

Verordnete Einsprachigkeit

Myroslav Slaboshpytskyis Film *Plemya* (*The Tribe*)

Mit einem außergewöhnlichen Film überraschte das Hamburger Filmfest 2014 besonders jene Besucher, die sich mit dem Thema »Gehörlosenkultur und Gebärdensprache« beschäftigen, denn der Film wirbt in seinem Trailer mit folgenden vielversprechenden Aussagen: »This film is in sign language of deaf-and-dumb / There are no subtitles and no voice-over / because for Love / and Hatred / You/Don't / Need / Translation«.¹ Ein Film ganz in Gebärdensprache, nicht vertont oder untertitelt, der im Spielfilmformat Einblick in ein Gehörlosenheim in der Ukraine bietet und nicht den hinlänglich bekannten Konflikt zwischen hörenden und gehörlosen Menschen, zwischen Laut- und Gebärdensprache ein weiteres Mal aufrollt: Das ist ein Ereignis! Ein Film, der einen ganz anderen Blick auf die Gehörlosengemeinschaft wirft als den bekannten: ein absolutes Muss für hörende und gehörlose Gebärdensprachler! Ein Film, in dessen Mittelpunkt gehörlose Menschen, Gebärdensprache und Gewalt stehen: eine Herausforderung!²

1 *Plemya*. Drehbuch und Regie: Myroslav Slaboshpytskyi; Darsteller: Grigoriy Fesenko, Yana Novikova, Rosa Babiy, Alexander Dsiadevich, Yaroslav Biletskiy; Musik: Sergiy Stepanskiy; Kamera: Valentyn Vasyanovych; Schnitt: Valentyn Vasyanovych. Ukraine 2014, 132 min. <https://www.filmfesthamburg.de/de/programm/Film/21713/Plemya> (01.02.2021).

2 Der Film erzählt die Geschichte von Sergey, einem etwa 17-jährigen tauben Jugendlichen, der Zögling eines Gehörlosenhomes und dort Mitglied einer Schülerclique wird, die mit Raub, Diebstahl und Prostitution ihr Unwesen treibt. Schnell hat er innerhalb der Hierarchie der Clique seine Stellung erkämpft und beteiligt sich an ihren Raubzügen. Die Ordnung in der Clique gerät in Unordnung, als sich Sergey in die Mitschülerin Anja verliebt und ihr die Tätigkeit als Prostituierte zu untersagen versucht. Als er schließlich die Reisepässe Anjas und ihrer Freundin vernichtet, die ein Visum für Italien enthalten, wo sie einträglicher dem Geschäft der Prostitution hätten nachgehen können, eskalieren die Dinge. Sergey kann sein Leben nur durch den Mord an seinen Kameraden retten und so die Ordnung innerhalb der Clique wiederherstellen.

Myroslav Slaboshpytskyi und sein Film erhielten bei der »Semaine internationale de la Critique«, einer Rahmenveranstaltung der Internationalen Filmfestspiele von Cannes 2014, den 1. Preis. Außerdem wurden die beiden Hauptdarsteller Grigoriy Fesenko (Sergey) und Yana Novikova (Anja) mit Preisen ausgezeichnet.

Ein Stummfilm?

Und dennoch mischt sich ein Unbehagen in die Vorfreude, denn dass Liebe und Hass keiner Übersetzung bedürften, klingt doch allzu kitschig und trivial; ein Topos, der das gängige Klischee zu bestätigen scheint, die »Gebärdensprache der Taubstummen« sei international, und wenn sie von Liebe und Hass spreche, verstehe das jeder. Mir stellt sich eher die Frage nach dem, *wie hier was* gezeigt wird, das jedem zugänglich sein sollte. Dazu der Regisseur Myroslav Slaboshpytskyi in einem Interview: »Die Welt der Gehörlosen hat mich schon immer fasziniert und deshalb wollte ich einen Stummfilm drehen. Das reizt mich mehr als ein Tonfilm. Es ist toll, einen Film ohne gesprochene Sprache zu realisieren, weil du dadurch gezwungen bist zu experimentieren. [...] Jean Luc Godard hat in den 90ern gesagt, Kommunikation läuft nicht über Worte, wir kommunizieren nur über Gefühle; und zwar mithilfe unseres Körpers. Er ist unser expressivstes Ausdrucksmittel. Ich habe versucht, das in allen meinen Filmen zu beherzigen. Daher werden meine Filme mitunter als körperlich bezeichnet. Sie funktionieren mit Körpersprache.«³

