinschaft« (ebd., 247) zu bezeichnen, »die auf der Unmöglichkeit der Integration in die Mehrheitsgesellschaft basiert. [...] Kinder in einer solchen Notgemeinschaft festzuhalten, stellt den Versuch dar, sie zu einer zwanghaften Solidarität zu verpflichten« (ebd.).

Die Diskussion um das taube Kind aus Niedersachsen zeigt deutlich, dass die Weigerung der Deaf Studies, sich mit dem Thema »Taubheit als Behinderung« auseinanderzusetzen, die Gehörlosengemeinschaft in ihrem Ringen um die Möglichkeit eines tauben Lebensentwurfs schwächt und sie es dem politischen Gegner leicht macht, sie als ideologisch verblendete »Notgemeinschaft« zu diffamieren. Mit der Konstruktion des »Zwei-Welten-Modells« versuchen die Deaf Studies sich der Auseinandersetzungen um »Machtbeziehungen«, wie sie Foucault nennt, zu entziehen, denn in einer »Welt der Gehörlosen«, in der es Taubheit als Behinderung nicht gibt, ist eine gebärdensprachliche Erziehung natürlich unumstritten. Doch taube Menschen befinden sich nicht in einer »Welt der Gehörlosen«, die neben einer »Welt der Hörenden« existiert, wie es der geschilderte Vorgang drastisch dokumentiert. Damit soll nicht gesagt werden, dass es in der Auseinandersetzung mit den Jugendämtern und den Müllers und Zarackos einfacher wäre, wenn man ihnen erwidert: Ja, wir sind behindert und ja, wir wissen, mit welchen Schwierigkeiten taube Menschen in dieser Gesellschaft konfrontiert sind. Aber man würde ihnen genau an der Stelle begegnen, die bei ihnen panische Reaktionen auslöst: Der Angst vor Behinderung! Bei aller Irrationalität, die mit der Erfahrung von Angst verbunden ist, besteht doch die Möglichkeit, über diese Angst zu sprechen, sie zu überwinden und zu verlieren. Angst ist verhandelbar, das Konstrukt vom »Zwei-Welten-Modell« jedoch nicht. In seiner normativen Absolutheit kann man ihm zustimmen oder es ablehnen, ein Dazwischen gibt es nicht.¹⁰

10 Es ist tatsächlich die gleiche Angst vor Behinderung respektive vor dem Makel der Behinderung, die an dieser Stelle das Jugendamt, Müller & Zaracko sowie die tauben Vertreter der Deaf Studies packt. Mit anderen Worten: Die einen haben das gleiche große Interesse am Erhalt des »Zwei-Welten-Modells« wie die anderen. Während dieses Konstrukt für die einen die »Welt der Gesun-

Das Dilemma, in dem sich die Prozessbeteiligten befinden, bringt der bei *Sehen statt Hören* befragte Vertreter des Deutschen Ethikrats, Stephan Kruij, sehr deutlich zum Ausdruck, wenn er die Frage um die Implantation des tauben Kindes *zwischen* dem staatlichen Gebot der Fürsorge um das Wohl des Kindes und dem Entscheidungsrecht der Eltern verortet: »Für mich wäre entscheidend: Gibt es ausreichend Sicherheit, dass man vorhersagen kann, dass dieses Kind mit Implantat wesentlich besser am Leben teilhaben kann, eine gute Ausbildung erreicht, an sozialen Beziehungen teilhaben kann als ohne Implantat? Aus meiner Sicht ist das eine Abwägung, die auch Nebenwirkungen, Risiken berücksichtigen muss. Vor allen Dingen dann, wenn in der Familie ohnehin Gehörlosensprache benutzt wird. Diese Abwägung ist nicht einfach. Und ich beneide das Gericht nicht, das diese Entscheidung treffen muss« (SsH oS vom 23.12.2017).¹¹

* * *

Hörende Lehrende und Studierende der Deaf Studies bringt die normative Auffassung der Deaf Studies, wonach Taubheit allein als eine Frage der Kultur- und Sprachkompetenz zu rezipieren ist, in eine schwierige Situation, die mit der Tabuisierung von Taubheit als Behinderung einhergeht. Von tauben Dozenten geführt, können sie sich an der »Spurensuche im Museum der Gehörlosigkeit« (2008, 2), wie es Paddy Ladd einmal genannt hat, beteiligen, ohne jedoch ihre Fragen stellen zu dürfen, die sich ihnen beim Thema »Taubheit als Behinderung« stellen. Das betrifft Fragen, die das bekannte und oft zitierte Wort des ehemaligen Präsidenten der Gallaudet University I. King Jordan, wonach gehörlose Menschen alles könnten außer hören, radikal in Zweifel ziehen.

Der von den Deaf Studies ausgerufene Deaf Space will kein Ort der Infragestellung binärer Vorstellungen sein; kritisches Denken hat hier keinen Platz. Wie jedes normative System fordern Deaf Studies Affirmation und Anpassung an das »Zwei-Welten-Modell« sowie an das Primat des Gebrauchs der Gebärdensprache, dem sich Lehrende und Studierende zu unterwerfen haben. Dieses normative Verständnis von Deaf Studies, das sich in einem Deaf Space verdichtet, basiert auf Konzepten, die unter anderem als *Deaf Ethnicity*, *Deafhood* und *Deaf-gain* formuliert wurden.

den« ist, die sich von einer »Welt der Behinderten« abgrenzt, nennen es die anderen die »Welt der Gehörlosen« und trennen sie von einer »Welt der Hörenden« ab. Gemeinsam ist diesen Konstrukten, dass das eine das andere konstituiert.

- 11 Am 28.01.2019 hat das Gericht entschieden, »von familienrechtlichen Maßnahmen gegen hörbehinderte Eltern ab[zu]sehen, die ihr ebenfalls hörbehindertes Kind keiner Cochlea-Implantation unterziehen wollen. Das Sorgerechtsverfahren wurde auf eine Mitteilung des Jugendamtes Goslar eingeleitet, das wegen der Verweigerung der Cochlea-Implantation eine erhebliche nachhaltige und schwerwiegende Schädigung des Kindes insbesondere im sozialen und späteren beruflichen Leben fürchtete. Die Kindeseltern sind hingegen der Auffassung, das Operationsrisiko bei der Narkose und die Gefahr möglicher Hirn- und Nervenschädigungen seien zu hoch, während es ungewiss sei, ob sich das Sprach- und Hörvermögen ihres Kindes wesentlich verbessern werde« (Amtsgericht Goslar 2019, o.S.).

Deaf Studies aus ethnizierender Perspektive

Die Ideologie einer »Welt der Gehörlosen« und die Tabuisierung des Nicht-Hörens, die so weit geht, nicht mehr von tauben Menschen, sondern von »Sign Language Peoples« (Kusters et al. 2015, 210ff.; Ladd 2019, 240ff.) zu sprechen¹², basieren unter anderem auf den ethnizierenden Konzepten von Ladd und Lane (2014) sowie Bauman und Murray (2014), die ich kurz skizzieren möchte.

Für Paddy Ladd und Harlan Lane sind *Deaf Ethnicity* und *Deafhood* Konzepte, die eng miteinander verknüpft sind und sich auf (post)koloniale Traditionen beziehen: Deaf Ethnicity begreift die Taubengemeinschaft als eigene Ethnie, die über eine »(k)ollektive Sprache, kollektive Identität, kollektive Kultur, kollektive Geschichte, kollektive Kunst, kollektive Epistemologien und Ontologien« (Ladd & Lane 2014, 51) verfügt, während Deafhood den Blick auf die jeweils regionalen tauben Kulturgemeinschaften richtet und sich darin versteht, »traditionelles gehörlosenkulturelles Wissen, Weisheit und Erfahrungen zu respektieren und gleichzeitig die Tatsache anzuerkennen, dass Gehörlosenkulturen über einen Zeitraum von etwa 130 Jahren durch Audismus und Kolonialismus negativ beeinflusst und in der Tat sogar aktiv geformt worden sind« (ebd., 48). Deafhood wird als Konzept konstruiert, welches Möglichkeiten aufzeigt, das im Lauf der Jahre durch die koloniale Unterdrückung korrumpierte Konzept der Gehörlosenkultur zu kritisieren und hierarchische Strukturen zwischen den »Klassen der Kompradoren« (d.h. denjenigen, die bis zu einem gewissen Grad von ihren Beziehungen zu den Kolonialherren profitierten) und den »Subalternen« (d.h. der Masse der kolonialisierten Menschen)« (ebd., 47f.) zu überwinden. Zu entsprechenden Erscheinungen innerhalb der Gehörlosenkultur gehöre neben der Kritik an den gehörlosen Nutznießern des Kolonialismus auch die Kritik am politischen Opportunismus bspw. des Gehörlosenverbands der USA oder der Gallaudet-University und ihren über Jahrzehnte währenden Ausschluss schwarzer tauber Mitglieder. Insofern werde das Deafhood-Konzept als ein Beispiel für »Hybridität« verstanden, da es die verkrusteten Strukturen der traditionellen Gehörlosenkultur aufbräche und die Möglichkeit der Aussöhnung von Personen eröffne, »die hybride Identitäten erfahren haben, mit traditionellen Mitgliedern gehörloser Ethnizitäten und zwar durch einen Prozess des angeleiteten Dialogs aller gehörlosen Menschen miteinander, unabhängig von ihrem Erfahrungshintergrund als medizinisch-gehörlose [deaf] oder kulturell-gehörlose [Deaf] Personen« (ebd., 51). Zwar

12 Es ist schon seit Längerem eine Tendenz zu beobachten, bei der nicht mehr von der Gehörlosen- oder Taubengemeinschaft, sondern der Gebärdensprachgemeinschaft die Rede ist. Diese Rede stellt H-Dirksen L. Bauman in direkten Zusammenhang mit der Ächtung des audiologischen Befunds Taubheit: »Ein aktuelles Beispiel für die umfassende Ablehnung der Gehörlosigkeit und ›deaf‹ als Grundlage der Identität ist es, von der ›signing community‹ (Gebärdensprachgemeinschaft) zu sprechen« (2008, 417; vgl. Fußnote 5). Im Folgenden verweist er auf weitere Benennungen, die das zu ächtende Adjektiv »deaf« vermeiden: »Die British Deaf Association nennt sich nun *Signing Community* [...] Gehörlose als ›visuelle Menschen‹ [›visual people‹] zu definieren [...] Ben Bahan (1989) denkt über die Bezeichnung ›sehende Menschen‹ [›seeing people‹] für Gehörlose nach [...] Wie die Bezeichnung ›signing community‹ legt auch die Bezeichnung ›visual people‹ den Schwerpunkt auf die Fülle der Erfahrungen Gehörloser anstatt auf ein Nichtvorhandensein des Hörens« (ebd.; Herv. i. Orig.).

warnen Ladd und Lane davor, das Deafhood-Konzept essenzialistisch zu verengen, doch noch im gleichen Abschnitt wird für einen »strategischen Essenzialismus« (ebd., 50) geworben. »Hybridität« und »strategischer Essenzialismus« des Deafhood-Konzepts dürfen deshalb nicht mit den gleichnamigen Konzepten verwechselt werden, wie sie von Gayatri C. Spivak entwickelt und in der postkolonialen Diskurstradition in Zusammenhang eines von Homi K. Bhabha entworfenen »Dritten Raums« beschrieben wurden.

Exkurs II: Der Dritte Raum

Begriffe wie »Hybridität« und »strategischer Essenzialismus« deuten einen Anschluss an postkoloniale Theoriebildung an, der jedoch weder für Ladd noch für Lane zutrifft. Im Gegenteil: Bhabha und Spivak (z.B. in Bhabha 2000 und in Spivak 2008) kritisieren scharf jegliche Form ethnisierender Identitätskonstruktionen. Vielmehr schlägt Spivak in der Auseinandersetzung mit kolonialisierten Gesellschaften einen auf eine gewisse Zeit begrenzten strategischen Essenzialismus vor, den es jedoch immer wieder zu dekonstruieren gilt¹³ und der etwas völlig anderes meint als die von Ladd und Lane vorgeschlagene und mit diesem Begriff verbundene befriedende Strategie, die sich allein auf den Binnenraum der Gehörlosengemeinschaft bezieht.

Bhabha konzipiert den »Dritten Raum« als *Kritik am Konzept der kulturellen Diversität*, dessen Vorstellungen von Kultur und kollektiver Identität gerade auch die Deaf Ethnicity- und Deafhood-Konzepte prägen. »Von kultureller Diversität zu sprechen beinhaltet die Anerkennung vorgegebener kultureller Inhalte und Bräuche, und als Position in einem zeitlichen Rahmen des Relativismus führt diese Anerkennung dann zu liberalen Begriffen wie Multikulturalismus, kulturellem Austausch oder der Kultur der Menschheit. Ferner repräsentiert die Rede von der kulturellen Diversität eine radikale Rhetorik der Trennung von Kulturen, die als Totalität gesehen werden und so, nicht besudelt von der Intertextualität ihrer historischen Orte, in der Sicherheit der Utopie einer mythischen Erinnerung an eine einzigartige kollektive Identität ihr Leben fristen« (Bhabha 2000, 52). Dem Konzept der kulturellen Diversität setzt er das Konzept der *kulturellen Differenz* entgegen, das den Fokus auf die Differenz kultureller Äußerungen richtet und einen Zwischenraum eröffnet, in dem sich – bei Bhabha: Kolonialisierte und Kolonisten – bewegen. Der Ort, an dem sich die Differenz kultureller Äußerungen artikuliert, ist der Dritte Raum. »Das Dazwischentreten des Dritten Raumes der Äußerung, das die Struktur von Bedeutung und Referenz zu einem ambivalenten Prozeß macht, zerstört diesen Spiegel der Repräsentation, der kulturelles Wissen gemeinhin als integrierten, offenen, sich ausdehnenden Code zeigt. Die Einführung dieses Raumes stellt unsere Auffassung von der historischen Identität von Kultur als einer homogenisierten, vereinheitlichenden Kraft, die aus der originären Vergangenheit ihre Authentizität bezieht und in der nationalen Tradition des Volkes am Leben gehalten wurde, sehr zu Recht in Frage« (ebd., 56).

13 »I would read it, then, as a *strategic* use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest« (Spivak 2008, 281; Herv. i. Orig.).

* * *

Die durch Deafhood gewährleistete Stabilisierung der Taubengemeinschaft, die Ladd als »Deaf Reconstruction« (ebd., 52) bezeichnet, würde es ermöglichen, »Brücken zu anderen Fachdisziplinen aufzubauen« (ebd., 49), zu denen »Soziologie und Anthropologie, Philosophie, die Künste, Humangeographie, Minority Studies und Cultural Studies« (ebd.) gehören. Disability Studies gehören offensichtlich nicht dazu.

Insofern überrascht es nicht, dass das soziale Modell, das die Disability Studies in den 80er-Jahren entwickelten, von den Deaf Studies nicht rezipiert wird, obwohl es auf den ersten Blick eine Reihe von übereinstimmenden Positionen beinhaltet. Ähnlich den Deaf Studies richtet sich die Kritik des sozialen Modells der Disability Studies gegen das traditionell individualistische Modell der medizinischen Perspektive, das Behinderung als ein individuelles gesundheitliches Problem betrachtet, welches es zu beheben gelte, wohingegen das soziale Modell Behinderung als eine gesellschaftliche Konstruktion versteht, die auf der binären Konstruktion eines einerseits normalen und gesunden Körpers beruhe, dem sich andererseits ein nicht normaler (disabled) und beschädigter (impaired) Körper entgegenstelle (vgl. Waldschmidt 2005, 9ff.). Für das soziale Modell sind Gesundheit, Krankheit und Behinderung keine objektiven und unveränderlichen, sondern gesellschaftlich konstruierte Kategorien, die der politischen Aussonderung dienen. Deaf Studies hingegen stellen der Konstruktion des medizinisch-tauben (deaf) Modells die Konstruktion des kulturell-tauben (Deaf) Modells entgegen, dessen Angehörige nicht krank oder behindert – und somit auch nicht Gegenstand der Disability Studies –, sondern Mitglieder einer Sprach- und Kulturgemeinschaft seien.

Eine eugenische Wendung nimmt das Deafhood-Konzept in seiner Lesart des von Bauman und Murray vorgelegten *Deaf-gain*-Konzepts, das sich auf eine Tradition zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts bezieht: »Die gehörlosen Amerikaner des frühen 20. Jahrhunderts stellten sich und ihre Kinder als gesund und arbeitsfähig dar und adaptierten so die eugenischen Ideologien auf ihre gehörlosen Körper. Gehörlose interpretierten die eugenische Bildersprache neu, sodass sie auf ihr Leben passte« (Bauman & Murray 2014, 22).

Die Vorstellung des Deaf-gain-Konzepts wird von folgender Ausgangsfrage geleitet: »Jetzt wo die Deaf Studies ins 21. Jahrhundert hineingreifen, müssen sie über ihre ursprüngliche Aufgabe hinausgehen, die Kultur und Identität der Gehörlosen zu erklären, und sich mit der Frage zu den ureigenen Gründen auseinandersetzen, warum Gehörlose und ihre Gebärdensprachen weiterhin existieren sollten« (ebd., 19). Anlass ist eine Entwicklung, die die Autoren an Beispielen aus Australien, Kanada und Dänemark skizzieren, wo Gebärdensprachforscher die Auslöschung der tauben Population und ihrer kulturellen Manifestationen antizipieren. Die Tatsache einer fast vollständigen Implantationsrate taub geborener Kinder, die zum Zeitpunkt der Erhebung in den meisten Fällen mit dem Verbot des Erlernens der jeweiligen Gebärdensprache verbunden war, hat die Schließung von Gehörlosenschulen zur Folge, die für die meisten tauben Kinder der traditionelle Ort des Erwerbs von Gebärdensprache ist und die der Entwicklung und Stabilisierung einer eigenen tauben Identität dient. Zusätzliche Impulse erhält diese Bedrohung der Existenz der Taubengemeinschaft durch die gene-

tische Forschung und die Kartierung derjenigen Gene, die erblich bedingte Taubheit verursachen.

Angesichts dieser Bedrohung sei es an der Zeit, neben der intrinsischen Argumentation, welche die Bedeutung der Taubengemeinschaft und ihrer Kultur in sich begründet, eine extrinsische Argumentation aufzubauen, die den Wert der Gemeinschaft für die Allgemeinheit betont. Denn, so ihre Begründung, der Fokus, der sich allein auf die Existenz der Taubengemeinschaft und -kultur richtet, sei zu defensiv. Vielmehr sei es wichtig, offensiv darauf hinzuweisen, wie gewinnbringend die Existenz der Taubengemeinschaft für die Mehrheitsgesellschaft sei. Die Revision von Normalisierungsstrategien, hier vor allem in Bezug auf den flexiblen Normalismus menschlicher Diversität, bietet Bauman und Murray den Hebel, ihr eugenisches Programm zu entwickeln. »Der übergreifende extrinsische Wert der Gehörlosengemeinschaft und ihrer Sprache lässt sich also vielleicht am besten durch die aufstrebende Disziplin der biokulturellen Diversität erklären« (ebd., 26). Hieraus folgern sie: »So gesehen zeichnet sich die Gehörlosigkeit nicht durch einen grundlegenden Mangel aus (wie in *Hörverlust*), sondern stellt sich als dessen Gegenteil dar, als Mittel zum Verständnis der Reichhaltigkeit des menschlichen Daseins, als Zugewinn, als *Deaf-gain*« (ebd., 27; Herv. i. Orig.). Dieser Zugewinn ließe sich auf unterschiedlichen Feldern nachweisen: Sei es die Gebärdensprache und ihre sprachlichen Besonderheiten, die die Taubengemeinschaft pflegt, oder seien es die bei tauben Menschen hoch entwickelten visuellen Lebensformen, die sich in besonderen Fähigkeiten zu räumlichem Denken, der verstärkten Fähigkeit bei der Identifikation von Gesichtern und der verstärkten räumlichen Kognition nachweisen ließen.¹⁴

Vielleicht zeigt das *Deaf-gain*-Konzept besonders deutlich, mit welchen Konsequenzen Deaf Studies bei der Aufrechterhaltung der Tabuisierung des Nicht-Hörens und dem Konstrukt einer »Welt der Gehörlosen« zu rechnen haben. Tatsächlich findet in *Deaf-gain* eine Anbindung der »Welt der Gehörlosen« an die sie umgebende Mehrheitsgesellschaft statt, die jedoch in ihrer eugenischen Ausrichtung an menschenverachtende Traditionen anzuknüpfen scheint: Eine *Existenzberechtigung* der Sign Language Peoples leite sich daraus ab, dass sie über eine interessante Sprache und über eine hochentwickelte visuelle Lebensform verfügten, und damit eine Bereicherung der Gesellschaft darstellten. Gleichzeitig bestätigt *Deaf-gain* genau jene »kulturelle Diversität«, vor der Homi Bhabha warnt, wenn er sie als »radikale Rhetorik der Trennung von Kulturen« (vgl. 2000, 52) bezeichnet, die der binären Logik eines »Zwei-Welten-Modells« entgegenkommt.

Wenn oben davon die Rede war, dass Studies eine inter- oder transdisziplinäre Perspektive haben und ihr innovatives und produktives Potenzial innerhalb der Gegenstände von geistes-, natur- respektive sozialwissenschaftlichen Fächern entwickeln, so trifft das für Deaf Studies nicht zu. Die Studierenden der Deaf Studies sind keine Akteure an

14 Taubengemeinschaften »haben sich im Laufe der letzten Jahre zunehmend als globale Sign Language Peoples (SLPs) rekonstituiert (Batterbury, Ladd & Gulliver 2007). Gleichzeitig identifiziert die Wissenschaft sie zunehmend als sprachliche Minderheiten (Skutnabb-Kangas 2000; Krausneker 2003), ethnische Minderheiten (Lane 2005), als Menschen mit einzigartigen visuellen Fähigkeiten (Bauman & Murray 2010) und als Gruppe mit eigenen sozialen, kulturellen und sprachlichen Bräuchen und Normen (Padden & Humphries 1988; Ladd 2003)« (Kusters et al. 2015, 211).

einem Ort, an dem forschendes Subjekt und beforschter Gegenstand diskursiv miteinander verbunden wären. Deaf Ethnicity, Deafhood und Deaf-gain kreieren so etwas wie eine »Welt der Gehörlosen« und erfüllen den Anspruch, den »Landeskunde« von ihren Studierenden erwartet, mit dem Lernziel, neben einer elaborierten Sprachkompetenz ein möglichst umfassendes Wissen von Fakten und Daten dieser Welt zu erwerben. Doch welches Land lernen die Studierenden in Deaf Studies kennen? Es ist ein Land mit einer eigenen Geschichte, einer eigenen Kultur, einer eigenen Sprache; ein Land, in dem sie sich solidarisch an die Seite der Bewohner stellen können, um sie im Kampf um deren Bürgerrechte zu unterstützen, jedoch ein Land, zu dessen Bewohnern – solange sie nicht selbst taub oder Kinder tauber Eltern sind – sie nie zählen werden. In ihrer Hermetik und ihrem Essenzialismus unterscheiden sich Deaf Studies – folgen sie dem oben beschriebenen Selbstverständnis – deutlich von anderen Studies. Eine Verortung im Kanon anderer Studies wird – zumindest zum jetzigen Zeitpunkt – von den tauben Vertretern der Deaf Studies nicht gedacht.

Deaf Studies aus kulturwissenschaftlicher Perspektive

Die Entscheidung der Deaf Studies für die Rezeption des binären »Zwei-Welten-Modells« mit einer Welt tauber Menschen, die über eine eigene Geschichte und Kultur verfügt und sich von der kulturellen Sicht eines behinderten Körpers distanziert, befindet sich in der Tradition der metaphysischen Geist-Körper-Dichotomie mit ihrer Idealisierung von Geist und Kultur und ihrer Verachtung des defizitären und hinfälligen Körpers. In der Vorstellung der tauben Vertreter der Deaf Studies von Sprache und Kultur spiegelt sich jenes platonische Ideal der Unsterblichkeit von Geist, Idee, Schönheit, Logos und Ratio, während sich am tauben Leib das Vergängliche, Defizitäre, Hinfällige und Nichtvollkommene des Körpers zeigen.¹⁵

Es ist bei den Deaf Studies eine Körperablehnung respektive Körpervergessenheit zu erkennen, die Anne Waldschmidt sowohl für das medizinische Modell der Disability Studies mit seiner Vorstellung der Reparaturbedürftigkeit des behinderten Körpers als auch für das soziale Modell bei seiner Unterscheidung von Beschädigung (impairment)

15 Mit der Anerkennung der DGS im Behindertengleichstellungsgesetz wurden bestimmte Rechte festgelegt, auf die sich taube Menschen berufen können. Diese Anerkennung hat jedoch mitnichten eine größere Akzeptanz des tauben Körpers respektive des Konzepts eines tauben Lebensentwurfs bewirkt. Man könnte also ketzerisch fragen, ob sich die Gehörlosengemeinschaft im Kampf um Anerkennung und in ihrer Identifikation mit der Gebärdensprache nicht *auch* einen Bärenienst geleistet hat. Gewiss, die Gebärdensprache selbst genießt bei vielen, die sie sehen (jedoch nicht unbedingt viel von ihr wissen), große Bewunderung; und im Kampf um Anerkennung der Gebärdensprache haben taube Menschen bestimmte Rechte errungen, aber an der Tatsache der gesellschaftlichen Ächtung des behinderten Körpers allgemein und des tauben im Speziellen hat sich nichts geändert, und diese Ächtung geht, wie gezeigt, tief in die Vorstellungen von Deaf Studies hinein. Beispielhaft sei hier noch einmal auf den Konflikt um das taube Kind (vgl. Exkurs I auf S. 352f.) hingewiesen. Taube Menschen verschwinden förmlich hinter ihrer Sprache, und die Ethnisierung ihrer Kultur in den Deaf Studies mag als ein Versuch verstanden werden, diesem Verschwinden Einhalt zu gebieten. Doch geht dieser Versuch an der Ablehnung der Taubheit tauber Menschen völlig vorbei.

und Behinderung (disability) beobachtet. Zum sozialen Modell schreibt sie: »Vor allem in körpertheoretischer Hinsicht verdient das soziale Modell tatsächlich Kritik, denn es basiert ganz offensichtlich auf einer kruden Dichotomie von ›Natur‹ und ›Kultur‹, von ›impairment‹ und ›disability‹« (2005, 20) mit seinem Fokus auf die soziale Bedingtheit von Behinderung und seinem Verschweigen der körperlichen Differenz. Es seien vor allem politische Gründe, die diese Dichotomie motivierten: »Von den Vertretern des sozialen Modells wird heftig bestritten, dass es eine kausale Beziehung zwischen ›impairment‹ und ›disability‹ gibt. Man befürchtet offenbar, dass das Zugeständnis einer Verbindung die Politikfähigkeit der Behindertenbewegung schwächen könnte« (ebd., 21).¹⁶ Analog zu Judith Butlers These, wonach Sex und Gender als gesellschaftliche Konstruktionen zu verstehen sind, schreibt Waldschmidt, dass »nicht nur Behinderung, sondern auch die Schädigungsebene als gesellschaftlich hergestellt begriffen werden« muss (ebd., 22) und wirft dem sozialen Modell einen essenzialistischen Kern vor.

Sowohl das medizinische als auch das soziale Modell der Disability Studies und damit analog sowohl das medizinische als auch das kulturelle Modell der Deaf Studies teilen eine gemeinsame Sicht auf Behinderung. Für die Disability Studies schreibt Waldschmidt: »Beide Ansätze nehmen Behinderung primär als ein ›Problem‹ wahr, das in irgendeiner Weise der ›Lösung‹ bedarf« (ebd., 23). Es fällt auf, dass sich die »Lösungsansätze« der beiden Studies nicht wesentlich unterscheiden: Während die Anhänger des sozialen Modells der Disability Studies die Verantwortung bei der Gesellschaft sehen, die sie behindert, fordern die Anhänger des kulturellen Modells der Deaf Studies von der Gesellschaft Barrierefreiheit und Anerkennung als sprachliche Minderheit. Die Themen »Beschädigung« respektive »Taubheit« hingegen sind kein Anstoß für weiteres Nachdenken.

Kritik des Hörens – Deaf Studies neu denken

Was aber wäre, wenn mit Taubheit weniger ein zu bewältigendes Problem als vielmehr eine spezifische Form der Problematisierung körperlicher Differenz dargestellt wird – ließe sich im Anschluss an Anne Waldschmidt (vgl. ebd., 24) in Bezug auf Deaf Studies fragen; was wäre, wenn sich ein Nachdenken auf das Hören richtet, das die Frage einer *Kritik des Hörens* in den Mittelpunkt seines Überlegens rückt?

»Nicht behinderte Menschen als Randgruppe, sondern die Mehrheitsgesellschaft wird zum eigentlichen Untersuchungsgegenstand. [...] Individuelle und gesellschaftliche Akzeptanz wird erst dann möglich sein, wenn behinderte Menschen nicht als zu

16 Im Anschluss an Anne Waldschmidt überträgt Fabian Rombach diesen Gedanken auf die Deaf Studies: »In diesem Politikum, so möchte ich behaupten, wird das, was Behinderung ausmacht, nur auf der Ebene von ›disability‹ verhandelt. Die Beeinträchtigung (›impairment‹) wird in seiner unüberschaubaren Verzweigung unterschiedlicher (Hör-)Vermögen vernachlässigt bzw. willentlich nicht in den Blick genommen. Die Gründe dieser Tabuisierung liegen m.E. sowohl im Zwang der politischen Notwendigkeit, die mit dem Ringen um Anerkennung von Gebärdensprache und Gehörlosen als Angehörige einer kulturellen und sprachlichen Minderheit einhergeht, als auch in bestehenden gesellschaftlichen Normalitätsvorstellungen« (2017, 412).

integrierende Minderheit, sondern als integraler Bestandteil der Gesellschaft verstanden werden« (Waldschmidt 2005, 26f.). Das setzt jedoch eine vollständige Umkehrung der politischen Perspektive – sozusagen eine *performative* Wende¹⁷ – voraus. Für Deaf Studies hieße das, das essenzialistische Konstrukt von tauben Menschen als einer kulturellen Minderheit, die in einer eigenen Welt lebt, zu der nur ihresgleichen Zugang hat, einer grundlegenden Kritik zu unterziehen, die dazu führt, das Miteinander-Sein von tauben und nicht tauben Menschen zu begreifen und Möglichkeiten eines gemeinsamen Voneinander-Lernens zu erfahren, die dabei helfen, die eingangs erwähnte Hermetik der Deaf Studies zu überwinden. Hilfreich und ermutigend dabei ist ein Blick auf andere Studies, die sich bereits mit einer performativen Wende auseinandergesetzt haben.

Bereits die Cultural Studies, die so etwas wie die Ur-Studies darstellen, kritisieren die binäre Vorstellung einer normativen, idealen und elitären Hochkultur (bspw. die der Hörenden) und einer parasitären Volkskultur (bspw. die tauber Menschen) und erklären alles, was Menschen machen, zu Kultur: »Kultur ist hierbei [...] das permanent in Praktiken des ›doing culture‹ (re-)produzierbare und transformierbare Material, mit dem die Menschen ihren (materiellen und sozialen) Erfahrungen Ausdruck verleihen, Sinn und Bedeutungen geben und das wiederum neue Erfahrungen möglich machen kann« (Moebius 2012, 17).

Die Schwulen- und Lesbenbewegung, aus denen die Queer Studies kommen, verstanden sich ursprünglich als eine Bürgerrechtsbewegung. Was sind die Gründe, dass sich neben der essenzialistisch orientierten Bürgerrechtsbewegung eine sehr viel größere konstruktivistisch ausgerichtete politische Bewegung entwickelt, die das Theoriekonzept der Queer Studies rezipiert?

Aus der Parole »Homos fordern die gleichen Bürgerrechte wie Heteros« entstand die queere Vorstellung einer Gesellschaft von Menschen, deren Sexualitäten nicht der Norm entsprechen. Queer Studies wollen eine De-Naturalisierung und De-Normalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit. Sie dekonstruieren Konzepte einer essenziellen Identität und propagieren eine performative Identität, und zwar in der Weise, wie das Anna Mohos für taube Menschen vorschlägt: »Identitäten tauber Menschen als einen Akt, eben als performative Leistung und nicht als substanzielles Modell« (2017, 38) zu denken.

Auch die den Disability Studies vorausgehende Krüppelbewegung verstand sich ursprünglich als eine Bürgerrechtsbewegung. Es ist dargestellt worden, dass sowohl das medizinische als auch das soziale Modell auf einer dichotomen und essenzialistischen Sichtweise von Normalität und Nicht-Normalität basieren. Im Verständnis des kulturellen Modells gibt es weder Behinderte noch Nicht-Behinderte und es stellt die binäre Konstruktion von Normalität und Nicht-Normalität infrage. Es ist das Modell, welches das normative Körperbild des medizinischen und die Körpervergessenheit des sozialen Modells kritisiert, und den (beschädigten) Körper in den Mittelpunkt seines Denkens stellt.

17 Vgl. dazu »In Leder über den Campus. Anmerkungen zu den performativen Studiengängen Disability Studies und Deaf Studies« in diesem Band auf S. 293.

Aber auch in den Deaf Studies ist so etwas wie eine performative Wende zu beobachten, allerdings mit einem, auf den ersten Blick, anderen als dem kulturwissenschaftlichen Fokus der hier erwähnten Studies. In seinem Text besinnt sich Tom Humphries auf eine Gehörlosenkultur, die es schon immer gab und die sich auf der Grundlage des Culture Talking gebildet hat. Culture Talking hat es immer schon gegeben; es ist nicht geleitet von politischen Intentionen und ereignet sich in dem Augenblick, wo taube Menschen aufeinandertreffen und sich austauschen, d.h. hier bringt sich performativ eine Kultur tauber Menschen zum Ausdruck, ohne selbst Gegenstand des Austauschs zu sein: »Taube Menschen haben in der Geschichte einen Diskurs aufrechterhalten, der – ohne das Wort ›Kultur‹ zu erwähnen – von ihnen selbst, ihrem Leben, ihren Überzeugungen, ihrer Weltsicht, ihren Bedürfnissen und ihren Träumen handelte. Es ist diese wahrscheinlich machtvollste Art, in der sich eine Kultur zum Ausdruck bringt, das ›Culture Talking‹ innerhalb der Gemeinschaft, welches die Grundlage für das bildet, was wir heute unter uns und in der Öffentlichkeit ›Gehörlosenkultur‹ nennen« (Humphries 2017, 399).

An seine tauben Leser gerichtet kritisiert Humphries, dass aus dem Culture Talking ein Talking Culture geworden sei. Talking Culture »bildet den Kern einer Theorie, die Gemeinschaften tauber Menschen auf der ganzen Welt mit dem Begriff ›Kultur‹ verknüpft. Durch diejenigen von uns, die ein solches Talking Culture nicht beenden konnten oder wollten, entwickelte sich hier im Land aber auch weltweit jener Diskurs, in dessen Zentrum die Diskussion über Gehörlosenkultur steht« (ebd.).

Die Wende vom Culture Talking zum Talking Culture beschreibt also einen radikalen Blickwechsel. Es ist nicht mehr eine Kultur, die im Moment der Begegnung jener, die zu dieser Kultur gehören, im performativen Sinn vollzogen wird, sondern die Kultur selbst wird zum Gegenstand der Betrachtung. Humphries schreibt von dem seit etwa 40 Jahren währenden Versuch, dieser Kultur eine Begrifflichkeit zu verleihen, die es ermöglicht, über diese Kultur zu sprechen. Aus seiner Perspektive hat es in den Deaf Studies eine diskursive Wende gegeben, aus dem performativen wird ein diskursiver Akt, den er selbstkritisch reflektiert. »Wir stehen, wie mir scheint, vor der Herausforderung, jetzt, nach vierzig Jahren erfolgreichem Talking Culture, zum Culture Talking zurückzukehren« (ebd., 404).

Leider lässt Humphries offen, wie er sich diese performative Wende vom Talking Culture zum Culture Talking genauer vorstellt. Als einer der Vordenker der Deaf Studies ist es eher unwahrscheinlich, dass Humphries ein Rollback zu einem Status quo ante imaginiert. Es sind jedoch Hinweise im Text erkennbar, die seine Kritik am Talking Culture und seine Initiative zu einer performativen Wende motiviert haben.

Anlass seiner Kritik am Talking Culture ist das Fehlen einer tauben Kunstkritik, die einhergehe mit der Frage: Was eigentlich ist taube Kunst? »Definiert sie sich über die Person des Künstlers bzw. der Künstlerin? Wie taub musste ein_e Künstler_in sein? [...] Oder musste das Werk selbst etwas an sich haben, das es als ›taub‹ definierte?« (ebd., 402). Und er kommt zu dem Schluss: »Ich glaube, wir sind immer noch sehr unsicher, wie eine Kritik tauber Kunst und Literatur beschaffen sein sollte« (ebd., 403). Das Desiderat einer tauben Kunstkritik droht die Kunst, die im Kontext tauber Menschen entsteht, zu marginalisieren, die nur »für die Leute« taugt, »die Gebärdensprache lernen, als Material in der Dolmetscherausbildung, oder zum Gebrauch in der Gehör-

losenschule« (ebd., 404). Die Voraussetzung, um diesen Mangel beheben zu können, ist ein Umdenken. »Wir müssen uns [...] vor dem Drang hüten, [...] in unserer Kunst und Literatur Talking Culture zu betreiben« (ebd.) – mit anderen Worten einem Begriff von Kunst und Literatur zu folgen, der nur dazu dient, die Existenz einer Taubengemeinschaft und ihrer Kultur zu dokumentieren. »Wenn es in unserer Kunst und Literatur nur darum geht, den Rest der Welt davon zu überzeugen, dass wir eine Kultur haben, oder ihr zu erzählen, welche Verletzungen die Welt uns zugefügt hat, bleiben wir in unserer Beziehung zu den Anderen gefangen und können nicht frei sein« (ebd.).

Es ist eine der wenigen Stellen im Text, in der Humphries den Blick nach außen wagt und unter »den Anderen« nicht nur jene meint, von denen es sich abzugrenzen gilt, sondern mit denen taube Menschen in einer »Beziehung« stehen, die durch Talking Culture zu Abhängigkeiten geführt hat, wie dem Zwang, sich zu erklären respektive Belege einer tauben Kultur nachzuweisen. Das hat dazu geführt, dass Kunst und Literatur – ungeachtet ihres Ausdrucks als Culture Talking – teleologisch einer politischen Ideologie respektive einem zweckorientierten Diktat unterworfen wurden. Wenn nach Humphries Talking Culture Abhängigkeit tauber von hörenden Menschen bedeutet, dann ist Befreiung aus dieser Abhängigkeit nur durch die performative Wende, die mit Culture Talking verbunden ist, möglich. Eine taube Kunstkritik, die Humphries fordert, heißt für taube Menschen, die Herausforderung anzunehmen, sich mit ihrer Kunst einer kunstinteressierten tauben und hörenden Öffentlichkeit zu stellen und die Auseinandersetzung um Kunst und Literatur zu suchen, die natürlich immer auch die Kunst und Literatur »der Anderen« miteinschließt. Als tauber Hochschullehrer schreibt er: »Tatsächlich nutze ich in meiner Lehre taube Menschen und ihr Leben, um meine Studierenden *Sprache und Kultur neu denken* zu lassen« (ebd.; Herv. TV.).

Der Gedanke, Studierende, ganz gleich ob hörend oder taub, anzuregen, vor dem Hintergrund des Lebens tauber Menschen Sprache und Kultur neu zu denken, beinhaltet ein zentrales Moment meines eigenen Nachdenkens über Deaf Studies. Ich habe darzustellen versucht, dass Deaf Studies nicht die Landeskunde einer imaginierten Welt sein kann, zu der hörende Studierende bestenfalls eine beobachtende, solidarische oder dienstleistende Haltung einnehmen können. Ich habe außerdem darzustellen versucht, dass diese imaginierte Welt für taube Menschen selbst ein isolationistisches Konstrukt darstellt, das sie in Abhängigkeit von juristischen und medizinischen Dispositiven hält. Ferner ist es ein Anliegen von mir auf die postkoloniale Theoriebildung hinzuweisen, vor allem das von Homi Bhabha entwickelte Konzept des Dritten Raums. Und schließlich sehe ich in der vor allem im deutschsprachigen Raum von Anne Waldschmidt betriebenen Weiterentwicklung der Disability Studies hin zu einem körperorientierten kulturellen Modell auch eine Perspektive für die Deaf Studies. Zum Schluss meiner Ausführungen möchte ich den Versuch wagen, Gedanken aus dem körperorientierten kulturellen Modell der Disability Studies und der von Tom Humphries angeregten Revision der Deaf Studies zusammenzufügen, und dazu eine Überlegung anstellen, Deaf Studies als den von Bhabha vorgeschlagenen Dritten Raum zu denken, in dem sich zwar nicht Kolonialisierte und Kolonisten, jedoch hörende und taube Menschen begegnen.

Es ist kein Zufall, dass es gerade der Kunst- und Literaturbereich sind, die Tom Humphries zu einem Umdenken veranlasst haben. Der Kunstbereich ist ein prekärer

Bereich, denn er eröffnet eine Rezeption, auf die die Produzenten von Kunst keinen Einfluss mehr haben. Kunstkritik überprüft Kunst nicht darauf, ob sich in ihr politisch opportune Aussagen wiederfinden, vielmehr geht es der Kunstkritik um den Ausdruck des Artefakts an sich.

Wenn es um eine performative Wende in Bezug auf Deaf Studies geht, dann wird diese Wende differente körperliche Erfahrungen in den Mittelpunkt ihres Nachdenkens stellen und das Hören einer radikalen Kritik unterziehen, die sich in der Kritik an der binären Ordnung des »Zwei-Welten-Modells« zum Ausdruck bringt, an dessen Erhalt Audisten wie Müller und Zaracko das gleiche Interesse haben wie die tauben Vertreter der Deaf Studies; eines Konstrukts, das, wie Fabian Rombach schreibt, »Ausdruck eines Regimes [ist], das soziale Gruppen wie die ›der Behinderten‹ in Abgrenzung zu ›den Normalen‹ hervorbringt« (2017, 413). Wie sieht ein solcher Ort aus, der diese Differenz nicht nur zeigt, sondern sie auch gestaltet? Während Alltagssituationen in der Regel daraufhin ausgerichtet sind, diese Differenz zu überwinden und auszulöschen, sind Literatur, Film, darstellende und bildende Kunst Orte, die ihren Reichtum aus dieser Differenz schöpfen. Viele interkulturelle Theater-, Tanz-, Film- und Literaturprojekte sind dafür beispielhaft.

Es ist hilfreich, bei den Überlegungen, wie dieser Dritte Raum gedacht werden und was sich hier ereignen kann, noch einmal auf das bereits erwähnte Zitat von Homi Bhabha hinzuweisen: »Die Einführung dieses Raumes stellt unsere Auffassung von der historischen Identität von Kultur als einer homogenisierten, vereinheitlichenden Kraft, die aus der originären Vergangenheit ihre Authentizität bezieht und in der nationalen Tradition des Volkes am Leben gehalten wurde, sehr zu Recht in Frage« (2000, 56). In Zusammenhang mit dem Wort von Tom Humphries, wonach in der Begegnung hörender und tauber Menschen vor allem Sprache und Kultur neu zu denken seien, ist zu folgern, dass in diesem Raum die Auffassung von einer historischen Identität einer Kultur hörender und tauber Menschen, von Laut- und Gebärdensprachen als eine jeweils homogenisierte, vereinheitlichende Kraft, die aus der jeweils originären Vergangenheit ihre Authentizität beziehen und in der Tradition von hörenden und tauben Menschen gehalten werden, infrage zu stellen ist. Doch wie ist der Umklammerung aus den Händen jener gewaltigen Mächte, die da heißen: Identität und Authentizität, zu entkommen? Da das Konzept »Gebärdensprache« eng mit dem Konzept von Identität, und das Konzept »Gehörlosenkultur« eng mit dem Konzept von Authentizität in Zusammenhang stehen, stellt sich außerdem die Frage: Wie sind Sprache und Kultur jenseits von Grammatik und Tradition, resp. – wie eingangs angedeutet – im Sinne der Studies als Denk- und Diskurspraxis der kritischen Infragestellung normativer Vorstellungen von Identität, Sprache und Tradition zu denken?

Ich schließe mich Homi Bhabhas Vorschlag an, nicht Diversität, sondern Differenz in den Mittelpunkt zu rücken. Das heißt für die Deaf Studies, statt auf die *Diversität* einer tauben und einer hörenden Welt und auf eine Konstruktion tauber und hörender Identitäten und Kulturen zu bauen, den Fokus auf die *Differenz* unterschiedlich hörender respektive tauber Menschen zu richten. Das wäre ein Weg für Studierende von sprach-, kultur- und translationswissenschaftlichen Studiengängen mit Gebärdensprache als Zielsprache für Sprachen und Sprecher zu sensibilisieren, in denen sich die Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers zwischen performativer Präsentation und symbo-

lischer Repräsentation bewegen. Zudem weist dieser Weg auf Abzweigungen, die Studierenden eine individuelle Verortung ermöglichen. Gebärdensprachkunst kann solche neuen Wege eröffnen. An drei Beispielen möchte ich dies exemplarisch skizzieren.

