

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 beleuchtete Foto einer gebärdenden Frau; der Berliner *Tagesspiegel* vom 12. Mai 1996 berichtet von der Uraufführung einer Oper anlässlich der Münchener 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 Gebärdensprachen, 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 Gebärdensprachenraum abgesteckt durch die Armlänge der Gebärdenden, d.h. Boxen und Gebärdensprachen sind Sprachen, die auf einer Grammatik des Raums basieren und 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 Gebärdensprachekommunikation 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 Gebäden- 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 POLAROID 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 Vorausblende) 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 Vibratoren 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 beteiligt 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 –, von whom 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 bemerkt, 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 Gebäuden 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 späten 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 Gewalttäiges 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 Schiphorst, 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, kurzzeitig. 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 zurechtkommen.

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 Gebärdensprechbereich 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 Gebärdensprachdolmetscherin: Gudrun Hillert.

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 wohlgeföhlt 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 Gebärdensprache 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 Schwingsungen 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 Fantasievolles, 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 zusammenarbeitete 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 Theaterstück 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 dazugestan, 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 Gebärdensprachpoesie 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 Schönenfeld 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.