Slaboshpytskyi selbst gibt einen ersten Hinweis, mit dem ich meinem Unbehagen auf die Spur komme: Sein Wunsch, einen Stummfilm mit gehörlosen Schauspielern zu drehen. Seit John Schuchmans Texte über den Stummfilm und die Gehörlosengemeinschaft⁴ wissen wir von der Verbundenheit hörender und gehörloser Menschen am Stummfilm-Set und im Kinosaal. Doch handelt es sich bei *Plemya* tatsächlich um einen Stummfilm? Der Stummfilm bezog seine dialogische Spannung unter anderem aus der Tatsache einer Filmhandlung, die durch eingeblendete Texttafeln in die jeweils gewünschte Richtung gelenkt werden konnte und der einfach zu folgen war. Letztendlich besteht beim Stummfilm zwischen Film und Zuschauer die Vereinbarung eines weitgehend festgelegten Narrativs. Auch *Plemya* scheint mit seinem klaren Erzählstrang diesem Narrativ und somit einer Grundregel des Stummfilms zu folgen. Und doch wird dem Betrachter nicht für einen Moment die Stummfilmzeit der 10er- und 20er-Jahre des letzten Jahrhunderts in den Sinn kommen, denn jedes Bild des Films zeigt die triste Welt eines heruntergekommenen Ex-Ostblock-Staates mit seinen düsteren Farben und schäbigen Gemäuern. Mehr noch: die Vereinbarung des Stummfilmkinos basiert darauf, dass der Zuschauer die Sprache des Films versteht. Wenn Belá Balázs 1924 davon schwärmt, dass durch den Stummfilm die »ganze Menschheit [...] heute schon dabei [ist], die vielfach verlernte Sprache der Mienen und Gebärden wieder zu erlernen« (Balázs 2001, 17), dann besteht für ihn die »ganze Menschheit« aus den Bewohnern jener Länder, die Stummfilme produzieren und rezipieren, mit anderen Worten: Sie besteht für ihn aus jenen, die bereit sind, für das Kinoabenteuer zu bezahlen. »Die Gebärde,

3 Vgl. <http://tracks.arte.tv/de/tribe-taubstumenkino> (nicht mehr verfügbar). Slaboshpytskyis Interesse an gehörlosen Menschen hat biografische Wurzeln: In einem weiteren Interview erzählt der Regisseur, dass er selbst Zögling eines Internats gewesen ist, das sich gegenüber dem Gehörloseninternat befand. Streitereien und Prügeleien zwischen hörenden und gehörlosen Zöglingen gehörten zum Alltag während seiner Internatszeit und schon damals sei er von der Art und Weise fasziniert gewesen, in der diese tauben Schüler miteinander kommunizierten; vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=MY-hlgGC7Sg> (01.02.2021).

4 Vgl. Schuchman 1997a, b, c.

die den Lauf und den Sinn der Handlung entscheidet, muß für die verschiedensten Völker gleichermaßen verständlich sein, sonst bringt der Film seine Kosten nicht ein. Die Gebärdensprache wurde im Film sozusagen normalisiert. [...] Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken« (ebd., 22). Und wenn Balázs davon spricht, dass für den »einheitlichen Typus der weißen Rasse«, der durch den Stummfilm geschaffen werde, eine »normalisierte« Gebärdensprache vorgesehen sei, dann richtet sich diese Norm vor allem gegen jene, die so gar nicht der Norm entsprechen: »Nicht der Worteersatz der Taubstummensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele« (ebd., 17). Balázs hatte keine Ahnung von der Gebärdensprache gehörloser Menschen, die für ihn aus »Silben und Morsezeichen« besteht, die der taube Nutzer »in die Luft schreibt« (ebd., 16).

