

Eine Sprache der Unterdrückung

Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache

I

Der bittere Preis jeder Emanzipation ist die Trivialisierung der Unterdrückung, deren Motor die Emanzipation ist. Dreh- und Angelpunkt dieser Trivialisierung ist der Ruf nach Identität, nach einem Identisch-Sein des Einzelnen mit sich selbst, mit einem anderen oder einer ganzen Gruppe. Identität setzt Übereinstimmung voraus, an der sich die Wesensgleichheit messen lässt. Nun ist aber die Erfahrung der Unterdrückung des einen niemals identisch mit der des anderen, denn auch wenn Unterdrückung eine ganze Gruppe betrifft, bleibt sie eine individuelle Erfahrung, verwirrend und voller Widersprüche. Jeder Einzelne erfährt Unterdrückung ganz persönlich als eine nicht endende Kette von Verletzungen.

Damit jedoch eine Emanzipation, in der sich der Einzelne als Teil der Gruppe erkennt, politisch wirksam umgesetzt werden kann, müssen die Erfahrungen der Unterdrückung sozialisiert, korrigiert und schließlich zu einer ›Geschichte der Unterdrückung‹ kompiliert werden, die nach Befreiung ruft. Dabei geht die inkohärente Erfahrung des Einzelnen verloren. Die Erfahrung der Unterdrückung, die ihn einst zur Gruppe hat stoßen lassen, verwischt, die Ränder fransen aus, die Übergänge werden fließend. Wo bin ich in diesem Kanon des Leidens? Wo ist meine Geschichte? Ging es mir besser als dem Anderen? Habe ich mehr gelitten? War ich einsamer? Ich habe meine Geschichte in den Worten der großen Geschichte verloren.

Unterdrückung schafft Emanzipation und Emanzipation neue Formen der Unterdrückung. Dieser Mechanismus findet auf der Ebene der Sprache des Trivialen statt. Das Triviale ist die Sprache des Geschwätzes, des Nicht-zur-Kennntnis-Nehmens, des Vergessens von Vergangenheit und Gegenwart. Es ist eine Sprache des Futurs, die sich präsentisch mimt, eine Sprache der Illusion in der Travestie des Realen. In ihr wird die Erfahrung der Unterdrückung zum Gegenstand eines Diskurses, entstellt ins Anekdotische, komfortabel für jeden, der sich an diesem Diskurs beteiligt. Und es beteiligen sich an diesem Diskurs auch jene, die nicht Opfer der Unterdrückung sind, denn unter der Unterdrückung leiden nicht allein die Unterdrückten, sondern auch die Unterdrü-

cker. Den Unterdrückten ist das Unterdrückt-Sein vertraut. Sie haben in der Unterdrückung eine Sprache gefunden, in der sie die Erfahrung der Unterdrückung zum Ausdruck bringen. Den Unterdrückern hingegen ist es unangenehm zu unterdrücken, sogar peinlich, und in der Emanzipation feiern Unterdrückte und Unterdrücker Hochzeit. Die Unterdrückung ist nun ein Thema unter anderen, dem man sich auf unterschiedliche Weise zu nähern vermag. Jeder weiß von ihr, spricht von ihr, denkt über sie nach und sucht den Kontakt zu anderen, die darüber nachdenken und natürlich auch Kontakt zu jenen, die Opfer der Unterdrückung waren – ja *waren*, denn seitdem über ihre Unterdrückung gesprochen wird, gibt es keine Unterdrückung mehr, höchstens Unbelehrbare, und zwar auf beiden Seiten, die noch in den Unterdrückungsstrukturen verfangen sind und geläutert werden müssen.

Eigentlich sind die Unterdrückten diesen Unbelehrbaren dankbar, denn sie sind ein immerwährender Garant ihrer Emanzipation. Die Verstocktheit der Unbelehrbaren garantiert den Fortschritt, denn die Emanzipation ist ein hungriges Ungeheuer, das gefüttert werden will. Schweigen auf einmal die Unbelehrbaren, sucht die Emanzipation nach neuen Unterdrückungsfeldern. Alle Bereiche werden abgetastet, wo noch Spuren der Unterdrückung vermutet werden, alles wird ausgespäht, um im Licht der Aufklärung auch die letzten Winkel aufzuspüren, in denen sich die Unterdrückung versteckt hält.