- *Gebärdensprachtheater*

Schon früh beobachtete man, dass es neben der Alltagskommunikation tauber Menschen auch so etwas wie gebärdensprachliche Kunstformen gibt. In den vergangenen 30 Jahren haben diese Kunstformen eine besondere Beachtung vor dem Hintergrund der Veränderungen innerhalb der Gehörlosenkultur und dem Verständnis von Gebärdensprache erfahren, die nicht nur die traditionellen Formen des Gehörlosentheaters und der Gebärdensprachpoesie beeinflusst haben, sondern auch neue Möglichkeiten einer Zusammenarbeit von tauben und hörenden Kunstschaffenden schuf.¹⁸ Diese Zusammenarbeit war, wenn sie produktiv sein wollte, immer spannungsvoll.

Mein Interesse richtet sich auf Produktionen, die in den vergangenen Jahren gemeinsam von hörenden und tauben Kunstschaffenden erarbeitet worden sind und dabei Ausdrucksformen des bürgerlichen Repräsentationstheaters kritisch reflektieren. Ihre sprachkritischen Inszenierungen wollen einen Raum schaffen, in dem sich taube und hörende Kunstschaffende begegnen, in dem die Konflikte, die in der Zusammenarbeit entstehen, das Material produzieren, aus dem heraus eine künstlerische Form entwickelt wird.

- *Gesten/Mnemosyne/Haiku*

Gebärdensprache begreife ich als eine Sprache des gemeinsamen kulturellen Erbes – also dem von tauben und hörenden Menschen gleichermaßen.¹⁹ Die Frage nach dem gemeinsamen Erbe der Gebärdensprache befindet sich in einer Tradition, die,

18 Beispielhaft sei hier auf die Produktion *Und wir flogen tausend Jahre* (Konzept und Regie: Frauke Rurbarth, Susanne Tod; Dramaturgie: Kristin Grün; Schauspieler: Eyk Kauly, Thomas Nestler, als Gast: Anne Zander. Kooperation: Theater Mär mit KIKO Kinderkulturhaus, MOTTE, Elbschule Hamburg. Hamburg 2018) hingewiesen, die sich an Menschen von 5 bis 99 Jahre wendet und damit wirbt, dass hier gebärdet und gesprochen wird. In dem interaktiven Theaterstück imaginieren sich ein hörender und ein tauber Held zu Astronauten, die auf ihrer Reise durch den Kosmos diversen Sternen begegnen, die sie vor ungeahnte Herausforderungen stellen. Wie werden sie zu Astronauten und wie begegnen sie den Herausforderungen? Das Theaterteam, das vor allem hörende und taube Kinder im Blick hat, findet darauf eine einprägsame Lösung: Die beiden Helden nutzen, neben ihrer Laut- und Gebärdensprache, die sie beim jeweils anderen nur marginal verstehen, mimetische Mittel, derer sich jedes Kind und jeder Erwachsene bedient und die so etwas wie ein universelles Register darstellen. Damit gelingt es ihnen, eine Rakete zu bauen, fremde Planeten kennenzulernen, Herausforderungen – dazu gehören auch zwischenmenschliche Konflikte – zu bestehen und schließlich, nach tausend Jahren, zur Erde zurückzukehren. »Und wir flogen tausend Jahre« ist eine Forschungsreise in den Weltraum. [...] Gleichzeitig bewegen wir die Frage: Wie kann Gebärdensprache neben Lautsprache auf einer Bühne für unser Publikum nebeneinander und miteinander funktionieren?« (Flyer). Das Theaterstück thematisiert nicht den Kulturkonflikt zwischen einem hörenden und einem tauben Akteur, es stellt auch keine Dolmetscherin zwischen die beiden Helden. Vielmehr versucht es – oder besser: erforscht es – die Möglichkeiten von (Nicht)Kommunikation zu erproben, und greift dabei auf etwas zurück, das Walter Benjamin einmal das »mimetische Vermögen« des Menschen nannte (1980g und h, 204ff. und 210ff.).

19 »Wem gehört die Gebärdensprache?« in diesem Band auf S. 15.

ohne das Sprachsystem der tauben Menschen im Blick gehabt zu haben, die Sprache des Körpers, seiner Gesten und Gebärden zu fassen versucht und dabei sein Wissen aus vielerlei Quellen speist, seien es Untersuchungen zur Logik der Gesten oder zu Gebets- und Geschlechtsgebärden, zur Gebärdensprache der Märchenerzähler oder zu den Pathosformeln des Mnemosyne-Projekts von Aby Warburg (Warburg 2010, 629ff.). Gebärdensprachforschung gibt diesem Wissen wichtige und neue Impulse. Die Frage nach dem gemeinsamen Erbe der Gebärdensprache betrifft eine sprachliche Besonderheit, die uns in der gebärden-, laut- und schriftsprachlichen Praxis – besonders ausgeprägt in poetischen Formen – begegnet: der Bildhaftigkeit. Hier erfährt das japanische Kurzgedicht Haiku in vielen Sprachen seine besondere Wertschätzung, auch in der Gebärdensprache, da es sich beim Haiku um eine einprägsame und verdichtete Form der bildhaften Sprache handelt.²⁰ Aus diesem Grund beschäftigten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Dichter wie Ezra Pound, Hilda Doolittle, Amy Lovell, Ford M. Ford und William C. Williams zum Teil intensiv mit Haiku. Davon inspiriert riefen sie eine Poetik des Imagismus aus, die wiederum die amerikanische Poetik, vor allem die der Beatgeneration der 50er-Jahre prägte und bis heute nachwirkt. Das Neue dieser Poetik bestand darin, Bildhaftigkeit nicht länger als Beiwerk und Ausschmückung, sondern als das Wesen ihrer selbst zu begreifen. Die Bildhaftigkeit der Gebärden macht Gebärdensprache zu einer besonders geeigneten Ausdrucksform für die Produktion von Haiku. Vor allem aber macht die Bildhaftigkeit von Gebärden Gebärdensprache zu einem zentralen Gegenstand eines kulturwissenschaftlichen Nachdenkens in den Bild- und Translationswissenschaften.²¹

- *Stummfilmgebärden*

»Die Gebärdensprache ist die eigentliche Muttersprache der Menschheit« (Balázs 2001, 18). Mit diesen Worten feiert Béla Balázs 1924 in seinem Essay zum Stummfilm das neue Medium und begrüßt damit eine »visuelle Kultur«, die das Ende der Schriftkultur einläutet. »Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte [...]. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar« (ebd., 16).

Diese mit dem Stummfilm verbundene Vorstellung verweist auf einen Zwischenraum, der davon ausgeht, dass dem Körper immer ein Überschuss eingeschrieben ist, der über die Sprache hinausweist, jenseits von Babel: »Denn auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickelt sich jetzt die *erste internationale Sprache*: die der Mienen und Gebärden« (ebd., 22; Herv. i. Orig.). Vermutlich ist es genau dieser Überschuss, den viele hörende Menschen in der Gebärdensprache tauber Menschen sehen; die Lust, die sich im mimetischen Spiel des Körpers entfaltet, und die Internationalität, die durch keine Sprachgrenze getrennt wird.

20 Vgl. dazu »Zeig es ihnen! Haiku und Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 59.

21 Vgl. dazu »Ikonische Differenz. Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen« in diesem Band auf S. 37.

Die Auswahl der Beispiele ist kontingent und es sind beileibe nicht die einzigen, die das Hören einer kritischen Reflexion unterziehen. *Kritik des Hörens* findet dort statt, wo sich taube und hörende Menschen befinden, und sagt etwas von dem Miteinander-Sein, das zwischen beiden besteht, und dem Voneinander-Lernen, das möglich ist. Der Dritte Raum der Deaf Studies wird dabei niemals ein friedlicher. Er ist erfüllt von Isolations- und Unterdrückungserfahrung, von Frustration und Einsamkeit, von Erfahrungen des Nicht-Verstehens und des Nicht-Verstanden-Werdens, aber auch von Freude, Lust und Zufriedenheit; Erfahrungen, denen jeder ausgesetzt ist und die jede Biografie prägen. Er ist ein Raum, der Mittel zur Verfügung stellt, diesen Erfahrungen körperlichen und sprachlichen Ausdruck zu verleihen und anderen mitzuteilen. Dadurch kann sich Veränderung für jeden, der sich in dem Raum befindet, ereignen. Um es mit den Worten Homi Bhabhas zu sagen: »Indem wir diesen Dritten Raum erkunden, können wir der Politik der Polarität entkommen und zu den anderen unserer selbst werden« (2000, 58). In diesem Sinne versuche ich Deaf Studies zu denken.

Gespräche

Das D'Amato-System – eine Oper in Laut- und Gebärdensprache

Gespräche mit dem Komponisten Helmut Oehring
und der Schauspielerin und Sängerin Christina Schönfeld

»Gebärden: ›Das D'Amato-System‹ von Helmut Oehring«, und darüber das doppelt belichtete Foto einer gebärdenden Frau; der Berliner *Tagesspiegel* vom 12. Mai 1996 berichtet von der Uraufführung einer Oper anlässlich der Münchner Biennale, die zwei Themenkomplexe umfasst: das Boxen und die Gebärdensprache. Wie passt das zusammen?

Am 24. Mai 1996 trifft sich vor dem Berliner Hebbel-Theater eine bunte Gemeinde, darunter viele gehörlose Personen. Helmut Oehring gibt mir eine andere Eintrittskarte, »es wird laut werden, da sitzt Du besser weiter hinten«. Vorne sitzen die gehörlosen Zuschauer. Es ist ohrenbetäubend. Ein Sprecher, zwei Sängerinnen, zwei Tänzer agieren auf der Bühne zusammen mit den Musikern, sechs Bläsern (Bassflöte, Oboe, Bassklarinette, Horn in F, Trompete in C, Posaune), Harfe, Klavier, Keyboard, zwei E-Gitarren, zwei Schlagzeugen, einer Geige, einem Cello. Im hinteren Teil des Zuschauerraums sorgt ein riesiges Technikpult, von dem aus diverse Medien gesteuert werden, für zusätzliche akustische und visuelle Eindrücke. Das Bühnenbild ist karg und bleibt dunkel, ein Gerüst, auf dem sich die Darsteller bewegen und ein riesiger Metallrahmen, der über ihnen schwebt, dazu eine Leinwand, auf der Videoeinblendungen zu sehen sind. Wolfgang Schreiber in der *Süddeutschen Zeitung* nennt das eine »unheilige Dreifaltigkeit, Dada, Bauhaus, Disco« (1996, 18). Im Zentrum des Geschehens ist eine gehörlose Frau, die gebärdet, singt und spricht, und das oft gleichzeitig, wobei sich Gebärdentext und Lautsprachtext meistens unterscheiden – eine Leistung, die große Konzentration erfordert.

Was haben Cus D'Amato, Trainer des Boxers Mike Tyson, und Gebärdensprache miteinander zu tun? Dazu Oehring in einem Interview mit Alexander Kluge: »Also, ich finde es sehr rührend auch, wie Boxer miteinander umgehen, vor, während und nach dem Kampf, und wie, bis die ersten Berührungen stattfinden, wie, was für ein scheuer Vorgang das ist, und wie, in dem Moment, wo sie sich berühren, wie obszön das

auch ist. Und so ist es beim Gebärden, also ist es sehr ähnlich. Also, wenn hier in meiner Oper Gebärdensprache und Lautsprache aufeinandertreffen, ist es sehr scheu, sehr verletzlich und es ist obszön« (Kluge 1996) »[M]an könnte Boxer als Tänzer bezeichnen: sie sind Körper, und sonst nichts. Sie verfügen über eine Sprache und haben einen Text« (ebd.). Wie der Boxring ein durch Seile (Metallrahmen) abgesteckter Raum ist, so ist der Gebärdenraum abgesteckt durch die Armlänge der Gebärdenden, d.h. Boxen und Gebärden sind Sprachen, die auf einer Grammatik des Raums basieren und die die Protagonisten perfekt beherrschen müssen. Bestimmt sich das in der Boxersprache genannte D'Amato-System durch die Abfolge von für den Zuschauer kaum wahrnehmbaren Vor- und Rückwärtsbewegungen, so wird die Gebärdenkommunikation genauso von kaum wahrnehmbaren signifikanten Zeichen bestimmt.

Der Boxkampf weist darauf hin: es geht um Leben und Tod, und schaut man tauben Menschen zu, wenn sie miteinander gebärden, so hat die Dramatik ihrer Kommunikation etwas von diesem »auf Leben und Tod«, das Oehring bei gehörlosen Menschen beobachtet, wie er es im Gespräch mit Kluge andeutet (vgl. ebd.). Die in der Oper eingestreuten Textpassagen sprechen davon. Es sind Skizzen der Erinnerung, der Freude, der Trauer, der Angst, Fragmente aus Texten und Gesprächen:

»Nun möchte ich Schluss machen, da denke ich ganz an Dich. Sieht es volle schöne Blumenmeer. Nochmals wegen Lungen und Hitzewelle. Aber es ist nicht einfach Herzstill gefallen, wie weißt du ja« (3. Szene, Tänzer 1 und 2, Takt 48-52).

»Es waren nur 10 Zentimeter Wasser in der Wanne. Wir sind immer wunderbar gesund, etwa 12 Tage, und ich bin immer traurig. Aber ich weiß es gar nicht. Ganz denke ich voll den Kopf. Um 16.15 Uhr« (3. Szene, DGS, Takt 56).

»Mir gefällt mich im Schönen, geweilt« (4. Szene, DGS, Takt 62-63).

»Da macht es immer viel Freude. Plötzlich so schnelle starke Sturmwind und ich bin traurig. Jetzt gehe ich besser ins Bett. Heute bekam, ich habe Angst. Oh, wie schriebst mir, hast mich zu schreiben, ganz bin ich sehr froh da ist sehr freundliche Mensch Mann, hilft gute Mühe« (9. Szene, DGS und simultane Lautsprache, Takt 131-134).

»Himself. Nicht auf die Hand. Gefühle. Abbruchkugeln. Du bist und bleibst ein bemitleidenswerter Pisser. Herbst. Zwei. Mao. Quecksilber. Ich habe Tauben. Kass. In der Regel kommt es zu Blutungen zwischen Hirnhaut und Hirnmasse« (10. Szene, DGS, Takt 203).

»Es ist sehr anspruchsvoll, fließende Übergänge zwischen Abwehr und Angriff. Das heißt: Du weichst aus und blockst nichts ab. Du duckst Dich und pendelst mit dem Körper hin und her. Aus dieser Bewegung kommen dann viele Kombinationen. Es ist sehr kompliziert: man ist allein. Du musst einen genauen Plan haben« (12. Szene, Sprecher, Takt 218).

»Niemand darf mein Zimmer betreten. Ich will nicht, dass man mir weh tut. Es ist falsch. – Falsch. Wenn er erst in seinen Räumen ist, weint er sich die Seele aus dem Leib. Das Wesentliche: Aus der Deckung in einer flüssigen Bewegung nach vorne gehen. Offensive und Defensive sind eins« (12. Szene, DGS, Takt 218).

Wer ist Helmut Oehring? Geboren 1961 in Berlin, Hauptstadt der DDR, Sohn gehörloser Eltern, empfindet Gebärdensprache noch heute als seine Muttersprache: »Es fällt mir heute noch schwer, mich mit und in ihr [der Lautsprache] ernsthaft verständlich zu machen. Oft habe ich das Gefühl einer großen Ungenauigkeit und bin unglücklich darüber«, sagt er in einem Interview mit Christine Lemke (1996, 14). Das Thema seiner Arbeit ist die Unmöglichkeit, zwei Sprachen zusammenzubekommen, er selbst steht an der Schnittstelle dieser Sprachen, wenn er sagt: »Bei mir ist am Anfang immer eine Gebärde. Von der geht alles aus, ein Klang oder auch ein Rhythmus« (ebd.). Dass in der Oper die Gehörlosen sprechen, die Tänzer gebärden und die Sängerinnen Gebärdentexte singen müssen, ist ästhetischer Ausdruck seines theoretischen Konzepts. »Es geht mir darum zu zeigen, wie verletzlich unsere Sprachen – die gesprochene, die getanzte und die gebärdete – sind. Ohne Sprache hat der Mensch keine Identität. Außerdem entziehe ich somit allen Leuten ständig die Sicherheit und auch ihre Identität. So bin ich aufgewachsen. Meine Muttersprache ist die Gebärdensprache, die gesprochene lernte ich erst mit 4 Jahren« (ebd.).

Bereits 1993 hat Helmut Oehring *Wrong (Schaukeln-Essen-Saft)*, ein Stück für Gebärdensprache und Lautsprache geschrieben, 1994 folgt *Self-Liberator* für 16 Instrumente und 2 Taubstumme, Anfang September 1996 hatte *Dokumentation I* in Spoleto (vgl. Gespräch mit Christina Schönfeld auf S. 380) seine Uraufführung. Ein Stück, bei dem drei gehörlose Sänger mitspielen, und das von der italienischen Kritik mit Begeisterung aufgenommen wurde (»Oehring, ecco la musica del silenzio«, *La Repubblica* vom 04.09.1996; »Quando l'opera lirica esprime l'impossibilità di comunicare«, *Corriere dell' Umbria* vom 01.09.1996). Von *Polaroids*, das im Oktober 1996 in Donaueschingen seine Uraufführung hatte, schreiben Iris ter Shiphorst und Helmut Oehring: »Ein Mann und eine Frau. Ein Paar. Eine alte Geschichte. Ein Sopranist und eine Taubstumme. Eine schöne Geschichte. (Zumindest dem Anschein nach). In ihrer ursprünglichen Version: Vernichtung des Anderen und Idealisierung des Lauts. Gebärdensprache wirkt wie eine Großaufnahme von Sprechen und kommt doch im Aufeinandertreffen mit der sinnlosen Schönheit des Gesangs nicht über ihren Stummfilmcharakter hinaus. Ihre Dramatik verstellt den Blick dafür, dass es sich nicht nur um eine eigenständige Sprache handelt, die sämtliche systemlinguistischen Kriterien erfüllt, sondern um den Ursprung von Sprache schlechthin. Ihr Begriff ist nicht an Laute gebunden, die aus der Kehle kommen. Ausgangsmaterial von POLAROIDS sind kurze Handlungseinheiten, die in verschiedenen Sprachsystemen erzählt werden. Sie treten jedoch nicht linear in Erscheinung, sondern werden – wie z.B. im Film – zerschnitten und montiert. Die Entstehungsfrequenz der einzelnen Abschnitte, identisch mit der tatsächlichen Entwicklung eines Polaroids, ist Abbild einer Sprach-Gebärde im Raum und wird – zum Teil asynchron zu Text und Handlung – in unterschiedlichen Perspektiven (wie Normaleinstellung, Nahaufnahme, Totale, Rück- und Vorausblicke) flektiert. In dieser Art der Raumgrammatik prallen Musik und Gebärdensprache nur scheinbar aufein-

ander. In Wirklichkeit ist Gebärdensprache, trotz ihrer Lautlosigkeit, dem System der Musik wesentlich ähnlicher als der gesprochenen phonetischen Sprache. Das Klangbild von POLAROIDS ist über weite Strecken ihre Übertragung in Schrift. Bab(b)ellogik.«¹

Die Unmöglichkeit zu kommunizieren scheint in Zeiten von Telekommunikation und Internet abwegig, das Interesse an diesem Thema hingegen ist groß. Wie noch nie zuvor wächst das Interesse hörender an gehörlosen Menschen, vor allem an Gebärdensprache; und gehörlose Menschen beginnen, Räume zu besetzen, in denen sie ›eigentlich‹ nichts verloren haben, und sich für Dinge zu interessieren, die sie ›eigentlich‹ nichts angehen.

Gespräch mit Helmut Oehring

Berlin, im Januar 1997

Tomas Vollhaber (T.V.): Gibt es ein Interesse von Gehörlosen an Musik?

Helmut Oehring (H.O.): Es ist ein auferlegtes Interesse, und zwar von außen, natürlich, weil sich ja alles über dieses Medium abspielt. Die Kids von gehörlosen Eltern hören natürlich permanent Musik und so gibt es vielleicht ein von außen aufgedrängtes Interesse, aber meine Erfahrungen sind die, dass die Gehörlosen, die ich kennengelernt habe, mit Musik überhaupt nichts am Hut haben. Also, von Desinteresse bis zu Abneigung, weil es ja etwas bleibt, was sie nie kennenlernen werden. Das Einzige ist – es hat dann aber nichts mit meiner Musik zu tun –, dass die Gehörlosen sozusagen meine Arbeit nutzen, um einen pseudomäßigen Eingang zu finden in das, was sie als öffentliches oder offizielles Leben betrachten, und nicht mehr ausgeschlossen sind. Das ist auch ein geiler Zustand, finde ich, wenn es wirklich in so einem Opernhaus ist, oder in der Philharmonie, also wirklich in diesen heiligen Hallen, wo noch niemals mit Sicherheit ein Gehörloser war. Plötzlich hundert Gehörlose, so mit Luftballons, weil ihnen gesagt wurde, man könnte eventuell die Vibrationen der Musik über diese Luftballons, durch die Luft, wahrnehmen. Dann saßen da hundert Gehörlose mit Luftballons im Publikum und warteten, dass irgendwas passiert. Ich weiß nicht, ob sie was gespürt haben oder nicht, aber, also, dass so etwas passiert, ist schön, aber letztendlich wird dadurch absolut nichts bewegt, weder bei den Gehörlosen noch bei den Hörenden.

T.V.: Nun handelt es sich beim *D'Amato-System* ja um eine sehr eigene Oper.

H.O.: Das Opernerlebnis unterscheidet sie nicht sehr von den Hörenden, sie sind genauso verblüfft und verwundert, und sie kriegen nicht das, was sie erwartet haben. Insofern, habe ich ja schon mal gesagt, dass also Hörende und Gehörlose gleich benachteiligt werden. Die Gehörlosen kriegen einen wesentlichen Teil dieser Stücke mit, nämlich die Gebärdensprache, obwohl sie sie vielleicht nicht konkret ablesen können,

1 <https://www.iris-ter-schiphorst.de/ensemble/articles/polaroids-melodram-1996-mit-helmut-oehring.html> (01.02.2021).

aber es ist trotzdem ihre Sprache, die da zum Tragen kommt. Und das bleibt den Hörenden fast völlig verschlossen, also allen Mitwirkenden und allen Hörenden. Und umgekehrt kriegen zwar die Hörenden die Musik mit, aber ihnen bleibt letztendlich der Zugang verschlossen, also der von mir aus gesehene Zugang zu diesem Stück, es gibt ja ganz viele andere Zugänge, da kann ich dann gar nichts mehr gegen tun oder dafür tun, das ist denn der Selbstlauf sozusagen. Aber im Großen und Ganzen, denke ich, ist das ein Missverständnis, dass Gehörlose denken, ich kämpfe für ihre Sache. Oder dass Hörende denken, ich versuche hier irgendwie, eine Oper für Taubstumme zu machen. Das ist alles nicht das, worum es geht. Aber das ist wahrscheinlich klar, dass, wenn so ein Ding passiert und plötzlich eine Öffentlichkeit hat, dass dann erstmal diese Missverständnisse losgehen. Das ist in dieser Art Sprache enthalten.

T.V.: Wie intensiv bist Du an der Inszenierung der Oper beteiligt?

H.O.: Bei der Arbeit an der Inszenierung ist es so, dass ich nicht mit meinen Mitwirkenden darüber zu sprechen pflege, weil ich denke, es passiert dann nicht das richtige. Dass ich sie viel zu sehr aus meiner Sicht damit beeinflusse und dann geht unter Umständen was verloren, oder ich bringe sie in eine Richtung, wo dann das spontane Selbsterleben von dem Stoff, der ihnen pur und unerklärt vorliegt, verloren geht, wenn also der, der sozusagen als Urheber dann sagt: So und so musst du das sehen ... Also, ich vermeide solche Gespräche, mit Gehörlosen und mit Hörenden generell auch. Und darunter leiden alle gleichermaßen, weil es natürlich allen zum Teil ein Rätsel und zum Teil kein Rätsel ist. Und das ist mir ganz angenehm, denn bei mir ist es ja auch so, ich weiß ja auch nur einen gewissen Prozentsatz von dem, was ich da tue. Ich guck ja auch nicht ständig nach, ich mach das erst mal alles. Und die Gehörlosen legen sich dann selber ihre Sachen zurecht, die denken, dass das sehr viel mit Dramatik und Poesie und mit Kampf und mit Liebe und mit ..., ja, und mit Einsamkeit zu tun hat. Das sind so die Stichpunkte vielleicht. Denn das Interessante, der Kern der Auseinandersetzung ist der: Ich kann ja nicht Hörenden gegenüber das wesentliche Zentrum dieser Arbeit erklären, weil ich das nur in Gebärdensprache machen kann. Und ich kann das aber keinem Gehörlosen erzählen, mit dem ich mich über dieses Medium, über diese Sprache verständigen könnte, weil der ja gar nicht weiß – da es auch um Klänge geht –, wovon ich rede. Das, was ich in Gebärdensprache zu erzählen hätte, über das Stück, was wirklich dann die tieferen Regionen berühren würde, entzieht sich ja seiner Kenntnis, weil er nicht das Medium hat, über das ich da spreche, also über die Musik oder über die Sprache. Insofern gibt es erstmal niemanden, mit dem ich also ernsthaft darüber sprechen könnte, was eigentlich so ein paar grundlegende Punkte sind. Das bleibt also immer an der Oberfläche und den Rest müssen die Leute selbst tun, entweder fühlen sie da irgendwas oder denken, sie verstehen irgendwas oder nicht. Ich könnte wahrscheinlich nur mit jemandem sprechen, der genauso viel Ahnung von Musik hat, also, auch die Systematik von Musik versteht, intellektuell, gefühlsmäßig, und die Gebärdensprache kann. Mit dem könnte ich mich über dieses Stück unterhalten oder darüber, worum es bei den Arbeiten mit Gebärdensprache geht.

T.V.: Kannst Du etwas zu den Texten sagen, die in der Oper gesprochen und gesungen werden?

H.O.: Also, das ist immer das größte Missverständnis bei diesen Texten, die offensichtlich nicht so ganz der Grammatik unserer Lautsprache entsprechen, das ist eine Art 1:1-Übersetzung der Gebärdensprache. Was ja erstmal nicht funktioniert, weil sowieso, die ganzen Übersetzungen funktionieren da alle nicht, aber das macht es ja gerade interessant, dass man da genau auf die Punkte stößt, was macht Sprache aus und wo könnte man suchen, wo gibt es eine Schriftform von Gebärdensprache? Die Texte sind, was das »D'Amato-System« betrifft, immer Bestandteil von bestimmten Storys, die also eine Rolle spielen in allen meinen Stücken. Verrückt ist, auch in den Stücken ohne Gebärdensprache und ohne Text, spielen die immer eine Rolle. Das habe ich erst später gemerkt, dass es so ist, aber es ist so. Für mich war das ein großer Akt, dass alle Stücke, seit ich angefangen habe, nicht nur Musik zu spielen auf der Gitarre, sondern Musik zu schreiben, also Schrift zu machen ... Also mich interessiert dieses Wechselverhältnis von Gebärdensprache, die eine Sprache des Sehens ist, und Musik, die eine Form des Hörens ist, und die Frage, was ist dann die Schriftform dieser Sprachen von Sehen und Hören? Und die Kopplung liegt irgendwie auf der Hand, ich meine, die Lösung liegt nicht in sich, aber das alles zu verschränken und zu verkoppeln, um auch zu zeigen, dass das alles ein sehr, ein furchtbar empfindlicher und empfindsamer Zustand ist, in dem sich diese ganzen Sprachen befinden. Für mich ist interessant zu suchen: Wie kann ich ein eigenes Schriftsystem finden in meiner ureigenen Sprache? Und der Umweg ist darüber mit Sicherheit über Noten, weil Musiker führen ja auch bestimmte Bewegungen aus, und die Bewegungen sind ihnen eingeschrieben, das ist ihre Sprache und über ihre Sprache, mit der sie sich verständigen. Also, ein Pianist, der ständig diese Bewegungen übt, ist ähnlich, wie wenn man als Kind mit Gebärden aufwächst. Das schreibt sich ein und gehört dann zu dem Menschen. Und was für eine Auswirkung haben diese Einschreibungen, wenn man ausübt, wenn man tut? Alle meine Stücke handeln von Sprache und Beziehungen, die entstehen dadurch, dass man Sprache hat.

T.V.: Und was hat das alles mit Boxen zu tun, was interessiert Dich am Boxen?

H.O.: Es ist so, nicht jedes Boxen, aber wirklich großartiges Boxen interessiert mich, nicht Boxen schlechthin, der Sport und so ... Also wirklich dann nur die besonderen Leute, die kämpfen, weil sie kämpfen müssen. Das erste Mal Mark Tyson gesehen zu haben, lässt sich vergleichen mit Baryschnikov oder der späte Beethoven oder auch Jimi Hendrix. Und da passiert dann etwas anderes. Also so, wie mich ja auch Musik nicht generell interessiert, sondern wirklich nur so bestimmte Sachen, wo ich den Eindruck habe, also so wie bei mir, dass es so aus einem Leidensdruck heraus, also nicht nur aus einem Spaß heraus und dass man damit Kohle verdienen kann und dass man durch die Welt reisen kann und so, sondern ..., deswegen mache ich das ja alles nicht, sondern ich mache es, weil ich sonst zu traurig bin. Ich bin sonst immer zu traurig, und wenn ich schreibe, bin ich weniger traurig. Dann passiert da was, was irgendwie ..., es wird etwas leichter. Und ich glaube, dass Boxer so ähnlich beschaffen sind, dass sie immer wieder in den Ring müssen, das ist wie, sie müssen es tun, sie müssen sich

verletzen lassen, und das muss wehtun und das muss immer wieder ..., immer wieder muss man tierisch aufpassen und immer wieder ist die Gefahr da, dass man eine aufs Maul kriegt und nie wieder aufsteht. Das ist beim Schreiben vielleicht weniger, dass ich eine aufs Maul kriege und nicht wieder aufstehe, aber die Gefahr, dass ich mich auf Glatteis bewege, ist immer schon gegeben, also ich spiele auch mit dem Feuer und mit dem Risiko. Das ist es auch, was mich bei den Filmen von Fassbinder so fasziniert, dass bei aller Gewalt auch sehr viel Zärtlichkeit da ist. Dass sich das also immer wieder diese Waage hält. Wenn ich in meiner Musik so laut mache, dass also die Techniker und Sound-Ingenieure sagen: Wenn Du jetzt mehr machst, dann fliegen die Boxen ins Publikum, dann hat es was ganz Gewalttätiges und wenn dann Christina dasteht und davon kaum wahrscheinlich etwas wahrnimmt, dann ist das auch zugleich irgendwas sehr Zärtliches. Ich weiß nicht genau, woran das liegt, wenn sie dann anfängt zu gebärden in diesem tierischen Lärm, ist das was sehr Zärtliches komischerweise. Sagen wir mal, diese starken erotischen Aspekte bei Boxern oder überhaupt sexuelle Aspekte in den Stücken sind bei mir nicht vordergründig vorhanden, also, es ist bei mir nicht so, dass es da Punkte gibt, über die ich denke, die sind mitteilenswert, sondern die schwingen da überall mit, das ist ja keine Frage. Aber das ist nicht so, dass mich das so total, so sehr beschäftigt, dass ich denke, das ist ein ganz wesentlicher Punkt, den mein Schreiben ausmacht. Das nehm ich mehr so im Hintergrund wahr. Ich finde zum Beispiel, dass Boxer auch etwas Zärtliches haben und wenn zum Beispiel Christina und dieser Sprecher zusammen sprechen, passiert irgendwas, so was Verletzbares und so was Anrührendes. Also, wenn ich als Gitarrist mit meiner Gitarre bin, habe ich das auch sehr gerne, aber es hat nie diesen Aspekt, dass ich denke, es hat bei mir sehr viel mit erotischen oder sexuellen Wunschbildern oder Träumen oder unerfüllten Sachen zu tun, sondern es ist eher immer eine Traurigkeit, die mit Sprache oder mit Leben oder mit Mangel zusammenhängt. Das ist das, was ich vordergründig feststelle, wenn ich nachdenke. Aber ich denke gar nicht so oft darüber nach, vielleicht ist da viel mehr, als ich wahrnehme.

T.V.: Wäre die Rolle von Christina auch mit einem Mann zu besetzen?

H.O.: Ein interessanter Aspekt ist der: Ich habe mich gerade gestern mit Iris² unterhalten über irgendwas, weiß ich nicht mehr genau, worum es da ging, und sie meinte, sie glaubt ja, dass ich sowieso immer meine Mutter inszeniere, da, in diesen Stücken. Ja, skurril, oder? Aber sie hatte die Idee oder den Eindruck, da sie die ganzen Stücke auch kennt, dass es da ja wirklich auffällig ist, dass ich wirklich in dem Zusammenhang nie an gehörlose Männer denke, sondern immer nur an gehörlose Frauen. Das liegt nicht daran, dass ich jetzt Christina zufällig gefunden habe, es gibt auch interessante Männer da, die also Ausstrahlungskraft haben und das auch machen könnten und auch Lust

2 Iris ter Shiphorst, Musikerin und Komponistin. Gemeinsam mit Helmut Oehring Arbeit an: *Silence moves* (1997); *Polaroids-Melodram* (1996); *Requiem* (1998); *A.N. (evita-che guevara-madonna)* (1998); *im Vormonat* (1998); *Bernada Albas Haus* (1999); *Effi Briest* (2000); *Als ob: Suite* (2000); *Der Ort ist nicht der Ort* (2000); *Berlin: Symphonie einer Großstadt* (2001/02); vgl. <http://www.iris-ter-schiphorst.de/> (01.02.2021).

hätten. Aber ich hatte nie die gedankliche Verbindung dazu, dass das jemals ein Mann machen könnte. Insofern meint sie, dass ich immer meine Mutter besetze da vorn, also mit diesen Stücken. Dass Christina Schönfeld also sozusagen eine Inszenierung meiner Mutter ist von mir selbst.

T.V.: Wie war das denn damals mit Deinen Eltern?

H.O.: Ich war als Kind nie sauer auf meine Eltern, sondern ich war immer sauer auf mich, dass ich hören konnte. Also, ich habe es als eine Peinlichkeit oder als einen Mangel empfunden, dass ich nicht gehörlos war bzw. hören konnte. Einen Mangel, zu hören, dass ich hören konnte. Und ich war oft ..., ich kann mich erinnern, dass ich als Kind sehr, sehr oft verzweifelt war über diese Situation, dass ich also dazwischenstand, und später auch noch. Und dass das ein wesentlicher Aspekt oder vielleicht der wesentliche mit ist, steht außer Frage. Um irgendwie eine Lösung aus diesem Mangel heraus zu finden, den ich immer empfinde. Also, es ist so, dass ich immer den Mangel komponiere, also das, was zu füllen ist. Und das ist natürlich nicht zu füllen und schon gar nicht durch Musik, in dem Fall. Was ohnehin schon ein absurder Versuch ist, aber in irgendwelchen Regionen funktioniert es, kurzzeitiglich. Und dann gibt es ja in dieser Oper diesen Text von Iris, dass es also kurze Momente gibt und die sind aber wirklich ganz kurz und zwar so kurz wahrscheinlich, da koppelt sich dieser Rahmen, die sind dann so kurz wie auch die Bewegungen im System von Cus D'Amato und Mike Tyson, und zwar nimmt man die gar nicht wahr, dann sind sie schon wieder weg.

Das hat sehr viel mit meinem persönlichen und privaten Erleben zu tun, hat aber nichts Exhibitionistisches, finde ich jedenfalls, ich achte da immer ganz doll drauf, dass keine subjektiven Dinge da reinkommen. Also, dass weder die Sänger eine Chance kriegen, sich subjektiv einzubringen, weil der Stoff eben nicht so ist, sondern sie sind Grammatik oder sie sind Sprache und das ist alles. Oder sie sind Traurigkeit, ja? Oder alles das usw. Und die Regisseure, bis auf den letzten, jetzt gerade in Italien, haben das immer missverstanden, die wollten ja immer viel schöne Geschichten inszenieren. Da sollte der Matthias Hille, der Sprecher, sollte Christina den Mund zuhalten oder sie sollte ihm den Mund zuhalten, so war das wohl eher: Sie sollte ihm den Mund zuhalten und er sollte ihr den Arm umdrehen. Und dann so Storys, dass Mord und Totschlag eben zwischen Hörenden und Nichthörenden ..., und das ist so an den Haaren herbeigezogen, so missverstanden, dass ich gar nicht glücklich war mit dieser D'Amato-Inszenierung, weder vom Licht noch vom Bühnenbild noch von dem, wie Auf- und Abgänge inszeniert waren. Ich habe das untersagt, ich meine, das ist ja eigentlich nicht mein Job, ich habe gesagt, wenn hier irgendjemand irgendjemanden berührt, dann bin ich nicht mehr dabei. Weil, ich finde das obszön, im Zusammenhang mit Sprache und mit diesen Personen, so wie ich sie komponiert habe, wenn die sich berühren, das darf nicht passieren. Und das war auch so, dass Christina hin und wieder mal zu sehr am Boden lag. Es gibt eine Szene, wo sie sich auf den Rücken legt, ich fand es furchtbar, wenn sie flach auf dem Boden liegt. Ich kann nicht sagen warum, aber ich finde das obszön. Das ist ähnlich wie bei dem Moment, wenn Boxer in den Ring kommen, das hat was Ähnliches. Bis zu dem Moment, wo sie sich das erste Mal berühren, das hat was sehr Obszönes. Die ganze Zeit, wo sie so um sich herumgehen, wo noch nichts passiert,

so, die kommen erstmal in den Ring, dann gehen sie immer so und so, dann tippeln sie und dann plötzlich passiert die erste Berührung. Und das möchte ich zumindest in meinen Stücken ausschließen, denn ich glaube, wenn die Dinge zu distanzlos beschrieben werden, dass sie dann ihre Brutalität verlieren. Ich will, dass es so brutal wie möglich gezeigt wird, also in echt (for real). Deswegen bin ich immer so der Ansicht, dass ich keine Kunst mache, sondern ich dokumentiere die Wirklichkeit. Was natürlich nicht so ist, das ist mir schon bewusst. Aber ich versuche das immer in die Sphäre von Dokumentarfilmen oder Dokumentarfotos, also wie aus dem Leben, rüberzuziehen, und deswegen möchte ich, dass es besonders abgehoben ist und besonders stilisiert, weil ich immer finde, das Schlimmste sind nicht inszenierte Dinge, also inszeniert im Sinne von, dass man versucht, das Leben abzubilden, sondern entweder wirkliche Dokumentaraufnahmen oder stilisierte Wirklichkeit, also so überhöht, dass es schon nicht mehr denkbar ist, und dann kommt die Brutalität ganz zum Tragen, für mich jedenfalls. Das ist immer so mein Wunsch. Und deshalb finde ich ja Fassbinder auch so toll, dass der also schonungslos nun wirklich auch seine Mutter mitspielen lässt. Meine Mutter darf nicht in die Aufführung kommen, ich möchte nicht ..., die war bis jetzt auch noch nie da. Mein Vater ist ja schon gestorben vor zwei Jahren, aber meine Mutter ..., meine Eltern waren nie in diesen Aufführungen, meine Mutter will immer und es gibt immer entsetzliche Kämpfe, also wirklich entsetzliche Kämpfe dann, dass ich ihr klarmache, dass ich nicht will, dass sie da hinkommt. Zum einen, weil dann das Private wirklich in Gestalt meiner Mutter sehr privat werden würde und dass ..., also, da bin ich einfach über einen Punkt wahrscheinlich noch nicht hinaus, dass ich also mit meinen Eltern darüber nie sprechen konnte, dass ich also Musik mache, dass ich Musiker bin. Sie wollten natürlich lieber, dass ich einen anständigen Beruf habe, also, ich habe damals auf dem Bau angefangen zu lernen, und das wäre für sie natürlich viel geiler gewesen. Dass der Junge Häuser baut und am Sonnabend, Sonntag ist Feierabend ..., so ist das eben alles nicht geworden. Und sie kriegen das ja auch nicht mit. Und ich glaube, dass ja das der Punkt ist, dass es sehr schmerzvoll ist, dass meine Eltern nie mitkriegen, was ich eigentlich mache, sondern nur über den Weg der Medien ..., die schnallen, dass ich da irgendwas mache, was andere Leute eben auch interessiert. Und das berührt ja nicht den eigentlichen Kern, das ist ja nur ein Pipifax. Aber wenn sie da jetzt drinsitzen würden, würden sie ja, das weiß ich ja, nichts mitkriegen. Weil, das andere ist ja nur Gemache, also Einbildung. Und das würde ich meiner Mutter nicht zumuten wollen. Christina kann ich das zumuten. Christina ist ein stabiler, selbstständiger Mensch, sie lebt ja mit einem Mann zusammen, der hören kann, hat eine hörende Tochter, und sie spielt Theater und Film und so, und kann damit, glaube ich, ganz gut umgehen, und hat sich da ihre Version dieser Fragwürdigkeiten zurechtgelegt, mit der sie jetzt versucht zurechtzukommen.

Gespräch mit Christina Schönfeld

Berlin, im Januar 1997³

Christina Schönfeld wurde als gehörlose Tochter hörender Eltern geboren, ihre Großeltern waren auch gehörlos. Seit 1982 ist sie mit Uwe Schönfeld verheiratet, selbst hörender Sohn gehörloser Eltern, mit dem sie im Zentrum für Kultur und visuelle Kommunikation (ZfK) zusammenarbeitet. Seit Mitte der 1990er-Jahre arbeitet sie künstlerisch als Sängerin und Schauspielerin mit Helmut Oehring zusammen.

Tomas Vollhaber (T.V.): Wie war es in Spoleto?

Christina Schönfeld (C.S.): Ja, in Spoleto war also auch eine Opernaufführung mit drei Gehörlosen, und zu dieser Aufführung bin ich eben hingefahren und für mich war das so ganz neu, dass ich in Italien war, und ich war total begeistert von den Gehörlosen. Und für die Italiener war das auch etwas ganz Neues, dass Gehörlose auf der Bühne waren und für mich selber war das auch eine sehr schöne Erfahrung.

T.V.: Die beiden anderen Gehörlosen, waren das Italiener?

C.S.: Nein, wir drei waren alle Deutsche. Und der Dirigent war ein Deutscher, der Komponist ein Deutscher, also das ist eben Helmut Oehring, und von den Musikern waren alle Italiener und der Regisseur war Italiener. Und ich habe zum ersten Mal mit dem zusammengearbeitet, vorher war das noch nie, vorher habe ich eben nur in Deutschland gearbeitet.

T.V.: Und so begeistert waren sowohl die hörenden als auch die gehörlosen Besucher, die an dem Festival teilgenommen haben?

C.S.: Ja, was soll ich sagen? Also, ich glaube schon, dass alle begeistert waren, aber für mich, für uns drei Gehörlose, die wir so auf der Bühne standen, wir hatten das Gefühl, wir sind eben richtig gehörlos, wir waren von der Aufteilung eben wirklich nur die Gehörlosen und die Hörenden waren woanders, und auf der Bühne hatte ich dann aber das Gefühl, ich muss auch in diese hörende Welt springen. Der Dirigent war eigentlich mehr Regisseur, also ich habe ihn mehr so als Regisseur aufgenommen. Und ich hatte auch das Gefühl, dass ich eben als Schauspielerin da bin und das, was ich gebärde, dass ich da als Schauspielerin bin. Und die Musiker waren so wie Gegenstände, das waren überhaupt keine Menschen. Weil ich die eben sowieso nicht höre. Für mich war eben nur dieser Gebärdensbereich da. Und ich konnte auch das Publikum nicht sehen, und ich habe mich da ziemlich komisch gefühlt, das war sehr sonderbar für mich. Und das Publikum war hörend und gehörlos, und die waren wirklich begeistert, weil da oben auf einmal Gehörlose standen und die eben meinten: Ja, was ist denn das? Die waren sehr neugierig, was das überhaupt ist. Und dann haben die eben diese Gebärden

3 Gebärdensprachdolmetscherin: Gudrun Hillert.

gesehen und viele konnten sich das überhaupt nicht vorstellen, dass das mit Musik zusammenpassen würde und so. Das war eben auch was ganz Neues für die Leute.

T.V.: Zum *D'Amato-System* würde ich Dich gerne fragen, was es eigentlich für eine Rolle ist, die Du da spielst? Das ist ja kein gewöhnliches Theater, sondern es ist eine Oper, eine ganz eigenartige und besondere Oper. Was ist es für eine Rolle, die Du da spielst?

C.S.: Das ist eigentlich dasselbe wie es auch in Spoleto war, dass da diese hörende Welt ist, und auf der Bühne stehe ich im Mittelpunkt, so fühle ich mich dabei. Ich als Gehörlose zeige dem Publikum die Gebärdensprache, und zwei hörende Tänzer, die dann noch dabei sind, die wollten auch mit mir Kommunikation aufnehmen, aber das hat nicht funktioniert, das ist sehr oft aneinander vorbeigegangen und dann gab es noch einen Sprecher und zwei Sänger und die wollten auch mit mir kommunizieren und das hat auch ganz gut geklappt, aber mit anderen ist es eben oft schiefgelaufen. Und dann muss ich immer wieder mit dem Sprecher, der eben gebärden wollte, der auch versucht hat, sich an mich anzupassen und ich habe versucht, mich an ihn anzupassen, ich musste also was von seiner hörenden Welt lernen und er umgekehrt von meiner, aber am Ende war das so, dass ich eigentlich isoliert, dass ich eigentlich in der Gehörlosenkultur geblieben bin und in der hörenden Welt gar nicht drin war, dass die hörende Welt nur eine Sicht auf mich bekommen konnte, aber ich gar nicht richtig da drin war.