Nun ließe sich in Bezug auf ein Stummfilmprojekt der Gegenwart argumentieren, dass sich 90 Jahre nach Balázs das Wissen um taube Menschen und ihre Gebärdensprachen präzisiert hat, und es auch nicht mehr des Pathos einer international rezipierbaren Filmsprache⁵ eines neuen Mediums bedarf, die Balázs mit seiner Medientheorie begründete. Dennoch bleibt Slaboshpytskyis Hinweis auf den Stummfilm trügerisch und doppelbödig, und ich bin geneigt mit – und gegen – Balázs zu schreiben: Gerade weil dieser Film genau das erfüllt, was sich Balázs 1924 vom Stummfilm versprach, nämlich einen »einheitlichen Typus der weißen Rasse« und eine »normalisierte Gebärdensprache« zu zeigen, und auf ein Verständnis von Körper zu verweisen, den er als das expressivste Ausdrucksmittel des Menschen begriff – einen Gedanken, den Slaboshpytskyi unter Berufung auf Godard wieder aufgreift, und damit genau auf jene Vorstellung von Gebärdensprache im Stummfilm referiert, die Balázs als »die eigentliche Muttersprache der Menschheit« (ebd., 18) begreift –, handelt es sich bei *Plemya* um keinen Stummfilm, sondern um einen nicht synchronisierten Tonfilm.

Die Versuchung, die Gebärdensprache tauber Menschen als Stummfilm-Gebärden zu begreifen, mag naheliegen, doch Stummfilm-Gebärden wurden 1924 völlig anders und gerade im Gegensatz zur »Taubstummensprache« konzeptioniert. Wenn heute Slaboshpytskyi die Gebärdensprache tauber Menschen mit den Gebärden des Stummfilms gleichsetzt, dann referiert er auf jene Vorstellung einer internationalen Gebärdensprache, die in der Öffentlichkeit häufig anzutreffen ist. Die »neue Gebärdensprache« des Stummfilms jedoch »entspringt der Sehnsucht nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen« (ebd., 18f.; Herv. i. Orig.). Insofern ist Slaboshpytskyis Vorhaben, »einen Film ohne gesprochene Sprache zu realisieren«, in dem statt der gesprochenen Sprache der Körper spricht, eine zwiespältige Angelegenheit. Zweifellos ein Experiment, aber eines, das die physiognomische Vorstellung insinuiert, wonach die Gebärden des Menschen »unmittelbar sein irrationales Selbst [sind], und was sich auf seinem Gesicht und seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar« (ebd., 16). Davon ist man bei *Plemya* sehr weit entfernt.

5 Auch wenn Slaboshpytskyi genau damit für seinen Film wirbt.

Dass der Betrachter dem Geschehen in *Plemya* folgen kann, hängt nicht damit zusammen, dass hier der Geist als Körper sichtbar wird, sondern dass die Gebärden dem Diktat einer Sprache folgen, die nicht die Sprecher ersonnen haben, sondern die sie imitieren, die ihnen vorgelagert ist, derer sie sich bedienen: die Gebärden einer Sprache der Gewalt⁶; einer Sprache der Anderen als verordnete Einsprachigkeit, die sie zu lernen hatten. Derrida hat einmal den Satz geprägt: »Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine« (1997, 15) und daraus die paradoxe Feststellung abgeleitet: »Man spricht immer nur eine Sprache. Man spricht nie nur eine einzige Sprache« (ebd., 17). Diesem Paradox nachzuspüren erscheint mir hilfreich bei einer genaueren Betrachtung von Slaboshpytskyis Film.

Jacques Derridas Paradox

Den Satz »Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine«, und das Paradox »Man spricht immer nur eine Sprache. Man spricht nie nur eine einzige Sprache« begreift Derrida als doppelte Untersagung, die auf biografischen Erfahrungen basiert.⁷ »Derjenige (dieses Ich), von dem ich spreche, ist jemand, dem der Zugang zur arabischen Sprache oder zu den nicht-französischen Sprachen Algeriens (dialektales oder literarisches Arabisch, Berberisch) untersagt worden ist. Aber dieses gleiche *Ich* ist auch