Und die Unterdrückten selber mischen freudig mit, schließlich ist es ihre Unterdrückung, deren Ende die Emanzipation verspricht: endlich gesehen werden, endlich Anerkennung erfahren, endlich diese Kette nicht endender Ungerechtigkeiten und Beleidigungen sprengen. Sie werden zu Kronzeugen eines Verfahrens bestellt, dessen Regeln sie nicht aufgestellt haben und dessen Vorsitz sie nicht führen, ja, die Idee des ganzen Verfahrens stammt nicht von ihnen. Sie greifen vielmehr dankbar das auf, was sich bei der Emanzipation anderer Unterdrückter als erfolgreich bewährt hat und was nun auch für sie gültig werden soll.

Emanzipation droht zu einer Geschichte des Verlustes der eigenen Geschichte zu werden. Glücklicherweise hat eine Sprache, die ihm seine Geschichte bewahrt. Denn in dieser Sprache, einem verborgenen Schatz respektive einem verborgenen Archiv gleich, ruhen die gesammelten Erfahrungen der Unterdrückung, des einzigen Schatzes, den Unterdrückte besitzen, und der in Gänze ihnen gehört. Er ist die Quelle eines Lebens, das eigentlich zum Tode verurteilt ist.

II

»Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht
Ich Wer ist das / Im Regen aus Vogelkot im Kalkfell / Oder anders Ich eine Fahne ein /
Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern / Zwischen Nichts und Niemand Wind vor-
ausgesetzt / Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf / Einer Frau Gemeinplatz auf Ge-
meinplatz Ich Traumhöhle / Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst / Vor meinem
Zufallsnamen / MEIN GROSSVATER WAR / IDIOT IN BÖOTIEN« (Müller 2002, 80).

Ein einsames und verstörtes Ich spricht hier. Und es ist immer das gleiche Lied: Der Platz, der ihm zusteht, wird von einem anderen besetzt. Eine Prüfung soll klären, ob er überhaupt würdig ist, den Platz einzunehmen, der ihm doch längst versprochen ist – eine Prüfung jedoch einzig und allein dazu bestimmt, seinen Untergang zu bereiten. Es beginnt immer mit einer Reise. Er sucht Mitstreiter, Kameraden, die wie er das Abenteuer suchen, die wilde See, fremde Länder, schöne Frauen, starke Männer – und am Ende winkt der Ruhm. Das gefährliche Unterfangen kann beginnen, eine Prüfung folgt der nächsten, und jede Prüfung ist ein Kampf um Leben und Tod. Schließlich die Ankunft des verbliebenen Haufens in Korinth. An seiner Seite ist Medea, ohne deren Hilfe die Abenteurer längst untergegangen wären, eine Fremde, eine Barbarin, denn sie ist keine Griechin, zudem ist sie schön und eine Zauberin. Zehn Jahre als Fremde in Korinth machen mürbe. »Soll ich von mir reden Ich im Regen aus Vogelkot im Kalkfell Ich eine Fahne ein blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern zwischen Nichts und Niemand.«

1995 haben gehörlose Darsteller Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* im Rahmen des Sommertheaterfestivals auf Kampnagel in Hamburg gezeigt. Eine unzugängliche Produktion, ein Weg durch ein Labyrinth verschiedener Räume, das an eine Geisterbahn erinnert. Von der Decke hängen Plastikplanen. Die Besucher durchschreiten Räume, einer ist mit Baunetzen unterteilt, in dem Medea und Jason tanzend nicht zueinanderkommen können, ein anderer mit Kupferplatten bestückt, in denen sich Medea spiegelt, an den Wänden Frieze aus farbigem Wachs, in einem dritten, mit weißem Tuch ausgespannt, stehen vier gehörlose Darsteller. Die Gebärden, die sie hier zeigen, sind nicht zu verstehen und entstammen nicht den einschlägigen Lexika. Sie sind Ergebnis einer mühsamen Vertiefung in das mythenumwobene Geschehen und in die Sprache Heiner Müllers.

Vier Jahre später noch mal. In Schumachers mächtigem lichten Treppenhaus der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HfbK) – erbaut 1913 – spannt sich eine begehbbare filigrane Treppenskulptur der bildenden Künstlerin Sabine Falk, auf deren steilen Stufen gehörlose Argonauten auf- und absteigen und Müllers Bilder in Szene setzen (vgl. Abb. 1). »Die Treppe stand für Wege und Diskurse in der Kunst, die ich während meines Studiums vermisst habe. Ich lud das ›Visuelle Theater Hamburg‹ im Frühjahr 1999 dazu ein, als Vertreter einer dieser fehlenden Diskurse ein Theaterstück auf der Treppe zu spielen« (Falk 2020).