T.V.: Beschreibt das Deine Rolle oder beschreibt es die Situation, als Ihr gemeinsam dieses Stück erarbeitet habt?

C.S.: Also zum Teil war das meine Rolle, und zum Teil ..., also mit der Rolle, das sieht noch ein bisschen anders aus, und ich wollte auch ein bisschen zeigen, wie das auf der Bühne aussah, das ist eine Kunstsprache, die ich da benutze, und ich bin da eben eine Schauspielerin, und dann muss ich noch dazu sagen, ich weiß nicht, ob Du das gesehen hast, ich habe da so einen Headset, ich bin halt gehörlos, da weiß ich nicht, wie sich das nennt, ich habe da also so ein Headset gehabt, und ich sollte da eben sprechen, und ich habe mich da überhaupt nicht wohlfühlt dabei, aber ich habe gedacht, ich muss das jetzt auch zeigen, und dann habe ich eben gedacht, na ja, ich spreche eben so, und das war aber auch eine Kunstsprache, und unter Gehörlosen spreche ich sowieso nie mit dieser Stimme, da gebärde ich nur. Aber auf der Bühne sollte das ebenso sein, das sollte auch so Zweisprachigkeit zeigen. Das war auch so etwas wie Öffentlichkeitsarbeit, damit die Leute eben auch mal sehen: Aha, so ist das. Und unter den Kollegen war das eigentlich ziemlich schlecht, die Kommunikation hat nicht so gut funktioniert und ohne Dolmetscher wäre das überhaupt nicht gelaufen, und das war also wirklich als ziemlich schlecht einzuschätzen.

T.V.: In einem Interview, das sowohl Helmut Oehring als auch Du gegeben haben, wurde erwähnt, dass es die größte Zumutung ist, die man einer Gehörlosen zumutet, wenn man von ihr verlangt, dass sie sprechen soll (vgl. Kluge 1996). Und ich weiß, dass das, was Du sprachlich bringen musst, etwas sehr Künstliches ist, wie Du es ja eben auch selber gesagt hast, etwas, dass Du zusammen mit dem Dirigenten genau erarbeitet

hast, welchen Ton Du da auch erreichen sollst. Ich kenne ja nun seit vielen Jahren Gehörlose und weiß, wie ärgerlich und wie sauer sie sind, wenn sie reden müssen, wenn die Hörenden von ihnen verlangen, dass sie reden sollen, und jetzt ist es eben eine Situation, wo Du das auch richtig noch zeigen musst in der Öffentlichkeit, vor allen Leuten, vor Menschen, die Du nicht kennst, da habe ich mich gefragt, auch schon im Hebbel-Theater als ich dich gesehen habe, ob Du da nicht auch einen Hass bekommst auf die Person, die das von Dir verlangt?

C.S.: Also, am Anfang, ja, am Anfang, das war ganz schlimm. Da wollte ich das schmeißen, ich wollte darauf verzichten und habe gesagt, das soll jemand anderes machen. Und dann hat er gebettelt und gebeten, dass ich das machen soll, und dann habe ich nachgedacht und überlegt, was das eigentlich heißt, und dann habe ich gedacht: Na ja, warum eigentlich nicht, und jetzt bin ich auch nicht mehr sauer darauf. Jetzt kann ich das auch verstehen und kann das auch zeigen. Und für mich heißt das jetzt, auf der Bühne bin ich Schauspielerin und muss das können, mich so zu verhalten, und für andere Gehörlose und Bekannte und so weiter, denen muss ich das auch erklären, die müssen das erst mal begreifen. Also für viele war das auch ein Schock, was das sollte, und ich habe das dann erklärt, dass das nur was zeigen soll, und dass das nicht ich bin, und das musste ich auch erstmal klarmachen.

T.V.: Also, ich finde, das ist eine ganz große Leistung. Es gibt im neuen Theater durchaus viele Sachen, die den Schauspielern abverlangt werden. Es kommt vor, dass Schauspieler nackt über die Bühne gehen müssen. Und das können sie eben sozusagen nur als Schauspieler, sie geben sich ganz her, weil sie eben Schauspieler sind und nicht mehr die Person, die da eigentlich nackt ist. Aber eine Gehörlose, die sprechen oder singen muss, ist ja immer noch gehörlos, das heißt, sie kann auch als gehörlose Schauspielerin sich nicht hören, das heißt, das ist ja etwas sehr Intimes, was sie da von sich preisgibt, etwas, von dem sie noch nicht mal selber weiß, bestenfalls durch das Feedback des Dirigenten spürt, dass sie da offensichtlich richtig liegt. Und das ist schon ein großer Unterschied zu dem, was gewöhnlich ein Schauspieler bringen muss.

C.S.: Ja, das ist anders, was soll ich dazu sagen? Als ein Beispiel vielleicht in dem Zusammenhang, jetzt fällt mir es ein, wenn jetzt so im Film ein hörender Schauspieler jemanden töten soll und er sagt: Ich kann das nicht machen! Und er muss es aber machen, er muss jetzt jemanden töten und dann fühlt er sich zwar überhaupt nicht wohl damit, ich denke, das ist so vielleicht dieselbe Form, vielleicht kann man das vergleichen, das ist so etwas Ähnliches. So was, was man eigentlich gar nicht machen kann und wo man sich überwinden muss, dass man es dann tut. Also, ich muss wissen, wer ich bin. Ich denke, was für mich der wichtige Punkt ist: Ich möchte die Gebärdensprache in der Öffentlichkeit zeigen, die Gebärdensprache, das ist für mich der wichtige Punkt, das mit dem Sprechen ist für mich nicht so wichtig, das Wichtige ist für mich, dass die Leute die Hände sehen, die schönen Gebärden sehen, dass das in die Öffentlichkeit gelangt, und das ist meine Muttersprache, die gezeigt wird.

T.V.: Das ist aber auch genau der Widerspruch: Du bist auf der Bühne auf der einen Seite eine politisch denkende Gehörlose, die möchte, dass Gebärdensprache in der Öffentlichkeit gezeigt wird, die möchte, dass die Menschen sehen, was Gehörlose alles bringen und die möchte, dass Gehörlose mehr Möglichkeiten im Leben bekommen, als sie es bisher hatten. Und gleichzeitig bist Du aber auch eine Schauspielerin, die ja dieses ganze Persönliche, das, was Christina Schönfeld nämlich ausmacht, wegschieben muss und sozusagen nur noch das Medium ist, die Sängerin, die Schauspielerin, die Darstellerin in dieser Oper. Und die sozusagen als Schauspielerin dann eben auch da Dinge bringen muss, zum Beispiel eben den Gesang. Und das finde ich sehr schwierig, also auf der einen Seite die politische Gehörlose Christina Schönfeld, die agitiert, und gleichzeitig die Schauspielerin, die ihr ganzes Ich wegschieben muss, weil sie eine Rolle spielt und nicht mehr Christina Schönfeld sein darf.

C.S.: Ja, das ist für mich der wichtige Punkt mit der Gebärdensprache. Auch wenn es schlecht ist, was ich spreche, das muss ich einfach auch zeigen. Ich denke aber, der wichtige Punkt ist der mit der Gebärdensprache. Die Gebärdensprache ist doch nicht anerkannt und man muss das mal zeigen. Ich muss zeigen, ich bin gehörlos und ich bleibe gehörlos, und ich bin da. Und das gehört aber beides dazu, und ich als Gehörlose muss das zeigen, das ist Öffentlichkeitsarbeit. Und Helmut Oehring hat meine Stimme nicht korrigiert, der hat es einfach so gelassen, so wie sie kam, so wie ich gesprochen habe, so ist sie auch geblieben.

T.V.: Mich interessiert, was dieses Arbeiten in so einer Oper mit Dir eigentlich macht? Hast Du das Gefühl, dadurch, dass Du Dich doch jetzt sehr intensiv seit längerer Zeit mit der Oper beschäftigt hast oder mit Oper überhaupt, verändert sich da was in Dir? In Deinem politischen Selbstbewusstsein, in Deinem sozialen Selbstbewusstsein? Was verändert sich da bei Dir?

C.S.: Also, für mich ist es so, dass das, was auf der Bühne passiert, und wie ich sonst rumlaufe, das ist was anderes. Wenn ich auf der Bühne bin, bin ich eine andere Person, dann bin ich nicht mehr Christina, dann bin ich jemand anderes. Ich weiß nicht, das ist so schwer auszudrücken. Ich kann das nicht beschreiben.

T.V.: Hast Du den Eindruck, wenn Du mit Gehörlosen, die in dem Stück waren, sprichst, dass sich für sie da irgendwas verändert hat, dass sie zum Beispiel neugierig werden auf was anderes als sie es vorher waren?

C.S.: Für mich ist das so gewesen mit diesem Text, der da in der Oper ist, das kann ich Gehörlosen gar nicht erklären, das ist also das, was Helmut Oehring da geschrieben hat und das kann ich überhaupt nicht erklären. Und viele Gehörlose sagen dann: Was ist denn das für ein komischer Text, was gebärdest Du denn da? Die können damit gar nichts anfangen. Und dann sage ich: Bitte, lasst mich das nicht erklären, das hat Helmut Oehring so gemacht. Für mich ist nur wichtig, dass ich das dem Publikum zeige, und mehr nicht. Und dann sagen die Gehörlosen: Ach so, aha. Und auf der Bühne spüre ich zum Beispiel überhaupt nichts von den Schwingungen oder so was. Ich fühle

da gar nichts. Also, ich sehe mich da selbst als Spielerin, die da was gebärdet. Und ich sehe einfach diese Gebärden, diese wunderschönen Gebärden, und sehe mich, die diese Gebärden zeigt. Das ist das, was ich von mir gebe in dem Moment. Und wenn ich nicht auf der Bühne bin, wenn ich mich mit Gehörlosen unterhalte, dann ist das was anderes, das ist etwas ganz anderes als die Gebärden, die ich auf der Bühne bringe. Das hat hier was mit Poesie zu tun, das kann man auch nicht direkt vergleichen, das ist nicht dasselbe, die Gebärden, die auf der Bühne benutzt werden und die Gebärden, die außerhalb benutzt werden.

T.V.: Du sprichst davon, dass es sehr schöne Gebärden sind. Das fand ich auch. Das sind ja oft Gebärden, die für mich zumindest nicht immer verständlich waren, ich habe immer gedacht: Was heißt das eigentlich, was bedeutet das? Und dann dachte ich mir: Vielleicht hat es gar keine richtigen Inhalte, vielleicht geht es tatsächlich nur um die Form, also nur um das Gebärden, ohne Inhalt. Wenn Du auf der Bühne stehst und gebärdest, konzentrierst Du Dich dann sehr auf die Reinheit der Gebärden oder sind es auch bestimmte Inhalte, die da vermittelt werden?

C.S.: Beides. Also einmal, diese schönen Gebärden, für mich ist das so ..., also zum Beispiel, wenn ich irgendwo rumlaufe und mit anderen Gehörlosen kommuniziere, dann gebärde ich zum Beispiel so: »Ich weiß nicht« oder »habe ich vergessen«. Aber auf der Bühne ist das ganz anders, das ist eine ganz andere Form, das ist so eine schöne Form, so eine Verkettung von schönen Bildern.

T.V.: Ist das eine Form, die Dir eingefallen ist oder ist das eine Form, die zum Beispiel Helmut Oehring eingefallen ist?

C.S.: Helmut Oehring hat den Text geschrieben, also in LBG, und ich habe das dann umgewandelt in DGS, das habe ich dazu erfunden, das war nicht von Helmut Oehring, weil der auch nicht so viel Erfahrung mit Gebärden hat, dass er so gut wäre, also, er könnte das nicht so voll erfinden, das habe ich dann gemacht.

T.V.: Und wie bist Du dann auf so eine Gebärde gekommen, also, wenn Du sagst, »Ich habe keine Lust« und die Gebärde benutzt, die Du eben gezeigt hast, aber in der Oper dann eine ganz andere Gebärde dafür benutzt, wie kommt so was, wieso nimmst Du dann nicht die Gebärde, die Du sonst auch gewöhnlich dafür nutzt?

C.S.: Ich möchte auch den Hörenden zeigen, dass Gehörlose auch so Schauspieler sein können, dass sie so eine Leistung, also Leistung ist vielleicht ein falsches Wort, aber dass es so etwas gibt wie bei Hörenden, die singen, zum Beispiel, also für Hörende ist so etwas wie Singen eben etwas Besonderes und was anderes. Und ich kann zeigen, dass ich auch mit Gebärdensprache poetisch umgehen kann, dass ich Theaterspielen kann, dass ich einen Film spielen kann und so weiter, als Gehörlose. Dass ich zeigen muss, dass es da so etwas gibt, was ich machen kann, dass ich genauso etwas machen kann wie Hörende auch.

T.V.: Was passiert in Deinem Kopf, wenn Du Dir überlegst, normalerweise, in so einer Alltagssituation, würde ich das jetzt so und so gebärden, aber in der Situation hier auf der Bühne gebärde ich das ganz anders. Wie entwickelt sich das bei Dir im Kopf?

C.S.: Also, das sind ja ganz spezielle Fragen. Ich weiß nicht, das ist für mich Schauspiel, was soll ich dazu sagen? Aber, Entschuldigung, diese Fragen sind für mich so komisch, das sind ganz andere Fragen. Sonst kommen immer so normale Fragen und solche Fragen bin ich gar nicht gewohnt, das ist eine sehr gute Frage, aber da muss ich erstmal nachdenken, da muss ich mein Gehirn auseinandernehmen und überlegen. Also, Moment, ich muss erstmal überlegen. Was mir wichtig ist, ist Körpersprache zu zeigen, diesen Ausdruck vom Körper zu zeigen, diese ganzen Bewegungen, alles das, was in Gebärdensprache drin ist, die ganzen Formulierungen und das muss größer sein, das muss auch visuell ganz klar zu sehen sein, deswegen muss da ganz viel körpersprachlicher Einsatz sein. Ja, da ist ganz viel drin.

T.V.: Es ist also eigentlich keine DGS mehr, weil Du ja eben sagtest, die Vorgabe von Oehring ist in LBG und Du übersetzt es in DGS, aber es ist ja eigentlich auch keine DGS mehr, sondern es ist eben eine Theaterform von DGS, es ist eben Poesie.

C.S.: Ja, es ist so halbe-halbe. Es ist auch DGS, es ist so halb DGS und halb eine Theaterform, halb und halb, würde ich sagen.

T.V.: Wenn Du Dir solche Dinge erarbeitest, merkst Du Dir das dann oder kommt es auch vor, dass Du in den Stücken immer wieder neue poetische Formen für Dich entwickelst und die dann auch benutzt?

C.S.: Wenn ich einen Text habe und dann dieser Text wieder drankommt, dann bleibt der so, wie ich ihn einmal gebärdet habe. Aber wenn ein neuer Text kommt, dann entwickle ich wieder etwas Neues. Aber als wir zum Beispiel zu dritt gearbeitet haben, da haben wir uns auch ausgetauscht und überlegt: Wie sieht denn was überhaupt schöner aus und welche Handform sollte man nehmen, damit sie mehr ins Auge springt oder damit es einfach besser wird? Da haben wir uns zu dritt ausgetauscht.

T.V.: Diese poetische Form von Gebärdensprache, die Du da benutzt, hast Du den Eindruck, dass die auch andere Gehörlose inspiriert, selber poetisch Gebärdensprache zu benutzen?

C.S.: Einige, die das gesehen haben, haben gesagt: Das ist ja so was Schönes, also Gehörlose und Musik zusammen. Aber fast alle haben mich kritisiert, warum ich dieses Mikrofon eben aufhatte, die haben gesagt: Das hättest Du doch wegtun sollen! Das kann ich auch verstehen, das stört einfach so die Sicht. Und das haben ganz viele gesagt, dass das stört. Der erste Schritt ist vielleicht, dass man so etwas benutzt und vielleicht ist ein späterer Schritt, dass man das weglässt. Aber im Moment ist es mir einfach nur wichtig, dass Gehörlose überhaupt in die Oper reingehen und so was machen, dass sich das überhaupt entwickelt, und wenn dann so fünf bis sechs Gehörlose spielen und

das Erfolg hat, dann kann man das immer weiterentwickeln. Aber ich denke, das ist jetzt einfach ein erster Schritt. Also, ich kann das auch verstehen.

T.V.: Ich habe ja den Eindruck, dass dieses Gerät, was Du da am Kopf getragen hast, ein Mikrofon ist für das, was Du sprichst und in dem Zusammenhang ist es ja da, es ist ja kein Kopfhörer. Oder bekommst Du da auch irgendwelche Impulse raus?

C.S.: Nein, nein, gar nichts. Auf der Bühne, da fühle und höre und spüre ich gar nichts. Das sind alles Gegenstände um mich herum und da bewegt sich vielleicht etwas, das kann ich sehen. Aber mehr nicht. Ich habe das Gefühl, dass ich ganz allein auf der Bühne bin und ganz allein spiele. Da habe ich mich natürlich geirrt, ich bin ja gar nicht allein, da sind ja auch noch andere, aber ich höre auch gar nichts durch dieses Gerät.

T.V.: Wenn Du heute Theater spielst, hat sich da viel verändert zu dem, wie Du zum Beispiel früher Theater gespielt hast? Durch diese Arbeit mit Oehring an den Opern?

C.S.: Also, ich habe schon ganz lange Theater gespielt, schon ungefähr 20 Jahre, und das war damals noch zu DDR-Zeiten, da haben wir uns immer auf Pantomime konzentriert und nach dem Mauerfall habe ich mit Thomas Zander zusammengearbeitet und dann eben Theater, richtig. Und im Deutschen Gehörlosen-Theater habe ich auch mitgespielt, das ist jetzt das zweite, wo ich jetzt auch mitspiele, das neue Stück ist *Antigone*, aber die beiden Sachen kann man auch nicht vergleichen, Theater und Oper sind zwei ganz verschiedene Sachen, das sind zwei verschiedene Bereiche.

T.V.: Ich kann mir vorstellen, dass Du einfach durch die Erfahrung, die Du durch diese intensive Arbeit in der Oper hast, dass sich da auch Dein Schauspielstil verändert hat, dass Du vielleicht heute auf andere Dinge mehr Wert legst als zu Beginn Deiner Theaterzeit, und Sachen, die früher in Deiner Theaterzeit wichtig waren, heute überhaupt nicht mehr so wichtig sind. Und mich würde interessieren, was für Dich heute beim Theaterspielen wichtiger ist als früher?

C.S.: Das ist nicht anders. Mir ist aufgefallen, wenn ich Theater spiele, dann arbeite ich eben nur mit Gehörlosen zusammen. Das sind für mich auch schwere Stücke, aber das ist eine ganz andere Arbeit, auch methodisch ist es ganz anders als mit Hörenden zusammenzuarbeiten. Und die Arbeit mit den Hörenden läuft für mich immer über Dolmetscher und diesen Musikbereich, den muss ich mir allein erarbeiten, und auch viele andere Sachen allein erarbeiten. Und im Theater ist es eben immer mit den anderen zusammen.

T.V.: Was Du gerade erzählt hast im Zusammenhang mit der Poesie, also diesen sehr schönen Formen in Gebärdensprache, die Du so entwickelst aus der DGS, entwickelst Du solche Sachen dann zum Beispiel auch in Deiner Arbeit bei der *Antigone*? Oder in anderen Theaterproduktionen?

C.S.: *Antigone* ist ein Stück, was aus der Literatur genommen wurde, das ist einfach ein altes Stück, was es in der Literatur so gibt und das führen wir als Stück auf. Und die Oper ist viel abgehobener, also das kann ich auch überhaupt nicht erklären, diese Musik, das ist was Fantasiévollés, das ist ein Text, den man auch nicht so erklären kann. Im Theater gibt es klare Rollen, da weiß ich, was ich spiele und wie ich das spiele, aber mit der Oper ist das ganz anders, das ist für mich so was wie außerirdisch, diese Oper, das ist eine Form von was Außerirdischem.

T.V.: Susanne Genc, mit der ich zusammenarbeite und die die Rolle der Antigone spielt, hat mir erzählt, es war am Anfang sehr schwer, diesen Text von Jean Anouilh in Gebärdensprache umzuarbeiten. Das ist ja im Grunde genommen eine ähnliche Leistung, die da vollbracht werden muss, wie einen Text, den Helmut Oehring in LBG gebärdet, in DGS und dann eben auch in Gebärdensprachpoesie umzuarbeiten. Und deswegen denke ich schon, dass eben auch bei so einem klassischen Theaterstext in DGS eine Übersetzungsarbeit geleistet werden muss. Und ich frage mich, ob gerade solche Elemente von Gebärdensprachpoesie, wie Du sie im *D'Amato-System* und in anderen Oehring-Produktionen entwickelt hast, ob solche Elemente von Poesie auch in so eine Arbeit wie *Antigone* einfließen?

C.S.: Nein, bei *Antigone* ist dieser Text da und der wird übersetzt in DGS. Da wird nichts selber entwickelt oder dazugetan, da wird genau dem Text gefolgt. Und dieses Theaterstück ist ja von Hörenden, und das Schwierige daran ist, das zu übertragen für Gehörlose, damit Gehörlose das jetzt verstehen. Man musste dieses Stück umwandeln. Und wenn wir als Gehörlose immer nur Theater gespielt haben, dann haben wir Gehörlosenthemen gespielt, was Gehörlose betroffen hat. Aber hier haben wir ein Stück von Hörenden genommen und übersetzt und das war ganz schwierig. Verstehst Du? Also möchtest Du wissen, was ich innerlich dabei auch fühle, meinst Du, meine Gefühle, was mit mir innerlich passiert?

T.V.: Ganz genau. Meine Frage zielt einfach darauf hin, wenn Du sagst, dass die Oper fast was Außerirdisches ist, sagst Du ja eigentlich: In der Oper gibt es gebärdensprachlich mehr Möglichkeiten, Du kannst mehr Poesie einbringen, mehr Elemente wirklich von Gebärdensprachpoesie als zum Beispiel in so einem ganz traditionellen Stück wie *Antigone*.

C.S.: Also, *Antigone* ist ein dramatisches Stück, eine Tragödie ist das. Das hat einen wahren Hintergrund für uns, das ist so ein ganz altes Stück und das Wichtige ist, dass das auch mal für Gehörlose gezeigt wird, dass diese Literatur mal sichtbar gemacht wird für Gehörlose, das ist bei *Antigone* so. Hier haben die Gebärden die Aufgabe, die Schrift verständlich umzusetzen.

T.V.: Aber das Stück von Helmut Oehring hat ja auch einen wahren Hintergrund. Das ist ja nicht aus dem Himmel gefallen, sondern das ist Helmut Oehring. Das ist eben nicht Sophokles oder Anouilh wie bei *Antigone*, sondern das ist Helmut Oehring. Und Du spielst da ja eine Rolle, die ja sehr viel auch mit Helmut Oehring zu tun hat.

C.S.: In dem *D'Amato-System* habe ich das Gefühl gehabt, in eine andere Welt zu springen, in die hörende Welt, und voller Neugier das aufzunehmen. Und zu versuchen, mit den anderen zu interagieren, aber zu sehen, dass es nicht funktioniert, und dann wieder zurückzuspringen in meine gehörlose Welt. Das war so mein Gefühl. Dort haben die Gebärden auch eine andere Funktion. Die Leute müssen die Gebärden nicht verstehen – sie sollen die schönen Gebärden sehen!

T.V.: Das In-die-hörende-Welt-Reinspringen, war das einfach Dein Gefühl als Christina Schönfeld in der Produktion, wo eben lauter Hörende sind, da mitzuspielen, oder heißt in die hörende Welt springen, dass dieses Stück tatsächlich auch hörende Welt ist? Also, dass Du zwar als Gehörlose im *D'Amato-System* die wichtigste Rolle spielst, aber letztendlich, dass es sich bei diesem Stück um ein Stück aus der hörenden Welt handelt?

C.S.: Also, ich denke, bis heute ist die Wirklichkeit einfach so, dass die Gehörlosen immer wieder an Grenzen stoßen und mit diesem Stück, das zeigt eigentlich die Wirklichkeit, das zeigt die Situation, das zeigt, wie die Leute an Grenzen stoßen. Einmal Zusammenarbeit, und dann ist wieder Ruhe, oder? Die Zukunft wird es zeigen.

»Poesie ist eine Einbahnstraße«

Gespräch mit dem Performer und Gebärdensprachdichter Jürgen Endress

Hamburg, im Januar 2007¹

Jürgen Endress (*1975) lebt in Hanau und hat einen Sohn. Von Beruf ist er Industrie-elektroniker. 1999 war er Sieger bei den Internationalen Gebärdensprachfestivals in Basel und in Berlin. 2001 wurde er für den Poesie-Workshop des europäischen Deaf Arts Now-Festivals in Stockholm nominiert. 2006 gewann er in der Gruppe der Profis zum zweiten Mal die Goldene Hand beim Berliner Gebärdensprachfestival. Im Oktober 2006 war er einer der Sieger beim DeGeTh-Festival in München.

Tomas Vollhaber (T.V.): Jürgen, Du bist 1996 zum ersten Mal als Zuschauer bei einem Gebärdensprachfestival gewesen, hast 1999 als Teilnehmer mit »Ein Traum kann auch grausam sein« und 2006 mit »Mysteriöse Macht« die Goldene Hand gewonnen. Man bekommt den Eindruck, dass Dir die Poesie im Blut liegt. Welches sind Deine ersten Erfahrungen mit Kunst – mit Kino, Fernsehen, möglicherweise mit Theater? Was sind Deine ersten Erinnerungen daran?

Jürgen Endress (J.E.): Das Wort »Kunst«, dieser Begriff, ist mir erst später klargeworden, weil die Schule mit ihrem oralen Unterricht den Inhalt dieses Begriffs gar nicht vermitteln konnte. Mein erster Kontakt entstand durch Malerei – ich habe mir Bilder angesehen und mir überlegt, was möchte der Künstler mir damit sagen, was bedeuten diese Bilder? Sie waren zum Teil ziemlich abstrakt und wirkten nur durch ihre Farben. Was eigentlich der genaue Inhalt war, habe ich nicht begriffen. Ich war damals noch recht jung. Später hatte ich dann Kontakte zum Theater und habe gemerkt, dass es ganz unterschiedliche Richtungen gibt, zum Beispiel Volkstheater, das einen zum Lachen bringt, oder abstraktere Stücke, bei denen man sich schon fragt: Warum sagen die Leute das jetzt? Warum machen die das so und nicht anders? Fernsehen? Hm, ja ...

1 Gebärdensprachdolmetscherinnen: Sigrid Jacobs und Simone Scholl.

Stummfilme auf jeden Fall, die haben mich interessiert. *Dick und Doof* zum Beispiel, Charlie Chaplin, das fand ich schon sehr interessant, weil die mit Mimik gearbeitet haben, das war für mich leichter zu verstehen. Wenn Leute nur miteinander reden und keine Mimik benutzen, dann ist es sehr schwierig, so was zu verfolgen. Zeichentrickfilme wie *Tom und Jerry* – wo im Grunde genommen nicht miteinander kommuniziert wird, sondern man durch die Bilder versteht, was los ist – fand ich auch gut. Aber wie gesagt, der Begriff »Kunst« ist mir eigentlich erst sehr spät klar geworden.

T.V.: Von Gehörlosen habe ich gehört, dass manche ins Kino gehen oder Fernsehfilme anschauen, auch ohne Untertitelung und ohne Dolmetscher, nur weil ihnen die Bilder gefallen; den Inhalt der Geschichte haben sie sich dann irgendwie selber zusammen-gereimt.

J.E.: Es gibt einige Filme, zum Beispiel mit Louis de Funès, der hat eine sehr starke Mimik und Körpersprache, und da kann man sich dann schon den Inhalt selber unge-fähr zusammenreimen. Nachdem ich die Filme das erste Mal gesehen hatte, wurden sie fünf Jahre später mit Untertiteln wiederholt, da habe ich Stellen gefunden, bei denen ich mir etwas völlig anderes vorgestellt hatte. Da ist doch einiges schiefgelaufen.

T.V.: Wie hat es bei Dir angefangen, dass Du Dir nicht nur die Filme und Bilder ange-schaut, sondern selber begonnen hast, künstlerische Gebärdensprache auszuprobieren?

J.E.: Ich habe mir Filme nie so unbedarft angesehen, ich hatte immer schon von klein auf an großes Interesse an visueller Darstellung, visuellem Ausdruck, und ich habe viele Filme auf Video aufgenommen und die noch mal zurückgespult, um mir gezielt Kör-persprache anzusehen: Wie sich jemand vorbeugt, jemanden anspricht oder jemand entsetzt ist und sich zurücklehnt. Da habe ich ganz genau hingesehen. Auch im All-tagsleben ist das so gewesen. Wenn beispielsweise ein Auto an mir vorbeigerauscht ist, hat es mich immer sehr interessiert, wie das genau aussieht, wenn es sich in die Kurve legt und die Scheinwerfer auf unterschiedlichen Höhen sind. Ich habe von klein auf an immer schon genau hingesehen und dabei auch Fehler bemerkt, zum Beispiel in Fil-men: Da spielt ein Film in alter Zeit und plötzlich hat einer eine fette Rolex am Arm ... Viele Menschen nehmen das gar nicht wahr, und wenn ich sie dann darauf aufmerksam mache, dann sagen sie: Ach ja, stimmt, genau, das passt eigentlich überhaupt nicht. – Vielleicht ist das ein Problem von Hörenden, weil die sich viel mehr aufs Hören kon-zentrieren, während bei Gehörlosen die visuelle Wahrnehmung sehr viel geschulter ist, und sie viel genauer hinsehen und von daher Dinge vielleicht auch anders verstehen und anders wahrnehmen.

T.V.: Wann hast Du denn angefangen, anderen Leuten etwas von Deinen Beobachtun-gen zu zeigen?

J.E.: Das war schon in der Grundschule, in der dritten, vierten Klasse, als ich etwa acht war. Ich bin mit Gebärdensprache aufgewachsen, meine Eltern sind gehörlos, mein Opa und seine Eltern auch, das heißt, ich bin in der vierten Generation gehörlos und Gebärd-

densprache ist für mich alles und überall. Im Internat war ich der Einzige, der gehörlose Eltern hatte und der den anderen weit voraus war. Meinen Mitschülern habe ich sehr viel Gebärdensprache beigebracht. Dann haben sie selber angefangen sich zu überlegen: So kann man das auch machen und so geht das auch – und haben sich gegenseitig aufmerksam gemacht: Schau mal, der erzählt wieder was. Ich war im Grunde genommen eine Art lebendiger Fernseher, denn eigentlich haben sie sich überhaupt nicht fürs Fernsehen interessiert und waren viel interessierter daran, mir zuzugucken, weil ihre Eltern zu Hause nur mit ihnen gesprochen haben. Bei denen war alles sehr oral orientiert und es ging nur darum: Willst Du was zu essen? Bist Du satt? Willst Du ins Bett? Oder möchtest Du spielen? – Und ansonsten haben sie halt vorm Fernseher gesessen. Im Internat war ich quasi für meine Mitschüler der Fernsehersatz. Das hat mich natürlich motiviert, da bin ich sehr kreativ geworden und habe immer noch sehr viele Sachen dazu erfunden. Außerdem gab es oft das Problem, dass meine Mitschüler mich nicht verstanden haben und dann musste ich mir eben was anderes überlegen, wie sie mich verstehen. Da war sehr viel Fantasie gefragt. Das hat sich bis heute so erhalten. Wenn ich mir selber ein Stück ausdenke, dann kommen diese Anstöße, was ich da mache, meistens aus meiner Kinderzeit. Da sind noch ganz starke Bezüge zu früher zu erkennen.

T.V.: Hast Du Vorbilder, also andere Gebärdensprachdichter, von denen Du sagst: Was die machen, finde ich wirklich toll, die haben mich inspiriert?

J.E.: Ja, als ich 1996 zum ersten Mal beim Gebärdensprachfestival war, sah ich Giuseppe Giuranna, einen Italiener, der einen Gastauftritt hatte. Er war für mich der Stein des Anstoßes, ihn fand ich wahnsinnig interessant. Später habe ich ihn persönlich getroffen, wir haben uns unterhalten, und da habe ich wirklich begriffen, was das Wort »Poesie« bedeutet. Er hat mir das erklärt, was das alles beinhaltet und was das für ihn ist. Das war sehr spannend und der erste Anstoß, der mich auch innerlich berührt hat: Ich hatte das Gefühl, das ist visuelle Musik, das hat Rhythmus, das spricht mich an, das reißt mich mit. Vorher habe ich mir die Sachen angeschaut, das war ganz nett und ganz interessant, aber Giuseppe hatte wirklich ein ganz tolles Gefühl dafür, was Poesie ist und hat eine ganze andere Form geschaffen, die mich sehr angesprochen hat. Also, er ist ganz klar ein Vorbild für mich. Außerdem gibt es eine Frau, die in Amerika aufgewachsen ist und jetzt in Schweden lebt, Debbie Z. Rennie, eine bekannte und angesehene Poetin. Bei ihr habe ich an einem Workshop in Stockholm teilgenommen, eine Woche lang, und innerhalb dieser Woche ist sie auch zu einem meiner Vorbilder geworden. Sie hat mir beigebracht, Poesie im Kopf zu entwickeln und Gebärdensprache als Kunst zu sehen, nicht nur als Sprache, mit der man kommunizieren kann. Sie hat mir ganz viele Möglichkeiten eröffnet, wie man sich in Gebärdensprache ausdrücken kann, ähnlich wie bei Bildern, man kann Dinge abmalen, das ist eher zweckgebunden, und man kann sich frei ausdrücken. Das hat sie übertragen auf Gebärdensprache. Natürlich hat sie gesagt, es ist eine Sprache, aber man hat ganz viele künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten und das ist mir da zum ersten Mal klargeworden.

T.V.: Ich habe eine kurze Zwischenfrage zu Giuseppe. Du hast ihn 1996 gesehen und warst sehr beeindruckt. Kannst Du ein bisschen genauer beschreiben, was Dich an dem beeindruckt hat, was Giuseppe gezeigt hat?

J.E.: Beim Gebärdensprachfestival war es auf einmal anders als ich das von früher kannte, da war jemand, der mir etwas Neues gezeigt hat, mir überlegen und mir voraus war mit dieser Kunst. Der rhythmisch gebärdet hat, immer in diesem Rhythmus eins-zwei-drei, eins-zwei-drei, eins-zwei-drei, ta-ta-ta, ta-ta-ta. Diesen Rhythmus empfand ich so stark, wie visuelle Musik. Das hat mich wirklich ergriffen. Man kann Musik durch Vibration auch fühlen, wenn sie laut genug ist, an Tischen oder an Lautsprechern oder so, aber bei mir kommt da gar nichts rüber, ich spüre, da vibriert was, da bewegt sich was, okay, aber dabei bleibt es dann auch, ich merke da eins-zwei-drei, eins-zwei-drei, aber es ist kein Rhythmus, der mich sozusagen selbst in Bewegung versetzt. Aber das, was ich da bei Giuseppe gesehen habe, das hat mich selbst mitgerissen. Und gleichzeitig habe ich mich an Dinge erinnert, durch das, was er da gemacht hat – wie Blitzlichter schoss es mir durch den Kopf. Als ich sieben, acht Jahre alt war, konnte ich eigentlich alles gebärden, was ich ausdrücken wollte. Ich kannte für fast jedes deutsche Wort eine Gebärde. Meine Eltern waren der Meinung, es gibt nur ein Gebärdenzeichen für eine Sache, jeder Begriff hat ein festes Gebärdenzeichen, basta. Man gebärdet nicht irgendwas anderes, sonst wird man nicht verstanden. Das war das, was mir beigebracht worden ist. Aber man kann SONNE ja auch so vom Kopf ab wegstrahlend machen zum Beispiel, dass man selber die Sonne ist, man strahlt als Sonne. Dann kam von meinen Eltern: Ja, gute Idee, aber so macht man das nicht, sonst wirst Du nicht verstanden. – Bei den Lehrern hieß es sowieso, dass man die Hände gefälligst nicht benutzt und Gebärdensprache total verboten war und es soll schön artikuliert und sauber gesprochen werden und das war's. Daran hielt ich mich jedoch nicht und so hatte ich auch später, während der Realschulzeit in München mit meinen Mitschülern und Erzieherinnen Schwierigkeiten: Sie fanden mich kindisch. Ich konnte meine Gebärdensprache nicht entwickeln, mit Freiheit des Ausdrucks hatte das nichts mehr zu tun, unbewusst war ich echt gefangen wie in einem Gefängnis – meine Gebärdensprachfantasie war eingesperrt. 1996 habe ich eine Art Befreiungsschlag erfahren, meine eingesperrte Fantasie aus der Kindheit ist wieder befreit worden, und ich konnte Kunst machen mit meinen Händen, mit Gebärden. Giuseppe hat zum Beispiel ein Auto gezeigt und dieses Auto hatte irgendwie Räder, er hat das Auto sozusagen als Karosse hingestellt und das Wippen der Stoßdämpfer benutzte er, um so das Anfahren zu zeigen. Oder er zeigte, wie Sachen an diesem Auto vorbeirauschen, Straßenlaternen oder Begrenzungen oder Bäume – aber immer in diesem Dreiertakt, immer in diesem eins-zwei-drei, eins-zwei-drei-Rhythmus. Das war schon sehr beeindruckend. So etwas hatte ich noch nie gesehen und ich dachte: Oh, wie schön! Visuelle Musik! Das hat mich total gepackt.

T.V.: Was ist bei Debbie Z. Rennie anders als bei Giuseppe?

J.E.: Sie ist ganz anders. Giuseppe malt visuelle Bilder und Debbie ist eher literaturwissenschaftlich geprägt, sie schaut genau auf das, was man poetisch macht. Das hat sie dann genau erklärt, hat Definitionen geliefert und hat Vergleiche gegeben und hat

einem das kognitive Begreifen ermöglicht. In diesem Workshop, an dem ich teilgenommen habe, sind mir viele Sachen klargeworden. Bei Giuseppe habe ich die Form gesehen, bei Debbie habe ich die Basis gelernt.

T.V.: Könntest Du mal so eine Regel von Debbie erklären?

J.E.: Zum Beispiel sagt sie, es gibt drei wichtige Punkte: Einmal das Visuelle, dann die Schönheit und dann das Gedicht. Diese drei Sachen machen es aus. Und das Ganze zusammen ist das Endprodukt. Sie hat jeden einzelnen dieser drei Punkte für sich genommen erklärt. Früher in der Schule konnte ich mit Begriffen wie »Reim« oder »Lyrik« überhaupt nichts anfangen. Als Debbie aber dann erklärte, wie das in Gebärden aussieht, konnte ich das auf Gedichte übertragen, da habe ich dann verstanden: Es gibt poetische Formen im Deutschen und es gibt poetische Formen in Gebärdensprache. Zum Beispiel: Ich habe früher gerne lange Geschichten erzählt, da meinte sie: Hör auf damit, lass dies weg, lass das weg. Ich daraufhin: Nein, ich will mich doch frei ausdrücken können, ich will, dass mein Publikum mich versteht. Und sie dann immer: Nein, nein! – Ich habe ganz lange daran arbeiten müssen, lange überlegen müssen, bis ich langsam begriffen habe, was sie meint. Heute weiß ich: Okay, es reichen wenige Sachen und dann muss das Publikum selber gucken, was es daraus macht. Es muss sich selbst überlegen, was es ihm sagt, was es damit anfangen kann. Dieses visuelle Werk, das man schafft, zeigt man und dann müssen die Leute es sich selber angucken. Und mehr hat man damit nicht mehr zu tun.

T.V.: Du hast ja gerade als Debbies zweiten Punkt Schönheit genannt. Welche Bedeutung hat Schönheit in dem Zusammenhang?

J.E.: Das soll was Tiefes sein. Ich zeig Dir mal ein Beispiel: Hier ist die Sonne. Dann sind da viele Vögel, flatter-flatter, und dann guck ich mir das an und bin meinetwegen am Meer, atme die Meeresluft und so weiter. Das ist eine normale Art und Weise, das zu gebärden. So, und wenn ich es jetzt schön machen wollte, also im Sinne dieser Schönheit, dann würde das eine in das andere übergehen. Es soll erreicht werden, dass der Betrachter mit seinen eigenen Bildern an die Bilder anknüpft, die er bei mir sieht, und diese Schönheit spüren kann. Zu diesen Bildern müssen Tempo und Rhythmus passen. Die Bewegungen gehen fließend ineinander über, man spielt mit Handformen, man hat sozusagen die Handform aus der Sonne in den Vögeln, im Meer, im Schiff oder im Boot, so hat man Übergänge von dem einen zum anderen. Das verstehe ich unter Schönheit, die einen berührt. Nicht so ein lässiges, luschiges Gebärden wie in der Alltagskommunikation. Das muss anders sein, in der Poesie gebärdet man anders als in der Alltagskommunikation. Da muss ein Funke überspringen.

T.V.: Was drückst Du in der Poesie denn anders aus als in der Alltagskommunikation? Worum geht es Dir, wenn Du Poesie machst?

J.E.: In der Alltagskommunikation ist das Wichtigste, dass ich mich verständlich mache, dass jemand mitbekommt, was ich sagen, und ich mitbekomme, was der andere

sagen will. Verständigung ist das Hauptziel. Wenn man sich nicht versteht, hat man das Ziel nicht erreicht. In der Poesie ist es nicht mein Geschäft, dass mich jemand versteht, sondern etwas zu zeigen, meine Botschaft, meinen Gedankenanstoß. Aber ich werde nicht nachfragen, was andere verstanden haben, das geht zu weit. Ich mache das, von dem ich denke, so soll es sein. Ich habe etwas mitzuteilen, ich habe etwas zu zeigen. Alles Weitere geht mich nichts mehr an – ob da jemand was versteht und was da jemand versteht und was er daraus macht, ob es ihm was bringt oder nicht. Wenn jemand sagt: Versteh ich nicht, das geht völlig an mir vorbei – dann ist das so. Aber es kann auch sein, dass jemand anderes sagt: Wow, wenn ich mir das angucke, dann denke ich und dann überlege ich – und dann werden Diskussionen von anderen wieder ausgelöst, durch das, was ich da zeige. Es ist unterschiedlich, was die Leute daraus machen. In der Alltagskommunikation geht es darum, einen Faden zu knüpfen zwischen einer oder mehreren Personen. Die Poesie ist eine Einbahnstraße: Ich gebe was her, ich drücke was aus. Das halte ich ihnen vor und sie können es sich angucken oder nicht. Es gibt kein Feedback, sie müssen mir nicht sagen, was los ist. Oder mir antworten.

T.V.: Du hast gerade, um das Schöne deutlicher zu erklären, auf die Handformen hingewiesen. Auf mich wirkt das immer sehr ›schön‹. Es hat immer was Weiches und Melodisches ...

J.E.: ... es ist fließend und stellt etwas vertiefend dar.

T.V.: ... aber was ist denn daran tief?

J.E.: Nehmen wir noch mal die Sonne und die Vögel und das Meer und das Schiff. Wenn man sich das jetzt in Teilen ansieht, wie eine Ein- und Ausblendung, also man hat nicht mehr wie beim normalen Gespräch SONNE, Punkt. VÖGEL, Punkt. MEER, Punkt. SCHIFF, Punkt, sondern man hat fließende Übergänge: Aus der Sonne werden die Vögel, die Vögel bleiben vorhanden bis die Gebärde überfließt ins Meer. Und das Meer bleibt solange sichtbar, bis die Handform plötzlich SCHIFF ergibt und dann vielleicht noch einen Baum am Strand oder so. Es gibt diese Cuts nicht mehr, die man aus der normalen Gebärdensprache kennt – es gibt kein Ende von Sequenzen, das macht einen Teil von Schönheit aus.

T.V.: Ist das nicht sehr romantisierend? Wenn ich diese gleitenden Übergänge sehe, die Du zeigst, habe ich den Eindruck, Du wolltest etwas glattbügeln. Das verwirrt mich. Wir erfahren uns doch oft sehr widersprüchlich, wir befinden uns in Spannungen und in schwierigen Situationen, auf die es keine einfachen Antworten gibt. Diese Erfahrungen, die meistens nichts mit Sonne, Vögel, Meer oder Schiffen zu tun haben, sind es, die ich zum Ausdruck bringen möchte, die ich in Poesie verdichte. Du jedoch benutzt in Deiner Poesie schöne Bilder, die sich auf so eine ganz wunderbare Weise verbinden. Ist es das, was Du dann auch zeigen willst?

J.E.: Ja, genau! Es gibt diesen Teil von Kunst, der wirklich Schönheit vermittelt. Es gibt aber auch einen Teil von Kunst, der den Genuss eher hinten anstellt und stattdessen

vielmehr Denkanstöße geben will. Kunst sollte immer zwei Teile beinhalten, sie muss einmal schön sein im Sinne von »schön«, sollte aber auch dazu führen, dass man einen Gedanken hat, den man vorher vielleicht noch nicht hatte, weil man unbedacht durch die Welt gegangen ist und plötzlich wird man in etwas hineingezogen, was einen dazu veranlasst, über Dinge nachzudenken, über die man vorher noch nicht nachgedacht hat.

T.V.: Du hattest vorhin bestimmte Gebärdentechniken, zum Beispiel Handformen angesprochen. Welche Rolle spielen für Dich bestimmte Gebärdentechniken?