6 Ich frage mich, ob der Begriff einer »Sprache der Gewalt« nicht wiederum zu pathetisch und unpräzise daherkommt, und ob es sich bei der im Film zu sehenden Gebärdensprache nicht vielmehr um eine »Sprache der Subordination« handelt, wie sie aus militärischen Kontexten bekannt ist, deren besonderen Duktus eine hermetisch abgeschlossene, autoritär strukturierte Gruppe hervorbringt, wobei eine Wechselbeziehung besteht zwischen der Gruppe, die die Sprache und der Sprache, die die Gruppe erzeugt. Autoritär strukturierte Gruppen bedienen sich nicht nur eines bestimmten Duktus, sie bedienen sich auch einer bestimmten Körperhaltung und eines Lebensstils, die die Hierarchie innerhalb der Gruppe stabilisieren und sie immer wieder aufs Neue re-installieren. Das lässt sich in diversen Szenen in *Plemya* sehr gut beobachten: bei Begrüßungsritualen; bei der Zuweisung des Arbeits- und Schlafplatzes; in welcher Reihenfolge marschiert wird; in der Praxis der Geschlechterdifferenz; in der Art und Weise, wie Insubordination geahndet und Bestrafungen exekutiert werden. Die Vorstellung einer »Sprache der Gewalt« beinhaltet ein anarchisches Moment, das man jedoch in *Plemya* vergeblich suchen wird. Einer anarchischen Struktur fehlt jenes Ordnungsgefüge, in dem das Gruppenmitglied einen festen Ort und somit Sicherheit und Geborgenheit erfährt. Filmästhetisch ist das strukturelle Phänomen der Subordination auf eine besondere Weise realisiert worden: Innerhalb der Gruppe gibt es keinen erkennbaren Widerstand, keine Abscheu, keinen Widerwillen, jeder versucht die ihm zugewiesene Aufgabe so gut wie möglich zu erfüllen. Besonders eindrucksvoll zeigt das eine Plansequenz – eine ruhige und lang andauernde Kameraeinstellung – auf dem Fernfahrerplatz, als der Zuhälter Sergey auf die Prostituierte Anja wartet. Die Kamera folgt seinem Blick, der Anja dabei beobachtet, wie sie ihm aus der Fahrerkabine zulächelt, während sie der Freier von hinten fickt. Die archaische Gewalt der Gruppe – des Stammes (= *Plemya*, *The Tribe*) –, die im Film gezeigt wird, ist rein strukturell und innerhalb der Gruppe nicht auf Vernichtung ausgerichtet. Erst in dem Moment, in dem durch Sergey die Struktur infrage gestellt wird und die Gruppe zu zerbrechen droht, wird der Vernichtungsmechanismus ausgelöst.

7 Jacques Derrida wurde 1930 in El Biar, unweit von Algier, als Sohn jüdischer Eltern geboren.

Abbildung 1: Filmstill



jemand, dem der Zugang zur französischen Sprache auf eine andere, anscheinend abwegige und perverse Art und Weise ebenfalls untersagt worden ist« (ebd., 25; Herv. i. Orig.).

Das Arabische blieb ihm wegen fehlender Voraussetzungen untersagt, denn er war weder Muslim noch Algerier, aber auch kein französischer Grundbesitzer, der seine maghrebinischen Arbeiter befehligen musste und nur deshalb als Franzose in Algerien einen Grund gehabt hätte, Arabisch zu lernen. Die Untersagung des Französischen hingegen hatte einen völlig anderen, »abwegigen und perversen« Hintergrund: Auf Geheiß des Vichy-Regimes war 1942 den Juden Algeriens (damals Teil der französischen Republik) die französische Staatsbürgerschaft aberkannt worden. »Es war [...] eine franco-französische Gewalttat; man könnte sogar sagen, daß es eine Tat des französischen Algeriens in Abwesenheit der deutschen Besatzung war« (ebd., 20). Auch nach Ende des Kriegs blieb die französische Sprache pervertiert: Algerien wurde von Frankreich – »*outre-mer*« (ebd., 29) – als Kolonie ausgebeutet und einer sprachlichen Kolonialpolitik unterworfen. »Die Sprache der Hauptstadt war die Muttersprache als Sprache des Anderen. [...] Die Einsprachigkeit des Anderen ist *zunächst* einmal: die vom Anderen durch koloniale Gewalt, die immer dazu tendiert, die Sprachen auf das Eine und auf die Hegemonie des Homogenen zu reduzieren, verordnete Einsprachigkeit« (ebd., 28; Herv. i. Orig.).

Überträgt man Derridas Paradox auf die Szenen im Gehörloseninternat, wie sie in *Plemya* gezeigt werden, ergeben sich erstaunliche Parallelen. Tatsächlich unterscheidet sich die sprachliche Situation im Internat vollständig von der, die bislang aus Gehörloseninternaten in die gehörlose und hörende Öffentlichkeit gedrungen ist, und erscheint auf den ersten Blick geradezu ideal: Alle dort Lebenden und Arbeitenden sind gehörlos und gebärden: natürlich die Zöglinge, Jungen und Mädchen, von denen einige als Schläger, Bettler, Zuhälter, Diebe und Prostituierte unterwegs sind; die Lehrer; die Direktorin; die Honoratioren; der Hausmeister, der den Zuhälter mit seinen Prostituierten auf den Parkplatz der Fernfahrer bringt, und die Verbindung zu einem anderen gehörlosen Zuhälter pflegt, der gehörlose Prostituierte in den Westen vermittelt. Selbst die Engel-

macherin ist gehörlos und gebärdet. Hörende Menschen gibt es nur in der Peripherie: an der Bushaltestelle, im Laster oder auf der Polizeiwache. Die Kommunikation mit ihnen bleibt auf das Nötigste reduziert, mal ein Zettel, mal ein Dolmetscher.