Eine gänzlich traumartige Situation, denn dort, wo sonst der Blick frei in die oberen und unteren Geschosse schweift, ist plötzlich etwas, verhindert den freien Blick, stört, befindet sich dieses eigentümliche Gestell mit Personen, die fremdartige und irritierende Bewegungen ausführen. In der Unruhe des Besucherstroms ist vielleicht das eine oder andere Wort zu hören: »Durst ist Feuer«, »Paarung der Fische im ausgeweideten Brustkorb«, »Die Schwestern dampfend unter dem Kleid« (Müller 2002, 81f.). Und gewiss, der eine oder andere Gebärdensprachkompetente mag die eine oder andere Gebärde erkennen. Doch was hat er da erkannt? Hat er sie verstanden? Gab es überhaupt etwas zu verstehen? Wurde etwas mitgeteilt? Nein, es war nichts zu verstehen, es sollte nichts vermittelt, keine Geschichte erzählt und keine Tränen vergossen werden. Es wurde nur gezeigt, vor allem das eine, dass jeder Versuch einer Kommunikation zum Scheitern verurteilt ist, denn es gab weder eine Kommunikation zwischen den Argonauten noch eine zwischen den Besuchern und den Schauspielern. In diesem Für-

*Abbildung 1: Sabine Falk, begehbare Treppenskulptur »Die Treppe«
(Hamburg 1999)*



sich-Sein bewahrten die gehörlosen Darsteller ihre Würde. Niemand wagte, ihnen jene Fragen zu stellen, denen sie nicht entkommen, wenn von ihrem Geheimnis die Rede ist: Ist die Gebärdensprache international? Ist die Gebärdensprache eine Erfindung der letzten Jahre? Können Gehörlose lesen und schreiben? Sie dürfen Auto fahren? Es sieht so schön aus, wenn sie das mit ihren Händen machen!

An den griechischen Mythen fasziniert Heiner Müller der ihnen immanente Terror, ein barbarischer Schrecken, der bis heute wirkt. Das Ich der Argonauten ist kein Ich der Selbstvergewisserung – vielmehr ein Ich, das sich verloren hat. Mit welchem Stolz waren sie aufgebrochen. Jeder der Männer der Argo ist ein Held: Kastor und Polydeukes, die Dioskuren, Lynkeus mit dem übermenschlich scharfen Blick, der Sänger Orpheus, Zetes und Kalais, die geflügelten Söhne des Boreas, Argos, der Erbauer des Schiffes, schließlich Herakles, Sohn des Zeus, der schon in der Wiege zwei Schlangen erdrossel-

te und den Riesen von Arktosnesos erschlug, der die wackeren Seeleute bedrohte. Hier auf der Argo sind sie Brüder, entschlossen, den Gefahren zu trotzen. Doch jetzt, an der Küste Korinths, ist ihnen wenig geblieben, die meisten Helden sind tot oder haben sich davongemacht. Für den Haufen war die Reise auf der Argo kein Abenteuer, das ihre Ich-Identität stabilisiert und für das ihnen nun der verdiente Lohn in Form von Macht und Wohlstand zukommt. Sie kehren zurück als Gebrochene und Verwundete. Kein Heldenlied kommt über ihre Lippen, kein Lorbeer schmückt ihr Haupt, sondern Bruchstücke, Fetzen, unzusammenhängende Bilder, die eine Geschichte der Zertrümmerung und des Verlustes erzählen. Nur für einen von ihnen ist die Reise noch nicht zu Ende.

Jason, ein Held wie Odysseus, sucht den Weg der Vernunft, um dem Scheitern zu entkommen und verursacht damit den grauenhaften Untergang. Um seine Haut zu retten, will er vergessen: die tödlichen Gefahren, die begangenen Morde, das erlittene Unrecht. Kreon bietet ihm eine Identität, Wohlstand und Anerkennung – Dinge, die er noch nie in seinem Leben erfahren hat: die Königswürde von Korinth zusammen mit Glauke, Kreons schöner Tochter. Das Angebot Kreons ist an eine Bedingung geknüpft: Du musst vergessen, Vergangenheit und Gegenwart, musst abstreifen das alte Leben; Medea und die Kinder, jag sie fort! Bevor sie ihre blutige Rache nimmt – eine letzte Chance, das Grauen abzuwenden –, wiederholt die Medea des Lars von Trier mehrfach die Frage: »Erinnerst du dich, Jason«, und Heiner Müllers Argonauten fragen: »DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DONT« (ebd., 83).