J.E.: Wichtig ist einmal, eine Art Reim in Gebärdensprache zu schaffen. Das schaffe ich zum Beispiel durch Verwendung gleicher Handformen. Dann ist es wichtig, Gefühle, Emotionen auszudrücken, zum Beispiel durch Mimik, durch das Tempo – dadurch erreiche ich so was wie Rhythmus. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt. Und der Rest ist einfach frei, da kann jeder seinen eigenen Vorstellungen folgen und da hat auch jeder seinen eigenen künstlerischen Ausdruck. Ich bin sehr dagegen, dass man das durch bestimmte Regeln vereinheitlicht. In der Malerei ist es ja auch so: Ob ich jetzt einen Pinsel nehme oder ob ich mit der Hand die Farbe auf die Leinwand aufbringe, ob ich einen Farbeimer nehme und ihn einfach gegen die Wand haue, das ist doch jedem überlassen. – Es gibt eine gewisse Form, eine Darbietung sollte zum Beispiel kurz sein, das ist für mich ganz wichtig. Man kann sich nicht zehn Minuten hinstellen und sich episch über irgendetwas verbreiten, das geht in der Kunst nicht. Es sollte einer bestimmten Gedichtform, aber wirklich im weitesten Sinne, folgen und der Rest ist tatsächlich jedem überlassen, das ist einfach jedem freigestellt. Man kann natürlich auch ohne Rhythmus gebärden, auch kein Problem, kann man auch.

T.V.: Mittlerweile interessieren sich auch sehr viele Hörende für Gebärdensprachpoesie. Kannst Du Dir ein Konzept vorstellen, wo Hörende gleichermaßen Zugang zu Gebärdensprachkunst haben wie Gehörlose?

J.E.: Also Gebärdensprachpoesie hat ja in erster Linie etwas mit Sprache zu tun. Und die Grundlage ist nach wie vor die Gebärdensprache. Hörende haben keine Grundlage in der Gebärdensprache, die fehlt. Sie haben keine Basis, mit der sie das, was sie künstlerisch wahrnehmen, verknüpfen können. Es ist ganz wichtig, dass man in der Sprache, in der Kunst dargeboten wird, über sie nachdenken kann. Das funktioniert bei Hörenden und Gehörlosen immer anders, die Perspektive ist eine andere. Aber natürlich können Hörende kommen und sich Gebärdensprachpoesie ansehen. Das ist eben visuelle Kunst und keine akustische und da können sie sich natürlich auch gerne hinsetzen und versuchen, sich ihren Reim darauf zu machen. Aber ich denke, dass das, was sie dabei empfinden, was sie ihnen gibt und worüber sie nachdenken, etwas grundsätzlich anderes ist als bei Gehörlosen. Wenn man eine Kunstaussstellung besucht, in der abstrakte Kunst ausgestellt wird, dann stehen alle vor diesen Exponaten und überlegen, was das jetzt soll. Ich denke, da sind Hörende und Gehörlose schon gleich, da könnten sie zu gleichen Ergebnissen kommen. Aber wenn man einen Blinden in diese Ausstellung führt, der diese Exponate vielleicht anfassen und ein taktiles Verständnis von einem

Bild erlangen kann, wird er sich doch nicht vorstellen können, was die Farben dabei ausdrücken. Ich glaube, obwohl auch er zu einem Verständnis von Kunst kommt, ist das Verständnis grundsätzlich anders als bei Sehenden. Ähnlich ist es bei Gebärdensprachpoesie, wenn sie von Hörenden und Gehörlosen gleichermaßen betrachtet wird. Sie können sich beide Gebärdensprachpoesie ansehen, aber das, was sie ihnen gibt, was sie daraus machen, ist etwas grundsätzlich anderes, weil Gehörlose in Gebärdensprache weiterdenken, in der Sprache der Kunst. Und Hörende würden das nicht tun, weil ihnen einfach die sprachliche Basis fehlt.

T.V.: Ich gehe davon aus, dass jede und jeder, ob gehörlos oder hörend, Kunst bzw. Gebärdensprachkunst individuell erfährt. Es gibt bei der Wahrnehmung von Kunst immer unterschiedliche Ebenen: Zum einen gibt es die kognitive Ebene – ich verstehe, was mir der andere da gebärdet; und es gibt die performative Ebene – ich sehe etwas, was mich berührt oder verunsichert. Auch wenn Hörende keine und nur geringe Grundlagen in der Gebärdensprache haben, sehen sie doch etwas. Geht es Dir vor allem um die kognitive Ebene?

J.E.: Mir geht es schon um ein inneres Verständnis von Gebärdensprache, nicht um Sprache-Verstehen im herkömmlichen Sinne. Es gibt auch Gehörlose, die Gebärdensprache beherrschen, sich Poesie ansehen und damit gar nichts anfangen können. Das hat auch immer etwas mit Bildung, mit Lebenserfahrung und mit dem eigenen Verständnis von Kunst zu tun. Das ist natürlich auch unter Gehörlosen ganz unterschiedlich.

T.V.: Beim letzten Gebärdensprachfestival fiel mir auf, dass viele der Beiträge eigentlich ziemlich melancholisch waren und traurige Geschichten erzählten. Geschichten, bei denen es um Verzweiflung ging, um Ratlosigkeit, um Zerstörung, um Tod. Auch Deine Geschichte war ja durchaus traurig. Wie kommt das?

J.E.: Ich selbst bin eher so der Dramatiker, diese Liebesgeschichten, alles ist schön und alles ist fröhlich, das liegt mir einfach nicht so. Ich möchte, dass die Menschen, die sich das ansehen, einfach länger über das nachdenken, was ich gebärdet habe. Dass sie vielleicht zu Hause noch weiter darüber nachdenken, statt es nur einmal anzusehen und zu sagen: Ach, das sieht aber hübsch aus – und dann nach Hause gehen und nichts mehr davon haben. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass eher dramatische Geschichten nachdrücklich wirken. Dein Eindruck vom Gebärdensprachfestival, wo eben doch eine Reihe von Gehörlosen ähnlich dramatische Geschichten gebärdet haben, liegt vielleicht an deren Lebenserfahrungen. Und daran, dass sie einfach so viel in sich angesammelt haben, dass sie damit mal rausmüssen. Das ist halt so, dass man im normalen Leben als Gehörloser so viele Barrieren erfährt, einfach nicht in seiner Sprache unterrichtet wird, gezwungen wird, oralen Unterricht über sich ergehen zu lassen, immer in diesem Spannungsfeld lebt: Ich muss irgendwie im Alltag klarkommen und fühl mich nur da wohl, wo andere Gehörlose sind, mit denen ich mich unterhalten kann. Es ist eben jetzt vielleicht so die Zeit erreicht, wo man diese ganzen deprimierenden Erlebnisse auch mal künstlerisch verarbeiten und rauslassen muss. Das muss nicht heißen,

dass man ausschließlich depressive Geschichten von sich gibt. Aber die Gehörlosengemeinschaft wird nach wie vor unterdrückt – es ist nicht so, dass wir jetzt die große Emanzipation und Befreiung erlebt haben und nun ist alles gut. Das ist noch lange nicht so. Ich glaube, dass ganz viel an Energie in den Leuten langsam auch verbraucht ist und dass sie mal rausmüssen damit. Und ich finde es auch schön, wenn ab und zu mal was kommt, was man einfach nur genießen kann und sagt: Das sieht aber nett aus, das ist aber schön. Und das war's dann auch – das finde ich auch gut. Kunst und Poesie müssen auch einen Bezug zu dem haben, was wir erleben. Kunst muss durchaus auch das reflektieren, was wir in der Gesellschaft erleben und diese ganzen Erlebnisse sind eben auf dem letzten Festival verstärkt zum Ausdruck gekommen.

T.V.: Hast Du beim Deaf Arts Now-Festival in Stockholm auch andere Gebärdenpoesiestile kennengelernt? Und welche Wünsche und Erwartungen hast Du an das nächste Gebärdensprachfestival?

J.E.: Nein, ich habe nichts Neues kennengelernt. Es war ziemlich vergleichbar mit der Situation in Deutschland. Bei Festivals in Frankreich, Schweden usw. ist es eine Ehre, was zeigen zu dürfen. Jeder zeigt seinen Teil und damit ist das Ganze fertig. Danach trifft man sich, unterhält sich, tauscht sich aus über das, was man gesehen hat und das war's. Und in Deutschland ist halt dieses Preis-Gerangel, das ist was anderes und das mag ich nicht so gerne. Wenn man die ganzen Gebärdensprachkunstformen – Poesie, Stories, ABC-Stories, Witze – erst in Grüppchen sortiert und dann auch noch getrennt nach Geschlechtern aufteilt, das ist für mich ehrlich gesagt Quatsch. Schon vor vier Jahren habe ich gesagt: Was soll eigentlich diese Trennung nach Geschlechtern? Was für einen Sinn hat das? Gebärdensprachkunst orientiert sich doch überhaupt nicht am Geschlecht. Ich hätte da gerne ein paar Sachen geändert. In erster Linie würde ich die Trennung nach Geschlechtern aufheben. Außerdem würde ich gerne ändern, dass diese deutsche Sondersituation – mit Wettbewerb und 1.-Preis-Vergabe und so – aufgehoben wird. Das wäre schön, wenn jeder eine Anerkennung bekäme, so ein kleines goldenes Händchen oder so. Nicht so: Einer kriegt eine riesengroße Goldene Hand und die anderen gehen leer aus. Warum kriegt nicht jeder einen Anerkennungspreis? Im Großen und Ganzen respektiere ich aber das Konzept des Gebärdensprachfestivals, nur nicht die Trennung nach Geschlechtern.

»Mysteriöse Macht«

Gespräch mit Jürgen Endress über seine gleichnamige Gebärdensprachpoesie

Hamburg, im Januar 2007¹

Tomas Vollhaber (T.V.): Wie kam es zu der Poesie »Mysteriöse Macht«?²

Jürgen Endress (J.E.): Die Idee zu dieser Geschichte kam mir, als mir ein hörender Arbeitskollege ein Zitat gezeigt hat: »Früher wurden Menschen mit Peitschen angetrieben, heute mit Terminkalendern.« Da habe ich gedacht: Ja, Mensch, schau mal ... Früher gab es wirklich solche Sklaventreiber, die die Menschen mit der Peitsche zur Arbeit getrieben haben. Heute rennt jeder rum, schaut in seinen Terminkalender und denkt: Lieber Himmel, ich muss dieses und ich muss jenes noch machen! So ein blöder kleiner Kalender. Schmeißt den doch weg! Was weiß ich, gesellschaftliche Kontakte, Freunde zu treffen – alles fällt aus, man kommt zu nichts mehr, weil man Sklave des Kalenders ist. Dieses Zitat hat bei mir die Geschichte »Mysteriöse Macht« ausgelöst; Ich habe mich damit so lange beschäftigt und das, was ich gezeigt habe, ist daraus geworden. Die Menschen selber blähen ihre Zeit auf. Und dann kehrt es sich um und die Zeit befiehlt ihnen. Die Zeit, die sie selber geschaffen haben. Ich habe ganz lange darüber nachgedacht und mich ganz lange damit beschäftigt. Dann ist in meiner Fantasie diese Geschichte gewachsen.

Die Präsentation beginnt mit einem Moment der Konzentration. Konzentration heißt für mich nicht, noch einmal den Ablauf durchzugehen – das habe ich ja in der Vorbereitung gemacht –, sondern einfach noch mal ein Durchatmen und ein Bauchgefühl dafür zu kriegen, dass ich mich der Sache öffne. Ich bin nicht der Typ, der auf die Bühne geht und sagt: Ich fang jetzt mal an – die Arme hochreißt und loslegt. Ich muss erst mal das Gefühl in mir wecken. Das ist ja ein trauriger Text, zum Teil ein verzweifelter

1 Gebärdensprachdolmetscherinnen: Sigrid Jacobs und Simone Scholl.

2 Jürgen Endress' Poesie »Mysteriöse Macht« ist unter dem Titel »zu spät« unter <https://poesiehandverlesen.de/bibliothekseintrag.php?p=36> (01.02.2021) einzusehen.

Text und diese Trauer und Verzweiflung, die muss ich ja irgendwo herholen. Das ist eigentlich so der Moment, in dem ich das mache, damit ich meine künstlerische Darstellung wirklich auch in voller Breite präsentieren kann. Deshalb ist es wichtig, dass man sich vorher mal kurz sammelt und nochmal über die Gefühle nachdenkt, die man da auch präsentieren möchte. Das erste Bild zeigt die Marionette, eine Vergrößerungsform der Marionette. Diese Marionette repräsentiert alle Menschen, das bin nicht nur ich, sondern jeder ist Marionette, jeder hängt an irgendwelchen Fäden, die von irgendwem gesteuert werden. Aber es ist nicht ganz klar, von wem. Am Schluss ist es klar: Die Zeit ist unser Marionettenspieler! Die Zeit regiert über uns und lenkt uns. Aber das kommt ja erst am Schluss zutage, als ich dann noch mal die Fäden, die zu mir führen und von der Uhr runterkommen, zeige – das repräsentiert noch mal die Zeit, das ist unser Marionettenspieler. Die Arme des Marionettenspielers sind die beiden Zeiger der Uhr. An den zwei Zeigern hängen die Fäden, von denen die Menschen gesteuert werden. Der Rollenwechsel besteht darin, dass ich einmal oben derjenige bin, der die Marionette steuert, und unten derjenige, der an den Fäden hängt. Das sieht man auch an der Kopfhaltung: Wenn ich selber die Marionette bin, sehe ich nach oben, als Marionettenspieler nach unten. Hier fällt auf, dass ich sehr langsam gebärde. Das ist immer ein Zeichen von Macht und von Selbstbewusstsein. Also, ich kann mir das erlauben, ganz lässig damit umzugehen, weil ich halt der Marionettenspieler, der ›große King‹ bin, also derjenige, der die Fäden in der Hand hat. Das wird jetzt dreimal wiederholt, das ist eine von diesen Dreiersequenzen, die ich häufiger benutze; Dinge dreimal zu wiederholen ist eine relativ feste poetische Form. Und genau das mache ich da auch. Warum dreimal? Ich möchte Rhythmus reinbringen, ich möchte sagen, die Zeit hat Macht, Macht, Macht. Damit die Menschen, die zuschauen, das auch beeindruckend finden; ich möchte das in ihrem Hirn festnageln, sodass sie das nie wieder vergessen. Das erreicht man durch diese Sequenz mit drei Wiederholungen recht gut. Jetzt kommt eine Rückblende: Der Mensch möchte herausfinden, woher dieser Druck kommt, unter dem er steht. Warum fühlt er sich als Marionette? Ich möchte, dass die Menschen darüber nachdenken: Was ist eigentlich mit mir passiert? Wie ist es dazu gekommen, dass ich Marionette bin? Hier ist ein Spiel mit der gleichen Handform, von der Sonne zu den Häusern, dem Autoverkehr auf den Straßen, den Menschen auf dem Bürgersteig. Da werden ganz viele unterschiedliche Dinge mit einer Handform ausgedrückt. So entsteht eine Art Reimform. In einer normalen Unterhaltung macht man das anders: Da stehen viele Häuser, da ist viel Verkehr, die Leute laufen auf den Straßen – und jede Gebärde hat eine andere Handform. Aber in der Poesie ist das etwas anderes, wenn man in Reimform etwas erzählen möchte, ist es ganz wichtig, sich auf eine Handform zu konzentrieren, um flüssig und elegant zu wirken. Im Deutschen gibt es viele verschiedene Reimformen und in der Gebärdensprache arbeiten wir momentan auch daran, unterschiedliche Reimformen zu finden. Eine davon besteht darin, immer die gleichen Handformen zu benutzen – eine andere, am Anfang und am Ende die gleiche Handform zu benutzen und dazwischen vielleicht zu variieren. Flüssiges und elegantes Gebärden ist mir wichtig, weil es per Definition eine Form von Poesie ist. Poesie muss sich irgendwie von story-telling unterscheiden. Story-telling ist nicht das, was ich mache. Story-telling erreiche ich mit anderen Mitteln, das geht anders. Kann ich auch machen, geht aber anders. Ich möchte eher poetische Formen schaffen. Es

gibt eine Definition, dass man, um so etwas wie einen gebärdensprachlichen Reim zu bekommen, ein und dieselbe Handform nimmt. Ein Beispiel: Stefan Goldschmidt hat ganz wenig mit Handformen gearbeitet. Das ist näher an story-telling dran als das, was ich mache. Ich möchte schon eine Gedichtform haben. Wenn ich nicht mit Handformen spiele, wenn ich mich nicht an solche Dinge halte, dann ist es für mich auch keine Poesie. Schau doch mal auf den Reim bei schriftlichen Gedichten: »laufen«, »kaufen«, »saufen«. »-aufen« ist immer gleich, aber die Anfangsbuchstaben ändern sich. Das ist für Hörende eine Wortspielerei, die sie vielleicht interessant finden und die vielleicht einen Anreiz bietet, irgendetwas damit anzufangen, sich irgendwie dafür zu interessieren. Und diesen Effekt möchte ich auch bei Gehörlosen erreichen: Es ist noch mal ein sprachlicher Anreiz, immer dieselbe Handform zu benutzen, mit der unterschiedliche Dinge ausgedrückt werden. Zuerst kommen die Glocken, dann dieser große Uhrzeiger, es ist wie ein Ranzoomen: Erst sind die Zeiger ganz klein und dann werden sie durch diese Verschiebung auf dem Unterarm sehr viel größer. Und alles andere, was sich sonst noch abspielt, ist aus dem Blickfeld verschwunden, weil die Uhr inzwischen so riesig groß ist, dass sie den ganzen Gebärdenraum braucht. Das ist ein filmischer Effekt: Zuerst zeige ich den ganzen Turm mit seinen Glocken, man sieht das ganze Gebäude, und dann mache ich so was wie einen Filmschnitt und als nächstes Bild kommt die große Uhr. Es ist wie eine Filmtechnik, die ich da benutze. Hier ist ein Beispiel für den Dreierhythmus: Dieses Ranzoomen passiert in drei Schritten: Zuerst das Gewusel auf der Straße und das Begegnen zweier Blicke – die Uhr; der nächste Schritt: das Gewusel wird hektischer, erste Blicke nach oben – die Uhr; und jetzt beim dritten Schritt wird es richtig hektisch und wieder – die Uhr. Dann baue ich Orte auf in drei Richtungen, rechts, links und vor mir, in denen drei unterschiedliche Geschichten stattfinden. Ich verbinde jeden dieser Orte mit einer eigenen Handform, die ich für die Dauer der Geschichte beibehalte. Rechts habe ich die Zeigefinger-Handform, links die gekrümmten B-Hände und vor mir habe ich Fäuste. Dadurch entstehen drei Orte mit jeweils einer Geschichte, die durch jeweils eine Handform dargestellt wird. Die Entscheidung für die Handform in der zweiten Geschichte entstand folgendermaßen: Auf der linken Seite stehen die Autos im Stau. Und dann hab ich halt STAU-STEHEN, da hatte ich so gespreizte B-Hände, irgendwie. Aber das sieht dann eher aus wie LEUTE – für STAU-STEHEN musste ich die Hände kippen, mit Handfläche nach unten. Dann war da noch das Lenkrad, dafür habe ich B-Hände gebogen, damit konnte ich AUTOLENKEN und STAU-STEHEN zeigen. Die Handform war ein guter Kompromiss, mit der ich auch HUPEN, TELEFONIEREN, ARBEITEN gebärden kann und alles andere, was ich ausdrücken wollte auf der linken Seite. Das hat mit DGS, also Alltagskommunikation, nichts mehr zu tun. Ich musste die DGS erstmal außen vor lassen, um nicht zu verkrampfen. Die erste Geschichte: Von rechts kommt eine Frau, wartet und geht wieder. Ein Mann kommt mit einer Blume in der Hand. Er ist verliebt und wartet – umsonst, die Blume verblüht, ihm bricht das Herz, und das alles gebärde ich mit der gleichen Zeigefinger-Handform. Mit der Geschichte will ich sagen: Die Frau kommt und geht. Der Mann kommt zu spät. Ein Beispiel aus dem Leben: Wir beide lernen uns kennen, aber ich komme immer zu spät und bin nie pünktlich. Du denkst: Mein Gott, dauernd muss ich auf ihn warten, immer ist er zu spät. Das heißt, die Zeit beeinflusst Dich in Deinem Urteil über mich. Aber wenn es die Zeit nicht gäbe, und wir

sagen würden: Wir treffen uns ungefähr, wenn es dunkel wird, dann würdest Du auch nicht denken: O, Mann, immer kommt er zu spät. Und dann wären wir vielleicht beste Freunde. Aber durch die Uhr am Handgelenk ist man total abhängig. Ich wollte damit ausdrücken: Vergesst doch mal die Stunden, guckt doch lieber mal wieder auf den Menschen. Beschäftigt euch mit euch selber und lasst die Zeit außer Acht. Heutzutage fragt man immer erst: Warte mal, wie spät ist es? Und das finde ich bedauerlich. Bei der zweiten Geschichte geht es ums Arbeiten. Zeit ist Geld, das wird da ausgedrückt. So in etwa: Nimm mal die Akten und arbeite sie bis morgen durch. Und dann sagst Du am nächsten Tag: O, ich habe es nicht geschafft – und kommst zu spät. Du denkst Dir irgendwelche Ausreden aus: Ich habe leider im Stau gestanden, oder ich musste mein Kind zum Kindergarten bringen und so weiter. Mit so einem Arbeitsdruck kann man jemandem das Leben zerstören, der dann keine Arbeit mehr hat und kein Einkommen. Es geht immer um die Zeit, die so mächtig ist und die so viel Einfluss hat. Bei Gebärdensprachpoesie ist Choreografie auch wichtig: In meinem Fall hatte ich unterschiedliche Orte, die ich mit meiner Blickrichtung verband. Man baut eine Bühne, ein Geschehen auf. Das erleichtert es dem Publikum zu folgen. Es weiß, wo sich was im Gebärdensraum befindet. Nachdem in der ersten Geschichte der Einfluss der Zeit auf zwischenmenschliche Beziehungen gezeigt wurde und in der zweiten Geschichte auf den Zusammenhang von Mensch und Arbeit eingegangen wird, geht es in der dritten Geschichte um die Lebenszeit. Wenn junge Menschen oder Menschen in der Blüte ihres Lebens sterben, dann empfindet das jeder als schlimm. Wenn alte Menschen sterben, dann gilt das als selbstverständlich. Ich wollte in der Geschichte erzählen, dass der Tod jeden trifft, egal, in welchem Alter er ist. Jedoch sage ich nicht, ob die Person jung oder alt, ein Mann oder eine Frau ist. Mir kommt es auf die Mimik an, als der Tote hochgenommen wird, diese Verzweiflung: O nein, jetzt stirbt er! – Ich gebe keine Info zum Alter oder Geschlecht des Opfers, das bleibt jedem selbst überlassen, was er da reininterpretiert oder rauszieht. Ich gebe nicht alles vor. Ich möchte, dass wir uns von der Macht der Zeit, auch von der Idee, Zeit ist Geld oder dass die Zeit Einfluss darauf hat, wie sich Menschen gegenseitig einschätzen, befreien. Das ist so ein bisschen auch meine Fantasie, dass alle Menschen zusammenkommen und eine gemeinsame Stärke entwickeln, um gegen diese allmächtige Zeit vorzugehen. Das klappt zwar auch nicht so, wie sie sich das vorstellen, aber das ist eher so der Fantasieteil in der Geschichte. Zeit ist nun mal wichtig für alle. Aber in der Fantasie könnte man sich das ja durchaus vorstellen, dass alle sich zusammenfinden und sagen: Uns ist das mit der Zeit egal, man kann sich vorstellen, wie schön es wäre, wenn man jetzt den großen Zeiger ein Stück zurückdrehen könnte. Aber der Versuch scheitert, das funktioniert nicht so, man kann nicht einfach losgehen und die Zeit zurückdrehen, der große Zeiger bewegt sich unbarmherzig weiter. Mir haben einige gesagt, dass sie das Festhalten des Uhrzeigers an einen Stummfilm erinnert hat, in dem Harold Lloyd an einer Uhr hängt. Ich kenne das Bild gut, aber ich habe in dem Moment nicht an diesen Film gedacht. Ich habe immer sehr gerne Filme gesehen, die für mich visuell interessant waren und habe die unbewusst in mich aufgenommen und gespeichert. Es ist aber nicht so, dass ich da sitze und mir überlege: Es hat doch mal so einen Film gegeben, vielleicht könnte ich das ja auch so machen. Ich glaube, das sind so unbewusste Anleihen, die dann einfach in mir hochkommen. Wie gesagt, einige erinnert diese Szene sehr stark an den Film mit Harold

Lloyd. Es ist durchaus möglich, dass ich die Idee ursprünglich daher hatte, dass ich das irgendwann gesehen habe und sich das Bild so in mir festgesetzt hat, dass es einfach irgendwann wieder aus mir rauskam. 1999, als ich zum ersten Mal bei der Goldenen Hand teilgenommen habe, da hatte ich ja auch eine etwas grausamere Geschichte gebärdet. Da haben mir auch viele Leute gesagt, dass sie das an den Film *Spartakus* erinnert, in dem auch Galeeren zu sehen sind. Ja, das Bild stimmt. Aber es funktioniert wirklich nicht so, dass ich mir denke: Hey, ich habe doch mal *Spartakus* gesehen, jetzt nehme ich doch mal so eine Galeere oder etwas Ähnliches – sondern das sind eher im Unterbewusstsein gespeicherte Dinge, die dann wieder hervorgeholt werden. Hier ist noch mal eine Rückblende: Sonnenuhr, Sanduhr, mechanische Uhr, Armbanduhr, Digitaluhr. In Berlin habe ich da einen kleinen Fehler gemacht, ich wollte das eigentlich anders gebärden mit fünf unterschiedlichen Handformen, erst mit einem, dann mit zwei, mit drei, mit vier und schließlich mit fünf Fingern, aber dann habe ich sofort den Sprung von drei Fingern zu fünf Fingern gemacht. Eigentlich wollte ich einmal durchzählen, na ja, keiner ist perfekt. Jetzt kommt der Punkt: Was macht die Zeit mit mir? Die Zeit macht mich zu einer Marionette. Das wird mir in dem Moment bewusst und das ist ein ganz wichtiger Punkt in dem Stück, weil das eigentlich jetzt mein geplanter Denkanstoß fürs Publikum ist. An der Stelle soll das Publikum aufmerksam werden und weiterdenken. Ich mein das auch so ein bisschen ironisch, jeder hat überall diese Uhren und findet das ganz cool, wenn die überall sind, also möglichst digital und möglichst hier noch eine und möglichst im Stadtbild auch noch eine – da kommt so ein bisschen die Ironie durch, was dieser Uhrenfanatismus eigentlich bedeutet, was der mit mir macht. Das ist auch wieder zu spät, das ist wieder diese Situation, irgendwie die drei Orte, die ich aufgebaut hatte, wo es immer zu spät war und jetzt kommen alle zusammen, wir Menschen, die wir eigentlich protestieren wollten und doch alle wieder zu spät kommen. Es ist alles schon so verinnerlicht und so gesetzt, wir schaffen es nicht mehr. Wenn wir jetzt sagen, wir wollen nicht mehr, wir wollen keinen Zeitdruck mehr, lass uns in Ruhe, Zeit – so ist es doch zu spät. Keine Chance. Das heißt, es gibt kein Zurück, wir können die Zeit nicht zurückdrehen. Also nicht nur die drei Beispiele zeigen das Drama, die Tragik, sondern dass wir jetzt alles schon so verinnerlicht haben, dass wir nicht mehr zurückkönnen, dass es zu spät ist, da wieder rauszukommen. Und das ist sozusagen meine wichtigste Aussage gewesen, meine Intention. Da ist wieder das Gleiche wie am Anfang, so hat die Geschichte angefangen, man hängt an den Fäden und fragt sich: Wo kommen die denn her? Keiner versteht, warum man eigentlich an Fäden hängt, und dann habe ich gezeigt, was das bedeutet mit den Fäden und am Schluss komme ich wieder genau dahin: Wir hängen an den Fäden. Das ist sozusagen der Bogen, den ich geknüpft habe zum Anfang, sodass das Publikum auch diese Verbindung knüpfen kann, wer hier Marionette ist und wer Marionettenspieler. Noch einmal diese Macht! Am Anfang dachte man so, ja, Macht, Macht, Macht – was soll das? Aber jetzt wird klar: Ah, Macht, o ja, verdammt: Macht! Alles bleibt beim Alten: das Leben, der Alltag, alles wird wieder selbstverständlich, andere rennen weiter in den Hamsterrädchen rum und machen weiter wie bisher. Es ist wieder Alltag, vorher war so ein kleines Überlegen: Kann man da nicht vielleicht doch raus, kann man da nicht was gegen machen? Genau wie jetzt: Du guckst zwischendurch auf die Uhr, wie oft hast Du jetzt schon zwischen-

durch auf die Uhr geguckt? Du kannst nicht abschalten und das Ding mal vergessen, geht nicht.

T.V.: Aber die Dolmetscherinnen müssen hier richtig arbeiten! Und das ist natürlich auch mein Respekt gegenüber ihrer Arbeit, deshalb: Wir müssen in der Zeit bleiben.

J.E.: Ja, Zeit ist Geld.

T.V.: Zeit ist aber auch Mühe.

J.E.: Ja, die Uhr, die hat Dich nicht gerufen: Tomas! Und trotzdem guckst Du immer wieder hin. Das geht nicht, dass Du denkst: Weißt Du was? Mich interessiert nicht, ob da eine Uhr hängt. – Wenn die Batterie leer ist, dann wechselt man sie sofort aus. Man gibt sich keine Chance, da rauszukommen. Sobald eine Armbanduhr kaputt ist, repariert man sie. Man versucht sofort, überall zu erfahren, wie spät es wohl gerade ist. Das ist schon fast unheimlich, was für eine Macht dahintersteckt. Und sie hat immer die gleiche Rolle, sie gibt immer den Takt vor. Eine Sekunde, eine Sekunde, eine Sekunde ...

T.V.: Schlägt Gehörlosen nicht eine andere Uhr und sind sie nicht auch deswegen ein Stück weit gefeit vor der allgegenwärtigen Macht der Zeit? Gehörlose bekommen so viel nicht mit, sie hören es nicht und brauchen sich deswegen auch nicht darum zu kümmern. Das berühmte nicht enden wollende Gehörlosen-Verabschiedungsritual geht doch auch nach einer anderen Uhr, als das Verabschiedungsritual Hörender. Nehmen sich Gehörlose nicht viel mehr Zeit?

J.E.: Nein, das hat mit Gehörlosigkeit oder Hörend-Sein überhaupt nichts zu tun. Das Thema ist völlig übergreifend. Das ist ein aktuelles Thema für Gehörlose wie für Hörende. Das ist kein bisschen gehörlosenspezifisch für mich, überhaupt nicht. In der Präsentation stecken auch eigene Erfahrungen: Ich hatte immer mehr Stress, habe immer mehr vergessen, habe immer mehr Zeitdruck empfunden. Dann bin ich nach Portugal in Urlaub gefahren. Da war mir die Zeit egal. Es war traumhaft. Ich habe im Hotel übernachtet und hatte keine Uhr. Da war ein Swimmingpool, da war ein Restaurant, aber nirgends hing eine Uhr. Auf meine Frage: Wann gibt es Abendessen? kam nur: Ach na ja, so ... Bald darauf flog ich zurück nach Deutschland und mein Sohn sagte: Komm, wir gehen schwimmen. Im Schwimmbad hing eine Riesenuhr. Und der Bademeister piff alle raus, wenn die Zeit gekommen war.

T.V.: Wenn Du sagst, Zeitdruck ist eine Erfahrung, die Hörende und Gehörlose gleichermaßen machen, und gleichzeitig Poesie als etwas sehr Persönliches bezeichnest, frage ich mich bei Deinem Beitrag: Wo bleibt eigentlich Deine persönliche, gehörlose Perspektive? Wo wirst Du als Gehörloser sichtbar, außer in Deinem Gebärden? Was ist das speziell Gehörlose an dem, was Du zeigst?

J.E.: Am Inhalt? Nichts! Also, ich meine natürlich, das ganze visuelle Darstellen ist gehörlos, aber der Inhalt selber, der ist nicht gehörlos! Der ist nicht gehörlosenspezifisch.

Die zweite Geschichte ist ja sogar mit einer hörenden Person im Auto, sie hört das Hupen und telefoniert mit dem Handy. Ich als Gehörloser würde da eher eine SMS bekommen. Aber ich meine auch, ob man es nun so oder so erlebt, wo ist der Unterschied? Also, man lernt jemand kennen als Gehörloser wie als Hörender. Man ruft Hilfe als Hörender wie als Gehörloser. Ich sage, da ist null Prozent gehörlosenspezifisch im Inhalt der Geschichte. Behauptest Du, dass da was Gehörlosenspezifisches drin ist?

T.V.: Nein, das ist genau der Punkt. Ich habe da eben auch nichts Gehörloses entdeckt und so frage ich mich, wo steckt Jürgen, der gehörlos ist mit seiner persönlichen Wahrnehmung? Wo ist der sichtbar?

J.E.: Die Präsentation ist Jürgen-frei, also Jürgen-gehörlos-frei. Meine Gebärdensprache ist da drin, mein Stil, meine Formen, mein mimischer Ausdruck, meine Körpersprache, das ist da alles drin, aber der Inhalt bezieht sich nicht auf die Barrieren Gehörloser oder so. Aber ich habe ja gesagt, meine Lebenserfahrung, die geprägt war von vielen Barrieren, die Unmut erzeugt haben und durch die ich schlechte Erfahrungen gesammelt habe, ist typisch gehörlos. Am Anfang meiner Arbeit habe ich mich damit viel auseinandergesetzt, aber das ist weniger geworden. Und jetzt im Moment, aktuell interessieren mich andere Sachen: Umweltbelastungen, Umweltverschmutzung, Stress und so weiter, jetzt sind gerade ganz andere Sachen mehr in den Mittelpunkt gerückt. Hast Du diese kurze Szene am Schluss gesehen, diese Zweifinger-Hand, die geneigt ist, die Fäden durchzuschneiden, aber dann doch einen Rückzieher macht? Ich habe mich gefragt, welches Ende bringe ich? Es hat immer ein bisschen was mit mir zu tun, ich mag es gerne dramatisch, deswegen dachte ich, ich brauch auch ein bisschen Dramatik in der Geschichte, und ich meine, wenn man sich anguckt, wie die Leute aussehen auf der Straße – die meisten haben runtergezogene Mundwinkel, Zeitdruck, Stress und strahlen nichts Positives aus. Als ich das noch mal so gesehen habe, in meinem Schaffensprozess, habe ich gedacht: Okay, ich lass das, ich übernehme das so. Es ist nicht so, dass man froh ist, dass man keine Zeit hat und schnell viel Arbeit machen muss, das macht einen nicht happy. Das ist nicht so happy, happy, happy, super, super, super, sondern es ist so, dass die Realität traurig ist und das wollte ich mit in die Geschichte nehmen. Ich habe auch lange darüber nachgedacht, ob ich ein schönes Ende machen soll, habe mich dann aber doch für das »negative« Ende entschieden, für das traurige Ende. Beim DeGeTh-Festival 2006 ging es um das Thema »Liebesdrama« und da haben viele Gehörlose gesagt: Typisch Jürgen, immer dramatisch am Ende. Ich glaube, ich bin einfach der Typ dafür. Aber mit Gehörlosigkeit hat das Stück hier nichts zu tun.

T.V.: Mit Deinem dramatischen Stil habe ich keine Probleme. Womit ich Probleme habe, ist, dass mir Deine Präsentation zu allgemein ist. Für mich ist Kunst immer ein sehr persönlicher Ausdruck, hier zeigt sich der Künstler auf eine sehr persönliche Weise. Das Schwer- oder Unverständliche eines Kunstwerks ist ja im Grunde genommen eine Metapher dafür: Ich zeige was von mir, was ich vielleicht auch selber gar nicht so genau verstanden habe, und wenn Du es nicht verstehst, ist das schon okay. Nimm Dir das, was Du Dir davon nehmen willst. – Mir ist Dein Stück zu einfach, zu allgemein, ich sehe zu wenig Jürgen da drin.

J.E.: Was ich von mir zeige, ist die Stärke in der Umsetzung in eine visuelle Form. Es gibt viele Gehörlose, die auch sehr gut mit Gebärdensprache umgehen können, aber das Persönliche, was ich mitbringe, ist, mich wirklich weit von der DGS zu entfernen. Das ist nicht DGS. Auch wenn man sich zum Beispiel Gunter Trube ansieht, das wirkt manchmal sehr abstrakt, was er von sich gibt, aber es ist DGS. Also insbesondere, wenn diese Sachen kommen: Ah, das ist aber das Hörenden-Typische, ich bin aber gehörlos und Gehörlose sind ganz anders und gehörlos dies und gehörlos das ... Das ist alles Erzählen in DGS. Was mich von Gunter unterscheidet, ist meine eigene sprachliche Darstellungsform, die sich – soweit es geht – von der DGS entfernt und die ich »visuelle Gedichtform-Sprache« nenne. Ich glaube, darin liegt meine Stärke, die ich einbringe. Was den Inhalt betrifft, würde ich Dir recht geben, das ist insofern allgemein, als es ein Problem ist, das alle betrifft. Davon kann sich niemand freimachen. Bei anderen Themen ist es sicherlich so, dass ich da auch mehr persönliche Bezüge einbringen kann.

T.V.: Die Form hat in Deinem Beitrag viel Macht. Und Deine Form ist sehr flüssig, sehr schön. Das Thema aber ist das Böse, das kommt in Deiner Form nicht zum Ausdruck, sondern nur in Deiner Geschichte. Du erzählst über traurige und verzweifelte Menschen, die Du als Marionetten siehst und über den bösen Marionettenspieler, an dessen Fäden sie hängen. Aber die Form, in der Du diese Geschichte gibst, ist wunderschön. Da klafft für mich ein Widerspruch. Das Böse sollte für mich nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch die Form zum Ausdruck kommen. Ich habe den Eindruck, dass Du sehr stark an einer bestimmten Form festhältst, um das Böse, das Widersprüchliche, das Schmerzhafte nicht zu zeigen. Das ist meine Schwierigkeit, die ich mit Deiner Präsentation habe.

J.E.: Für mich ist die Form der Gebärdensprachpoesie sehr wichtig. Da halte ich auch sehr dran fest. Ob ich mich vielleicht in Zukunft davon wieder löse und einfach eine andere Form für mich finde, vielleicht den großen Schwenk mache und sage: Vergiss das mit der Poesie, ich bin eher der Typ für Prosa, also keine Gedichte, sondern Prosa ... – kann passieren. Aber jetzt im Moment ist für mich einfach wichtig, dass ein Gedicht, dass Poesie eine bestimmte Form hat. Und an die lehne ich mich an. Aber ich bin ja erst 32 Jahre alt und habe noch viel Zeit. Vielleicht ändert sich ja auch noch einiges. Ich bin zum Beispiel so aufgewachsen, dass ich völlig sportfanatisch war, das war mein Lebensinhalt. Basketball, Basketball, Basketball, daneben gab es nichts. Es ist nicht so, dass ich mich da auch noch um etwas anderes gekümmert hätte. Und dann kam die Kunst in mein Leben, da war ich 22 Jahre alt. Und vom ersten Mal: Oh, Mann, das ist Kunst ... – bis zu dem, was ich heute mache, sind erst zehn Jahre vergangen, das ist nicht viel. Und vielleicht können wir uns ja in zehn Jahren noch einmal treffen und gucken, wohin ich mich entwickelt habe und dann kann ich das vielleicht auch besser beantworten.

T.V.: Wenn morgen wieder ein Gebärdensprachfestival anstünde, worin würde sich Deine Präsentation von der aus dem Jahr 2006 unterscheiden?

J.E.: Sie würde sich kaum unterscheiden! Ein Jahr Abstand ist nicht viel. Und meine Präsentation ist nach meiner Ansicht und meinem Gefühl sehr gelungen und für das Publikum bestmöglich präsentiert. Ich würde höchstens die gebärdensprachliche Darstellung der »Uhren« (Sonnenuhr – Sanduhr – mechanische Uhr ...) verbessern und verschönern. Ansonsten würde alles beim Alten bleiben. Gespannt bin ich darauf, wie meine Präsentationen in zehn Jahren aussehen werden.

»Er hatte einfach keine Angst«

Gespräch mit Tom Trube zum Tod des Aktivisten und Gebärdensprachperformers Gunter Trube (geb. Puttrich-Reignard)

Berlin, im August 2008

Tomas Vollhaber (T.V.): Tom, danke, dass Du Dir Zeit für dieses Gespräch genommen hast. Ich würde gerne etwas über Dich und Dein Leben mit Gunter erfahren. Zunächst aber erst einmal zu Dir: Was machst Du, woher kommst Du, seit wann lebst Du in Berlin und wie lebst Du?

Tom Trube (T.T.): Ich bin in Berlin geboren, in West-Berlin, 1968, bin hier zur Schule gegangen und habe Volkswirtschaft an der Freien Universität Berlin studiert; bin dann, als ich mit dem Studium fertig war, nach Frankfurt a.M. gegangen. An den Wochenenden bin ich immer nach Berlin gefahren, erst hatte ich hier noch eine Ein-Zimmer-Wohnung, die habe ich dann aufgegeben und bei Gunter in der Lützowstraße gewohnt, über dem Kumpelnest¹, immer wenn ich am Wochenende da war. Seit fast drei Jahren bin ich wieder zurück in Berlin.

T.V.: Und Deine Familie? Hast Du noch Geschwister?

1 »In Westberlin entwickelte sich aus einem Billigbordell [...] am 1. Mai 1987 das Lokal Kumpelnest 3000. [...] Ursprünglich hatte Mark Ernestus das Kumpelnest 3000 als seinen Meisterschülerabschluss an der Westberliner HdK bei Prof. Wolfgang Ramsbott konzipiert. Er mietete die Räume der Bar, änderte nichts an Dekoration und Mobiliar. Seine Kommilitonen und Freunde waren in das Projekt involviert, darunter [...] der Gehörlosenaktivist Gunter Trube [...]. Sie alle erhielten durch das [...] eröffnete Kneipen- beziehungsweise Bordell-Ready-made nun eine ergiebige Einkommensquelle. [...] Tatsächlich war das Kumpelnest 3000 das einzige Lokal der Stadt, welches offenbar kein Problem darin sah, einen musik- und performancebegeisterten gehörlosen Kellner einzustellen. Der Sex-Pistols-Fan und Gehörlosenaktivist Gunter Trube zog in der Folge Gehörlose und Gebärdensprachler aus aller Welt an« (Müller 2014, 34ff.).

T.T.: Zwei Halbbrüder, die sind 22.

T.V.: Und die leben auch noch hier in Berlin?

T.T.: Sie studieren jetzt in Bayern und in der Schweiz. Einer kommt spätestens in einem Jahr zurück nach Berlin, um hier fertig zu studieren. Und meine Mutter lebt noch hier, mein Vater ist gestorben. Meine Stiefmutter wohnt hier, meine Stiefoma, – alle wohnen hier. Ich arbeite bei der Deutschen Bahn, zuerst in verschiedenen Projekten und seit vier Jahren fest. Vor fast drei Jahren hat der Wechsel innerhalb der Bahn von Frankfurt nach Berlin geklappt, sodass ich seit 2006 wieder hier bin.

T.V.: Wie hast Du Gunter kennengelernt?

T.T.: Im Kumpelnest, dort war ich mal als Student. Ich hatte ein Praktikum gemacht in Ghana und bekam Besuch von sechs Leuten, die alle auch in Ghana gewesen waren. Hier in Berlin haben wir uns getroffen und sind spätabends noch mal ins Kumpelnest gegangen und da habe ich ihn dann zum ersten Mal gesehen. Er hat sich zu uns an den Tisch gesetzt ...

T.V.: Er hat im Kumpelnest gearbeitet?

T.T.: ... Ja, und gequatscht und Witze gemacht und Schnaps ausgegeben. Das war so das erste Mal, dass ich ihn getroffen habe. Und, naja, da habe ich schon gemerkt, dass er mich so ganz schick oder nett fand. Ja, und dann habe ich ihn drei Monate später noch mal gesehen im Kumpelnest.

T.V.: Auch eher zufällig oder wart ihr da schon verabredet?

T.T.: Nein, das war dann noch mal Zufall. Da hat er nicht gearbeitet. Er war ja häufig auch so im Kumpelnest. Ich hatte zwischendurch auch schon mal an ihn gedacht – er war der erste Gehörlose, den ich kennengelernt habe, ich hatte vorher gar keinen Bezug zu Gehörlosen, deswegen hatte ich jetzt eigentlich gar nicht daran gedacht, ihn noch mal wiederzusehen. Und dass sich daraus eine Beziehung entwickeln könnte. Aber dann so beim zweiten Mal, da haben wir uns dann noch mal verabredet für die Woche drauf.

T.V.: In welchem Jahr war das?

T.T.: Das war 1992. Ja, es sind jetzt 16 Jahre.

T.V.: Was ist das Kumpelnest eigentlich für eine Kneipe? Das ist ja nicht nur eine schwule Kneipe, sondern auch noch etwas anderes. Was war die Idee, mit Deinen Freunden aus der Ghana-Zeit ins Kumpelnest zu gehen? Warum geht man ins Kumpelnest?