Wie das Arabisch und Berberisch Algeriens dem jungen Jacques verschlossen bleiben, so bleiben das Ukrainisch und Russisch den Bewohnern des Internats verschlossen. Das Internat ist eine hermetisch abgeschlossene Welt, und das Visum für Italien, das die beiden Mädchen erhalten, dient nur dazu, die Prostitution im Westen einträglicher als in der Ukraine betreiben zu können.

Komplizierter verhält es sich mit der Gebärdensprache, die von allen gesprochen wird, und doch verwirklicht sich Derridas Paradox an dieser Stelle eindrücklich. Es ist eine Gebärdensprache, die dem *Ich* den Zugang, wie Derrida es formulierte, »auf eine andere, anscheinend abwegige und perverse Art und Weise ebenfalls untersagt«: Es ist eine Gebärdensprache, die im Klassenzimmer an der Lebenswirklichkeit der Zöglinge vorbeigeht, wenn die Lehrerin von der Einbettung der Ukraine in die Europäische Gemeinschaft spricht.⁸ Wenn von Europa die Rede ist, werden die Zöglinge vermutlich an etwas anderes denken als an Demokratie und Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Es ist eine Gebärdensprache autoritärer Kommandos: Klamotten ausziehen! Raus aus dem Bett! Her mit der Kohle! Tritt zu, Weichei! Schlag zu! Willste ficken – verpiss dich aus unserm Zimmer! Ich mach jetzt den Job als Zuhälter! Ich will deine Möse, nicht deinen Arsch! Du gehst nicht mehr anschaffen! Mach's mir weg! Lass mich in Ruhe, Mongo! Es ist eine Gebärdensprache, die statt des gynäkologischen Stuhls einen Strick bereithält, die gnadenlos Spekulum und Kürette in die Vagina und Gebärmutter treibt und das Ausschaben einer Schwangerschaft vollzieht, ohne Erbarmen und ohne Trost für die gequälte junge Frau. »(A)bgrenzt sowohl von der arabischen oder Berberkultur und -sprache als auch von der französischen und europäischen Kultur, die für sie nur ein Pol oder eine entfernte Metropole darstellt; entfremdet sowohl von der eigenen Geschichte als auch von jener Geschichte und Sprache, von denen man annehmen muß, daß es ihre eigenen sind, ohne daß sie es noch sind« (ebd., 32; Herv. i. Orig.).

Der wilde Osten

Auf eine verstörende Weise wirft dieser Film einen Blick auf Gebärdensprache und gehörlose Menschen, der vollständig anders ist als der, den hörende und gehörlose Chronisten bisher gezeigt haben. McDonnell und Saunders schreiben von dem Versuch, gehörlosen Schülern das Gebärden zu verbieten. Jene, die sich dem lautsprachlichen Druck anpassten, wird eine elitäre Identität versprochen, während »ihre gebärdenden Mitschüler als negativ abgestempelt galten« (1993, 307). Ähnlich verhält es sich in der Welt des Gehörloseninternats, wie es Paddy Ladd (2008, vor allem in den Kapiteln 7, 8 und 9) dokumentiert und analysiert hat. Zweifellos auch dort eine gewalttätige Angelegenheit, doch ziehen die Hierarchien ganz andere Trennungslinien, die unmittelbar

8 Derrida schreibt über seinen Französischunterricht: »Die Entdeckung der französischen Literatur, dieses so einmaligen Schreibmodus, den man damals französische Literatur nannte, war die Erfahrung einer Welt ohne Verbindung zur Lebenswelt« (ebd., 30).

