

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 Gebärdensfolge 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 geschuldeten »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 Gebärdensparameter 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 Gebärdens durch langsame und genaue poetische Artikulation als besonders anmutig erscheinen zu lassen (vgl. Ormsby 1997, 572).

Dieser kunstvolle Umgang mit den Gebärdens, der sich vom umgangssprachlichen Gebärdens 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 Gebärdnen« 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 Gebärdnen 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 volkskundlicher Gebärdensforschung 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 erahnen ist, bieten Gebärdensprachdolmetscher ein anderes Bild und beeindrucken das hörende Publikum durch die mit ihren Händen, ihrem Körper, ihrer Mimik, ihrer Rhythmisierung 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 nutzten 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 grammatisch 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, Gerochene, Geschmeckte, nicht nur das Gesehene darzustellen. Die Apperzeption mit allen Sinnen ist gefragt. Dargestellt und nachföhbar gemacht werden sollte das, was man in einer bestimmten Jahreszeitensituation 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 verrätselft 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 grammatischen 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 begegner Bildern 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)



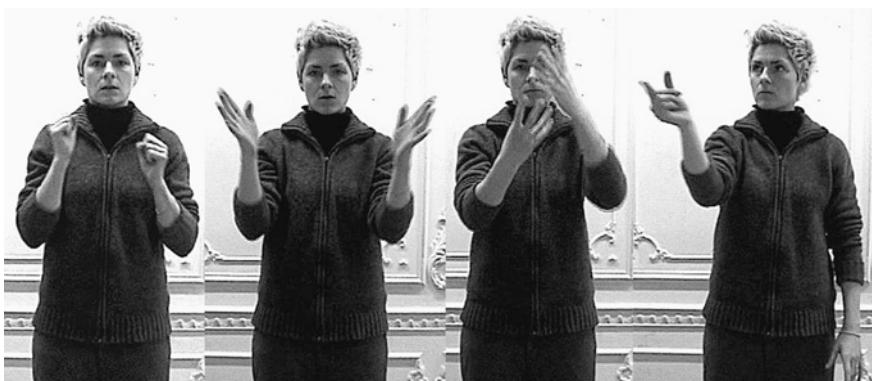
Abbildungen 10-14: Oktobermorgen – / zwischen Zeitungsseiten ein / gelbes Birkenblatt (A)



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 Rhythmisierung 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 Gebärdensprache 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 angstauslösend macht, dann verweist dieser Effekt 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 Gebärdensprache sehen? Natürlich erkennt der Betrachter in der Gebärde ANZÜNDEN³ 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 Gebärdensprache werden in Form von Großbuchstaben als sogenannte Glossen transkribiert, die aber lediglich eine schriftsprachliche Annäherung an die Bedeutung der entsprechenden Gebärdensprache 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. Wortschatz 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 unnötige 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 Fugazzis, 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 Plattensteller. 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 verkrampten 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 Alltäglichste 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 unbezwigliche 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 Gebärdensymbol 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).