T.T.: Es war immer lange auf. Und es war total gemischt, es gab Schwule, Heteros, Lesben, Leute im Rollstuhl, Schwarze, also so ganz unterschiedlich. Und man hat eigentlich immer jemand kennengelernt, mit dem man gut quatschen oder Spaß haben konnte, man konnte tanzen. Es war sehr, sehr lustig, ich bin da häufig hingegangen. Erst war ich woanders und dann zum Schluss bin ich noch ins Kumpelnest gegangen. Es gab dort auch viele lustige, interessante Leute, viele Künstler; auch die Leute, die dort gearbeitet haben, waren irgendwie alle interessant. Für Gunter war es sein zweites Wohnzimmer. Er hat ja auch immer Gehörlose dorthin mitgebracht.

T.V.: Hatte er eigentlich auch Auftritte im Kumpelnest?

T.T.: Also er war oft, wenn Party war, in Drag, es hat ja auch immer viel besser Trinkgeld gegeben, das hat er am Wochenende manchmal bewusst gemacht, damit er ein bisschen mehr Trinkgeld hatte. Aber Theater – klar, waren auch manchmal Auftritte, aber eigentlich hat er dort einfach nur gearbeitet. Aber auch sein Arbeiten war ja manchmal Kunst.

Abbildung 1: Gunter und Karl Lagerfeld im Kumpelnest (1992)



T.V.: Und als ihr euch dann ein paar Mal getroffen habt und euch so ein bisschen ineinander verliebt habt, wie lief das dann so?

T.T.: Erstmal haben wir immer geschrieben. Ich konnte ja auch am Anfang gar nicht gebärden, dann mit Pantomime; man hat ja irgendwie nicht das Gefühl, dass das gar nicht geht; also das war ja so – das fand ich ja ganz erstaunlich –, er hat ja nicht mal richtig gesprochen, aber man hatte immer das Gefühl, man versteht alles, was er sagt. Und nach einem Dreivierteljahr habe ich an der FU [Freien Universität; T.V.] Gebärdenkurse gemacht.

Abbildung 2: Gunter bei einer Islandparty im Kumpelnest (1995)



T.V.: Da hast Du schon in Frankfurt gelebt?

T.T.: Nein, da war ich noch in Berlin und habe studiert. Erst 96 bin ich nach Frankfurt gegangen, als ich dann mit dem Studium fertig war.

T.V.: Und dann hast Du in Gebärdenkursen die Basics gelernt und wahrscheinlich war Gunter auch ein guter Gebärdensprachlehrer?

T.T.: Ja, obwohl, die Kurse habe ich nicht bei ihm gemacht. Ich glaube, das ist besser, wenn man das nicht miteinander vermischt. Aber als ich dann viel mit Gunter unterwegs und auch mit anderen Gehörlosen zusammen war, dann lernst Du ja noch mehr dazu, als wenn Du nur zum Kurs gehst und die Woche über nichts machst.

T.V.: Hast Du Dich unter den Gehörlosen fremd gefühlt?

T.T.: Nur wenn 20 Gehörlose ganz schnell miteinander sprachen, dann war es mir zu anstrengend. Aber wenn wir zu wenigen waren, dann ging es ganz gut. Und Gunter hat sich ja auch auf meine hörenden Freunde eingelassen, da habe ich dann auch manchmal gedolmetscht, gerade auch bei meiner Familie.

T.V.: Und Deine Familie, Deine Mutter, Deine Brüder kamen auch ganz gut mit ihm klar?

T.T.: Ja, auch meine Stiefoma, die ist 92. Weihnachten waren immer alle hier bei uns in der Wohnung, Gunters Familie und meine. Und dann am zweiten Weihnachtsfeiertag kamen dann auch Freunde.

T.V.: Was hat sich denn in Deinem Leben verändert durch Dein Zusammensein mit Gunter?

T.T.: Erstmal war es eine ganz andere Kultur, die Du da kennenlernst. Die Gebärdensprache, aber auch die Gebärdensprachpoesie oder auch die Gehörlosen-Veranstaltungen. Dann sind wir auch häufig verreist, zum Beispiel zu einem gehörlosen schwul-lesbischen Verein in London, zu dessen 20-jährigem Jubiläum oder so, das war eine ganz andere Kultur, eine andere Denkweise, Gehörlose sind ja viel spontaner, leben den Moment mehr aus. Wenn sie sich treffen, können sie ja auch bis 5.00 morgens sitzen und quatschen.

T.V.: Wie war das in der Zeit mit Gunter?

T.T.: Ich glaube, dass seine ganz wilde Zeit da eh schon im Umbruch war, als wir uns kennenlernten. Er hatte mit dem Sport aufgehört und vieles schon ausprobiert und suchte dann auch etwas anderes. Ich glaube, deshalb war er dann auch bereit für so eine lange Beziehung. Er hat das auch schon sehr genossen, zu zweit zu sein, eine Familie zu haben, er mochte auch meine Familie sehr. Wir waren mit meinen Brüdern immer zusammen Skifahren, mein Vater war schwer krank und da haben wir die beiden immer mitgenommen. Da waren sie 13 oder 14.

T.V.: Also ihr zu viert?

T.T.: Ja. Und das hat ihm auch total Spaß gemacht. Er hat dann angefangen, Skifahren zu lernen, vorher hat er das nicht gemacht. Und er hat angefangen zu kochen oder wir sind zusammen gewandert – Sachen, die mich interessiert haben. Er hat sich in der Beziehung verändert und ich habe mich verändert. Er hat sich gefragt: Was kann ich neben dem Kumpelnest noch machen? Ihm war immer Theater und Kunst sehr wichtig, aber halt dieses: Womit kann ich mein Geld verdienen? Wovon kann ich leben? In dieser Richtung habe ich ihn so ein bisschen ermutigt, auch als Lehrer zu arbeiten.

T.V.: Als Gebärdensprachlehrer?

T.T.: Ja. Schule war ja bei ihm angstbesetzt, noch von früher, weil sie eine solche Katastrophe war. Da habe ich ihn ermutigt und er hat dann ja auch immer gesagt: Ohne mich hätte er das nicht angefangen, weil er es sich nicht getraut hätte. In Frankfurt hat er dann die Gebärdensprachlinguistik- und in Potsdam die Gebärdensprachdozenten-Ausbildung gemacht.

T.V.: Hörend-gehörlose Beziehungen sind selten, die meisten Hörenden suchen hörende und Gehörlose suchen taube Partner. Offensichtlich hat er bei Hörenden überhaupt keine Berührungängste gehabt.

T.T.: Ich glaube, die hatte er einfach nie. Weder privat noch im Arbeitsleben. Im Kumpelnest war er ja auch der einzige Gehörlose. Durch seine Persönlichkeit konnte er die

Leute öffnen und hat viele dazu gebracht anzufangen, Gebärdensprache zu lernen. Auch im Kumpelnest haben die meisten ein, zwei Kurse belegt. Er hatte einfach keine Angst, weder vor Hörenden noch vor Gehörlosen noch vor Behinderten im Rollstuhl noch vor Autisten – er hatte da gar keine Hemmungen und er war total neugierig auf Neues.

T.V.: Was wollte er wissen?

T.T.: Wie Menschen denken und warum sie verschieden sind. Er wollte wissen, wo die Leute herkommen, was sie machen, wie sie wohnen. Er hat sich sehr für Leute interessiert. Zum einen, um sie zu verstehen und mit ihnen auch was zu machen, Fotografen oder Maler, um mit ihnen gemeinsam einen Kurzfilm oder Fotos zu machen. Oder auch ganz privat, zum Beispiel Kerstin, eine gute Freundin von mir, die aus dem Osten geflohen war und dabei durch die Donau geschwommen ist. Gunter hat vorgeschlagen: Da fahren wir mal hin und schauen uns das noch mal an. Das haben wir jetzt auch gemacht, leider nachdem Gunter tot war, wir hatten schon alles vorher gebucht, aber jetzt haben Kerstin und ich es gemacht. Gunter fand das superspannend, aus der DDR allein durch den Wald und dann durch die Donau, das wollte er sehen und selber gucken, um zu begreifen.

T.V.: Vielleicht hat er auch nicht so viele schlechte Erfahrungen gemacht? Die Angst vieler Gehörloser oder vieler Schwuler, sich zu zeigen und offen zu sein, hängt ja mit schrecklichen Dingen zusammen, die sie erfahren haben: Du bist, so wie du bist, nicht in Ordnung. Und um diese Erfahrung nicht noch mal machen zu müssen, hält man sich zurück. Und irgendwie scheint dieses glückliche Temperament von Gunter daher zu kommen, dass er bestimmte traumatische Erfahrungen als Junge möglicherweise nicht so machen musste. Er hatte eine Mutter, die ihn annahm, wie er ist, und einen gehörlosen Bruder – er war nicht so allein.

T.T.: Wer ihn aber sehr gekränkt hat, das waren die Funktionäre im Gehörlosensport-Verein, die hatten Probleme mit seinem Schwul-Sein. Und manche Hörende: Mit seinen Lehrern in der Schule, die die Gebärdensprache verboten haben, kam er überhaupt nicht klar. Einer von ihnen hatte einen Vollbart und Gunter musste von seinem Mund ablesen. Die haben ihm erzählt, er plaudert zu viel und er sei dumm. Manche haben ihn auch gehauen. Da hat er schon schlechte Erfahrungen gemacht. Er hat sich nie als technischer Zeichner gesehen. Da hat er sich ja gar nicht drauf eingelassen oder diesen Weg verfolgt, das wäre wahrscheinlich ganz furchtbar gewesen, wenn er da mit lauter Hörenden zusammengearbeitet hätte, die ihm immer gesagt hätten: Zeichne das noch mal! und er das nicht verstanden hätte und so weiter. Er hat ja immer seinen eigenen Weg gesucht.

T.V.: Wer von euch beiden hat eigentlich die Idee gehabt zu heiraten?

T.T.: Gunter hat schon immer darüber gesprochen, als es noch gar nicht ging, dass er das mal toll fände ...

Abbildung 3: Gunter und Helga (Gunters Mutter) mit den Gebärden-Oscars nach ihrer Rückkehr von der Verleihung in den USA in der Kleidung, die sie bei der Verleihung getragen haben (1993)



T.V.: ... aber nur wegen des Fummels ...

T.T.: ... das war das eine, und ein Riesenfest, er wollte das auch so richtig nach außen zeigen, pompös. Natürlich gut aussehen, aber auch wirklich, dass es so richtig kracht. Und als es dann ging, da war ich ja auch ein bisschen unsicher, weil normalerweise ..., wussten wir beide nicht so ..., also, wer fragt jetzt eigentlich? Der Jüngere den Älteren oder der Ältere den Jüngeren?

T.V.: Du hast die Initiative ergriffen? Und was ist Dir daran so wichtig gewesen?

T.T.: Mir war es gar nicht so wichtig wie Gunter. Ich hatte das Gefühl, dass das sein größter Wunsch war. Als es ging, hat er immer erzählt: Guck mal, die und die heiraten. Ich fand es dann auch schön, aber ..., also ich hätte es glaube ich nicht so ..., vielleicht auch irgendwann gemacht..., aber Gunter wollte das auf jeden Fall. Wollte es, glaube ich, auch allen zeigen, dass wir zusammen sind ... Wir waren auch vorher auf vielen Hochzeiten von Freunden oder von meinen Kusinen und so. Und die Hochzeit war dann auch sehr schön, 200 Leute, und im Standesamt wurde zu Beginn »Like a Virgin« von Madonna abgespielt und in Gebärdensprache übersetzt.

T.V.: Und wie kam es, dass er Deinen Namen angenommen hat?

T.T.: Das hat er sich so gedacht. Ich dachte, wir behalten beide unsere Namen, weil sein Name so bekannt ist als Künstlurname, er aber wollte meinen Namen gerne haben.

T.V.: Das ist sehr romantisch: Jetzt bist Du mein Mann und ich trag auch Deinen Namen und ich will ganz zu Dir gehören. – Wie kam es, dass er so plötzlich gestorben ist?

T.T.: Herzinfarkt! Wir waren am Samstag noch auf dem CSD [Christopher Street Day, T.V.]. Und Sonntag wollten wir zusammen Fußball gucken, Europameisterschaft. Es ging ihm nicht so gut. Nachmittags hat er schlecht Luft bekommen, er hatte ja auch Asthma und Heuschnupfen, und dann sagte er: Das ist das Asthma. Dann hat er sich einmal übergeben. Aber anschließend ging es ihm auch wieder ein bisschen besser und wir saßen hier und das Fußballspiel ging los und dann ist er noch mal ins Bad gegangen und dann kam er nicht, und dann habe ich nach fünf Minuten geguckt, weil ich dachte, vielleicht kann ich ihm helfen, und dann lag er da. Und irgendwie ... kam sofort der Notarzt und hat eine Dreiviertelstunde versucht, ihn wiederzubeleben, aber das Herz hat nicht mehr angefangen zu schlagen.

Abbildung 4: Gunter am 28. Juni 2008 auf dem Berliner CSD



T.V.: Er war doch noch so jung.

T.T.: Ja! Er wäre jetzt 48 geworden, am 20. August.

T.V.: Gunter war ja ein ganz außergewöhnlicher Mensch. Wenn man so gegen den Strom schwimmt, droht ja auch immer Vereinsamung. War sein Leben mit Dir auch Nest und Geborgenheit?

T.T.: Sicherlich, aber er hat sich auch international vernetzt, war viel mit Engländern, Franzosen, Australiern zusammen, Leuten, die ähnlich drauf waren wie er. Einige hier in Berlin, dann John aus Irland oder Bruno aus Paris, da hatte er schon Leute gefunden. Einsam war er wirklich nicht, zum einen durch unsere Beziehung, wichtige Freunde und durch sehr gute heterosexuelle Kontakte. Wir waren zum Beispiel mal in Island, ich glaub, da war der fünfte Geburtstag vom schwul-lesbischen Gehörlosen-Verein von Island, der hat überhaupt nur vier Mitglieder, aber da kamen dann auch Freunde aus London und Frankreich und Irland hin, also, das war dann schon sehr lustig. Beim ersten CSD in Tokio ist er mitgelaufen, hat überall Leute getroffen und Freunde kennengelernt.

T.V.: Wie hat er künstlerisch gearbeitet? Hast Du ihn dabei mitgekriegt?

T.T.: Meistens lag er wirklich im Bett oder auf dem Sofa und hat sich das vorgestellt. Er hat ein paar Stichpunkte aufgeschrieben, ein, zwei Gebärden ausprobiert, aber eigentlich ganz wenig und das auch nie geprobt, sondern sich alles im Kopf ausgedacht und dann gezeigt. Wenn er mit anderen zusammen Theater gespielt hat, war das natürlich anders.

T.V.: Und hat er Dir das dann so gezeigt?

T.T.: Also nicht vorher. Beim Schminken konnte man ihm helfen oder zugucken. Einmal haben Marco Lipski und Rona Meyendorf mit ihm so ein bisschen Regie gemacht, haben ihm gesagt: Verbinde das mal soundso – aber sonst hat er sich da eigentlich auch nie reinreden lassen. Geplant waren jetzt ab September in Norwegen Theaterproben. Das hätte ihm total gefallen, er wollte ein Weihnachts-Theaterstück mit drei anderen zusammen machen. Theater hat er gerne mit anderen zusammen gemacht, aber Poesie nur alleine.

T.V.: Mit wem hat er Theater gespielt?

T.T.: Viel bei den »Verkehrten Gehörlosen«, die haben ja schon früher regelmäßig Theater gemacht, teilweise richtig mit Mega-Bühnenbildern und dann hat er manchmal auch mit Hörenden Theater gemacht. Neulich hat er Märchen für Kinder gespielt, beim *Froschkönig* war er die Prinzessin, in Gebärdensprache und gedolmetscht, das war ganz toll. Aber die gehörlosen Theatergruppen, die haben ihm nicht immer so gefallen, die fand er oft zu traditionell. Obwohl das schon eigentlich sein Traum war, mit anderen

Gehörlosen auch zusammenzuspielen, aber da fehlten, glaube ich, die Möglichkeiten. Auf der Expo in Hannover war er dabei, *Zukunft der Arbeit* hieß das Stück, zusammen mit Thomas Zander und ganz vielen Tänzern. Er hätte gerne viel mehr gemacht, aber das war immer projektabhängig. Er hat auch immer mal was probiert und gemacht. Er stand schon gerne im Mittelpunkt und war die Rampensau, aber wenn es um ein Theaterstück ging, ist er auch immer teamfähig gewesen, das hat er sehr gerne gemacht. Übrigens hat er auch das Drehbuch von Caroline Link für den Film *Jenseits der Stille* in Gebärdensprache übersetzt und war bei den Dreharbeiten für Howie Seago und Emmanuelle Laborit als Gebärdencoach dabei.

T.V.: Wie war denn sein Verhältnis zur Gehörlosengemeinschaft hier in Berlin?

T.T.: Mit den offiziellen Verbänden konnte er nicht immer viel anfangen, aber er ist schon manchmal ins Gehörlosenzentrum gegangen, einfach, um da Leute zu treffen. Und er war häufig auf den KoFos, wenn ihn das Thema interessiert hat, dann hat er auch manchmal selber vorgetragen oder ist zu Diskussionen gegangen. Das hat er schon gemacht. Er hat auch den Schwulenverein immer noch weiter unterstützt in der Öffentlichkeitsarbeit oder beim CSD Flyer verteilt. Also: Demonstrieren für Untertitelung schon, aber da jetzt irgendwie sich zu überlegen, wie können wir hier politisch arbeiten – das war nicht sein Ding. Total hat er sich gefreut, als er den Kulturpreis bekommen hat. Das war schon für ihn auch so ein Stück Genugtuung. Selbst die Berliner haben ihm ja noch letztes Jahr die Eduard-Fürstenberg-Medaille überreicht. Da hat er gesagt: Wenn ich so was kriege, das ist auch ein Zeichen, dass es so in die richtige Richtung geht, also, dass die langsam jetzt auch ein bisschen mehr nach rechts und links gucken und auch solche Leute dann ehren und nicht nur einen Kaninchenzüchter.

T.V.: Hatte er auch zu anderen Künsten einen Zugang?

T.T.: Malerei hat ihn sehr interessiert, und Fotografie, da ist er auch häufig ins Museum gegangen.

T.V.: Was hat ihn da angesprochen?

T.T.: Andy Warhol fand er ganz toll, die Fotos, aber auch seine Drucke und die Filme von ihm. Keith Haring fand er klasse; die Moma-Ausstellung, also Impressionisten, Expressionisten. Film hat ihn total interessiert, auch wenn es ihn genervt hat, wenn sie ohne Untertitel gezeigt wurden. Die ganzen Klassiker, Marilyn Monroe fand er super, oder Marlene Dietrich.

T.V.: Was hat ihm so an diesen Vamps gefallen?

T.T.: Ich glaub, dieses Übertriebene, dieses Strahlende, alles in den Bann Schlagende, dieses Außergewöhnliche. Jeder guckt, wenn die in den Raum kommen. Im Kino waren wir häufig. Immer auch in ganz verschiedenen Filmen. Almodovar fand er immer super, aber auch »Batman«. Gelesen hat er nicht viel. Er fand das immer schade, aber er

meinte: So ein dickes Buch, das ist mir zu anstrengend. Er konnte einfach auch nicht gut genug auf Dauer lesen. Die Zeitung schon, aber er war immer ganz neidisch auf die, die jetzt bilingual erzogen werden. Die Tochter einer Kollegin hat mit 13 alle *Harry-Potter*-Bücher durchgelesen und da meinte er immer: Super! Was die jetzt können; die bekommen Zugang zu ganz anderen Informationen. Kunstbände fand er toll. Und *Devine*. Eine ganze Biografie über sie hat er gelesen, auf Englisch, vier Seiten am Stück, aber dann das ganze Buch durch. Musik hat ihn aber auch interessiert, die Clips von Madonna und so. Die hat er dann laut aufgedreht.

T.V.: Hat er Dich da beeinflusst?

T.T.: Ja. Also, Madonna fand er schon immer toll. Mit Madonna hab ich erst jetzt wegen Gunter angefangen, er fand halt die Videos immer ganz irre und mittlerweile mag ich die Musik auch von ihr. Bei Madonna waren wir auch im Konzert und bei Kylie Minogue, weil die ja auch so geile Shows machen, und bei Nina Hagen, die findet er auch toll. Da standen wir in der ersten Reihe, es war eine ganz schlechte Akustik, vorne total laut, aber Gunter meinte, wir müssen hier stehen bleiben, weil die ja so eine geile Mimik hat.

T.V.: Und was waren für ihn so die Momente, in denen er sich in einen Fummel geschmissen hat?

T.T.: Meistens CSD-Umzüge oder große Partys und früher auch manchmal im Kumpelnest bei der Arbeit.

T.V.: Er hatte ja, was den Fummel betraf, durchaus eine ganz eigenwillige Ästhetik. Er war ja überhaupt nicht jemand, der schön, schön, schön sein wollte, sondern hat immer den Bruch ins Trashige gesucht, immer mit einer Portion Selbstironie. Er wollte nie Marilyn oder Marlene imitieren, er wollte die Marlene im Jahre 2008 sein. Was hat ihn da getrieben?

T.T.: Also eins bestimmt: die Lust, sich zu verkleiden. Es hat ihm einfach Spaß gemacht. Bei Gebärdensprachpoesie hat er's glaube ich einfach auch eingesetzt, damit sie noch mehr wirkt, weil das ja ganz anders aussieht, wenn man mit weißem Gesicht die Wirkung unterstreicht. Dann auch: Er liebte es, bewundert zu werden, und er fand es toll, wenn er irgendwo reinkam in den Raum und alle ihn angeguckt haben. Und dann so ein bisschen flirten. Er hat die anderen gerne am Sack gekraut, aber selber konnte man ihn nicht küssen, weil sonst das Make-up völlig verschmiert wäre.

T.V.: Ist Dir das nicht manchmal auf die Nerven gegangen?

T.T.: Nein. Am Anfang hat mich eher genervt, wenn es sich so ewig hingezogen hat. Aber dann, am Schluss war das halt so, da wusste ich auch, wenn er jetzt vier Stunden aufgetreten war, dann brauchte er das, und wenn ich dann müde wurde, bin ich einfach gegangen. Für ihn war das der Ausklang, nur um wieder runterzukommen.

T.V.: Gab es irgendwelche gehörlosen Kollegen, also andere Künstler, deren Arbeit er bewundert oder geschätzt hat?

T.T.: Marco Lipski fand er als *Caveman* super, Guiseppe Giuranna mag er sehr und Rob Roy. Beim *Caveman* hat ihm gefallen, einfach ein Hörenden-Stück zu nehmen und das in Gebärdensprache zu machen und allen zu zeigen: Wir können es auch! Und dann auch eigentlich die Mimik besser als die hörenden Cavemänner. Und bei Rob Roy fand er dies Pantomimische, also dies Verbinden – ich weiß nicht, hast Du das mal gesehen, wo er mit verschiedenen Sportarten spielt, wo eine Sportart so in die andere geht, erst spielt er Golf und dann wechselt das immer: mal ist er der Ball und mal der Golfspieler? Das fand er visuell toll, so ganz starke Bilder. Das hat ihm total gut gefallen.

T.V.: Bei den Kulturtagen letzte Woche in Köln ist mir aufgefallen, dass er in vielen Produktionen genannt wird, wie so eine Ikone. In mir steigt da ein bisschen der Groll hoch: Ja, jetzt ist es natürlich wunderbar, Gunter zuzujubeln und als Helden zu verehren, weil das Widerborstige, was er ja auch hatte und an dem die Leute sich die Zähne ausgebissen haben, das kann man jetzt schön unter den Teppich kehren und sich »Schnee«² angucken und alle freuen sich. Das empfinde ich als eine Form der Vereinnahmung.

T.T.: Naja, es gab schon viele Seiten bei Gunter. Zwölf Mal oder so ist er beim Berliner Gehörlosen-Karnevalsverein als Till Eulenspiegel aufgetreten und das waren eher so alte Omas und Opas, ja? Und dann am nächsten Abend stand er im Kumpelnest oder woanders. Also, er war da sehr vielseitig und bereit, in ganz verschiedenen Sachen aufzutreten. Die alten Gehörlosen im Senioren-Verein – die mochte er einfach. Am Heiligabend, am frühen Nachmittag, ist er häufig ins Gehörlosen-Seniorenheim gegangen und hat zwei Stunden irgendwie ein bisschen Witze erzählt. Bei Leuten, die ein bisschen spießiger oder anders sind, wenn die ihn dann in den Automobil-Club eingeladen hatten zur Moderation, dann hat er sich halt nicht groß angepasst, sondern sein Ding gemacht und meistens kam es ja gut an und es war dann vielleicht dem einen Präsidenten ein bisschen peinlich, aber wenn die alle gelacht haben da und eine gute Zeit hatten, dann hatte er die Sympathie auf seiner Seite. Genervt hat es ihn nur, wenn Leute für sich 1:1 geklaut haben, einfach so, das mochte er nicht, aber auf der andern Seite hat er auch immer gesagt: Es müssen auch Leute nachkommen und fand das dann eigentlich gar nicht schlecht, wenn die dann auch etwas von ihm aufgegriffen haben.

Nachtrag

In seinem Buch über die Westberliner Subkultur 1979-1989 schreibt Wolfgang Müller über Gunter Trube: »In Westberlin und London geht er in den Achtzigern gern auf Konzerte. Seine Lieblingsband sind die Sex Pistols. Außerdem bewundert er Grace Jones und den die Trans* Divine, den Star aus John-Waters-Filmen. Gunter Trube ist sich

2 <https://www.br.de/mediathek/video/sehen-statt-hoeren-21122019-schnee-von-gunter-trube-av:5dfbb3f3dc98e7001a042ae2> (01.02.2021).

zwar der extrem getrennten Welten zwischen hörender und gehörloser Kultur bewusst, ignoriert diese Trennung aber wie kaum ein anderer. Oft ist er der einzig anwesende Gehörlose innerhalb von Bars und Cafés – und fordert in seinen Soloperformances von der hörenden Mehrheit die oftmals erste Auseinandersetzung überhaupt mit gehörloser Kultur. Auf diese Weise durchbricht er eine nicht wahrgenommene, unsichtbare Mauer in Berlin: die Mauer der streng voneinander isolierten Welten von Hörenden und Gehörlosen. Mit sechzehn Jahren besucht er Workshops des International Visual Theatre in Hamburg und Paris, unterrichtet später Deutsche Gebärdensprache und wird staatlich anerkannter Gebärdensprachdozent. Der Westberliner Gehörlosenaktivist und Gebärdenspoesiekünstler macht auf die Gewalt aufmerksam, der Gehörlose in einer mehrheitlich hörenden Gesellschaft durch Ignoranz und Unwissenheit ausgesetzt sind. Im Jahr 1985 gründet Gunter Trube die ›Verkehrten Gehörlosen Berlin 85 e.V.‹, die erste Organisation gehörloser Lesben und Schwuler im Land« (2014, 305f.).³

3 10 Jahre nach dem Tod Gunters hat *Sehen statt Hören* eine Sendung mit Beiträgen von Freunden und vielen Szenen ausgestrahlt, die den Gebärdensprachperformer und Aktivisten zeigen, und die unter <https://www.br.de/mediathek/video/sehen-statt-hoeren-30062018-unvergessen-gunter-trube-av:5e09102b490202001aadf273> (01.02.2021) aufgerufen werden kann.

»Gebärdensprache als Sprache loslassen und sich an neue Ausdrucksformen wagen«

Gespräch mit dem Deaf Studies-Forscher
H-Dirksen L. Bauman

Hamburg, im November 2008¹

H-Dirksen L. Bauman ist Professor an der Gallaudet University in Washington DC, USA, und leitet dort die Abteilung Deaf Studies. Er wurde mit einer Untersuchung zum Thema *American Sign Language as a Medium for Poetry* promoviert (1998) und publiziert zu poetologischen Themen sowie zum Thema »Deaf Studies«.

Tomas Vollhaber (T.V.): Gestern während Deines Vortrags hast Du angedeutet, dass Du im Alter von 21 Jahren hörend geworden bist. Dieses »Hörend-Werden« scheint Dir sehr wichtig zu sein, denn Du erwähnst das mehrfach in Deinen Texten. Was meinst Du eigentlich genau damit? Es ist doch ein Unterschied, wenn ein Gehörloser merkt, gehörlos in einer hörenden Familie zu sein und begreift, er ist allein; während sich als Hörender hörend zu erfahren eher bedeutet, zu begreifen, dass es andere Menschen gibt, die nicht hören. Selbst in der Gehörlosengemeinschaft gilt man als Hörender nicht als behindert, während ein Gehörloser in einer Gruppe Hörender selbstverständlich als behindert gesehen wird. Was ist Dir an der Entdeckung Deines Hörend-Seins so wichtig?

H-Dirksen L. Bauman (D.B.): Es war wichtig für mich, weil ich damals zum ersten Mal erkannte, wie viele Privilegien ich besaß ... Als ich aufwuchs, musste ich keinen Aspekt meiner Identität je infrage stellen. Ich bin männlich, weiß, aus der Mittelschicht, ohne körperliche Beeinträchtigungen ..., an meiner Identität gibt es nichts, was eine andere Gruppe von Menschen in irgendeiner Art von Machtposition pathologisieren oder als minderwertig bezeichnen könnte. Als ich in diese Gehörlosenschule kam, war ich

1 Das Gespräch wurde von Trixi Bückler aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

das erste Mal Teil einer Minderheit. Eigentlich sollte meine Stellung ja eine Machtposition sein, [lacht] als Schlafsaalaufseher, aber in Wirklichkeit lag die Macht ganz klar bei denen, die die Amerikanische Gebärdensprache beherrschten, die Leute, über die ich angeblich Macht haben sollte – die Machtstrukturen waren ganz eindeutig auf den Kopf gestellt. Das war für mich so eine Art großes Erwachen über den Zusammenhang zwischen Macht und Identität. Ich habe das damals nicht so formuliert, aber das war die Erkenntnis. Was die mehrfache Erwähnung angeht, zunächst einmal muss ich die Leute wissen lassen, aus welcher Richtung ich im Hinblick auf meine Forschungsarbeit komme, ich muss meine Position als Hörender gegenüber der Gehörlosengemeinschaft klarstellen. Diese Rahmung als »Prozess des Hörend-Werdens« ist ein Mittel dazu, die Diskussion in Gang zu setzen. Damit werden die zentralen Fragen in einer Art und Weise eingeführt, die alles Weitere in einen entsprechenden Rahmen stellt.

T.V.: Was hat sich in Deinem Leben verändert durch die Entdeckung, hörend zu sein? Ich ziele mit meiner Frage eher auf eine existenzielle als eine rationale Ebene. Zu begreifen, dass man gehörlos oder schwul oder schwarz oder wie auch immer ›behindert‹ ist, ist die Erfahrung einer existenziellen Bedrohung. Ich gehe davon aus, dass kein Mensch von solch einer ›Behinderung‹ verschont bleibt – welches ist Deine Behinderung, die Dir klar gemacht hat, deswegen bin ich der, der ich bin?

D.B.: Meiner Ansicht nach ist das wirklich eine existenzielle Frage. Damals, oder eigentlich ein paar Jahre früher, hatte ich Sartre gelesen und über »Bedeutung« nachgedacht, darüber, wie Menschen versuchen, ihrem Leben einen Sinn zu geben. Womit man für sich selbst den Sinn seines Lebens begründet, anstatt den Sinn einfach vorge setzt zu bekommen. Wir werden damit geboren und versuchen einfach damit zurechtzukommen. Unsere Körper sind uns gegeben und ganz oft sind der Körper, in dem wir leben, und die Gemeinschaft, in die wir geboren werden, die Urquelle des Sinns, der uns geboten wird. Als ich hörend wurde, erkannte ich, dass es sehr viel ›Hörverlust‹ gibt, wie ich es heute nennen würde: Ein ganz anderes Verständnis von Hörverlust als das audiologische. Als Hörender fing ich an zu begreifen, welchen Verlust wir dadurch haben, dass wir »Sprache« nicht wirklich vollständig verstehen. Ich konnte einfach nicht fassen, dass ich gerade vier Jahre aufs College gegangen war, einen Abschluss in Literatur gemacht hatte und dachte, ich verstehe etwas von Sprache und Poesie, und dann stelle ich fest, dass es zehn Häuserblocks von meinem College entfernt eine Gehörlosenschule gibt, in der eine völlig andere Sprachdimension existiert, von der ich in meiner teuren Ausbildung nie etwas gehört habe. Die Welt der Hörenden ist so vollständig unwissend, was Sprache und Arten von visueller Kommunikation angeht. Das hängt mit Derridas Phonozentrismus zusammen. Wir haben in einer Welt gelebt, die die Stimme über alles stellt, wir definieren unsere Präsenz und Identität über unsere Stimme, und das wird zum alles beherrschenden Paradigma. Wir konstruieren Sinn über die Stimmen der Menschen, über die Macht, die der Stimme zugewiesen wird. Und als ich in diese Gehörlosenschule kam, erkannte ich ganz plötzlich, dass die Stimme nicht mehr dasselbe wie früher war. Das ist, als ob man den König entthront hätte: Es war in gewissem Sinne eine Revolution.

T.V.: Der Titel deines Textes »Auf Deaf Studies hören« [(2008)]² deutet an, dass Hörende auf Gehörlose hören sollten. Was werden sie hören?

D.B.: Diesen Titel habe ich natürlich benutzt, um darauf aufmerksam zu machen, dass die Menschen bisher nicht zugehört hatten. Dass es an der Zeit ist, nicht nur so nebenbei mitzuhören, was passiert, sondern sich hinzusetzen und zu versuchen, wirklich zuzuhören. Damit spiele ich ja auch im Titel des ganzen Buches: *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking* [Mach die Augen auf. Deaf Studies sprechen], ich wollte das neu rahmen. Und ich freue mich darüber, dass auf dem Titelbild, zumindest bei der Taschenbuchausgabe, der Anfang des Titels *Open your Eyes* so viel größer ist als das *Deaf Studies Talking*. Die Idee ist, dass wir so viel wie möglich visuell zuhören müssen. Denn es gibt so viel zu sagen. Es entstehen ja jetzt überall an den Universitäten Studiengänge für Deaf Studies, z.B. an der Humboldt-Universität in Berlin. Und wenn man die Traditionen bedenkt, kann man natürlich nicht davon ausgehen, dass sie als gleichrangig mit Psychologie oder den Fakultäten für Anthropologie, Literatur, Philosophie oder Physik behandelt werden, die es hier seit Hunderten von Jahren gibt. Aber ich glaube, dass es dort im Grunde um dieselben Dinge geht. Um verschiedene Aspekte davon, was es heißt, in den Kulturwissenschaften Mensch zu sein. Deaf Studies gewinnen jetzt eine Position innerhalb der Kulturwissenschaften, nicht innerhalb eines rehabilitativen Rahmens, sondern als kulturwissenschaftlich basiertes Fach, das einen frischen Blick auf die menschliche Erfahrung bietet, einen Blick durch die Brille der Gehörlosen. Genauso wie Women's Studies oder Black Studies oder Gay and Lesbian Studies einen anderen Blick auf die Menschheit bieten, auf Aspekte, die bisher übersehen wurden. Nimm zum Beispiel die Rolle von Gender in der Konstruktion von Wissen. Women's Studies bieten uns eine Perspektive, mit deren Hilfe wir sehen können, wie Geschlechter und Identitäten konstruiert werden, was vorher nicht im Kanon des traditionellen Wissens enthalten war. Deaf Studies werfen in ähnlicher Weise ein besonderes Licht auf die Frage der Sinnesorientierung und deren Verhältnis zur Konstruktion von Wissen durch ein bewussteres, visuelles, taktiles Dasein. Das könnte man auf viele Bereiche ausdehnen, zum Beispiel die nonverbale Kommunikation. Deaf Studies haben auf jeden Fall eine radikale Veränderung darin bewirkt, wie wir Sprache definieren. Und wenn man erst einmal die Definition von Sprache verändert, hat das weitreichende Auswirkungen. Definiert sich Lese- und Schreibfähigkeit nur über beherrschtes Lesen und Schreiben, oder kann man entsprechende Denkmuster auch in einer Gebärdensprache nachweisen, die über kein Schriftsystem verfügt? Deaf Studies werfen solche grundlegenden Fragen auf. Vielleicht müssen wir auch den Literaturbegriff neu denken. Muss Literatur wirklich geschrieben sein? Die Gebärdensprache wirft auch diese Frage auf. Und sie wirft ein Licht darauf, was es heißt, hörend zu sein, im Sinne der Rolle, die die Stimme einnimmt. Wenn man auf Deaf Studies hört, lauscht man einem Überdenken von grundlegenden Kategorien.

T.V.: In Deutschland haben wir im Moment eine Diskussion, die sich darum dreht, was Deaf Studies und Disability Studies miteinander zu tun haben. Gehörlose begrei-

2 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation« in diesem Band auf S. 318f.

fen sich nicht als behindert, sondern eher als sprachliche Minderheit – ein hübscher Trick, das Stigma des Behinderten loszuwerden. In dem Moment jedoch, wo sie beispielsweise mit der neuen Hörgeräte-Technologie, seien es CI [Cochlea-Implantat; T.V.] oder ABI [Auditory Brainstem Implant (Hirnstamm-Implantat); T.V.], konfrontiert werden, sind sie mit ihrer Existenz als Behinderte konfrontiert, was bei ihnen Hilflosigkeit auslöst, weil es sie an ihrer schwächsten Stelle, ihrem Behindert-Sein, trifft. Warum diese Angst vor dem Behindert-Sein? Warum orientieren sich viele selbstbewusste Gehörlose in den USA am Ideal der ›gesunden‹ »all-American family« – dem Ideal einer typischen Kleinbürgerfamilie –, wie wir es unlängst wieder einmal in einem zweiteiligen Feature gesehen haben, das von *Sehen statt Hören* ausgestrahlt wurde? [(Sendungen vom 15. und 22.11.2008)].

D.B.: Ja, das ist eine gute Frage. Die Idee der Gehörlosenkultur ist zum einen eine rhetorische Strategie und zum anderen ein Weg, das zu beschreiben, was es immer schon gegeben hat: ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen den gebärdenverwendenden Gehörlosen. Als rhetorische Strategie wurde das Modell der Kultur zu einem Mittel, den Stempel ›Behinderung‹ loszuwerden. So, wie sie traditionell verwendet werden, schließen sich die Begriffe ›Behinderung und Kultur‹ gegenseitig aus. Die Gehörlosenkultur begründete sich also auf einem Anti-Behinderungs-Modell. Und zwar, ob ihnen das nun bewusst war oder nicht, durch die Aufforderung, Behinderung als soziales Konstrukt zu begreifen. Das audiologische Merkmal des Hörverlusts ist eine biologische Tatsache, es ist einfach da. Gehörlosigkeit bedeutet aber nicht unbedingt eine Behinderung, denn worin genau besteht in einer besonderen, gebärdensprachreichen Umgebung die Behinderung? Die Mitglieder der Gehörlosenkultur verschoben also die Vorstellung von Behinderung vom Körperlichen weg hin zur sozialen Seite und machten geltend, dass es behindernde Aspekte innerhalb der Gesellschaft gibt. Und das ist genau die von Disability Studies eingeschlagene Taktik, dass Behinderung im Großen und Ganzen ein soziales Konstrukt ist. Sie hat eine physische, biologische Dimension, aber die Unterdrückung ist nicht in ihr eingewurzelt. Ich meine, Minderwertigkeit ist nicht in Deine körperliche Beschaffenheit eingeschrieben, sie entsteht erst durch die Gesellschaft. Ich finde, dass Deaf Studies und die Rhetorik der Gehörlosenkultur da etwas inkonsequent gewesen sind – man kann Gehörlosigkeit als soziales Konstrukt sehen, aber es gibt eine Menge Arbeiten, und meiner Meinung nach viele Einstellungen und Ansichten in der Gehörlosengemeinschaft, die für andere Behinderungen weiterhin das medizinische Modell anlegen. Dass Blindheit, Down-Syndrom oder Zerebralparese medizinische Tatsachen sind, dass es schrecklich wäre, so etwas zu haben, und dass man dagegen vorgehen sollte. Aber es gibt in Disability Studies jede Menge Leute, die sagen würden, ganz und gar nicht, das ist einfach eine physische Variante und die behindernde Dimension geht von der Gesellschaft aus. Das ist meiner Ansicht nach nicht ganz konsequent.

T.V.: Begreifen Gehörlose nicht, dass es genau dieses Ideal einer ›gesunden Familie‹ ist, dem sie so nacheifern, das sie seit Jahrhunderten ausgrenzt und als Behinderte stigmatisiert?

D.B.: Ja, die »all-American family« trägt eine ganze Reihe von Unterdrückungsarten in sich. Auf jeden Fall hat sie eine sexistische Ausrichtung, eine schwulenfeindliche Ausrichtung, sogar eine rassistische Ausrichtung und ...

T.V.: ... eine behindertenfeindliche Ausrichtung ...

D.B.: Genau. Die Idee von Familie und Arbeit ist in diesem Zusammenhang ganz wichtig. Gehörlose haben oft betont, was für »gute Arbeiter« sie sind: »Ich bin ein guter, körperlich leistungsfähiger Arbeiter.« Da waren sie nur allzu bereit zu sagen: »Jawohl, steckt mich in die kapitalistische Maschine hinein.« Aber ihnen war nicht klar, dass sie sich damit in eine sehr unterdrückungsanfällige Situation einkaufen. Was ich in den USA so ironisch finde, ist die Einstellung der Gehörlosengemeinschaft gegenüber Helen Keller, einer ausgesprochenen Sozialistin, die meiner Meinung nach sehr eloquente Kritik an der Klassenstruktur und dem Klassenkampf in den USA übte, die aber gleichzeitig eine bekannte Eugenikerin und sehr gut mit Alexander Graham Bell befreundet war. Da hat man die sehr komplexe Figur einer Person, die Klassenkritik übt, aber Eugenikerin ist. Und auf der anderen Seite haben wir die Gehörlosengemeinschaft, die sozusagen anti-eugenisch ist, die einen ganz deutlich anti-eugenischen Anflug hatte, aber nur zu gern dazu bereit war, sich in die Klassenhierarchie einzufügen, die damit überhaupt kein Problem hatte und an den großen Strukturen gar nicht rütteln wollte. Im Schisma von Deaf Studies und Disability Studies hat es so eine Menge komplizierter und einander widersprechender Entwicklungen gegeben. Aber damit sind wir genau an der Wurzel der Unterdrückung angekommen, die wir Audismus oder Diskriminierung von Behinderten nennen würden. Ich glaube, dass beides sehr eng miteinander verwandt ist, dass Gehörlose aus demselben Grund behindert sind wie Blinde, was die Machtstrukturen angeht. Du hast da eben einen wichtigen Punkt angesprochen, dass sie ihre bloße Existenz rechtfertigen müssen. Die genomische Welt ist ernüchternd: Viele genetische Zustände, die heute von einigen als Behinderung bezeichnet werden, könnten möglicherweise ausgemerzt werden. Deshalb denke ich, dass Deaf Studies und Disability Studies genau jetzt zusammenkommen müssen, um gegen Diskriminierung von Behinderten und Audismus zu kämpfen, weil es ja genau dieselbe Unterdrückung ist, also tut man sich doch am besten zusammen. Ich glaube allerdings nicht, dass man Audismus ausschließlich als Teil der Diskriminierung von Behinderten definieren kann, weil da auch noch die Unterdrückung der Sprache ist, die vielleicht eher auf sprachliche Minderheiten passt. Das liegt also irgendwie dazwischen. Behindertendiskriminierung und Sprachdiskriminierung sind wohl die Hauptbestandteile von dem, was Audismus ausmacht.

T.V.: In Deinem Aufsatz »Aus der Zeile tanzen« [(2007)] setzt Du Dich kritisch mit Clayton Vallis Reim-Konzept auseinander und wirfst ihm vor, sich an einer äußerst traditionellen und konservativen Vorstellung von Poesie zu orientieren, die sich im Zeilen-Endreim zeigt. Deines Erachtens ist Vallis Argumentation einem rein taktischen Manöver geschuldet, denn sie dient vor allem der »Rechtfertigung des poetischen Potenzials von ASL in den Köpfen des akademischen und literarischen Establishments« [(ebd., 405)]. Gestern, bei Deinem Vortrag, hast Du Dich der alten Valli'schen Argumentation

bedient, ohne zu erwähnen, dass diese Argumentation nicht in einem poetologischen, sondern nur in einem (sprach-)politischen Zusammenhang zu verstehen ist. Weshalb hast Du diese wichtige Unterscheidung verschwiegen?