Abbildung 2: Filmstill



etwas mit dem Gebrauch und der Art und Weise des Gebärdens sowie dem sozialen Anpassungsdruck der Zöglinge und ihrem Widerstand dagegen zu tun haben. Ladd schreibt von den Karrieren tauber Menschen, die sich den Regeln der Lautsprache respektive des Lautsprachgebärdens anpassten und sich hierdurch qualifizierten; sowie den Ausschlüssen gehörloser Zöglinge, die sich dem Diktat hörender und gehörloser Lehrer und Seelsorger nicht unterworfen haben, die von ihnen sozial angepasstes Verhalten forderten. Es sind die gehörlosen Rebellen, die er in seiner Untersuchung feiert und die er als die authentischen Träger von Deafhood betrachtet: monolingual und selbstbewusst, kämpferisch und solidarisch mit anderen gehörlosen Menschen, furchtlos und auf Augenhöhe in der Begegnung mit hörenden Menschen. McDonnell und Saunders sowie Ladd betonen die Bedeutung von Gebärdensprache für die Identitätsbildung gehörloser Schüler und Zöglinge. Gehörlose Menschen und Gebärdensprache sind eins.

In *Plemya* weist der Blick auf taube Menschen und Gebärdensprache in eine ganz andere Richtung: Gehörlosengemeinschaft und Gebärdensprache bilden nicht das identitätsstabilisierende Moment im Widerstand gegen hörende Lehrer und Erzieher, sondern die identitätsvernichtende Anpassung unter den gehörlosen Zöglingen und Erwachsenen. Die vertrauten Bilder, in denen gehörlose Menschen verbindlich, freundschaftlich und zugewandt miteinander verkehren, sind in *Plemya* nicht anzutreffen, sondern stattdessen Gewalt und Unterwerfung. Inhalt und Sprache bilden in diesem Film eine Einheit, weswegen auch der nicht gebärden(sprach)kompetente Zuschauer ihm folgen kann. Das genau ist das Verstörende des Films. Die gehörlosen Zöglinge reden nicht nur von dem, was sie tun, sie *sind* es. Gerade weil Inhalt und Sprache diese Einheit bilden, ist dieser Film so schwer erträglich, denn er zeigt einen Inhalt, der in dieser Sprache so schmerzhaft anzuschauen ist.

In dem bereits erwähnten Interview⁹ mit dem Regisseur gibt es den Hinweis auf Kritik an dem Filmprojekt vonseiten tauber Menschen: Es diskriminiere sie. Möglicherweise basiert die befürchtete Diskriminierung genau auf der Darstellung gehörlo-

9 Vgl. <http://tracks.artetv.de/tribe-taubstummenkino> (nicht mehr verfügbar).

ser Jugendlichen, die sie nicht als selbstbewusst Gebärdende in einer solidarischen Gemeinschaft mit anderen gehörlosen Menschen bzw. als Opfer von Unterdrückung der hörenden, lautsprachorientierten Gesellschaft zeigt, sondern in der bereits beschriebenen Weise als Gewalttäter, Prostituierte, Kriminelle und Mörder. Weshalb ist dieser Blick so schmerzhaft? Und für gehörlose Aktivisten so provozierend?

Bereits 2010 hatte Myroslav Slaboshpytskyi einen ersten Kurzfilm mit tauben Laiendarstellern gedreht: *Glukhota (Deafness)*¹⁰, der unter anderem bei der Berlinale 2010 präsentiert wurde und in dessen Mittelpunkt die Konfrontation eines tauben Schülers mit hörenden Polizeibeamten steht. Dieser Film kann als ein Vorfilm zu *Plemya* verstanden werden und zeigt einen Moment des vollständigen Ausgeliefertseins des tauben Jugendlichen an die Polizisten. Es geht um einen Schüler, der ohne Schwierigkeiten der Gruppe in *Plemya* zuzuordnen wäre. Der Film zeigt, wie ein subalternes taubes Opfer von hörenden Tätern, Angehörigen der Staatsmacht, entführt und misshandelt wird; wie Gewalt ausgeübt und perpetuiert wird. Ähnlich wie *Plemya* verzichtet *Glukhota* auf Untertitelung. Hinter dem Hof einer Gehörlosenschule fährt ein Polizeiauto vor, dem ein Beamter entsteigt und eine taube Schülerin nach einem Mitschüler fragt, den sie holt und der von ihm jovial ins Auto geschoben wird. Durch die Frontscheibe gefilmt beginnt das Verhör des tauben Schülers: Befragung, Ungeduld, Geschrei und Geschreibe, das schließlich dazu führt, dass ein auf der Hinterbank sitzender zweiter Beamter dem Schüler eine Plastiktüte über den Kopf stülpt, während sein Kollege das Opfer mit Schlägen traktiert. Am Ende des Films wird der Gefolterte aus dem Wagen geworfen und wankt – dem sich entfernenden Auto wütende Gesten nachwerfend – davon.

