

»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 Bückner 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 vorgesetzt 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 ›hörgerichteten‹ 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 analogen 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 Erstarrtes, 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 klebst 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.