D.B.: Das ist eine gute Frage. Ich versuche gerade, mich daran zu erinnern, ob ich es erwähnt habe und es vielleicht nur in der gedolmetschten Version nicht rüberkam. Vielleicht ist da bei der Übersetzung etwas verloren gegangen [(vgl. Scholl 2009, 178)]. Ich überlege gerade, wie ich das formuliert habe ... Eines der Ziele war, »über das linguistische Modell hinauszugehen«. Aber es könnte sein, dass ich da statt »darüber hinausgehen« »etwas dazu hinzufügen« gesagt habe, vielleicht sogar in der PowerPoint-Präsentation. Möglicherweise habe ich die historische Abfolge vorgestellt und unbewusst gedacht, dass die vielen Einschränkungen klar seien, dass Handformen und die Tatsache, dass es in der linguistischen Analyse diese wiederholten Formen gibt, uns eigentlich nicht sehr viel sagen. Da stelle ich fest, okay, hier gibt es das und das. Und was dann? Ich meine, das gibt uns doch keinen tieferen Einblick in das Werk. Also, wenn ich das nicht erwähnt habe, gab es keinen besonderen Grund dafür. Ich hielt das für stillschweigend inbegriffen. Weil das ganz genau meine Überzeugung ist. Und die ist nicht gerade populär. Man hat mich angegriffen, wenn ich sage, dass Valli innerhalb eines phonozentrischen Modells den Audismus bestätigt. Na ja, ich habe das ungeschickt formuliert, aber einige Gehörlose dachten, wer bin denn ich als Hörender, dass ich Valli audistisch nenne. Ich sage ja gar nicht, dass er Audist ist, ich sage nur, dass da diese im Kern audistische Haltung ist, die besagt, beweisen zu müssen, dass ASL eine Sprache ist, indem man ständig Vergleiche zur Laut- und Schriftsprache zieht. Warum nicht auch andersherum? Warum muss man nicht zeigen, dass Schriftsprache und gesprochene Sprache der Gebärdensprache ähnlich sind?

T.V.: Gleichzeitig argumentierst Du in Deinem Text sehr ähnlich wie Valli, wenn Du über die hörende Literaturszene schreibst, dass sie noch immer an einem Literaturbegriff festhält, der einer ›hörergerichteten‹ Ideologie verpflichtet sei, die zu kritisieren Du angetreten bist, also wieder eine eher politisch als poetologisch orientierte Beweisführung. Geht es Dir tatsächlich um »die historische Unterdrückung von Gebärdensprachen« und sie »als umfassenden Beweis für die phonozentrische Vorherrschaft des Westens zu betrachten« [(vgl. Bauman 2007, 405)]? Geht es nicht eher um die bis heute dauernde historische Unterdrückung der Gehörlosen? Um die Leugnung eines gehörlosen Lebensentwurfs? Das beschrieb die politische Seite. Was die poetologische betrifft, sehe ich das eigentlich genau andersherum: Gebärdensprache erfährt ein großes zuweilen geradezu euphorisches öffentliches Interesse, vor allem vonseiten des akademischen und künstlerischen Betriebs.

D.B.: Ich glaube, es gibt eine Tradition, eine anti-phonozentrische Tradition, die parallel dazu läuft. Die Hegemonie des Phonozentrismus hat sich meiner Ansicht nach sehr, sehr tief eingegraben. Aber gleichzeitig gab es Gegentraditionen, die versuchten, davon loszukommen. Und ich denke, dass viele dieser Gegentraditionen das jetzt, wo Gebärdensprache und Gebärdensprach-Performances immer populärer und damit sichtbarer werden, nur zu gerne aufgreifen möchten. Aber ich glaube, dass es in vielen wissen-

schaftlichen Umfeldern für Wissenschaftler, die beispielsweise die Amerikanische Gebärdensprache als eine der Sprachen für ihre Dissertation wählen wollen, immer noch schwer ist, die Universitäten davon zu überzeugen, dass ASL wissenschaftstauglich ist. Es wird immer argumentiert, dass die Gebärdensprache keinen Literaturkorpus besitze, dass sie schriftlich vorliegen müsse, dass sie keine akademische Sprache sei und so weiter. Diese Ideen sind immer noch sehr stark verwurzelt, auch wenn wir wohl hoffentlich eine Veränderung erlebt haben.

T.V.: In »Aus der Zeile tanzen« schreibst Du von »der Unterdrückung von Gebärden als sprachlichem und literarischem Medium« [(ebd., 404)], von »der Vorherrschaft der auf Hörende ausgerichteten (phonozentrischen) Modelle von Sprache und Literatur« [(ebd.)] und dem Versuch, sich daraus zu befreien. Ich frage mich, ob nicht das für die Gebärdensprachforschung so wichtige linguistische Wissen und Instrumentarium Gebärdensprachpoesie in einen Irrweg drängt, mit dem Poesie auf ein Maß zurechtgestutzt wird, das mit poetischem »Schreiben« nichts mehr zu tun hat. In Deinem gestrigen Vortrag hast Du den sprachwissenschaftlichen Aspekt von Sprache besonders betont. Ist es nicht an der Zeit, Gebärdensprache ganz anders zu denken, als eine Sprache der Bewegung, die mit der Sprache des Tanzes sehr viel mehr zu tun hat als mit Englisch oder Deutsch? In der Diskussion über Deinen Aufsatz haben wir uns im Seminar gefragt, weshalb Du so beharrlich an schriftlichen Textformen festhältst, an Walt Whitman, an Konkreter Poesie, an Guillaume Apollinaire, und Dich erst gegen Ende Deines Textes dem Film öffnest? Hängst Du Dich nicht selbst an den phonozentrischen Modellen auf, die Du eigentlich kritisierst? Warum knüpfst Du nicht eher an Formen wie zum Beispiel den Tanz an?

D.B.: Nun, das ist es, was ich beabsichtige. Genau das ist das Ziel. Der Text erschien 2006, geschrieben hatte ich ihn aber bereits 2002 und entsprungen ist er meiner Dissertation von 1998 – da hatte ich das große Bedürfnis, eine Argumentation zu starten, um an den Punkt zu kommen, an dem man sagen kann: Lasst uns nach etwas anderem schauen. Denn ich hatte nur einen sehr kleinen Korpus an Forschung und Publikationen, der sehr stark im traditionellen Sprachmodell verankert war. Also hatte ich das Gefühl, dass ich erst einmal eine gewisse Zeit innerhalb dieses Diskurses, innerhalb dieses Modells zubringen musste, um eine Argumentationsgrundlage zu haben. Und wenn man argumentiert, sitzt man natürlich im Rahmen dieser Argumentation fest. Du und Deine Studierenden, Ihr habt wahrscheinlich das Gefühl, dass ich diesen Rahmen vollständig verlassen habe. Ich glaube nicht, dass ich meine Argumente hätte anbringen können, wenn ich außerhalb dieses Rahmens begonnen und sozusagen versucht hätte, über verschiedene Disziplinen hinweg zu argumentieren. Ich hatte einen Vertreter der Angewandten Linguistik und Literaturwissenschaftler in meiner Prüfungskommission, aber auch Leute aus Performance Studies, und ich musste auf jeden Fall mit dem Linguisten diskutieren, der gleichzeitig mein Dekan war. Vieles von dem, was da drinsteht, ist also diesem Argumentationszwang entsprungen. Aber ich glaube wirklich, dass ich sagen wollte, lasst uns über dieses Modell hinausgehen; dass die Verbindung zwischen der Sprache des Kinos und der Sprache ASL selbst vom grammatischen Standpunkt aus keine bloße Metapher ist: Da besteht eine homologische, strukturelle Verwandt-

schaft im visuellen Prozess, die meiner Ansicht nach einen viel besseren Ansatz dafür bieten könnte, über diese Sprache zu diskutieren. Vielleicht wird das letztendlich aufzeigen, dass das linguistische Modell selbst sehr eingeschränkt ist. Ich glaube, dass ich mehr Sympathien für die kognitive Linguistik habe, die einfach nur schaut: Was haben wir? Wir haben ein Gehirn, wir haben einen Körper, der die Welt wahrnimmt, und wir übersetzen sie in Metaphern. Die Welt der Metaphern und wie die Metaphern in der Gebärdensprache umgesetzt sind, das ist ausgesprochen lehrreich, finde ich.

T.V.: In seinem *Laokoon*³ unterscheidet Lessing den Bereich der bildenden Kunst von dem der Literatur. Du denkst Bild und Schrift eher in einem analogischen Verhältnis. Was genau meinst Du damit?

D.B.: Lessing hatte ich ganz stark im Hinterkopf. Ich weiß nicht mehr, ob ich das in diesem Text erwähnt habe, aber ich hatte mich mit Joseph Frank [(1982)] beschäftigt, der damals in den 50er- oder 60er-Jahren einen Text veröffentlicht, in dem er sagt, dass die Modernisten einen räumlichen Ansatz gehabt hätten, der die Zeit anzuhalten vermag. Wenn man die lineare Abfolge der traditionellen Erzählung durchbricht, wie Eliot oder Pound das machen – Pound, der aus China das Ideogramm übernimmt, bei dem durch die Konfrontation zweier Bilder eine ganz neue Bedeutung entsteht –, dann unterbricht das den Zeitfluss.⁴ Das ist es, was Frank als räumliche Form bezeichnet. Darauf aufbauend gibt es dann bei W.J.T. Mitchell [(1989)] eine Kritik dazu. Ich bin viel eher auf Mitchells Linie, ergänze das aber noch um die Gebärdensprachdiskussion, indem ich sage, dass das in gewisser Weise nur willkürliche Abgrenzungen sind. »Zeit« hier und »Raum« da drüben: Das ist ungefähr das, was Lessing sagt, dass man hier die »Malerei« und da die »Dichtung« hat. Aber ich finde, dass es in der Malerei viel Bewegung gibt. Auch in Architektur und Gebäuden steckt viel Bewegung, und man kann kein Gemälde betrachten, ohne die Augen in einem gewissen Grade zu bewegen. Und die Bewegung der Linie selbst ... Ich meine, man kann doch keinen Kandinsky anschauen und behaupten, darin wäre keine Bewegung: Das ist voll von Bewegung, es ist eben nur eine andere Art. Und dann schauen wir uns die Poesie an: Das ist eine viel stärker kinetische Kunstform, und doch hat der Text, der geschriebene Text, etwas sehr Stilles und Erstarres, das genau so starr ist wie ein Gemälde. Ich halte die Grenzziehung zwischen diesen Kunstformen für vollständig künstlich, und ich glaube, das ist ein Symptom der Lautsprache, denn in einer Gebärdensprache kann man Bewegung, Raum und Zeit nicht voneinander trennen. Es gibt keine Gebärde ohne Bewegung. Und es gibt keine Gebärde ohne Räumlichkeit. Wenn wir uns also eine Mythologie oder Kosmologie vorstellen

3 Lessings Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 gehört zu den grundlegenden Texten eines geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskurses, der den Bereich der Sprache und den Bereich des Bildes als disjunkte symbolische Ordnungen begreift. Während die Wortkunst an ein zeitliches Nacheinander gebunden ist, konstituiert sich die Bildkunst als ein räumliches Nebeneinander. Damit steht Lessing in einer bis heute währenden Tradition – mit erheblichen Folgen unter anderem auch für die Gebärdensprachforschung –, die uns in der Differenz von Repräsentation und Präsentation, Sagen und Zeigen, Diskursivem und Ikonischem begegnet.

4 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Zeig es ihnen! Haiku und Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 68f.

könnten, wenn die Welt als metaphysisches Konstrukt aus Gebärdensprache hervorgegangen wäre, dann wäre meiner Ansicht nach die Verwandtschaft von Zeit und Raum viel früher entdeckt worden. Dann hätte jemand wie Einstein schon viel früher festgestellt: Hoppla, die sind ja unvermeidlich miteinander verbunden. Die Fachrichtungen, die Trennungen, die wir geschaffen haben, haben also einen Hauch des Künstlichen. Und ich finde, die Gebärdensprache hilft uns zu erkennen, dass Schauen und Bewegung und diese Dinge ursprünglich ganz tiefgehend miteinander verbunden sind.

T.V.: Verlassen wir »Aus der Zeile tanzen« und wenden uns den ›schönen Dingen des Lebens‹ zu. Welches sind Deine liebsten Gebärdensprachpoesien, welches Deine liebsten Gebärdensprachpoeten?

D.B.: Ich glaube Flying Words Project⁵ sind immer noch meine Favoriten.

T.V.: Kenny Lerner und Peter Cook. Treten sie noch auf?

D.B.: Ja, sie bringen immer wieder neue Sachen, sie treten noch auf. Und ich finde, sie stellen die Sprache noch viel mehr auf die Probe, die Gemeinschaft, die Dinge im Ganzen ... Ich finde das äußerst spannend.

T.V.: Wo treten sie auf?

D.B.: Sie sind an den Colleges sehr populär, ich denke, weil sie hörende Zuschauer so gut ansprechen. Aber ich glaube, gehörlose Zuschauer mögen ihre Arbeiten im Großen und Ganzen nicht, sie wissen sie nicht zu schätzen.

T.V.: Und warum nicht?

D.B.: Sie sehen Peter Cook eher als Performance-Künstler; sie meinen, dass er die Sprache verhunze, dass sie ›nicht ASL‹ sei. Das, was er macht, ist ja gut und schön, aber nennt seine Arbeiten nicht ASL-Dichtung.

T.V.: Und weshalb soll das keine ASL-Dichtung sein?

5 Seit 1984 treten die beiden Performer Peter Cook (gehörlos) und Kenny Lerner (hörend) unter dem Namen Flying Words Project (FWP) gemeinsam auf. Auf ihrer Homepage schreiben sie dazu: »Die Produktionen des FWP möchten einen Beitrag im Bereich der ASL-Poetry leisten, unterscheiden sich jedoch von anderen ASL-Dichtern, deren Arbeiten zwar interessant aber in gewisser Weise immer wieder nach dem gleichen Muster gestrickt sind, wohingegen sich die Arbeiten des FWP durch ein ständiges Experimentieren mit den sprachlichen Möglichkeiten von ASL auszeichnen, um ihre Grenze zu erweitern und sich gerade der filmischen Techniken von Gebärdensprache zu bedienen« (Übers. T.V.; vgl. <https://www.facebook.com/aslpoets/> (01.02.2021)). Vgl. dazu meine Ausführungen in »Ikonische Differenz. Vom Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen« in diesem Band auf S. 91f.

D.B.: Ich glaube, weil so viel Gestisches und Pantomimisches dabei ist ... Ich glaube, sie verstehen es einfach nicht. Die hörenden Zuschauer haben ja den Vorteil, dass sie die Stimme des hörenden Kenny Lerner hören, und das führt zu einer Situation, in der Gehörlose einen eingeschränkteren Zugang haben, weil manchmal ohne das gesprochene Wort der Zusammenhang verloren geht. Den Gehörlosen entgeht das gesprochene Wort, also entgeht ihnen auch der Zusammenhang.

T.V.: Welchen Anteil hat Kenny Lerner daran? Wenn ich mir Sachen von den beiden anschau, sind sie doch immer eng miteinander verbunden, Kenny hält sich doch ziemlich konsequent an das, was Peter gebärdet – natürlich in der ihm eigenen Diktion. Was also bekommen Hörende, was Gehörlosen vorenthalten wird?

D.B.: Sie bekommen eben den Zusammenhang. Sie wissen ... Ich versuche gerade, ein Beispiel zu finden. Es gibt da Stellen, an denen man, wenn man nicht hört, was es ist, wenn man nur schaut ...

T.V.: Nimm doch mal das Beispiel mit den chinesischen Schriftzeichen⁶ ...

D.B.: Ja, da verstehen sie »Sonne steckt im brennendem Baum«, aber für jemanden ... – wenn Du das bloß siehst und keine poetische Ader hast: Das ist, glaube ich, ein Teil des Problems. Wenn man bloß eine Performance anschaut, gibt es keine leicht sichtbare Bedeutung, das ist genauso abstrakt ...

T.V.: Es ist poetisch.

D.B.: Es ist poetisch, ganz genau. Und da gibt es in der Gehörlosengemeinschaft eben keine Tradition, dass Poesie etwas Alltägliches wäre, dass man sich mit der Sprache Freiheiten erlauben kann, dass man sie entfesseln kann. Das ist wieder Teil ihrer Geschichte, dass sie so hart arbeiten mussten, bis sie sagen konnten: Wir haben eine Sprache. Und dann kommt da plötzlich jemand und nimmt die Sprache und kleckst Farbe drauf, trampelt darauf herum, macht eben das, was Performance-Künstler tun. Aber es gibt keine Tradition, die ihnen das verständlich macht. Also sagen sie, was macht der da eigentlich? Cook ist oral erzogen worden, weißt Du, ASL hat er erst mit 18 Jahren gelernt. Aber es gibt andere Leute, Ben Bahan⁷, Bernard Bragg⁸, eine Menge kunstvoller Geschichtenerzähler, und Ben Bahan als erfahrener Linguist, die ihre Arbeiten sehr wohl zu schätzen wissen. Ben Bahan muss ihr Fürsprecher sein, und es ist sehr gut,

6 In einer Gebärdensprachpoesie hat Flying Words Project Ernest Fenollosas Beschäftigung mit den chinesischen Schriftzeichen (1963) aufgegriffen und das Ideogramm für »Osten« (261) zu einer Poesie verarbeitet: »Sonne in den Ästen eines Baumes« (Flying Words Project o.J.). Vgl. dazu auch Davidson 2009, 248.

7 Ben Bahan ist Professor für ASL und Deaf Studies an der Gallaudet University in Washington DC.

8 Bernard Bragg (1928-2018) war ein tauber Schriftsteller und Schauspieler sowie Mitbegründer des National Theatre of the Deaf. Bekannt wurde er durch das von ihm zusammen mit Eugene Bergman verfasste Theaterstück *Tales From a Clubroom* (1980). Bekannt ist er außerdem als ein Meister der Gebärdentechnik des »Visual Vernacular«.

dass er das erkennt. Bahan spricht dann nämlich vom »es«, dass es nur sehr wenige Leute gibt, die »es« haben, und Peter Cook gehört für ihn ganz bestimmt zu denen, die »es« haben.

T.V.: Wie verhält es sich mit Gebärdensprachpoesie Hörender?

D.B.: Das machen nur sehr wenige. Ich habe ein ASL-Gedicht geschaffen, habe es aber aus einer Reihe von Gründen von jemand anderem vortragen lassen. Es gibt da nicht viel. Es gibt hörende Studierende, die in Gallaudet so etwas wie einen Creative-Writing-Kurs in Gebärdensprache machen, das ja. Da war mal eine Frau, die einen Filmwettbewerb gewann. Keiner wusste, dass sie hörend war, und sie hat den Wettbewerb gewonnen, weil das Stück für sich sehr nett war.

T.V.: Gab sie vor, gehörlos zu sein?

D.B.: Nein, sie hat nichts vorgegeben, sie hat einfach gebärdet. So wie Samuel Beckett auf Französisch geschrieben hat. Das hier ist die Sprache, in der ich dieses Werk verfasse. Später kamen die Leute dann darauf und haben sich darüber aufgeregt. Ein paar sind da also. Aber es gibt zu wenig Arbeiten in Gebärdensprache.

T.V.: Und diese Frau, die da gebärdet hat, warf man ihr vor, sich eines Stils zu bedienen, der eigentlich Gehörlosen vorbehalten ist, einer Gehörlosen-Gebärdensprachpoesie? Ich kann mir vorstellen, dass es da vonseiten Gehörloser gewisse Vorbehalte gibt. Nun hat ja Gebärdensprache für Hörende eine andere Bedeutung als für Gehörlose. Kunst hat immer etwas mit dem zu tun, der sie produziert. In sie fließen individuelle Erfahrungen ein. Kannst Du Unterschiede in der Dichtung von hörenden und gehörlosen Dichtern erkennen?

D.B.: Nun, das Gedicht dieser Frau, die den Wettbewerb gewann, handelte von der Schwierigkeit des Gebärdens. Aber es tat das auf sehr abstrakte Weise. Es sprach die Leute wohl an, weil es so universell war, es war recht abstrakt, aber eines war klar: Sie rang mit etwas. Es war die abstrakte Darstellung eines Ringens. Und für sie war das eben das Ringen mit der Gebärdensprache. Aber ich habe wirklich nicht so viel gesehen, dass ich von einem Korpus von Arbeiten Hörender sprechen könnte ...

T.V.: Wo zeigt sich eigentlich jenseits der etablierten Gehörlosenszene in den USA Gebärdensprachpoesie? Du sprachst davon, dass Kenny und Peter in Colleges auftreten. In Deutschland hat sich der zeitgenössische Tanz als Ort erwiesen, der sich sehr offen für Gebärdensprachexperimente gezeigt hat. Gibt es Verbindungen zwischen Gehörlosen mit Interesse an experimenteller Gebärdensprachkunst und der US-amerikanischen Off-Szene?

D.B.: Nur sehr wenig. Ich glaube, es gibt ein steigendes Interesse nicht an eigentlicher Dichtung, sondern an eher poetischem Drama, das eigentlich visuelles Theater ist, und an Aufführungen ohne schriftlich fixierten Text. Es gab da eine Aufführung in Gallau-

det, die meiner Ansicht nach wirklich bahnbrechend war, sie hieß »Goya en la Quinta del Sordo« (»Goya im Hause des Tauben«). Es war non-verbales aber nicht gebärdensprachliches Theater, das die Geschichte von Goyas Abstieg in Wahnsinn und Taubheit erzählt.⁹ Das wurde von hörenden und gehörlosen Zuschauern gleichermaßen gut aufgenommen. Es gibt da eine ganze Dimension des visuellen Theaters. In den Arbeiten von Robert Wilson, der viel in Deutschland gemacht hat ...

T.V.: ... *Deafman Glance*¹⁰ ...

D.B.: ... da sehe ich ganz viele Möglichkeiten. Aber bei Gebärdensprache gibt es, glaube ich, einfach diese Angst davor, die Sprache als Sprache loszulassen und sich an neue Ausdrucksformen zu wagen. Wir möchten gern mehr sehen ... In Gallaudet versucht man meiner Ansicht nach, ein bisschen experimentellere Sachen zu machen. Aber diese Aufforderung sollte man an Leute richten, die dazu in der Lage wären. Das ist eine unserer Aufgaben als Wissenschaftler auf diesem Gebiet.

9 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Hörende schreiben über Gehörlose: Ein Traum von tiefer Stille. Skizzen zur Entwicklung einer literarischen Schreibweise« in diesem Band auf S. 236f.

10 Der Regisseur Robert Wilson schuf 1970 mit *Deafman Glance* eine vierstündige Theaterarbeit, die keinem Narrativ folgt, sondern Bilder aus dem Leben eines tauben Kindes zeigt. Inspiriert wurde die Arbeit durch das gehörlose Kind Raymond Andrews, das Wilson adoptiert hatte.

»Gebärdensprache hat viel mit Tanz zu tun«

Gespräch mit der Tänzerin und Gebärdensprachdozentin Doris Geist

Bremen, im Februar 2010¹

Mit Johann Kresnik in Bremen (John Cranko in Stuttgart und Pina Bausch in Wuppertal) begann die Ära des Tanztheaters, die vor allem in den ersten Jahren besonders intensiv durch die kulturellen und politischen Bewegungen der 60er-Jahre geprägt war. In den Mittelpunkt des Tanzes rückt ein Körper, der nicht länger eingepackt in Tutu und Strumpfhosen zu waghalsigen akrobatischen Leistungen abgerichtet, sondern aufgefordert ist, eine eigene Körper- und Tanzsprache zu entwickeln. Zentrales Moment im Tanztheater ist die künstlerische Umsetzung der Verbindung von Sprache und Bewegung.

In dieses Bremen des Tanztheaters kommt 1994 Doris Geist, geboren 1964 in Frankfurt a.M., wird von ihm inspiriert und entwickelt dort ihren eigenen Ansatz, Sprache – d.h. hier Gebärdensprache – und Bewegung zu verbinden. Das ist ein politisches und ästhetisches Unterfangen, denn es gibt keinen unpolitischen Moment der Begegnung gehörloser und hörender Menschen, und ästhetisch heißt für Doris Geist und ihre gehörlosen und hörenden Schüler einen körper- und gebärdensprachlichen Ausdruck zu finden, von dem sie im Folgenden berichten wird.

Tomas Vollhaber (T.V.): Doris, wie sieht Deine Arbeit aus?

Doris Geist (D.G.): Ich habe zwei Standbeine: Zum einen das Tanzen – das ist der eine Bereich, den ich mache. Ich initiiere neue Tanzprojekte und Workshops – teilweise zusammen mit einer hörenden Tänzerin –, außerdem läuft ein regelmäßiges Tanztraining. Zum anderen gebe ich auch Gebärdensprachkurse auf unterschiedlichen Niveaustufen. Diese beiden Bereiche laufen immer parallel, ich lebe zweigleisig, und das finde

1 Gebärdensprachdolmetscherin: Ilonka Linde.

ich auch total toll, das ergänzt sich super. Momentan habe ich ein wenig Schwierigkeiten mit den Terminen, weil ich irgendwie sehen muss, dass ich beide Bereiche auf die Reihe kriege, aber ich mache es immer noch unheimlich gerne und dann klappt das eigentlich auch ganz gut.

T.V.: Arbeitest Du gerade an einem neuen Tanzprojekt?

D.G.: Ja, für 2010 gibt es eine neue Planung. Es ist eine Auftragsarbeit. Das neue Stück heißt *Helden*. Im letzten Herbst haben wir mit Improvisationen angefangen und in diesem Jahr im Herbst soll dann die Premiere sein. Das Stück ist eine Mischung aus Vorgaben, die wir bekommen haben, und eigenen Ideen.

Bisher haben sich meine Arbeiten hauptsächlich an Erwachsene gerichtet, ich würde aber gerne auch mal ein Stück für Kinder machen, vielleicht ein Märchen, *Aschenputtel* zum Beispiel – ein Märchen in Tanz aufzuführen, das fände ich sehr schön. Besonders schön wäre es, wenn gehörlose und hörende Kinder selber daran beteiligt sind mit Gebärdensprache und Lautsprache nebeneinander auf der Bühne. Dazu hätte ich unheimlich viel Lust. Dazu müssen wir erstmal Mittel beantragen, aber im Hinterkopf habe ich die Idee.

Das ist so eine Idee für dieses Jahr. Ich habe unheimlich viele Ideen und Wünsche und vieles hat auch schon geklappt und hat sich schon durchsetzen lassen.

T.V.: Du sprichst immer von »wir« – wer ist damit gemeint?

D.G.: Bei *Helden* sind wir zu sechst: Es gibt Frank Grabski, der körperbehindert, und Frank Fahrenholz, der geistig behindert ist. Außerdem wird noch ein professioneller Tänzer dabei sein, den suchen wir aber noch. Und an Frauen: Corinna Mindt und Amaya Lubeigt. Beide tanzen wunderbar. Maja kommt aus Spanien, wohnt aber auch hier in Bremen. Und dann ich – also drei Frauen, drei Männer.

T.V.: Ist das ein Projekt vom Tanzwerk Bremen?²

D.G.: Nein, es entsteht bei der *tanzbar_bremen*³ aus *steptext*.⁴ Wir kennen uns teilweise schon ganz gut, haben schon einige Aufführungen mit Erfolg zusammen gemacht und ich bin festes Mitglied im Ensemble und war bei allen Stücken dabei.

2 Das Tanzwerk Bremen vermittelt Methoden des zeitgenössischen Tanztrainings. Einen Schwerpunkt bildet dabei die integrative Projektarbeit mit behinderten und nicht behinderten Kindern und Jugendlichen.

3 *tanzbar_bremen* ist ein von *steptext dance project* durchgeführtes Tanztrainings- und Fortbildungsangebot für Schauspieler und Tänzer mit und ohne Behinderung.

4 *steptext dance project* ist ein Forum zeitgenössischer Tanzkunst in Bremen. In den Produktionen gestalten Choreografen und Tänzer das Ringen um Nähe und Fremdheit. Sie erkunden Themen wie Umbruch, Schönheit, Gehörlosigkeit, Blindheit, Ortlosigkeit und machen sie erfahrbar, wie es eben nur der Tanz vermag.

T.V.: Das Konzept von tanzbar_bremen ist die Zusammenarbeit von ›Behinderten‹ und ›Nichtbehinderten‹, von Hörenden, Gehörlosen, Körperbehinderten, Geistigbehinderten – also unterschiedliche Menschen arbeiten und tanzen zusammen.

D.G.: Ja, tanzbar_bremen ist vor sechs Jahren entstanden. Es gab Aufführungen von Behinderten und Nichtbehinderten. Die erste Aufführung, die wir zusammen gemacht haben, war *Mit dem Rollstuhl auf dem Mond*. Ich war neu dazugekommen und bin von Günther Grollitsch und Corinna Mindt gefragt worden, ob ich Lust habe, mitzumachen. Corinna hatte mich schon tanzen sehen und gewusst, dass ich gehörlos bin. Sie hat mich ein bisschen beobachtet und mit mir getanzt. Wir waren von der ganzen Zusammenarbeit sehr begeistert und haben, auch als die Aufführungen vorbei waren, zusammen weitergearbeitet. Nachdem wir uns dann zusammengeschlossen hatten, ist dieser Begriff »tanzbar_bremen« zustande gekommen und es sind mehr Leute dazugekommen, Behinderte und Nichtbehinderte oder wie man sie auch immer nennen möchte. Die Zusammenarbeit ist total schön und für mich sehr wichtig. Es ist schlimm, Behinderte auszugrenzen bzw. diese Trennung zu vollziehen. Man findet bei Behinderten so viele Qualitäten und Fähigkeiten und so viele tolle Sachen, die man miteinander ausprobieren kann.

T.V.: Wie erarbeitet Ihr Euch ein Stück wie *Helden*, wie geht Ihr an so ein Thema heran?

D.G.: Bei *Helden* ist es ein bisschen anders gelaufen als bei anderen Stücken. Wir hatten den Text bekommen und überlegt, wie wir den Text, also das, was wir schriftlich haben, in Bewegung, in Tanz und auch in Gebärdensprache umsetzen können. Der Sprachstil ist eine Mischung aus Gebärdensprachpoesie und Tanz. Jeder von uns hat seinen Anteil daran. So entsteht das meistens.

T.V.: Arbeitet auch eine Dolmetscherin mit?

D.G.: Im Team brauchen wir keine Dolmetscherin, einige können auch schon Gebärdensprache: Corinna war bei mir im Gebärdensprachkurs, andere können ein bisschen gebärden. Wenn wir unsere Ideen für die Choreografie zusammentragen, übersetzt Corinna – oder auch eine andere Person – für mich, wenn ich etwas nicht verstanden habe. Hin und wieder gibt es Probleme, aber nicht wirklich. Ich habe das Gefühl, dass ich das meiste gut verstehe und wenn jemand nicht gebärden kann, dann klappt es meistens trotzdem irgendwie mit der Kommunikation – auf allen drei Ebenen: Gebärden, Schreiben, Tanzen. Und überhaupt findet Kommunikation im Tanz sehr über Körpersprache und Bewegung statt und ist von daher eigentlich auch kein großes Problem. Wenn es wirklich mal ein größeres Gespräch geben soll mit Diskussion, mit wirklich regem Austausch, bestell ich schon mal eine Dolmetscherin. Aber das sind eher Ausnahmefälle. Bei einer Aufführung wird die Begrüßung gedolmetscht und manchmal gibt es im Anschluss noch eine Diskussionsrunde mit dem Publikum, und da habe ich immer eine Dolmetscherin dabei, damit ich das auch verstehe und die Fragen beantworten kann. Ich muss sagen, bei tanzbar_bremen habe ich das Gefühl, dass das Bewusstsein für Ge-

hörlose und für das, was ich brauche, ganz groß ist und das ist sehr schön für mich. Von daher fühle ich mich da auch ganz und gar integriert.

T.V.: Du sagtest vorhin, dass ganz tolle Dinge auch von den behinderten und nicht behinderten Kollegen kommen. Was kommt da, was überrascht Dich?

D.G.: Ich finde das immer sehr schwierig mit diesen Kategorien »behindert« und »nicht behindert«. Das mischt sich ja irgendwie. Zum Beispiel kenne ich Frank, der selbst körperbehindert ist und hier unten im Haus wohnt, schon relativ lange. Er schauspielert und hat viele Erfahrungen und dadurch, dass er bei uns mitmacht, verbinden sich seine Erfahrungen als Schauspieler und meine Erfahrungen als Tänzerin zu neuen Ideen. Er sieht anders aus, seine Körpersprache ist ganz anders als meine, da entsteht dann auch viel Neues draus. Manche Dinge entstehen einfach aus den Übungen, aus den Bewegungen heraus, da kommen die Ideen. Man muss die Dinge entstehen lassen, es entwickelt sich etwas. Zuerst denkt man: »Hm, was wird das jetzt?« Und was dann an Träumen, an Ideen oder so entsteht, kann man auch benutzen, das können wir zum größten Teil auch wirklich gebrauchen. Wir sagen überhaupt nicht mehr: »Du bist behindert und die Ideen kommen von uns!« oder: »Du hast keine Ahnung von Tanz!« Wir fragen eher: »Woher kommt das? Woher hast Du die Ideen?« Vielleicht vom Fernsehen oder von irgendwelchen Träumen oder von irgendwas, was die Person erlebt hat, wie sie aufgewachsen ist. Und die Körperbewegungen, der Tanz sind total authentisch. In London lebt ein Mann, der auch geistig behindert ist, den habe ich tanzen sehen und das war so weich und so professionell und so toll, ich war total beeindruckt, wie er getanzt hat und was er kann. Da ist kein Unterschied zum professionellen Tanz, sein Tanz ist wunderbar. Er hat sich das selbst angeeignet, er hat geübt, er ist drangeblieben, hatte Leidenschaft – und diese Leidenschaft ist es, die so viel ausmacht. Der Gedanke: »Du bist geistig behindert, Du kannst das vielleicht sowieso nicht!« oder: »Du bist körperbehindert!« – das ist ganz egal, jeder kann irgendwie seinen Teil beitragen. Ich habe nicht das Gefühl: »Du bist behindert, Du Armer!« – ich sehe mehr die Person, die da drinsteckt.

T.V.: Konzepte der Zusammenarbeit von Behinderten und Nichtbehinderten sind im Kulturbereich seit vielen Jahren populär. In Köln bei den Kulturtagen 2008 gab es eine Produktion 7xK, in der Hörende aus Spanien, aus Argentinien, aus Brasilien und eben auch drei Gehörlose aus Deutschland mitgemacht haben. Eine tolle Produktion.

D.G.: Ja, genau, stimmt, die habe ich auch gesehen. Das war echt schön, hat mir total gut gefallen. Auch die Ideen von den hörenden Choreografen fand ich total toll und wie das umgesetzt wurde. Ich würde mir noch ein bisschen mehr wünschen in dieser Richtung, ich möchte gerne über den Tellerrand gucken und sehen, was woanders läuft. Im Mai bin ich in der Schweiz, dort gibt es ein internationales Festival von Behinderten und Nichtbehinderten, die zusammen Workshops und Aufführungen machen. Ich gebe dort einen Workshop mit einer Hörenden zusammen, mich interessiert sehr, was andere so machen, auch aus anderen Ländern. Ich bin beispielsweise auch in Belgien gewesen und habe mich dort umgeschaut, was so passiert, um für meine eigene Arbeit

Ideen zu sammeln. Ich wünschte mir, dass noch mehr Gehörlose mit ins Boot kommen, weil es bisher so wenig gibt. Es gibt viele hörende Behinderte, aber Gehörlose? Gehörlose gibt es total wenig. Da bin ich auf der Suche, wen man da noch mit reinholen könnte. Vonseiten Gehörloser müsste mehr passieren, Gehörlose und Hörende müssten sich noch mehr mischen. Es würde mir gefallen, wenn da noch mehr passiert – damit ich nicht so alleine bin. Es gibt einige Gehörlose, von denen ich weiß, dass sie auch tanzen und Interesse haben.

T.V.: Ich habe auf Deiner Homepage⁵ gelesen, dass Du neben den Workshops, die Du selbst anbietest, auch an vielen anderen teilgenommen hast, zum Beispiel bei Anne-Kathrin Ortmann oder bei Lilo Stahl und Bernd Ka. Und in diesem Zusammenhang findet sich auch die Formulierung: »neue Bewegungserfahrungen«. Was verstehst Du darunter?

D.G.: Anne-Kathrin Ortmann habe ich irgendwann getroffen. Ich hatte vorher schon viel ausprobiert, aber im Prinzip war sie die erste, bei der ich Unterricht hatte. Für sie war es der erste Kontakt mit einer gehörlosen Person. Sie sagte damals: »Ich kann nicht gebärden, ich weiß nicht, wie das gehen soll« – alle waren hörend, alle haben gesprochen. Ich habe gedacht: Egal, egal, ich hatte ja diesen Wunsch, diesen Traum, irgendwie zu tanzen, habe es irgendwie noch nie geschafft, aber dann bin ich da rein und hatte das Gefühl, das war das erste Mal, dass ich einen »Schlüssel« gefunden habe. Die Bewegungsform, die ich da gesehen habe, vor allen Dingen das Improvisieren, aus einer Bewegung etwas anderes entstehen zu lassen, ohne dass man vorher genau weiß, was passiert, hatte so viel mit mir und meiner Gebärdensprache zu tun – das war für mich eine neue Erfahrung und Bereicherung. Ich wollte nicht irgendwelche Schritte oder irgendwelche Figuren lernen, sondern ich wollte mich bewegen. Ortmanns Konzept war choreografisch ausgerichtet, das interessierte mich. Bei ihr habe ich ein, zwei Jahre Unterricht gehabt und dann gemerkt, ich möchte mehr. Daraufhin bin ich nach Süddeutschland zu Lilo Stahl und Bernd Ka gegangen, ohne Dolmetscher. Bei denen war ich ein Jahr lang und habe eine Ausbildung im Bereich Choreografie und Freiem Tanz gemacht. Dort waren Leute aus verschiedenen Städten. Keiner konnte Gebärdensprache, teilweise wurden die Dinge für mich aufgeschrieben, bestimmte Begriffe, die nötig waren, die ich wissen musste. Die Inhalte des Unterrichts waren vor allem der Bereich Choreografie, Tanztheater und Kontaktimprovisation. Da habe ich sehr viel gelernt und sehr viele Erfahrungen gesammelt. Das war für mich eine nicht einfache, aber ganz intensive Zeit. Ich bin froh, dass ich es auch ohne Dolmetscher geschafft habe, dieses eine Jahr durchzuhalten, und natürlich habe ich dann weitergemacht, alle möglichen Workshops besucht, die mich interessiert haben, um möglichst viele Erfahrungen zu sammeln und mehr zu lernen über Bewegungsmöglichkeiten. In diesen Workshops habe ich eine Form gefunden, die mich ausmacht.

Wenn wir an einer Choreografie arbeiten und ein Stück entwickeln, wird das meistens aufgeschrieben. Ich versuche, die Dinge zu verstehen und in meine Sprache zu übersetzen. Ob Wut oder Freude oder ein anderes Gefühl, langsam entwickelt sich meine

5 Vgl. <https://www.gebaerdenfreude.de> (01.02.2021).

Sprache, ein Gemisch aus Gebärdensprache und Tanz. Ich beobachte mich, meine Mimik, meinen Körper. Meine Vorstellungen entstehen zum Beispiel aus Kontaktimprovisationen. Wir überlegen, wie stehen wir zueinander, wie passt das am besten, ja, wir versuchen alle möglichen Stellungen mit Berührungen und ohne Berührungen, Nähe, Distanz, damit zu spielen, das auszuprobieren, bis das irgendwie klarer ist, so lange, bis etwas entsteht. Ich habe das Gefühl, dass ich durch all das, was ich in den Kursen erfahren und gelernt und an Ideen gesammelt habe, inzwischen weiß, wie ich das dann auch gut darstellen kann. Einerseits bin ich natürlich bei mir, aber ich bin auch ganz viel in Kontakt mit den anderen, in Beziehung auch zu dem Bild, das der Zuschauer hat, was er sehen will, was er sehen kann. Und wie die Bewegung dann auch am besten rüberkommt. Wenn ich beispielsweise einen Baum darstellen möchte, bin ich als Person ein Baum, nicht so wie in der Gebärdensprache nur mit dem Arm. Oder wenn ich traurig bin und weine, dann ist der ganze Körper dabei, nicht nur das Gesicht oder die Mimik, sondern der ganze Körper drückt das dann aus. Ein wichtiger Teil der Arbeit besteht darin, mich an die Gefühle zu erinnern und wie der Körper diese Gefühle zeigt. Ich erinnere mich daran, Essig getrunken zu haben und wie mein Körper auf die Säure des Essigs reagierte. Solche Erinnerungen habe ich verinnerlicht und kann sie im Tanz abrufen. Ich muss dann nicht noch mal Essig trinken, um zu wissen, wie sich das anfühlt, ich habe das mal erlebt, erinnere es und kann es dann auch ausdrücken. So sammeln wir unsere Erfahrungen über diese Wege.

T.V.: Du hast gesagt: »Es ist für mich ganz wichtig, über den Tellerrand zu schauen.« Was bedeutet es, über den Tellerrand zu schauen, was siehst Du Neues, was Du vorher nicht gesehen hast?

D.G.: Ich bin mit dem Gefühl aufgewachsen, ganz viel sehen, mitkriegen und mitnehmen zu wollen. Mich hat schon immer Ballett interessiert, wenn ich es im Fernsehen gesehen habe. Teilweise war ich überfordert mit dem, was ich gesehen habe, habe mir diese Welt aber nach und nach erschlossen. Wenn ich zum Beispiel ein Bild gesehen habe, was mich stark beeindruckt hat, das Wut oder Trauer oder was weiß ich ausgedrückt hat, wurde ich neugierig: Kunst, Politik, ernsthafte Themen, die haben mich schon immer beschäftigt und ich wollte ganz viel darüber wissen. Ich war auch neugierig auf Hörende, auf die Kultur der Hörenden, was sie ausmacht und was da drinsteckt. Das Deutsche Gehörlosen-Theater war für mich so »naja«, am Anfang oft LBG und von den Inhalten her so, dass ich dachte: Hm, nicht interessant, nicht feurig genug, teilweise ist mein gehörloser Vater sogar eingeschlafen bei den Aufführungen und ich habe mich lieber mit meinem Nachbarn unterhalten. Ich hatte den Eindruck, die Stücke hatten nicht wirklich viel mit mir zu tun. Und dann habe ich geschaut, was Hörende so machen, was es in der Hörendenkultur gibt an Ballett, an Tanz, und ich habe gemerkt, dass mich das mehr anspricht. Klar war ich teilweise erstmal überfordert, weil ich nicht wusste, wie ich da reinkommen sollte, aber der Drang wurde immer stärker, ich wollte da reinkommen, habe immer mehr verstanden und auch Dinge gelesen, zum Beispiel Ballett-Zeitschriften, Tanz-Zeitschriften – die habe ich abonniert, monatlich darin gelesen und viel über Tanz und Theater erfahren; auch über bekannte Persönlichkeiten, die irgendwelche Stücke, Choreografien machen. Das hat mich schon sehr interessiert.

Im Fernsehen gab es ja auch manchmal Berichte, die ich mir angeschaut habe, zum Beispiel zu Pina Bausch, Übertragungen ihrer Tanzproduktionen, das war sehr eindrucksvoll, was sie so zustande gebracht hat. Ich bin nach Wuppertal gefahren und habe Aufführungen von ihr gesehen und ich fand sie einfach total beeindruckend, ihr Gefühl, ihre Sensibilität, ihre Ausstrahlung und was sie da auf die Bühne gebracht hat mit ihren Tänzern. Übrigens erinnert ihr Gebärdennamen daran, dass sie so unheimlich viel geraucht hat.

In Bremen arbeitet Urs Dietrich, der immer wieder neue Stücke macht, die ich auch regelmäßig anschau, auch da nehme ich ganz viel mit. Mit einigen Tänzern aus dem Ensemble bin ich schon gut bekannt und befreundet. Auf diese Weise erweitert sich mein Erfahrungsschatz. Das meine ich, wenn ich davon spreche, »über den Tellerrand zu gucken« – dass ich aus dem, was ich überall sehe und was mich interessiert und worauf ich auch meine Augen richte, dass mich das motiviert, noch mehr zu machen. Ich will dann noch mehr sehen, noch mehr Ideen entwickeln, noch mehr umsetzen ... – ja, aber ich muss auch Geduld haben.

T.V.: Seit Hans Kresnik Ende der 60er-Jahre in Bremen gearbeitet hat, besteht dort eine ausgeprägte Tradition des Tanztheaters. Der Name Bremen steht ja geradezu für zeitgenössischen Tanz, für Tanztheater, hier waren die ganz großen Tänzerinnen und Tänzer und Choreografen. Als ich von Dir und Deiner Arbeit erfuhr, dachte ich, da hat Doris genau die richtige Stadt gefunden.⁶

D.G.: Ja, da bin ich auch sehr froh, dass ich Bremen gefunden habe, ganz ehrlich.

T.V.: Du hattest gesagt, dass sich durch die Arbeit mit Tanz auch Dein Gebärdensprachwissen verändert hat, mit anderen Worten, dass Du über das Tanzen noch mal einen ganz anderen Zugang zur Gebärdensprache gefunden hast. Wie sieht das aus? Wie beeinflusst Deine Tanzarbeit Deine Arbeit als Gebärdensprachdozentin?

D.G.: Ich will an einem Beispiel aufzeigen, wie Inhalte aus den Gebärdensprachkursen Einfluss auf meine Tanzworkshops nehmen: Zu Beginn eines Workshops geben wir uns Namensgebärden, genauso wie in den Gebärdensprachkursen. Zum Beispiel hat eine Frau eine Spange im Haar und die Namensgebärde ist dann eben die Spange, oder einer hat einen Schnauzbart und der gibt ihm seinen Gebärdennamen. Wenn das dann klar ist und alle ihren Gebärdennamen haben, kann man daraus etwas Tänzerisches machen, der Gebärdennamen wird verändert, er wird größer gemacht, man macht Bewegung daraus. So fange ich eigentlich die Workshops meistens an, um das schon mal aufzubauen für die Teilnehmer, die mit Gebärdensprache mehr oder weniger Erfahrung haben. Oder wir stellen uns Bilder vor oder machen Fotos, Familienfotos oder so, auf denen man so oder so guckt, und diese Fotos verändern wir, machen sie größer,

6 1968 begann mit Johann Kresnick (1968-1978 und 1989-1994) in Bremen eine Ära des Tanztheaters, die bis heute währt und mit den Namen Reinhild Hoffmann und Gerhard Bohner (1978-1986), Hei-drun Vielhauer und Rotraut De Neve (1986-1989), Susanne Linke (1994-2000) sowie Urs Dietrich (1994-2007) verbunden ist.

kleiner, interessanter.