Ein ästhetisches Mittel, dessen sich Slaboshpytskyi in seinen Filmen bedient, sind Plansequenzen, die es dem Zuschauer erlauben, sich auf die gezeigten Szenen einlassen zu können. In *Glukhota* ist es die Einstellung durch die Scheibe des Polizeiautos, die die Eskalation der Gewaltentwicklung zeigt, der der taube Schüler ausgeliefert ist, ohne dass der Zuschauer versteht, worum es geht, und die sich bis zu dem unerträglich werdenden Moment steigert, da er davon ausgehen muss, dass hier Polizisten einen Schüler ermorden. Es scheint wie ein Wunder, dass er überlebt und noch Kraft und Wut aufbringt, die Beamten zu verwünschen. Unterstrichen wird dieser Effekt noch dadurch, dass er in Gänze in Echtzeit gedreht ist. In *Plemya* sind es die langen Perspektiven in die trostlosen Flure des Internats; auf den Hof von Sergeys Initiation; auf das Gelände der Fernfahrer, denen die Mädchen angeboten werden; durch die Frontscheibe des LKWs auf Anja, die von einem Freier gefickt wird; auf den Staub des Heizungskellers, in dem Sergey und Anja ficken; auf dem langen Weg Sergeys in die Stuben der Kameraden, die er gleich erschlagen wird.

Plemya zeigt die Situation, in der sich das Gewaltverhältnis umgekehrt hat und gehörlose Jugendliche jene Macht besitzen, die in *Glukhota* noch bei der Polizei lag; er zeigt, wie sich die »verordnete Einsprachigkeit« von der Polizei auf die Gruppe übertragen hat. Zweifelloso Situationen, die für Zuschauer aus dem Westen kaum vorstellbar sind. Doch der Protest kam von tauben Menschen aus der Ukraine, die selber am besten

10 Drehbuch und Regie: Myroslav Slaboshpytskyi; Darsteller: Dmytro Sokol, Oleksand Fomichov, Sergey Gavryluk, Oleksand Semyshkur; Kamera: Dmytro Sannykov; Schnitt: Coffee Post. Ukraine 2010, 11 min.; <https://www.youtube.com/watch?v=PZo8TZOHyWo> (01.02.2021).

die hoffnungslose Situation der schulischen Ausbildung und beruflichen Perspektive junger gehörloser Menschen und ihr Ausgeliefertsein in einer verrohten, patriarchalen und postsowjetischen Gesellschaft beurteilen können.

Abbildung 3: Filmstill



»Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine«

»Wie ist es aber vor allem möglich [...], daß die einzige Sprache, die dieser Einsprachler spricht und auf ewig sprechen wird, trotzdem nicht seine eigene ist? Daß sie für ihn, der sie bewohnt und den sie bewohnt, unbewohnbar und öde bleibt? Daß sie als Sprache des Anderen gefühlt, erkundet, bearbeitet und wiedererfunden wird?« (Derrida 1997, 32). Wenn Derrida sich in seinem Aufsatz als »Einsprachler« denkt, 50 Jahre nach Faschismus und Krieg, als sprachmächtiger Philosoph in Paris von internationalem Renommee und mit Lehraufträgen in der ganzen Welt, dann deutet sich hier eine grundlegende Skepsis an, die Derrida dem Bild von Sprache als einem bewohnbaren Ort entgegenbringt, und die weit über seine persönliche Biografie hinausreicht. Sprache ist immer Iteration und somit Sprache des Anderen, und – das ist der zentrale Gedanke bei Derrida – sie ist auch Schrift, »selbst wenn sie rein mündlich, stimmlich, rhythmisch, musikalisch bleibt« (ebd., 37); eine Schrift, die auf eine »vorerste Sprache« (ebd., 34) verweist, dazu ausersehen, das Gedächtnis zu übersetzen, »das Gedächtnis dessen, was eben nicht stattgefunden hat, dessen, was untersagt worden ist und gerade deswegen eine Spur hinterlassen hat, ein Gespenst, einen Phantomkörper, ein empfindliches, aber kaum lesbares Phantomglied, Spuren, Male, Narben. Als wenn es darum ginge, die Wahrheit von etwas zu produzieren, das zugegebenermaßen niemals stattgefunden hat« (ebd., 35).

