

Leere Signifikanten

Anmerkungen zum *Sommernachtstraum* der Theatergruppe Possible World

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

Pubertät und Erwachsenwerden bei Shakespeare, Calis und Caspar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Vgl. Fußnote 17.

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

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

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

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

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

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

Der Zuschauer wird zum Betrachter

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

Der Zuschauer wird wach

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

Die Inszenierung erzwingt vom Zuschauer Entscheidungen

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

Die Inszenierung zeigt ihr Weltbild

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

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

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

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

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

Ein Sommernachtstraum

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

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

Die Sprache der Menschen und die Stimme, die lärmt

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

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

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

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

8 Bei Caspar hat Hippolyta keine Sprache.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Vgl. *Sehen statt Hören* vom 31.03.2018.

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

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

Leere Signifikanten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