Tanzen und Gebärdensprache bieten eine wahnsinnig gute Möglichkeit für das Arbeiten in Workshops. Wenn ich zum Beispiel den Satz habe: »Wir sehen Bäume«, gebärden wir das zuerst und stellen es dann in Tanz dar. Es entstehen ziemlich schnell Ideen, wie das in Tanzbewegungen aussehen kann. Später ergänze ich den Satz mit: »Und auf einem Baum ist ein Vogel« – jetzt geht es erstmal darum, sich diesen Satz bildlich vorzustellen. Und dann spielen wir mit diesem Bild. »Da bewegt sich ein Vogel im Baum« oder »Da fliegt ein Vogel«. Wir verändern den Satz dahin, dass er zu Tanz wird, dass daraus Bewegung entsteht, etwas, was das Fliegen von einem Vogel vielleicht ausmacht. Gebärdensprache ist das Ausgangsmaterial, mit dem wir arbeiten. Aber reine DGS passt nicht zu Tanz, das wäre ein Bruch. Deswegen geht es darum, die Gebärdensprache zu verändern und Tanz und Gebärde zu vermischen. Wenn ich Gebärden benutze und Gehörlose kommen und schauen sich das an, und ich mach so eine Mischung, wie ich das eben gezeigt habe, aus Gebärdensprache und Tanz, dann frage ich manchmal: »Habt Ihr das eigentlich verstanden, was ich damit sagen will?« Und dann ist es schon so, dass die Gehörlosen verstehen, um was es geht, wenn ich Gebärden und Tanz mische. Und natürlich ist es nicht immer so, dass wir in den Stücken, die wir machen, Gebärdensprache haben, sondern mal ist es nur eine Sequenz, die ich frei gebärde. Aber die Gehörlosen, die in die Stücke gekommen sind, die haben bisher alles gut verstanden. Meine Workshops sollen auf jeden Fall in Gebärdensprache sein, weil Gehörlose und Hörende eingeladen sind. Die sind nicht nur für Gehörlose oder nur für Hörende, sondern beide sollen zusammenfinden, und wir wollen gut zusammenarbeiten, deswegen ist der Workshop auch in Gebärdensprache. Die verschiedenen Ideen und Assoziationen und alles, was von den Teilnehmern kommt – alles ist gleichberechtigt und soll seinen Platz finden. Ob jemand, der gehörlos ist, eine Idee hat und die dann zeigt oder improvisiert, oder ob die Person hörend ist – beides ist im Workshop gleichberechtigt. Deshalb findet beides statt: Lautsprache und Gebärdensprache.

T.V.: Du sprachst gerade von den gehörlosen Zuschauern, die Dich bei Deiner Arbeit beobachten. In Berichten von *Sehen statt Hören* werden sie häufig nach ihren Eindrücken gefragt und es scheint zum guten Ton zu gehören, immer ein sehr positives Feedback zu geben. Hast Du das Gefühl, dass Du von den Gehörlosen in Deiner Arbeit akzeptiert wirst?

D.G.: Also, wenn ich Solos mache oder mit der Gruppe Aufführungen, und Gehörlose kommen und schauen sich das an, ist es eigentlich immer so, dass die, die kommen, auf jeden Fall begeistert sind. Bei den Kulturtagen in Köln ging es um das Thema »Afrika sehen«. Ich habe ein Solo gemacht mit einem ziemlich ernsten Thema; es besteht aus einer Poesie, außerdem arbeite ich mit Leinwand und Beamer. Im Saal waren viele Zuschauer, hörende, aber auch ganz, ganz viele gehörlose. Die Gehörlosen, die ich danach getroffen habe, waren schon sehr betroffen, und ich war teilweise ein wenig unsicher, ob wirklich alles verstanden wurde. Es gibt aber natürlich auch gehörlose Zuschauer, die regelmäßig kommen, die sich die Stücke immer wieder angucken und die sich bisher noch nie gelangweilt haben. Sie sehen auch, dass ich mich entwickelt habe, dass ich nicht irgendwie komisch gebärde, sondern dass ich das wirklich schon sehr profes-

sionell mache. Das wird anerkannt, das denke ich schon. Andere Gehörlose sagen, ich sollte ein bisschen mehr für Gehörlose oder mit Gehörlosen zusammen machen, nicht so viel mit Hörenden, es gibt schon auch diese kritischen Stimmen. Aber das Problem ist, dass es eigentlich Tanz ist, was viele Gehörlose nicht so interessiert und dass ich diese Art von Tanz in der Gehörlosenkultur so nicht finde. Ich würde da gerne mehr initiieren, aber ich schaff das nicht allein, ich brauch Unterstützung, finanziell und auch von anderen Gehörlosen. In der Gehörlosenkultur sollte ein bisschen mehr passieren in diesem Bereich. Es gibt aber auch viele, die mich noch nicht tanzen gesehen haben und die vielleicht ein völlig falsches Bild von dem haben, was ich mache, wie ich tanze. Sie denken vielleicht eher an Ballett oder so und meinen: »Was soll das eigentlich – Gehörlose und Tanztheater oder Choreografie?« Ich mach weder Hip Hop – das gibt es ja auch schon ein bisschen bei Gehörlosen – noch Ballett, sondern eine Mischung aus Tanztheater, Choreografie und Improvisation. In Köln zum Beispiel habe ich nicht damit gerechnet, dass dort sehr viele positiv überrascht waren und auch verstanden haben, was ich mit meinem Solo ausdrücken wollte. In München beim DeGeTh-Festival hoffe ich, dass es voran- und weitergeht und dass auch mehr Verständnis in der Gehörlosengemeinschaft entsteht für diese Art von Kunst. Ich müsste Gehörlosen noch mehr zeigen, was ich eigentlich wirklich mache.

T.V.: Ich habe oft den Eindruck, dass es viele Gehörlose gibt, die eine sehr enge Vorstellung von Gehörlosigkeit haben und von dem, wie Gehörlose sein sollen. Wenn sie erleben, dass andere Gehörlose Dinge machen, die sie sich für sich selbst nicht vorstellen können, reagieren sie mit Ablehnung und Abwehr darauf und ärgern sich, weil andere Gehörlose sich etwas herausnehmen, was sie selber sich nicht getrauen. Mir gefällt es sehr, dass sich endlich Gehörlose Bereiche erobern, von denen man früher gesagt hat: Da haben Gehörlose überhaupt nichts verloren! Dass eine Gehörlose tanzt, ist ja wirklich ungewöhnlich, obwohl ganz viele Gehörlose sagen, sie gehen leidenschaftlich gerne in die Disco, weil sie sich da bewegen und tanzen können. Oder die Gehörlosen, die Hip Hop machen oder auch Sarah Neef – Du kennst sicher den Film *Im Rhythmus der Stille*. Als ich diesen Film gesehen habe, wurde mir schon ein bisschen anders: Sie ist derart oral orientiert, dass man denkt: Mensch, Sarah, einerseits möchtest Du Dich immer bewegen und andererseits bist Du so steif wie eine Puppe und nutzt überhaupt nicht die Bewegungsmöglichkeiten, die Dir die Gebärdensprache ermöglicht. Auf der anderen Seite habe ich den Eindruck, dass sie mit unglaublicher Verbissenheit um sich selbst kämpft und das ist auch beeindruckend. Ich weiß nicht, wie sie das aushält, aber sie ist auf der Suche nach ihrer Ausdrucksmöglichkeit. Und das ist doch das Wichtige, dass jeder Gehörlose das macht, worauf er Lust hat und sich nicht an irgendwelchen Normen orientiert, die besagen: Ein Gehörloser hat bitte schön das und das nicht zu machen, weil es angeblich nicht gehörlosenkonzform ist.

D.G.: In Frankreich gibt es in Reims jährlich das internationale Festival Clin d'œil.⁷ Da sieht man, wie viel in den verschiedenen Ländern passiert. Aber 80 Prozent von dem, was auf die Bühne kommt, finde ich uninteressant. Oder DeGeTh, das Theaterfestival

7 Vgl. <https://www.clin-doeil.eu> (01.02.2021).

in München; wenn ich mir das anschau, finde ich gut, dass es so etwas gibt und dass einige gute Sachen gezeigt werden, aber bei vielen anderen Sachen denke ich, die sollten einfach erstmal noch mehr lernen, Erfahrungen sammeln, in Workshops gehen, ihren Schatz, ihre Möglichkeiten erweitern. Viele denken: »Och, kann ich, ich stell was auf die Bühne!« Aber gut ist das noch lange nicht. Es fehlt so viel, es fehlt so viel an Körpersprache, an Verhalten, an Aufbau, wie kann man so ein Stück wirklich spannend aufbauen, die Höhen und Tiefen ausloten, es fehlen die Einführung und das Ende, es ist irgendwie so gleichtönig. Das Gefühl fehlt – es fehlt irgendwie, dass es spannend, dass es interessant wird. Das fehlt mir eigentlich so bei diesen Festivals, egal ob Clin d'œil oder DeGeTh. Ich glaube, dass Gehörlose sich selber noch mehr aneignen und auch mehr gefördert werden müssten; sie können auch von anderer Seite, also auch von hörender Seite was lernen. Und das passiert viel zu wenig bisher. In Bremen waren zwei, drei Gehörlose, die Interesse hatten an einem unserer Workshops, ansonsten sind das nur Hörende. Gehörlose wollen kaum an diesen Dingen teilnehmen, wenn wir irgendwas machen. Hörende haben viel mehr Interesse und wollen viel lernen und bedanken sich auch und haben ganz viel mitgekriegt von mir, was ich über Gebärdensprache vermittelt habe; es sind jedoch wenig Gehörlose, die kommen, oder wenige, die sich noch mehr aneignen wollen, die auch Interesse an meinen Workshops zeigen. Ich wünschte mir, dass da mehr passiert, dass sich da mehr entwickelt und nicht so auf dem alten Stand bleibt.

T.V.: Welche Dinge bei Clin d'œil oder bei DeGeTh sprechen Dich an, welche Produktionen findest Du interessant?

D.G.: Schweden und Norwegen, die haben mich auf jeden Fall beeindruckt.

T.V.: Was hat Dich an diesen Produktionen beeindruckt?

D.G.: Da hatte ich auf jeden Fall das Gefühl, dass die auch wirklich eine Ausbildung hatten, die waren auch mit Gehörlosen und Hörenden zusammen und haben viel gelernt und dadurch ist das Niveau einfach gestiegen. Die haben viel mehr Erfahrung als viele andere Gruppen. Und das hat mich beeindruckt. Das sieht man auch, finde ich, die sind viel professioneller. Aus Spanien, aus der Türkei, die waren auch gut; wie die gearbeitet haben, hat mir total gut gefallen. Keine Ahnung, ob da vielleicht irgendwann mal eine Zusammenarbeit möglich wäre, auf jeden Fall waren sie sehr stark in ihrem Ausdruck. Auch die Truppe aus Paris fand ich gut. Das Niveau war einfach höher, das Konzept klarer.

T.V.: Haben diese Stücke einfach mehr Substanz? Was meinst Du, wenn Du sagst: Die haben richtig gearbeitet, die haben sich damit auseinandergesetzt, die haben was gelernt?

D.G.: Wenn ich als Zuschauerin beobachte, das zwischen den Darstellern und mir etwas passiert, bin ich angesprochen, da entsteht eine Beziehung zwischen mir und denen, die tanzen, die Theater machen – das ist der Unterschied. Es muss durch mich

hindurchgehen. Dieses Gefühl fehlt mir oft im Gehörlosentheater. Da wird ein Kapitel nach dem anderen abgehakt und irgendwie fehlt die Verbindung, da entsteht nichts für mich, ich könnte stattdessen auch meinen Fernseher anmachen und irgendwie im Programm hin und her zappen. Bei den Schweden gab es den Kontakt zwischen Bühne und Publikum, da habe ich mich angesprochen gefühlt, da war ich berührt, das hat was mit mir gemacht und mich nicht so neutral sitzen lassen.

T.V.: In der letzten November-Ausgabe von *Das Zeichen* gab es ein Interview mit Ella Mae Lentz [(vgl. 2009)]. Ich kannte sie durch ihre Poesie-Arbeit und durch ihre Arbeit in den Sprachkursen und war ganz begeistert, als mir Stefan Goldschmidt von dem geplanten Interview erzählte: »Super«, dachte ich, »das ist eine ganz tolle Frau, die eine Verbindung zwischen Gebärdensprachpoesie und Gebärdensprachkursen zieht, und endlich erfahren wir mehr Details aus ihrem Leben und ihrer Arbeit als Lehrerin und Dichterin.« Aber als ich dann das Interview las, war ich doch sehr enttäuscht. Sie wirkte derart frustriert und traurig und ausgelaugt auf mich, dass ich dachte: Was ist bloß los mit dieser Frau, die so eine tolle Arbeit gemacht hat? Plötzlich fordert sie, die Gebärdensprache ihren rechtmäßigen Eigentümern zurückzugeben, nachdem sie selbst jahrelang Konzepte für Gebärdensprachkurse erarbeitet hat, die die Grundlage für ein Zusammenleben und -arbeiten von Gehörlosen und Hörenden darstellen. Wenn ich Dir zusehe und zuhöre, was Du machst, dass Du Dich immer wieder bemüht, eine Verbindung zwischen Deiner Arbeit als Gebärdensprachdozentin und als Tänzerin herzustellen, und Inspirationen von außerhalb suchst und sie in Deine Arbeit integrierst und dadurch lebendig bleibst, da entsteht bei mir der Eindruck, dass Du genau die entgegengesetzte Bewegung von Ella Mae Lentz machst, die sich im Grunde genommen nur noch auf die kleine Gehörlosengemeinschaft konzentriert – im Abwehrkampf gegen das Böse und die Bedrohung, die von den Hörenden ausgeht.⁸ Wie schaffst Du das?

D.G.: Ich bin total gehörlos aufgewachsen, habe gehörlose Eltern und einen gehörlosen Bruder. Für mich ist die Gehörlosenkultur daher selbstverständlich, die Gebärdensprache ist meine Muttersprache, es gibt die Gehörlosenwelt, die hörende Welt und ehrlich gesagt: Ich empfinde diese Bedrohung gar nicht so; ich habe zu Gehörlosen und zu Hörenden Kontakt, ich muss mich nicht zwischen der einen und der anderen Welt entscheiden. Für mich ist auch ganz, ganz wichtig zu schauen, was Hörende machen, und zu erkennen: Ich kann das auch! Ich bin gehörlos, das macht mich aus, das ist meine Identität, aber ich kann auch etwas in die hörende Welt tragen! Ich habe nicht das Gefühl, mich irgendwie anders, schlechter oder blöder fühlen zu müssen. Ich kann etwas beitragen, um zu zeigen, was uns ausmacht, uns Gehörlose, unsere Gehörlosengemeinschaft. Ich kann mir nicht vorstellen, nur in der Gehörlosenwelt zu leben. Mir ist es wichtig, auch mit Hörenden zusammen zu sein und das zu vermischen und Gehörlose mitzunehmen in die sogenannte hörende Welt. Für mich bedeutet das eine Bewusstseinsweiterung, wenn man sich darauf einlässt, auch mit Hörenden Kontakt

8 Lentz spricht vom »Gehörlosenstaat« resp. vom »Berg der Deafhood«, den es zu errichten und zu verteidigen gelte (ebd., 407).

zu haben, Dinge zusammen zu machen und nicht so beschränkt auf seinen eigenen Sachen zu verharren. Erfahrungen auch positiv zu sehen und nicht zu meinen, dass man immer nur unterdrückt ist oder nicht zu seinen Rechten kommt, wenn man mit Hörenden zusammen ist. Ich weiß nicht, ich habe ja viele Erfahrungen gesammelt in der hörenden Welt und ich kann wirklich überhaupt nicht richtig sprechen, also das geht nur über Schreiben oder über Gebärdensprache. Wenn es zum Beispiel bei einer neuen Tanzarbeit heißt: »Du bist gehörlos, Du kannst dazu gar nichts beitragen« oder: »Dieses Wort, das ist ein schwieriges Wort«, dann sag ich: »Stopp! Natürlich kann ich das!« Dann ist es wichtig, dass ich das Wort verstanden habe und auch was dazu beitragen kann. Es ist überhaupt nicht so, dass ich irgendwie weniger Recht habe oder weniger dazu beitragen kann. Ich glaube, das Bewusstsein muss sich einfach auch ändern.

Ich war beispielsweise eine Woche in Belgien, wir hatten dort Aufführungen und haben Tanzworkshops gegeben. Einige der Teilnehmer konnten nicht gebärden, andere schon. Darauf habe ich mich vorher vorbereitet und an alle Mails verschickt, in denen ich geschrieben habe: »Es ist ganz wichtig, dass wir alle Gebärdensprache benutzen und nicht sprechen, sobald ich dabei bin.« Die Hörenden haben das respektiert und es lief wunderbar. Diese Frau in Amerika, diese Ella, ist ja total engagiert, hat unheimlich viel gemacht und macht immer noch viel; die ist überall initiativ und das finde ich total toll. Ich habe sie im Internet gebärden sehen und fand das interessant; teilweise ist es ja ASL, das habe ich nicht alles verstanden, aber einiges habe ich verstanden und ich bin schon auch begeistert von ihr. Persönlich habe ich sie noch nicht getroffen. Aber ich finde das schon sehr interessant, was sie macht, und was sie alles geschafft hat bis jetzt. Aber mein Weg ist eher der Tanz und das ist etwas anderes als das, was sie macht.

T.V.: In der Gehörlosenszene gibt es im Moment Begriffe, die immer und überall fallen, wie zum Beispiel »Deaf Studies« oder »Deafhood« als neues Konzept der Gehörlosenidentifikation. Was sagen Dir solche Begriffe?

D.G.: Mit »Deafhood« kann ich was anfangen. Ich habe mal einen Vortrag dazu gesehen. Ich verstehe »Deafhood« als einen Aufruf, dass es irgendwie mit der Gehörlosengemeinschaft in eine falsche Richtung geht, dass man wieder ein Bewusstsein für sich, eine Wachheit wecken und auf sich achten muss. Wer in einer hörenden Familie oral aufgewachsen ist, der hat vielleicht Schwierigkeiten und ist nicht so gefestigt in seiner Persönlichkeit wie ich, die in einer gehörlosen Familie aufgewachsen ist. Ich bringe so eine Stärke mit, weil für mich Gehörlosigkeit immer selbstverständlich war. Aber muss ich deshalb automatisch nur in der Gehörlosenwelt sein? Klar, wir Gehörlosen gehören irgendwie alle zusammen und die hörende Welt ist anders. Aber ich habe das Gefühl, irgendwas stimmt nicht, also, was ich eben schon mal gesagt habe: Für mich ist das Persönliche wichtiger, das Verständnis wichtiger. Ich kann mich mit Gehörlosen gut verstehen, mit Hörenden gut verstehen, mir kommt es mehr auf die Person an, mit der ich Kontakt habe. Ich bin natürlich froh darüber, dass ich so aufgewachsen bin, wie ich aufgewachsen bin, eben mit Gebärdensprache, mit gehörlosen Eltern und einem gehörlosen Bruder; dass ich alles verstehen und mich immer austauschen konnte, dass ich nicht darauf angewiesen war, irgendwas von den Lippen meiner Eltern absehen oder irgendwie zurechtkommen zu müssen wie einige andere. Aber für mich war es

total interessant und spannend, auch in die hörende Welt zu kommen, dort Kontakte zu knüpfen, zu erfahren, was da los ist, und zu sehen, wo die Unterschiede sind, wo es Kontaktmöglichkeiten gibt – ich kann das gar nicht mehr voneinander trennen. Wer selbst innerlich nicht so gefestigt ist und unsicher ist, für den ist es vielleicht wichtig, so etwas wie »Deafhood« zu haben. Es gibt ja auch viele, die jetzt ein CI [Cochlea-Implantat] haben, die oral erzogen worden sind – das wird ja auch immer mehr und wer dann nicht so sicher ist und nicht so richtig weiß, wo er hingehört, für den ist das vielleicht auch gut und wichtig. Von daher ist »Deafhood« schon auch etwas Wichtiges, um die Gehörlosengemeinschaft zu stärken, wo es diese Einschnitte von außen gibt mit dem CI und dem Oralismus.

In der letzten Zeit gibt es ja viele Vorträge zu diesen Themen, »Deafhood« usw. – ich wundere mich so ein bisschen, weil ich so gar nicht das Bedürfnis habe, bei diesen Vorträgen immer dabei sein zu müssen und viel darüber zu erfahren. Ich weiß nicht, ich denke, einige brauchen das vielleicht eher. Und das verstehe ich auch und denke, es ist gut, wenn viele dahin gehen. Wir wollen ja auch nicht, dass die Gehörlosengemeinschaft und -kultur zusammenbricht und noch mehr Isolation stattfindet, das darf auf keinen Fall passieren. Ich habe schon das Gefühl, dass wir in dieser Zeit, durch die neue Entwicklung, weniger werden, dass da irgendwas verloren geht, was wir retten müssen, was wir wieder stärker machen müssen. Von daher ist es gut, neue Ideen und neue Initiativen zu ergreifen, hierbei kann uns »Deafhood« helfen. Vereine müssen gestärkt werden, Theater, das, was uns auch ausmacht, also Gebärdensprache, Gebärdensprachkultur ... – dies alles müssen wir noch stärker festigen, damit das nicht auf eine schiefe Bahn gerät. Ich hab schon auch das Gefühl, dass die Aggressionen an den Gehörlosenschulen größer werden, viele haben ein CI oder sind schwerhörig und Gebärdensprache wird auch nicht mehr so benutzt, wie es üblich war. Das heißt, die Gehörlosen, die Gebärdensprache benutzen, werden durch diese Entwicklung isoliert und haben nicht mehr den Platz, den sie mal gehabt haben. Und deswegen finde ich das mit »Deafhood« und der Kulturgemeinschaft und der Identifikation schon auch wichtig – hier muss mehr passieren für den Rest der Gehörlosen, nicht so sehr für mich persönlich.

T.V.: Ich würde zum Schluss noch gerne eine Frage stellen. Es gibt ja dieses berühmte Zitat von Pina Bausch, wo sie sinngemäß sagt: »Mich interessiert nicht, wie sich ein Mensch bewegt, sondern was ihn bewegt. Das möchte ich als Choreografin bei einem Tänzer sehen«. Und mich interessiert natürlich auch sehr, was Dich bewegt, wenn Du tanzt. Was ist Dir wichtig? Wo wird die Doris erkennbar mit ihren Fragen, ihren Nöten, ihren Wünschen, ihren Vorstellungen?

D.G.: Als ich acht oder zehn Jahre alt war, hat mein Vater mir gesagt: »Du darfst nicht zum Ballett gehen!« – »Ich will aber zum Ballett!« – »Nein, Du darfst nicht!« Da war ich sehr, sehr wütend, das hat was mit mir zu tun. Dann bin ich zur Gehörlosenschule gegangen und wollte meinen Realschulabschluss machen, aber die Lehrerin hat gesagt: »Nein, Du sprichst zu schlecht! Du bist nicht gut genug! Du bist frech! So was passt nicht, Du kannst Deinen Realschulabschluss nicht machen.« Mist, habe ich gedacht, ich möchte noch mehr lernen. Das war für mich sehr frustrierend. Und dann wollte ich

in Essen mein Abitur machen – den Realschulabschluss hatte ich inzwischen erreicht –, aber auch das hat mein Vater abgelehnt. »Ich will aber auch noch studieren, ich will Sportlehrerin werden«, habe ich gesagt, »und dafür muss man Abitur machen.« Mein Vater sagte nur: »Nein, Du machst eine Ausbildung!« Da stimmte irgendwas nicht für mich. Und diese Situation hat mich sehr traurig und wütend gemacht und hat bei mir viel ausgelöst. Und als ich dann in Bremen zum Tanzen kam, war das für mich wie eine Befreiung. Ich hatte unheimliches Nachholbedürfnis in Bezug auf das, was ich vorher nicht durfte, was ich nicht konnte, was nicht zugelassen wurde. Das kommt aus mir heraus, diese Traurigkeit, ich kann sie dann auch im Tanz ausdrücken und sie dadurch dem Publikum zeigen und geben. Aber mir ist auch anderes wichtig, Politik zum Beispiel, was ich bei den Kulturtagen dargestellt habe, mit Afrika, mit der Wassernot dort. Oder Kriege, die auf der Welt passieren, Dinge, die sehr traurig und sehr grausam sind. Das, was ich von außen beobachte, bringe ich mit mir in Kontakt – es berührt mich und wird so ein Teil vom Tanz. Natürlich gibt es auch das Positive, das Spaßige und die schönen Dinge. Und, wie ich vorhin schon gesagt habe, habe ich bisher hauptsächlich für Erwachsene getanzt, jetzt soll ja auch mal was für Kinder stattfinden ... Es macht mich sehr zufrieden und glücklich, dass ich die Möglichkeit habe, mich im Tanz auszudrücken. Die Zuschauer merken nicht, ob ich gehörlos oder hörend bin, sondern sie sehen etwas von mir, das ist dann das Gefühl, das ich darstellen möchte, das ich vermittle. So, wie Pina Bausch das auch gemacht hat.

Verzeichnisse

Textverzeichnis

Die meisten der in diesem Band veröffentlichten Texte sind ursprünglich in *Das Zeichen. Zeitschrift für Sprache und Kultur Gehörloser* erschienen, die seit 1987 unter der redaktionellen Leitung von Karin Wempe vom Institut für Deutsche Gebärdensprache (Universität Hamburg) und der Gesellschaft für Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser (GGKG) e.V. herausgegeben wird.¹ Alle Texte wurden für die vorliegende Publikation überarbeitet.

- »Wem gehört die Gebärdensprache?«. In: *Das Zeichen* 116 (2020), 388-401.
- »Sur le pont d'Avignon, l'on y danse, l'on y danse, sur le pont d'Avignon, l'on y danse tous en rond. Gibt es eine Sprache, in der man etwas auszudrücken vermag, für das es keine Sprache gibt?«. In: *Das Zeichen* 50 (1999), 562-566.
- »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache«. In: *Das Zeichen* 65 (2003), 326-342.
- »Zeig es ihnen! Haiku und Gebärdensprache«. In: Jörg Dierken (Hg.) (2009): *Geisteswissenschaften in der Offensive. Hamburger Standortbestimmungen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 168-186.
- »Ikonische Differenz. Vom Übersetzen literarischer Texte in und aus Gebärdensprachen«. In: *Das Zeichen* 112 (2019), 208-222.
- »Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik«. In: Hanna Eichmann; Martje Hansen; Jens Heßmann (Hg.) (2012): *Handbuch Deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven*. Seedorf: Signum, 399-423.
- »Die Entpolitisierung des Theaters. Rafael Ugarte Chacóns Untersuchung eines Theaters von und für Gehörlose und Hörende«. In: *Das Zeichen* 101 (2015), 510-519.
- »Leere Signifikanten. Anmerkungen zum *Sommernachtstraum* der Theatergruppe Possible World«. In: *Das Zeichen* 109 (2018), 308-323.
- »Vom tiefen Schlummerruf der Taube«. Gehörlosigkeit im literarischen Werk Ruth Schaumanns«. In: *Das Zeichen* 48 (1999), 228-241.
- »Ruth Schaumanns unendliches Schreiben«. In: Ruth Schaumann (1999): *Der Kugelsack*. Hamburg: Signum, 247-274.

1 Seit 2020 fungiert die GGKG e.V. als alleinige Herausgeberin, die seit 2021 auch die redaktionelle Verantwortung innehat.

- »Eine Außenseiterin, eine Nonkonformistin in ganz hohem Maße«. Zum 100. Geburtstag Ruth Schaumanns ein Gespräch mit ihren Söhnen Peter und Andreas Fuchs«. In: *Das Zeichen* 48 (1999), 206-223.
- »Hörende schreiben über Gehörlose: Ein Traum von tiefer Stille. Skizzen zur Entwicklung einer literarischen Schreibweise«. In: Tomas Vollhaber (Hg.) (1998): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 347-372.
- »Wer ist diese taubstumme Frau, die pausenlos meine Nächte stört?«. Chenjerai Hoves Roman *Ahnenträume*«. In: *Das Zeichen* 51 (2000), 150-154.
- »Ich stehe mir selbst gegenüber wie einem Taubstummen«. Marcel Beyers Roman *Flughunde*«. In: *Das Zeichen* 52 (2000), 314-321.
- »Der Taube hilft den Hörenden und der Idiot zeigt den Weg zur Einsicht«. Pascale Bercovitchs Reportage *Das Lächeln des Delphins*«. In: *Das Zeichen* 54 (2000), 694-701.
- »Verordnete Einsprachigkeit. Myroslav Slaboshpytskyis Film *Plemya (The Tribe)*«. In: *Das Zeichen* 98 (2014), 504-511.
- »In Leder über den Campus. Anmerkungen zu den performativen Studiengängen Disability Studies und Deaf Studies«. In: *Das Zeichen* 89 (2011), 500-513.
- »Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation«. In: *Das Zeichen* 92 (2012), 536-553.
- »Kritik des Hörens. Deaf Studies neu denken«. In: *Das Zeichen* 110 (2018), 394-409.
- »Das D'Amato-System – Eine Oper in Laut- und Gebärdensprache. Gespräche mit dem Komponisten Helmut Oehring und der Sängerin Christina Schönfeld«. In: *Das Zeichen* 39 (1997), 44-56.
- »Poesie ist eine Einbahnstraße«. Gespräch mit dem Performer und Gebärdensprachdichter Jürgen Endress«. In: *Das Zeichen* 75 (2007), 54-60.
- »Mysteriöse Macht«. Gespräch mit Jürgen Endress über seine gleichnamige Gebärdensprachpoesie«. In: *Das Zeichen* 75 (2007), 78-85.
- »Er hatte einfach keine Angst«. Gespräch mit Tom Trube zum Tod des Aktivisten und Gebärdensprachperformers Gunter Trube (geb. Puttrich-Reignard)«. In: *Das Zeichen* 80 (2008), 366-373.
- »Gebärdensprache als Sprache loslassen und sich an neue Ausdrucksformen wagen«. Gespräch mit dem Deaf Studies-Forscher H-Dirksen L. Bauman«. In: *Das Zeichen* 81 (2009), 38-47.
- »Gebärdensprache hat viel mit Tanz zu tun«. Gespräch mit der Tänzerin und Gebärdensprachdozentin Doris Geist«. In: *Das Zeichen* 85 (2010), 216-231.

Literaturverzeichnis

- Adams, Willi Paul (1977): *Die Vereinigten Staaten von Amerika*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übersetzung ins Deutsche von Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- AG Deaf Studies (2012): »Leserbrief«. In: *Das Zeichen* 91, 248.
- Alexander, Michelle (2017): *The New Jim Crow. Masseninhaftierung und Rassismus in den USA*. Übersetzung ins Deutsche von Gabriele Gockel & Thomas Wollermann. Bonn: BpB.
- Amtsgericht Goslar (2019): »Familiengericht zwingt hörbehinderte Eltern nicht zu einer Cochlea-Implantation«. *Pressemitteilung* vom 04.02.2019. <https://regionalheute.de/g-ericht-entscheidet-keine-zwangs-op-fuer-hoerbehindertes-kind/> (01.02.2021).
- Anon. (1943): »Geschichte der Taubstummenerziehung: Franz Joseph Gall«. In: *Der Gehörlose in der deutschen Volksgemeinschaft* vom 07.03.1943.
- Anon. (2019): »Anmerkungen einer Gruppe hörender Dolmetscher_innen zur Debatte um kulturelle Aneignung«. In: *Das Zeichen* 111, 152-153.
- Argonauten (Textbuch und Video) (2003): »Argonauten. Alles Hörende muss sterben« oder »Alle Hörenden müssen sterben«. Regie: Marco Lipski. DeGeTh-Festival 2003; unveröffentlichtes Material.
- Artaud, Antonin (1996): *Das Theater und sein Double*. Übersetzung ins Deutsche von Gert Henniger. München: Matthes & Seitz.
- Austin, John L. (1975): *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Übersetzung ins Deutsche von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barba, Eugenio (1985): *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Übersetzung ins Deutsche von Walter Ybema. Reinbek: Rowohlt.
- Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*. Übersetzung ins Deutsche von Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1982): *Am Nullpunkt der Literatur*. Übersetzung ins Deutsche von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Ders. (2002): »Der Tod des Autors«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Übersetzung ins Deutsche von Matías Martínez. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 104-110.
- Bauer, Gerd (1992): »Psychoanalyse und Parapsychologie. Der Surrealismus«. In: Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst*, Band 1. Reinbek: Rowohlt, 309-328.
- Bauman, H-Dirksen L. (1998): *American Sign Language as a Medium for Poetry*. Ann Arbor: U.M.I.
- Ders. (2007): »Aus der Zeile tanzen. Auf dem Wege zu einer visuellen und kinematografischen Poetik der Amerikanischen Gebärdensprache«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 77, 402-417.
- Ders. (2008): »Auf Deaf Studies hören«. Übersetzung ins Deutsche von Gabriele Langer. Teil 1, in: *Das Zeichen* 79, 222-231; Teil 2, in: *Das Zeichen* 80, 414-427.
- Ders. (2009): »»Es gibt nicht die eine, einzige und wahre Identität« – im Gespräch mit Christian Rathmann«. Übersetzung ins Deutsche von Simone Scholl & Christian Rathmann. In: *Das Zeichen* 81, 48-55.
- Ders. & Joseph J. Murray (2014): »Deaf Studies im 21. Jahrhundert. ›Deaf-Gain‹ und die Zukunft der menschlichen Diversität«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 96, 18-41.
- Beauvoir, Simone de (1992): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949]. Übersetzung ins Deutsche von Eva Reichel-Mertens & Fritz Montfort. Reinbek: Rowohlt.
- Benjamin, Walter (1980a): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1935]. In: *Gesammelte Schriften*, Band I.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 431-469.
- Ders. (1980b): »Über den Begriff der Geschichte« [1940]. In: *Gesammelte Schriften*, Band I.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 691-704.
- Ders. (1980c): »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin« [1914]. In: *Gesammelte Schriften*, Band II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 105-126.
- Ders. (1980d): »Das Glück des antiken Menschen« [1916]. In: *Gesammelte Schriften*, Band II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 126-129.
- Ders. (1980f): »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« [1916]. In: *Gesammelte Schriften*, Band II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 140-157.
- Ders. (1980g): »Lehre vom Ähnlichen« [1933]. In: *Gesammelte Schriften*, Band II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 204-210.
- Ders. (1980h): »Über das mimetische Vermögen« [1933]. In: *Gesammelte Schriften*, Band II.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 210-213.
- Ders. (1980i): »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« [1931]. In: *Gesammelte Schriften*, Band II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 519-539.
- Ders. (1980j): »Die Aufgabe des Übersetzers« [1921]. In: *Gesammelte Schriften*, Band IV.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9-21.
- Ders. (1980k): »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert« [1932-34]. In: *Gesammelte Schriften*, Band IV.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 235-304.
- Ders. (1998): »Das Passagen-Werk«. In: *Gesammelte Schriften*, Band V.1 und V.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benn, Gottfried (1965): »Probleme der Lyrik«. In: *Gesammelte Werke*, Band I. Hg. von Dieter Wellershof. Wiesbaden: Limes.

- Ders. (1966): »Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts«. In: *Gesammelte Werke*, Band IV. Hg. von Dieter Wellershof. Wiesbaden: Limes.
- Bercovitch, Pascale Noa (2000): *Das Lächeln des Delphins. Die Geschichte einer wunderbaren Freundschaft*. Übersetzung ins Deutsche von Claudia Steinitz. München: Ullstein.
- Bergson, Henri (1991): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896]. Übersetzung ins Deutsche von Julius Frankenberger. Hamburg: Meiner.
- Berthier, Ferdinand (1989): »Die Taubstummen vor und seit Abbé de l'Épée« [1840]. Teil 1, ausgewählt und übersetzt von Renate Fischer. In: *Das Zeichen* 7, 14-22.
- Betz, Thomas (1999): »Die Untergeherinnen«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.08.1999, 18.
- Beyer, Marcel (1995) »Im Gespräch mit Thomas Jahn«. In: *Süddeutsche Zeitung* (Beilage Jetzt) vom 09.05.1995.
- Ders. (1996): *Flughunde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1998): »Spurenlesen« – im Gespräch mit Tim Schomacker«. In: *Grauzone* 2, 12-14.
- Bézagü-Deluy, Maryse (1993): »Bedeutende Persönlichkeiten aus der Welt der Taubstummen im Paris des 18. Jahrhunderts«. Übersetzung ins Deutsche von Eva Richter. In: Renate Fischer & Harlan Lane (Hg.): *Blick zurück. Ein Reader zur Geschichte von Gehörlosengemeinschaften und ihren Gebärdensprachen*. Hamburg: Signum, 27-48.
- Bhabha, Homi K. (2002): »Das theoretische Engagement«. Übersetzung ins Deutsche von Michael Schiffmann, Jürgen Freudl & Elisabeth Bronfen. In: Ders.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 29-58.
- Bierce, Ambrose (1998): »Chickamauga«. Übersetzung ins Deutsche von Gisela Guenther. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 109-115.
- Bierschneider, Tom (1997): »1. Deutsches Gebärdensprachtheater-Festival«. In: *Das Zeichen* 40, 273-275.
- Blanchot, Maurice (1962): *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Übersetzung ins Deutsche von Karl August Horst. München: Hanser.
- Blue* (1993) (GB, Regie: Derek Jarman).
- Boehm, Gottfried (1994): »Die Wiederkehr der Bilder«. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 11-38.
- Ders. (1997): »Sehen. Hermeneutische Reflexion«. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig: Reclam, 272-298.
- Ders. (2004): »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«. In: Christa Maar & Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 28-43.
- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Böhme, Hartmut & Gernot Böhme (1985): *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhme, Jakob (1957): *De signatura rerum oder Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen* [1622]. Stuttgart: Frommann-Holzboog.
- Borchert, Wolfgang (1996): »Draußen vor der Tür« [1947]. In: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 99-165.
- Bosse, Hans (1984): *Diebe, Lügner, Faulenzer*. Frankfurt a.M.: Syndikat/EVA.

- Bragg, Bernard & Eugene Bergman (1981): *Tales From a Clubroom*. Washington DC: Galaudet College Press.
- Brauneck, Manfred (1998): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek: Rowohlt.
- Breton, André (1986): *Die Manifeste des Surrealismus*. Übersetzung ins Deutsche von Ruth Henry. Reinbek: Rowohlt.
- Brinker-Gabler, Gisela; Karola Ludwig & Angela Wöffen (1986): *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen*. München: DTV.
- Brockhoff, Annette (1995): »Spur eines akustischen Alptraums«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 13./14.05.1995.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzung ins Deutsche von Katharina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Calis, Nuran David (2007): »Frühlings Erwachen! (Live Fast – Die Young) nach Frank Wedekind«. In: Uwe Carstensen & Stefanie von Lieven (Hg.): *Theater Theater. Anthologie Aktuelle Stücke*, Band 17. Frankfurt a.M.: Fischer, 7-58.
- Caspar, Michaela & Simone Jaeger (2009): »Frühling Erwache!« Gespielt von gehörlosen, schwerhörigen und hörenden Jugendlichen für Gehörlose, Schwerhörige und Hörende«. In: *Das Zeichen* 83, 498-509.
- Caspar, Michaela; Rafael Ugarte Chacón & Wille Felix Zante (2014): »Die taube Zeitmaschine – Eine Zeitreise durch zwei Galaxien«. In: *Das Zeichen* 98, 382-387.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Übersetzung ins Deutsche von Ronald Voullié. Berlin: Merve.
- Chalmers, George (1790): *The Life of Daniel De Foe*. London: John Stockdale.
- Cochrane, Amanda & Karena Callen (1996): *Das Geheimnis der Delphine*. Bern: Scherz.
- Cohn, Jim (1999): *Sign Mind. Studies in American Sign Language Poetics*. Boulder, Co: Museum of American Poetics.
- Das Supertalent (2020): <https://www.rtl.de/cms/supertalent-kandidat-rafael-singt-in-gebaerdensprache-bei-chris-tall-brechen-alle-daemme-4644867.html> (01.02.2021).
- Davidson, Michael (2009): »Baum in Baum verfangen. Dichtung anders sehen in ASL«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 82, 240-249.
- Davis, Lennard J. (1997): »Universalizing Marginality«. In: Ders. (Hg.): *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge, 110-127.
- Deaf Jam* (2011) (USA, Regie: Judy Lieff).
- Defoe, Daniel (1984): *Die Geschichte des Lebens und der Abenteuer des Mr. Duncan Campbell, eines Gentleman, der, obwohl er taubstumm ist, den Namen jedes Fremden beim ersten Anblick niederschreibt, zusammen mit dessen künftigen Glücksaussichten, und der gegenwärtig im Exeter Court wohnt, gegenüber dem Savoy, in der Strand*. [Anon. 1720], hg. von Günther Klotz. Übersetzung ins Deutsche von Lore Krüger. Berlin: Aufbau.
- DeLigt, Koos (1993): »Wir spielen in unseren Stücken dauernd so, als wären wir hörend – im Gespräch mit Alexander von Meyenn und Thomas Plotzki«. Übersetzung ins Deutsche von Andrea Schaffers & Barbara Torwegge. In: *Das Zeichen* 26, 448-456.
- Derrida, Jacques (1997): »Die Einsprachigkeit des Anderen oder die Prothese des Ursprungs«. Übersetzung ins Deutsche von Barbara Vinken. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Die Sprache der Anderen*. Frankfurt a.M.: Fischer, 15-41.

- De Sousa Machado, Celeste; Marina Goussar; Sung-Eun Hong; Christina Klein; Dirk Mehnert; Christiane Metzger; Helge Neu; Karin Rieckmann & Cornelia Wojahn (1999): »Ein Versuch, Ruth Schaumann neu zu lesen«. In: *Das Zeichen* 49, 386-404.
- Detel, Wolfgang (1988): »Das Prinzip des Wassers bei Thales«. In: Hartmut Böhme (Hg.): *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 43-64.
- Di Cesare, Donatella (1996): »Wilhelm von Humboldt«. In: Tilman Borsche (Hg.): *Klassiker der Sprachphilosophie. Von Platon bis Noam Chomsky*. München: Beck, 275-289.
- DGZ (1974): »Ruth Schaumann wurde 75 Jahre alt«. In: *Deutsche Gehörlosen-Zeitung* 18.
- Dickens, Charles (1998): »Doktor Marigolds Rezepte«. Übersetzung ins Deutsche von Trude Fein. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 41-67.
- Ebbinghaus, Horst (1990): Probleme der Deskription einer visuellen Sprache am Beispiel gebärdensprachlicher Inszenierung. (Unveröffentlichtes Manuskript).
- Ders. (1998): »Theoretische Sprachauffassung und sprachliche Wirklichkeit. Anmerkungen zu einem Interview mit Helen Leuninger und Pater Amandus im *Zeichen*«. In: *Das Zeichen* 43, 84-91.
- Ders. (2013): »Deaf Studies zwischen Ideologie und Wissenschaft«. In: *Das Zeichen* 95, 392-400.
- Erken, Günther (1965): »Der Expressionismus. Anreger, Herausgeber, Verleger«. In: Hermann Kunisch (Hg.): *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München: Nymphenburger, 647-676.
- Falk, Sabine (2020): Unveröffentlichte Korrespondenz mit Tomas Vollhaber.
- Fant, Louie (1980): »Drama and Poetry in Sign Language. A Personal Reminiscence«. In: Charlotte Baker & Robbin Battison (Hg.): *Sign Language and the Deaf Community*. Washington DC: NAD, 193-200.
- Faulkner, William (1998): »Hand auf den Wassern«. Übersetzung ins Deutsche von Elisabeth Schnack. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 225-239.
- Fenollosa, Ernest (1963): »Das chinesische Schriftzeichen als Organ für die Dichtung«. Übersetzung ins Deutsche von W. L. Fischer. In: Eva Hesse (Hg.): *Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Serge Eisenstein. Nö. Vom Genius Japans*. Zürich: Arche, 224-263.
- Fernandes, Jane K. & Shirley Shultz Myers (2010): »Deaf Studies ohne Ausgrenzung: Hindernisse und mögliche Wege«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 86, 442-457.
- Feuerbaum, Heinrich-August (2001): »Gehörlose spielen für Gehörlose. Stationen der 50-jährigen DGT-Geschichte aus der Sicht des ehemaligen Theaterleiters«. In: *Das Zeichen* 55, 60-67.
- Fichte, Hubert (1981): »Ich schreibe, was mir die Wahrheit zu sein scheint – im Gespräch mit Rüdiger Wischenbart«. In: *Text und Kritik* 72, 67-85.
- Ders. (1990): *Psyche*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Ders. (1992): »Oktober 1967. Romtagebuch für Dulu«. In: *Alte Welt. Glossen. Die Geschichte der Empfindlichkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 202-286.
- Fischer, Katja; Helmut Vogel; Sabine Fries; Thomas Geissler; Christian Rathmann; Christian Peters; Stefan Goldschmidt; Simon Kollien & Alexander von Meyenn (2009): »Leitbild: Deaf Studies in Deutschland«. In: *Das Zeichen* 83, 438-439.