Es ist ein sehr fragiles Denkgerüst, auf dem Derrida sich hier bewegt, wenn er eine Wahrheit denkt, die niemals stattgefunden hat. Ein solcher Gedanke ist für Menschen eines Kulturkreises höchst irritierend, die seit Platon in der Gewissheit leben, Besitzer der Wahrheit zu sein. Für Derrida bleiben von dieser Wahrheit nur das Gedächtnis an spürbare (schmerzhaft) kaum lesbare Zeichen: »Phantomglied, Spuren, Male, Nar-

ben«. Von Gewissheit keine Spur. Sein Satz: »Ich habe nur eine Sprache, und es ist noch nicht einmal meine« will diese Fragilität zum Ausdruck bringen und sagt nichts anderes, als dass ich mich immer der Sprache der Anderen bediene, die aber immer gleichzeitig auf die Spur einer »vorersten Sprache« hinweist.

Das Bild von Sprache als einem bewohnbaren Ort ist für gehörlose Menschen von identitätsstiftender Tragweite. Derrida bedient sich im Zitat des Bildes von Sprache als Wohnung in zweierlei Hinsicht: der Sprecher, der die Sprache und die Sprache, die den Sprecher bewohnt. Taube Menschen werden diese beiden Perspektiven des Bildes bestätigen, denn sie werden nicht müde darauf zu bestehen, dass ihre Identität mit dieser Sprache unauflöslich verbunden ist und dass diese Sprache mit ihrer Existenz einhergeht: Ohne Gebärdensprache kann es eine gehörlose Identität nicht geben und ohne gehörlose Menschen gibt es keine Gebärdensprache. Diese identitätsstiftende Tragweite von Sprache greift auch Derrida auf, wenn er wiederholt das »Ich« seines Textes hervorhebt, das in der Sprache des Anderen verloren geht. Insofern ist der Satz, dass diese, meine Sprache nicht meine ist, dass diese Sprache öde und unbewohnbar und die eines Anderen ist, zutiefst verstörend und muss Wut und Ärger auslösen, wie die Reaktion ukrainischer Gehörlosenaktivisten auf *Plemya* zeigt. Möglicherweise beruhen Wut und Ärger auf einem Missverständnis, dem mit Derridas Konzept einer »vorersten Sprache« zu Leibe gerückt werden kann.

Taube Menschen haben sich immer als ent-sprachlicht erfahren. Wenn ihre Aktivisten heute von Gebärdensprache sprechen, dann in der Art und Weise einer »verordneten Einsprachigkeit«, die jener von *Plemya* nicht unähnlich ist. Jedoch haben sie gleichzeitig etwas im Blick, das an Derridas »vorerste Sprache« erinnert. Es ist die Anleihe auf eine unerreichbare Zukunft, auf ein Paradies, den »Berg der Deafhood« (Lentz 2009, 407), der in der Forderung nach einem Recht auf ein gehörloses Leben und eine eigene Sprache zum Ausdruck kommt; ein Recht, das sich aus dem »Phantomglied, Spuren, Male, Narben« ableitet, und sich auf eine Wahrheit beruft, die »zugegebenermaßen niemals stattgefunden hat«.

Slaboshpytskyi zeigt in seinem Film die verordnete Sprache der Anderen. Es ist die Sprache der Subordination, die die gehörlosen Jugendlichen in *Plemya* erlernt haben und praktizieren. Sergeys Morde an seinen Kameraden am Ende des Films ist eine gruppenlogische Konsequenz, der Unordnung zu entkommen, die er selbst geschaffen hat, und sein Versuch, die Ordnung der Gruppe wiederherzustellen. Der Film zeigt detailliert, wie diese Gebärdensprache der Subordination in einem Gehörloseninternat funktioniert und sich immer wieder neu erfindet, und weist darüber hinaus auf sprachliche, mentale und körperliche Unterdrückungsmechanismen, wie sie in allen Gruppen existieren, vor allem dann, wenn diese Gruppen Bedrohung ausüben und erfahren, und sich nach außen abschotten; ob in einer Familie, in Cliques, in Banden, in Vereinen, bei Aktivisten, in politischen, konfessionellen und akademischen Zusammenhängen. Gewalt und Subordination gibt es diesseits und jenseits von gehörlosen Menschen. Insofern weist *Plemya* weit über das Internat in der Ukraine hinaus. Slaboshpytskyis Film zeigt das in Bildern, die dem Betrachter nicht aus dem Kopf gehen.