- Fischer, Renate (1990): »Sign Language and French Enlightenment. Diderot's ›Lettre sur les sourds et muets‹«. In: Siegmund Prillwitz & Tomas Vollhaber (Hg.): *Current Trends in European Sign Language Research*. Hamburg: Signum, 35-58.
- Dies. (1993): »Aktionssprache«. In: Dies. & Harlan Lane (Hg.): *Blick zurück. Ein Reader zur Geschichte von Gehörlosengemeinschaften und ihren Gebärdensprachen*. Hamburg: Signum, 505-536.
- Dies. (1995): »›Interview‹ mit den Herren Desloges und Saboureux de Fontenay«. In: *Das Zeichen* 34, 412-421.
- Dies. (2009): »Shakespeare's Sonnet 130 in Two Sign Languages«. In: Manfred Pfister & Jürgen Gutsch (Hg.): *William Shakespeares Sonnets for the First Time Globally Reprinted. A Quartercentenary Anthology (1609-2009)*. Dozwil: Signathur, 597-601.
- Dies., Karin Wempe; Silke Lamprecht & Ilka Seeberger (1995): »John E. Pacher (1842-1898) – ein ›Taubstummer‹ aus Hamburg«. Teil 1, in: *Das Zeichen* 32, 122-133; Teil 2, in: *Das Zeichen* 33, 254-266.
- Dies. & Tomas Vollhaber (eds.) (1996): *Collage. Works on International Deaf History*. Hamburg: Signum.
- Dies., Caren Dietrich & Melanie Rossow (2011): »Rainer Maria Rilkes Gedicht ›Der Panther‹ in Deutscher Gebärdensprache. Einblick in die Entstehung zweier Translate«. In: *Das Zeichen* 87, 162-173.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dies. (2012): »Performative/Performance Studies«. In: Stephan Moebius (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 216-241.
- Flying Words Project (o.J.): »Chinese translations«. *The can't touch tours: Current works (1990-2003)*.
- Foucault, Michel (1993): Das unendliche Sprechen. Übersetzung ins Deutsche von Karin von Hofer. In: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer, 90-103.
- Ders. (1995): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übersetzung ins Deutsche von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (2003): »Das Spiel des Michel Foucault«. Übersetzung ins Deutsche von Hans-Dieter Gondek. In: *Dits et Ecrits. Schriften, Band III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 391-429.
- Ders. (2005): »Subjekt und Macht«. Übersetzung ins Deutsche von Michael Bischoff. In: *Dits et Ecrits. Schriften, Band IV*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 269-294.
- Frank, Joseph (1982): *The widening gyre: Crisis and mastery in modern literature*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Franzen, August (1973): *Kleine Kirchengeschichte*. Freiburg: Herder.
- Frese-Weghöft, Gisela (1991): *Frauen tragen schwer. Vom Alltag der Frauen in Zimbabwe*. Reinbek: Rowohlt.
- Freud, Sigmund (1999a): »Die Traumdeutung« [1900]. In: *Gesammelte Werke*, Band II und III. Frankfurt a.M.: Fischer, V-642.
- Ders. (1999b): »Über den Traum« [1901]. In: *Gesammelte Werke*, Band II und III. Frankfurt a.M.: Fischer, 643-700.
- Ders. (1999c): »Jenseits des Lustprinzips« [1920]. In: *Gesammelte Werke*, Band XIII. Frankfurt a.M.: Fischer, 1-69.

- Freudenberger, Silja (2003): »Repräsentation: Ein Ausweg aus der Krise«. In: Dies. & Hans Jörg Sandkühler (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 71-100.
- Fries, Sabine (2011): »Global Deaf Renaissance«. In: *Das Zeichen* 89, 588-600.
- Dies. (2012): »Deaf Studies und Theologie: Gehörlose Menschen als Teil des Leibes Christi«. In: *Das Zeichen* 91, 324-332.
- Dies. (2020): »Aus dem Schatten gebärdet: Gewalterfahrungen tauber Frauen«. In: *Das Zeichen* 116, 376-387.
- Dies. & Thomas Geissler (2011): »Deaf Studies: Strengthening Our Heritage. Das Berlin-Protokoll«. In: *Das Zeichen* 88, 280-288.
- Fuchs, Friedrich (1923): »Ruth Schaumann: Plastik und Dichtung«. In: *Hochland* 21 (2), 192-205.
- Gay, Peter (1995): *Freud. Eine Biographie für unsere Zeit*. Übersetzung ins Deutsche von Joachim A. Frank. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Gebauer, Gunter & Christoph Wulf (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.
- Gehlen, Arnold (1983): »Das Bild des Menschen im Licht der modernen Anthropologie«. In: *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*. Gesamtausgabe, Band 4. Frankfurt a.M.: Klostermann, 127-142.
- Gelfert, Hans (1996): *Wie interpretiert man ein Gedicht?* Stuttgart: Reclam.
- Gernsbacher Papier (1991): »DGS und Wir! – Wir und DGS? Ein klares Wort aus Gernsbach«. In: *Das Zeichen* 16, 162-163.
- Gessinger, Joachim (1988): »Der Ursprung der Sprache aus der Stummheit. Psychologische und medizinische Aspekte der Sprachursprungsdebatte im 18. Jahrhundert«. In: Ders. & Wolfert von Rahden (Hg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*, Band 2. Berlin: de Gruyter, 245-387.
- Ginsberg, Allen (2004): *Howl – Geheul*. Übersetzung ins Deutsche von Carl Weissner; Kay Dohnke; Michael Kellner & Michael Mundhenk. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Goddar, Jeannette (1998): »Taubstumm gibt es gar nicht«. In: *Der Tagesspiegel* vom 01.12.1998.
- Goebbels, Heiner (1994): *Hörstücke nach Texten von Heiner Müller*. Audio-CD. München: ECM.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2000): »Faust. Eine Tragödie«. In: *Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 3. München: DTV, 7-145.
- Götttert, Karl-Heinz (1998): *Geschichte der Stimme*. München: Fink.
- Goldene Hand (2006), unveröffentlichtes Jury-Material für das 6. Gebärdensprachfestival in Berlin (19.-20.05.2006).
- Goldhagen, Daniel Jonah (1996a): »Das Versagen der Kritiker«. In: *Zeit dokument* 1, 26-39.
- Ders. (1996b): »Diskussion«. In: *Zeit dokument* 1, 60-76.
- Goldschmidt, Doris & Stefan Goldschmidt (2006): »Gebärdensprache auf höherem Niveau. 6. Gebärdensprachfestival in Berlin«. In: *Das Zeichen* 73, 322-325.
- Gombrich, Ernst H. (1992): *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: EVA.

- Green, Hannah (1998): »Muttersprache«. Übersetzung ins Deutsche von Anette Keinhorst. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 335-345.
- Groce, Nora Ellen (2005): *Jeder sprach hier Gebärdensprache. Erblich bedingte Gehörlosigkeit auf der Insel Martha's Vineyard*. Übersetzung ins Deutsche von Elmar Bott. Seedorf: Signum.
- Groschek, Iris (1995): »John Pacher und die Hamburger Taubstummenvereine«. In: *Das Zeichen* 34, 409-411.
- Grotowski, Jerzy (1986): *Für ein armes Theater*. Übersetzung ins Deutsche von Frank Heibert. Zürich: Orell Füssli.
- Grün, Anselm (1983): *Auf dem Wege*. Münsterschwarzach: Vier Türme.
- Guardini, Romano (1989): *Die letzten Dinge*. Mainz: Matthias Grünewald.
- Hahn, Hans Peter (2011): »Antinomien kultureller Aneignung: Einführung«. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 136, 11-26.
- Hamann, Johann Georg (1998): *Aesthetica in nuce* [1762]. Stuttgart: Reclam, 75-147.
- Heidegger, Martin (1992): *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1936]. Stuttgart: Reclam.
- Heinicke, Samuel (1912): »Beobachtungen über Stumme, und über die menschliche Sprache«. In: *Samuel Heinicke's gesammelte Schriften* [1778]. Hg. von Georg und Paul Schumann. Leipzig: Wiegandt, 36-84.
- Heintze, Dorothea (1999): »Lautlos, aber ausdrucksstark«. In: *Hamburger Abendblatt* vom 10.08.1999.
- Herrmann, Doris (1998): *Geboren im Zeichen des Känguruhs*. Basel: Friedrich Reinhardt.
- Heßmann, Jens (2001): »Gebärden und Gebärdensprache«. In: Deutsche Arbeitsgemeinschaft für evangelische Gehörlosenseelsorge (Hg.): *Gehörlos – nur eine Ohrensache. Aspekte der Gehörlosigkeit*. Seedorf: Signum, 97-102.
- Hetsch, Rolf (1933): *Ruth Schaumann Buch*. Berlin: Rembrandt.
- Hintermair, Manfred (2002): »Ressourcenorientierung als konzeptionelle Notwendigkeit in der Hörgeschädigtenpädagogik«. In: *Das Zeichen* 61, 379-389.
- Hofmann, Werner (1981): »Traum, Wahnsinn und Vernunft. Zehn Einblicke in Goyas Welt«. In: Ders. (Hg.): *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830*. (Ausstellungskatalog). München: Prestel, 50-238.
- Hoghe, Raimund (1984): *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Homer (1962): *Die Odyssee*. Übersetzung ins Deutsche von Wolfgang Schadewaldt. Reinbek: Rowohlt.
- Horn, Effi (1964): »Ruth Schaumann schrieb ihre Erinnerungen«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.08.1964.
- Hove, Chenjerai (1982): *Up in Arms*. Harare: Baobab Books.
- Ders. (1985): *Red Hills for Home*. Harare: Baobab Books.
- Ders. (1991): *Knochen. Stimmen der Ahnen*. Übersetzung ins Deutsche von Ilija Trojanow. München: Kyrill & Method.
- Ders. (1996): *Schattenlicht*. Übersetzung ins Deutsche von Thomas Brückner. München: Marino.
- Ders. (1998): *Rainbows in the Dust*. Harare: Baobab Books.
- Ders. (1999): *Ahnenträume*. Übersetzung ins Deutsche von Thomas Brückner. München: Marino.

- Huch, Ricarda (1985): *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Reinbek: Rowohlt.
- Humboldt, Wilhelm von (2008): »Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues« [1836]. In: *Schriften zur Sprache*. Neu-Isenburg: Wunderkammer, 135-288.
- Humphries, Tom (2008): »Talking Culture and Culture Talking«. In: H-Dirksen L. Bauman (Hg.): *Open Your Eyes. Deaf Studies Talking*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 35-41.
- Ders. (2017): »Talking Culture und Culture Talking«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bucker. In: *Das Zeichen* 107, 398-405.
- Ders.; Carol Padden; Francis Decapite & Terrence O'Rourke (1988): *A Basic Course in American Sign Language*. Silver Spring: T.J. Publishers.
- Im Rhythmus der Stille* (2002) (D, Regie: Joachim Buhner, Claus Hanischdorfer).
- Itard, Jean (1976a): »Gutachten über die ersten Entwicklungen des Victor von Aveyron« [1801]. Übersetzung ins Deutsche von Eva Moldenhauer. In: Lucien Malson, Jean Itard & Octave Mannoni: *Die wilden Kinder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 114-163.
- Ders. (1976b): »Bericht über die Weiterentwicklung des Victor von Aveyron« [1807]. Übersetzung ins Deutsche von Eva Moldenhauer. In: Lucien Malson, Jean Itard & Octave Mannoni: *Die wilden Kinder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 164-220.
- IVT (International Visual Theatre) (1995): *Autour d'Antigone*. Textes de Claude Liscia avec la participation de Bernard Mottez. Vincennes: IVT Editions.
- Jarman, Derek (1994): *Blue. Das Buch zum Film*. Übersetzung ins Deutsche von Sven Rosenkranz. Kassel: Martin Schmitz.
- Ders. (1995): »Ins Blaue«. Übersetzung ins Deutsche von Almuth Carstens. In: *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin: Merve, 133-163.
- Joachimi-Dege, Marie (1929): »Ruth Schaumann, Die Rose«. In: *Die schöne Literatur* 3.
- Johnson, Samuel (1986): *Eine Reise zu den westlichen Inseln von Schottland [1775]*. Mit einem Vorwort und Anmerkungen von Ingrid Kuczynski. Übersetzung ins Deutsche von Susanne Thurm. Leipzig: Reclam.
- Kafka, Franz (1973): »Das Schweigen der Sirenen«. In: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt a.M.: Fischer, 350-351.
- Kierkegaard, Sören (1984): *Der Begriff Angst [1844]*. Übersetzung ins Deutsche von Liselotte Richter. Frankfurt a.M.: Syndikat/EVA.
- Kleist, Heinrich von (2010): »Über das Marionettentheater« [1810]. In: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2: Erzählungen, kleine Prosa, Gedichte, Briefe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. München: Hanser, 425-433.
- Kleißmann, Eckart (1996): *Die deutsche Romantik*. Köln: DuMont.
- Klima, Edward & Ursula Bellugi (1978): *The Signs of Language*. Cambridge: Harvard University Press.
- Klotz, Günther (1984): »Nachwort«. In: Daniel Defoe: *Duncan Campbell*. Berlin: Aufbau, 241-257.
- Kluge, Alexander (1996): »Die Macht der stummen Gebärde. Das D'Amato-System. Musiktheater von Helmut Oehring«. Aufzeichnung eines Gesprächs mit Helmut Oehring und Christina Schönfeld des dtcp-Kulturmagazins 10 vor 11.
- Köhler, Andrea (1995): »Im Kehlkopf der Macht«. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13.07.1995.
- Kornmeier, Barbara (1998): »Ydioma universal – Goyas Taubstummalphabet im Kontext seines Geniekonzepts«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1, 1-17.

- Krämer, Sybille (2001): *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dies. (2002): »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 323-346.
- Dies. (2011): »Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte««. In: Ludger Schwarte (Hg.): *Bild-Performanz*. München: Fink, 62-88.
- Kügelgen, Wilhelm von (1996): *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* [1870]. München: Köhler und Amelang.
- Kusters, Annelies; Maartje de Meulder; Michele Friedner & Steve Emery (2015): »Zu ›Diversität‹ und ›Inklusion‹. Unterschiedliche Paradigmen für die Umsetzung der Rechte von Sign Language Peoples«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 100, 210-225.
- Laborit, Emmanuelle (1995): *Der Schrei der Möwe*. Übersetzung ins Deutsche von Achim Bourmer. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe.
- Laclau, Ernesto (2002): »Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?«. Übersetzung ins Deutsche von Oliver Marchart. In: *Emanzipation und Differenz*. Wien: Turia + Kant, 65-78.
- Ladd, Paddy (2008): *Was ist Deafhood? Gehörlosenkultur im Aufbruch*. Übersetzung ins Deutsche von Gabriele Langer; Marion Maier & Rachel Rosenstock. Seedorf: Signum.
- Ders. (2019): »Die einzigartige politische Situation von ›Sign Language Peoples««. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 112, 240-247.
- Ders. & Harlan Lane (2014): »›Deaf Ethnicity‹ und ›Deafhood‹. Klärung zweier Konzepte und ihrer Beziehung zueinander«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 96, 42-53.
- Lakoff, George & Mark Johnson (2004): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Übersetzung ins Deutsche von Astrid Hildenbrand. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme.
- Lane, Harlan (1990): *Mit der Seele hören. Die Lebensgeschichte des taubstummen Laurent Clerc und sein Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprache*. Übersetzung ins Deutsche von Martin Pfeiffer. München: DTV.
- Ders. (1994): *Die Maske der Barmherzigkeit*. Übersetzung ins Deutsche von Harry Günther & Katharina Kutzmann. Hamburg: Signum.
- Lehmann, Hans-Thies (1994): »Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens«. In: *Merkur* 5, 426-431.
- Ders. (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Ders. (2011): »Wie politisch ist Postdramatisches Theater?«. In: Jan Deck & Angelika Sieburg (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld: transcript, 29-40.
- Leinke, Christine (1996): »Mit neuer Musik eigentlich nicht am Hut. Der Berliner Komponist Helmut Oehring und seine Oper ›Das D'Amato System««. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 09.05.1996.

- Lentz, Ella Mae (2009): »Es ist an der Zeit, die Sprache ihren rechtmäßigen Eigentümern zurückzugeben« – im Gespräch mit Stefan Goldschmidt«. Übersetzung ins Deutsche von Patricia Lessard & Trixi Bücken. In: *Das Zeichen* 83, 396-408.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2001): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766]. Stuttgart: Reclam.
- Leuninger, Helen & Pater Amandus (1997): »Nur wo Abschied genommen wird, gibt es Platz für neues Leben« – im Gespräch mit Karin Wempe«. In: *Das Zeichen* 42, 516-526.
- Linsel, Anne (2015): »Zu Ehren Pina Bauschs«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 10.06.2015.
- L'Isle-Adam, Villiers de, Iwan (1998): »Die Unbekannte«. Übersetzung ins Deutsche von Helene & Herbert Kühn. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 97-108.
- Ludwig, Kristiana (2020): »Bernadette Zwiener. Gebärden-Dolmetscherin mit Gespür für Gesten«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 28./29.03.2020.
- Lutzenberger, Hannah (2014): »Buchstabe – Wort – Text – Sprache. Eine Untersuchung der Strukturalität einer manuellen poetischen Sprache im Hinblick auf ihre dekonstruktive Verwendung in Jolanta Lapiak Deconstruct W.O.R.D.«. Universität Hamburg [Unveröffentlichte Bachelorarbeit].
- Malamud, Bernard (1998): »Das sprechende Pferd«. Übersetzung ins Deutsche von Anemarie Böll. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 241-260.
- Malson, Lucien (1976): »Die wilden Kinder«. Übersetzung ins Deutsche von Eva Moldenhauer. In: Lucien Malson, Jean Itard & Octave Mannoni: *Die wilden Kinder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7-104.
- Mann, Klaus (1976): *Der Wendepunkt*. München: Heinrich Ellermann.
- Mannoni, Octave (1976): »Itard und sein »Wilder««. Übersetzung ins Deutsche von Eva Moldenhauer. In: Lucien Malson, Jean Itard & Octave Mannoni: *Die wilden Kinder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 221-245.
- Marchart, Oliver (2018): *Cultural Studies*. München: UVK.
- Maupassant, Guy de (1998): »Der Taubstumme«. Übersetzung ins Deutsche von Christina Klein. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 117-124.
- McCullers, Carson (1996): *Das Herz ist ein einsamer Jäger* [1940]. Übersetzung ins Deutsche von Susanna Rademacher. Zürich: Diogenes.
- McDonnell, Patrick & Helena Saunders (1993): »Setzt Euch auf die Hände! Strategien gegen das Gebärden«. Übersetzung ins Deutsche von Katharina Kutzmann. In: Renate Fischer & Harlan Lane (Hg.): *Blick zurück. Ein Reader zur Geschichte von Gehörlosengemeinschaften und ihren Gebärdensprachen*. Hamburg: Signum, 303-313.
- Merleau-Ponty, Maurice (1965): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945]. Übersetzung ins Deutsche von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter.
- Mersch, Dieter (2001): »Körper zeigen«. In: Erika Fischer-Lichte; Christian Horn & Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke, 75-89.
- Ders. (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink.
- Ders. (2005): »Paradoxien der Verkörperung. Zu einer negativen Semiotik des Symbolischen«. In: Frauke Berndt & Christoph Brecht (Hg.): *Aktualität des Symbols*. Freiburg: Rombach, 33-52.

- Meyenn, Alexander von (2006): »Wir verstehen uns als Serviceorganisation für die Landesverbände ...« – im Gespräch mit Karin Wempe«. Übersetzung ins Deutsche von Sigrid Jacobs & Simone Scholl. In: *Das Zeichen* 72, 26-34.
- Miller, Manfred (1994): »Jimmi Hendrix. Die Gewalt der Töne«. In: Franz Xaver Ohne-sorg (Hg.): *Die Befreiung der Musik*. Bergisch Gladbach: Lübbe, 319-336.
- Mitchell, William John Thomas (1989): »Gesture, Sign, and Play: ASL Poetry and the Deaf Community«. In: *MLA Newsletter*, Summer, 13-14.
- Moebius, Stephan (2012): »Cultural Studies«. In: Ders. (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*. Eine Einführung. Bielefeld: transcript, 13-33.
- Mohos, Anna-Kristina (2017): »Taubsein anders Denken«. In: *Das Zeichen* 105, 34-43.
- Müller, Heiner (1990): *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Band 2. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Ders. (1999): »MAeLSTROMSÜDPOL«. In: *Werke 2: Die Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 120-121.
- Ders. (2002): »VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN«. In: *Werke 5: Die Stücke 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 71-84.
- Müller, Sabine & Ariana Zaracko (2010): »Haben gehörlose Kleinkinder ein Recht auf ein Cochleaimplantat?«. In: *Nervenheilkunde* 29, 244-248.
- Müller, Wolfgang (Hg.) (1994): *Hormone des Mannes. Ein deutsches Lesebuch*. Kassel: Martin Schmitz.
- Ders. (2006): *Gehörlose Musik. Die Tödliche Doris in gebärdensprachlicher Gestaltung*. DVD und Booklet. Berlin: Kröthenhayn.
- Ders. (2010): *Valeska Gert – Ästhetik der Präsenzen*. Kassel: Martin Schmitz.
- Ders. (2014): *Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Müller, Wolfgang G. (2004): »Neue Gedichte/Der Neuen Gedichte anderer Teil«. In: Manfred Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 296-318.
- Musset, Alfred de (1998): »Pierre und Camilla«. Übersetzung ins Deutsche von Alfred Neumann. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 9-40.
- Muth, Carl (1924): »Ruth Schaumann«. In: *Hochland* 22 (1), 345-352.
- Nadler, Käte (1937/38): »Ruth Schaumanns Frauengestalten«. In: *Die Frau* 45, 357-363.
- Nauck, Gisela (2006): »Essay«. In: Helmut Oehring: *Biography Works Recordings Essay*. Berlin: Boosey & Hawkes, 25-35.
- Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) (BRD, Regie: Rosa von Praunheim).
- Nietzsche, Friedrich (1999): »Also sprach Zarathustra«. *Kritische Studienausgabe*, Band IV. München: DTV.
- Novalis (1965): »Logische Fragmente II«. In: *Gesammelte Werke*, Band 2. Hg. von Hildburg Kohlschmidt. Gütersloh: Mohn, 531-563.
- Ormsby, Alec (1997): »Poetische Geschlossenheit in der Amerikanischen Gebärdensprache. Vallis »Snowflake« und Coleridges »Frost at Midnight«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Flügel. In: *Das Zeichen* 42, 572-583.
- Padden, Carol & Tom Humphries (1991): *Gehörlose. Eine Kultur bringt sich zur Sprache*. Übersetzung ins Deutsche von Eva Richter. Hamburg: Signum.

- Dies. (2005): *Inside Deaf Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pech, Jürgen & Ludger Derenthal (1991): »Biographien«. In: *Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde*. Ausstellungskatalog. Hg. vom Museum Ludwig. Köln: Museum König, 137-179.
- Pina (2011) (D, Regie: Wim Wenders).
- Plann, Susan (1993): »Roberto Francisco Prádez. Spaniens erster gehörloser Gehörlosenlehrer«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Flügel. In: Renate Fischer & Harlan Lane (Hg.): *Blick zurück. Ein Reader zur Geschichte von Gehörlosengemeinschaften und ihren Gebärdensprachen*. Hamburg: Signum, 59-85.
- Dies. (1998): »Francisco Goya y Lucientes und Roberto Prádez y Gautier: Die Rolle der Gehörlosigkeit im Leben zweier spanischer Künstler«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Flügel. In: *Das Zeichen* 46, 502-519.
- Platon (1982): »Kratylos«. Übersetzung ins Deutsche von Julius Deuschle. In: *Sämtliche Werke*. Hg. von Erich Loewenthal. Heidelberg: Schneider, 541-616.
- Plessner, Helmuth (1970): »Lachen und Weinen«. In: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Fischer, 11-171.
- Poe, Edgar Allan (1985): *Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym* [1838]. Übersetzung ins Deutsche von Gisela Etzel. Zürich: Diogenes.
- Ders. (2002): *Im Wirbel des Maelström* [1841]. Übersetzung ins Deutsche von Otto Weith. Stuttgart: Reclam, 3-24.
- Pound, Ezra (1957): »*Motz el son*« – *Wort und Weise. Didaktik der Dichtung*. Übersetzung ins Deutsche von Eva Hesse. Zürich: Arche.
- Ders. (1985): *Lesebuch. Dichtung und Prosa*. Hg. von Eva Hesse. Übersetzung ins Deutsche von Eva Hesse. Zürich: Arche.
- Prillwitz, Siegmund (1987): »Zur Gründung des überregionalen Zentrums für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser an der Universität Hamburg«. In: *Das Zeichen* 1, 9-12.
- Programmheft (1998), »Gehörlose Musik«, 27.–29.11. Hg. von »Freunde guter Musik Berlin e.V.« in Koproduktion mit »Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz«.
- Radisch, Iris (1998): »Kind Gottes. Zum Tod des französischen Schriftstellers Julien Green«. In: *Die Zeit* 35, 40.
- Raeithel, Gert (1988): *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur*, Band 2: Vom Bürgerkrieg zum New Deal 1860-1930. Weinheim: Parkland.
- Ders. (1989): *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur*, Band 3: Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1988. Weinheim: Parkland.
- Rancière, Jacques (2014): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Übersetzung ins Deutsche von Richard Steurer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rathmann, Christian & Ralph Raule (2015): »Medien und Gebärdensprache – bestehende Angebote und Zukunftsperspektiven«. In: Theresia Degener & Elke Diehl (Hg.): *Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe*. Bonn: BpB, 320-326.
- Ratzinger, Joseph (1968): *Einführung in das Christentum*. München: Kösel.
- Rheinsberg, Anna (1993): »Emmy Ball-Hennings (1885-1948)«. In: Peter Engel & Michael Kellner (Hg.): *Kleines expressionistisches Brevier*. Hamburg: Kellner, 45-47.

- Richards, Thomas (1996): *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin: Alexander.
- Rilke, Rainer Maria (1998): »Ur-Geräusch« [1919]. In: *Gedichte und Prosa*. Hamburg: Nikol, 467-473.
- Rombach, Fabian (2017): »Aktivierende Unabhängigkeit und behinderte Abhängigkeit«. In: *Das Zeichen* 107, 406-415.
- Rousseau, Jean-Jacques (1971): *Emil oder Über die Erziehung* [1762]. Übersetzung ins Deutsche von Ludwig Schmidts. Paderborn: UTB.
- Sacks, Oliver (1988): »Die Revolution der Gehörlosen«. Übersetzung ins Deutsche von Eva Richter. In: *Das Zeichen* 5, 19-32.
- Ders. (1990): *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen*. Übersetzung ins Deutsche von Dirk van Gunsteren. Reinbek: Rowohlt.
- Sandkühler, Hans Jörg (2003): »Repräsentation – Die Fragwürdigkeit der ›Welt der Dinge«. In: Silja Freudenberg & ders. (Hg.): *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 47-69.
- Sartre, Jean Paul (1982): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* [1943]. Übersetzung ins Deutsche von Justus Streller. Reinbek: Rowohlt.
- Schaumann, Ruth (1920): *Die Kathedrale*. Gedichte. (Der jüngste Tag, Band 83.) München: Kurt Wolff.
- Dies. (1927): »Grundsätzliches über christliche Kunst«. In: *Die christliche Kunst* 7, 217-218.
- Dies. (1932): *Amei. Eine Kindheit*. Berlin: Grote.
- Dies. (1933): »Die Herzogin von Urbino«. In: *Hochland* 30, 39-48.
- Dies. (1935): *Der Major*. Berlin: Grote.
- Dies. (1937): *Der Petersiliengarten. Ein Märchen*. Leipzig: Insel.
- Dies. (1955): *Die Taube*. Heidelberg: Kerle.
- Dies. (1956): *Die Frau des guten Schächers*. Freiburg: Herder.
- Dies. (1968): *Das Arsenal*. Heidelberg: Kerle.
- Dies. (1999): *Der Kugelsack*. Hamburg: Signum.
- Scheler, Max (1991): »Die Einheit Leib–Seele«. In: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Bonn: Bouvier, 71-86.
- Schellberg, Wilhelm; Friedrich Fuchs & Max Thalmann (Hg.) (1939): *Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano*. Jena: Diederichs.
- Dies. (Hg.) (1942): *Die Andacht zum Menschenbild. Unbekannte Briefe von Bettine Brentano*. Jena: Diederichs.
- Schneider, Gisela & Klaus Laermann (1977): »Augen-Blicke«. In: *Kursbuch* 49, 36-58.
- Schneider, Werner & Anne Waldschmidt (2012): »Disability Studies. (Nicht-)Behinderung anders denken«. In: Stephan Moebius (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 128-150.
- Schöffler, Heinz (1970): »Der jüngste Tag. Daten, Deutung, Dokumentation«. In: *Der jüngste Tag*. Die Bücherei einer Epoche. Zwei Bände. Hg. von Heinz Schöffler. Frankfurt a.M.: Gutenberg, 1551-1767.
- Scholl, Simone (2009): »Leserbrief«. In: *Das Zeichen* 82, 178.
- Schottland. Rebellen im Rock* (2015) (D, Regie: Joachim Bräuninger, Alexander Stenzel).

- Schreiber, Wolfgang (1996): »Schwermetall, aus dem Bauch heraus. Helmut Oehring's körperklangreiche Tanzoper ›Das D'Amato System‹ im Carl-Orff-Saal«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11./12.05.1996.
- Schreibweis, Anna (2010): »NICHT verSTEHen sondern SEHEN. Skizzen einer freien Gebärdenpoesie«. In: *Das Zeichen* 84, 68-79.
- Schuchman, John S. (1997a): »Der Stummfilm und die Gehörlosengemeinschaft«. Teil 1, Übersetzung ins Deutsche von Trixi Flügel. In: *Das Zeichen* 41, 351-358.
- Ders. (1997b): »Der Stummfilm und die Gehörlosengemeinschaft«. Teil 2, Übersetzung ins Deutsche von Trixi Flügel. In: *Das Zeichen* 42, 508-515.
- Ders. (1997c): »Hollywood spricht: Gehörlosigkeit und die Spielfilmindustrie«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Flügel. In: *Das Zeichen* 41, 359-363.
- Sehen statt Hören* vom 28.05.1995; Thema: »Lutz Förster tanzt ›The Man I Love‹«.
- Sehen statt Hören* vom 16.01.1999; Thema: »Mundbilddebatte«.
- Sehen statt Hören* vom 23.09.2000; Thema: »Die Schweizer Schriftstellerin Doris Herrmann«.
- Sehen statt Hören* vom 12.07.2003; Thema: »DeGeTh-Festival 2003«.
- Sehen statt Hören* vom 15. und 22.11.2008; Thema: »History. Through Deaf Eyes. 200 Jahre Geschichte der Gehörlosen in den USA«.
- Sehen statt Hören* vom 06.10.2012; Thema: »Kulturtag der Gehörlosen in Erfurt«.
- Sehen statt Hören* vom 27.04.2013; Thema: »Das große Deaf Slam Finale in Hamburg«.
- Sehen statt Hören* vom 12.10.2013; Thema: »PoetrySlam in der Volksbühne, Berlin«.
- Sehen statt Hören* vom 19.10.2013; Thema: »50 Jahre Deutsches Gehörlosen-Theater«.
- Sehen statt Hören* vom 23.12.2017; Thema: »CI-Zwang«.
- Sehen statt Hören* oS (online Spezial) vom 23.12.2017; Thema: »Kein Cochlea Implantat als Kindeswohlgefährdung«.
- Sehen statt Hören* vom 31.03.2018; Thema: »Sommernachtstraum – Die besondere Inszenierung«.
- Sehen statt Hören* vom 30.06.2018; Thema: »Unvergessen: Gunter Trube«.
- Sehen statt Hören* vom 22.12.2018; Thema: »Kulturelle Aneignung«.
- Sehen statt Hören* vom 17.10.2020; Thema: »DGS: Rückblick und Ausblick«.
- Shakespeare, William (2014): *Ein Sommernachtstraum*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung ins Deutsche von Frank Günther. München: DTV.
- Shdan, Oleg (1998): »Die Reise«. Übersetzung ins Deutsche von Alfred Frank. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 261-283.
- Shultz Myers, Shirley & Jane K. Fernandes (2011): »Deaf Studies: Eine Kritik der in den USA vorherrschenden theoretischen Richtung«. Übersetzung ins Deutsche von Trixi Bucker. In: *Das Zeichen* 87, 74-95.
- Sommerkamp, Sabine (1984): *Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne*. Hamburg Univ. Diss.
- Sontag, Susan (2003): »Literatur ist Freiheit«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13.10.2003.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): »Subaltern Studies. Deconstructing Historiography«. In: Dies.: *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 270-304.

- Sprung, Stefan (1995): »Die germanische Frequenz«. In: *Rheinischer Merkur* vom 09.06.1995.
- Stauss, Barbara (1994): »Fünf Gedichte«. In: Wolfgang Müller (Hg.): *Hormone des Mannes. Ein deutsches Lesebuch*. Kassel: Martin Schmitz, 21-35.
- Dies. (2020): Unveröffentlichte Korrespondenz mit Tomas Vollhaber.
- Dies. & Gunter Puttrich-Reignard (1996): *AIDS. Informationen (nicht nur) für gehörlose Schwule*. Hg. von der Deutschen AIDS-Hilfe. Berlin: DAH.
- Steinmeier, Frank Walter (2020): *Videobotschaft zum Internationalen Tag der Gebärdensprachen am 23. September 2020*. Berlin; <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/09/200923-Tag-der-Gebaerdensprachen.html> (01.02.2021).
- Stevenson, Robert Louis (2016): *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* [1886]. Übersetzung ins Deutsche von Hannelore Eisenhofer & Ailin Konrad. Hamburg: Nikol.
- Stich, Sidra (1995): *Yves Klein*. Ostfildern: Cantz.
- Stokes, Charlotte (1991): »Max Ernst und die Literaten in Paris 1920-23. Einladung zur Verwirrung der Sinne: Au rendez-vous des amis«. In: *Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde*. Ausstellungskatalog hg. vom Museum Ludwig. Köln: Museum König, 229-239.
- Stokoe, William C. (1960): *Sign Language Structure: An Outline of the Visual Communication Systems of the American Deaf*. Buffalo, NY: University of Buffalo Press.
- Straßer, Anita (1997): *Brückenmenschen. Hörende Kinder gehörloser Eltern*. (Video) Hamburg: Signum.
- Tabbert, Dina & Thomas Zander (1991): »Erstes Gebärdensprach-Festival in Berlin 1991«. In: *Das Zeichen* 18, 504-505.
- Teiko, Inahata (2005): *Welch eine Stille! Die Haiku-Lehre des Takahama Kyoshi*. Übersetzung ins Deutsche von Takako von Zerssen. Hamburg: Hamburger Haiku Verlag.
- Ter Schiphorst, Iris (1997): *Helmut Oehring. Dokumentaroper* (Booklet). Hg. vom Deutscher Musikrat. Mainz: Schott, 11-31.
- Thieme, Friedrich (1998): »Die Taubstumme«. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 125-224.
- Thiong'o, Ngugi wa (2017): »Die Sprache der afrikanischen Literatur«. Übersetzung ins Deutsche von Thomas Brückner. In: *Dekolonisierung des Denkens. Essays über afrikanische Sprachen in der Literatur*. Münster: Unrast, 33-75.
- Tod, Susanne (2009): »»Das Leben ist Geschmackssache. Mir schmeckt es nicht. Ich kotze.« Jugendliche erobern das Theater – »Frühling Erwache!« am Ballhaus Ost in Berlin«. In: *Das Zeichen* 83, 510-517.
- Turgenjew, Iwan (1998): »Mumu«. Übersetzung ins Deutsche von Johannes von Guenther. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 69-96.
- Turner, Graham (1994): »How is Deaf Culture? Another Perspective on a Fundamental Concept«. In: *Sign Language Studies* 83, Silver Spring: Linstok Press, 103-126.
- Ders., Leila Monaghan, Constanze Schmaling & Karen Nakamura (eds.) (2003): *Many Ways to Be Deaf. International Variation in Deaf Communities*. Washington D.C.: Gallaudet University Press.

- Ugarte Chacón, Rafael (2014): »Gesang neu denken – Taube Sängerinnen zwischen Hörenden- und Gehörlosenkultur«. In: *Das Zeichen* 97, 201-218.
- Ders. (2015): *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld: transcript.
- Vahemäe-Zierold, Martin* a (2018): »Barrierefreiheit in der Musik – Eine optische Täuschung«. In: *Das Zeichen* 110, 508-509.
- Valli, Clayton (1993): »The Nature of Line in ASL Poetry«. In: William H. Edmondson & Fred Karlsson (Hg.): *SLR »87. Papers from the Fourth International Symposium on Sign Language Research*. Hamburg: Signum, 171-182.
- Varley, John (1998): »Touch«. Übersetzung ins Deutsche von Wolfram Hell. In: Tomas Vollhaber (Hg.): *Die Taubstumme und andere Erzählungen über Gehörlose*. Hamburg: Signum, 285-333.
- Vesper, Will (1931): »Ruth Schaumann, Die geliebten Dinge«. In: *Die neue Literatur* 5, 231.
- Visuelles Theater Hamburg (o.J.): [Ohne Titel.] Hamburg (Eigenverlag).
- Vollhaber, Tomas (1997): »Niklas Rådström: Engel unter Schatten«. In: *Das Zeichen* 41, 441-443.
- Ders. (2010): »Gefangen im Deaf Space. Anmerkungen zum Deutschen Gebärdensprachtheater-Festival 2010«. In: *Das Zeichen* 86, 540-561.
- Wagner, Robert Maria (1990): »Ruth Schaumann als Mensch unter Menschen und Zeugin ihrer Zeit«. In: Lothar Bossle & Joël Pottier (Hg.): *Deutsche christliche Dichterinnen des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Creator, 60-92.
- Waldschmidt, Anne (2005): »Disability Studies: individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung?«. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 29, 1, 9-31.
- Warburg, Aby (2010): »Mnemosyne Einleitung (1929)«. In: *Werke in einem Band*. Hg. von Martin Tremli; Sigrid Weigel & Perdita Ladwig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 629-639.
- Weiler, Gottfried (1999): »Die Künstlerin und Dichterin Ruth Schaumann«. In: *Das Zeichen* 48, 242-244.
- Weiss, Evelyn (1991): »Das Rendezvous der Freunde in der Literatur: Kritik und Rezeption. Eine Einführung«. In: *Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde*. Ausstellungskatalog hg. vom Museum Ludwig. Köln: Museum König, 11-19.
- Werner, Viktor (2006): »Von Hörenden mit Gebärdensprache für Hörende mit oder ohne Gebärdensprache?«. In: *Das Zeichen* 73, 318-321.
- Wiesing, Lambert (2005): »Wenn Bilder Zeichen sind: Das Bildobjekt als Signifikant«. In: *Artifizielle Präsenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 37-80.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): »Tractatus logico-philosophicus«. In: *Werkausgabe*, Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7-86.
- Wohlfart, Günter (1997): *Zen und Haiku*. Stuttgart: Reclam.
- Woodward, James & Thomas Horejes (2016): »deaf/Deaf. Origins and Usage«. In: Genie Gertz & Patrick Boudreault (Hg.): *The SAGE DEAF STUDIES Encyclopedia*. Los Angeles: SAGE, 284-287.
- Wulf, Christoph (2005): »Zur Performativität von Bild und Imagination«. In: Ders. & Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonomie des Performativen*. München: Fink, 35-49.
- Ders. & Jörg Zirfas (2005): »Bild, Wahrnehmung und Phantasie«. In: Dies. (Hg.): *Ikonomie des Performativen*. München: Fink, 7-32.

Zeuner, Ulrich (2009): *Landeskunde und interkulturelles Lernen*. Eine Einführung. Institut für Germanistik TU Dresden; https://tu-dresden.de/gsw/slk/germanistik/daf/ressourcen/dateien/dateien/materialien_zeuner/zeuner_reader_landeskunde.pdf?lang=de (01.02.2021).

Abbildungsverzeichnis

Frontispiz

© Rüdiger Trautsch, Hamburg

Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache

Abb. 1 © Sabine Falk, Bildende Künstlerin, Hamburg 1999

Abb. 2 © Katrin Hinrichs-Woitas

Zeig es ihnen! Haiku und Gebärdensprache

Abb. 1-46 Video-Stills © beim Autor

Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik

Abb. 1 © Katrin Hinrichs-Woitas

Abb. 2-5 © Guido Joachim

»Vom tiefen Schlummerruf der Taube«. Gehörlosigkeit im literarischen Werk

Ruth Schaumanns

Abb. 1-3 © Rembrandt Verlag, Berlin

Abb. 4 © F.H. Kerle Verlag, Heidelberg

Ruth Schaumanns unendliches Schreiben

Abb. 1 Umschlaggestaltung Katrin Hinrichs-Woitas © Signum Verlag, Seedorf

Abb. 2 © Grote Verlag, Berlin

Abb. 3 © F.H. Kerle Verlag, Heidelberg

»Eine Außenseiterin, eine Nonkonformistin in ganz hohem Maße« Zum 100. Geburtstag der Künstlerin Ruth Schaumann ein Gespräch mit ihren Söhnen Peter und Andreas Fuchs

Abb. 1 © Rembrandt Verlag, Berlin

Abb. 2-11 © beim Autor

Hörende schreiben über Gehörlose: Ein Traum von tiefer Stille.

Skizzen zur Entwicklung einer literarischen Schreibweise

Abb. 1 Francisco Goya »Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer, 1797«

Verordnete Einsprachigkeit. Myroslav Slaboshpytskyis Film »Plemya« (»The Tribe«)

Abb. 1-3 © Rapid Eye Movies

Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation

Abb. 1 Max Ernst »Rendezvous der Freunde« 1922 © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Abb. 2-4 © Martin Sewcz/Archiv Die Tödliche Doris, Berlin

Abb. 5-18 © Barbara Stauss, Berlin

»Er hatte einfach keine Angst«. Gespräch mit Tom Trube zum Tod des Aktivisten und Gebärdensprachdichters Gunter Trube (geb. Puttrich-Reignard)

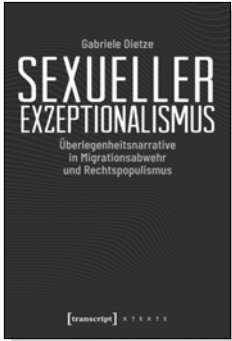
Abb. 1 © Barbara Stauss, Berlin

Abb. 2 © Wolfgang Müller, Berlin

Abb. 3 © Barbara Stauss, Berlin

Abb. 4 © Tom Trube, Berlin

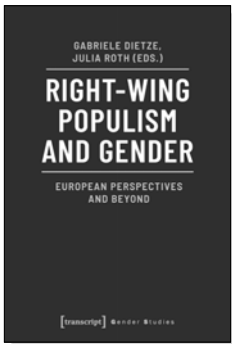
Kulturwissenschaft



Gabriele Dietze

Sexueller Exzeptionalismus
Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und
Rechtspopulismus

2019, 222 S., kart., Dispersionsbindung, 32 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4708-2
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4708-6



Gabriele Dietze, Julia Roth (eds.)

Right-Wing Populism and Gender
European Perspectives and Beyond

April 2020, 286 p., pb., ill.
35,00 € (DE), 978-3-8376-4980-2
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4980-6



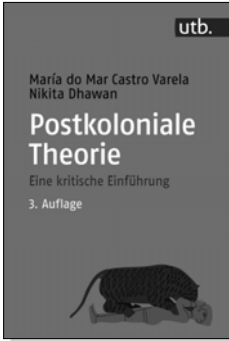
Stephan Günzel

Raum
Eine kulturwissenschaftliche Einführung

März 2020, 192 S., kart.
20,00 € (DE), 978-3-8376-5217-8
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5217-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kulturwissenschaft



María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan

Postkoloniale Theorie Eine kritische Einführung

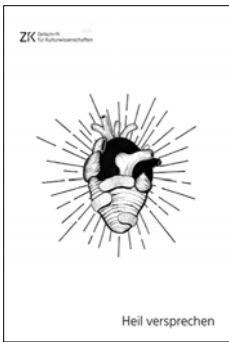
Februar 2020, 384 S., kart.
25,00 € (DE), 978-3-8376-5218-5
E-Book: 22,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5218-9



Thomas Hecken, Moritz Baßler, Elena Beregow,
Robin Curtis, Heinz Drügh, Mascha Jacobs,
Annekathrin Kohout, Nicolas Pethes, Miriam Zeh (Hg.)
POP

Kultur & Kritik (Jg. 9, 2/2020)

Oktober 2020, 178 S., kart.
16,80 € (DE), 978-3-8376-4937-6
E-Book:
PDF: 16,80 € (DE), ISBN 978-3-8394-4937-0



Karin Harrasser, Insa Härtel,
Karl-Josef Pazzini, Sonja Witte (Hg.)

Heil versprechen

Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2020

Juli 2020, 184 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-4953-6
E-Book:
PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4953-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**