Die Geschichte von Jason und Medea findet hier statt: »See bei Straußberg, Verkommenes Ufer. SEEMANNSBRAUT IST DIE SEE [...] Gegen das Meer zischt der Knall der Bierdosen [...] Eingeborene des Betons Parade / Der Zombies perforiert von Werbespots / In den Uniformen der Mode von gestern vormittag / Die Jugend von heute Gespenster / Der Toten des Krieges der morgen stattfinden wird« (ebd., 73ff.). Satzbruchstücke unterschiedlicher Erfahrungsschichten, in denen sich Beobachtungen der Gegenwart mit Erinnerungen der Vergangenheit, Krieg und Vertreibung, vermischen: »Zwischen zerbrochenen Statuen auf der Flucht / Vor einer unbekannten Katastrophe / Die Mutter im Schlepptau die Alte mit dem Tragholz« (ebd., 81f.). Dazwischen die zerbrochenen Helden der Argo: »Der Anker ist die letzte Nabelschnur / Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste / Vögel sind ein Abschied Sind ein Wiedersehen / Der geschlachtete Baum pflügt die Schlange das Meer / Dünn zwischen Ich und Nichtmehr Ich die Schiffswand« (ebd., 80).

Die Wege in die Geisterbahn auf Kampnagel und auf die Treppe der HfbK haben bereits angedeutet, wohin die Reise geht. Es ist die Sprache der Erinnerung, die hier gesprochen wird, die entstellte Sprache des Traums. Satzketten, die nicht ineinandergreifen, keinen Sinn ergeben, und nur dann erträglich sind, wenn man aufgehört hat, Zusammenhänge erkennen zu wollen, die Sinnfrage zu stellen, und bereit ist, sich dem Text hinzugeben, wie der Schlafende, der sich nicht wehren kann gegen die verstörenden Bilder des Traums, aus denen er erwacht und sich des einen oder anderen Fetzens erinnert und mühsam das Bild dieses Fetzens zu verstehen versucht, das ihm im Gedächtnis geblieben ist und ihn beunruhigt.

III

»Es sind die Körper, die unaufhörlich leiden und verwundet werden und bis zur Zerstörung gehen: Antigone erhängt sich, wie ihre Mutter, Haimon stößt sich den Dolch in den Bauch. Und es sind keine Leiden, die sich damit zufrieden geben bloß ausgesprochen zu werden, die Körper verändern sich entsprechend« (IVT 1995, 11¹), sagt Thierry Roisin in einem Gespräch zu seiner *Antigone*-Inszenierung. Wenn es der Körper ist, der spricht, dann muss der Körper, der Leiden, Verwundung und Zerstörung ausgesetzt ist, dieses zum Ausdruck bringen, denn es ist nicht ein Tod, *über* den berichtet wird, sondern *von* dem die Rede ist. Dies kann jedoch nicht in einer naturalistischen Form zur Darstellung gelangen, denn das hieße, die Tragödie nachzuspielen, hieße, sich an die Vorlage eines Textes zu halten, der jenseits der Erfahrungen der Schauspieler des IVT von Vincennes entstanden ist. Es kommt aber darauf an, dass sich Emmanuelle in Antigone, Simon in Kreon, Delphine in Ismene, Laurent in Haimon und Chantal, Joël, Levent im Chor wiedererkennen, sie verkörpern, ihre eigenen Erfahrungen in ihren Helden aufgehen lassen. Die Figuren, die uns auf der Bühne begegnen, sind tatsächlich gleichzeitig Emmanuelle und Antigone, Simon und Kreon. Wie jedoch kann das gelingen? Wie soll eine Sprache aussehen, die ein Geschehen reflektiert, das vor 2.500 Jahren aufgeschrieben wurde, und das heute Schauspieler und Zuschauer gleichermaßen in seinen Bann zu ziehen vermag?

Die Arbeit an der *Antigone*² war eine Qual. Jeder der beteiligten Schauspieler berichtet davon. Thierry Roisin, der Regisseur, sagt: »Alle hatten Probleme, die sich um die Gebärdensprache drehten« (ebd., 10), denn das, was er von seinen gehörlosen Schauspielern verlangte, schien ihre Möglichkeiten bei Weitem zu überfordern. »Die Gehörlosen machen tragische Erfahrungen in ihrem Alltag, und ich wusste überhaupt nicht, ob es möglich wäre, eine passende Sprache zu finden, die nicht zu distanziert aber auch nicht zu dramatisierend ist; man musste beides verwenden. Genau dort geschieht Sprache« (ebd.). Beides heißt, dass die Sprache einerseits die »tragischen Erfahrungen« reflektieren muss, andererseits wird von den Schauspielern erwartet, von dieser Sprache zurückzutreten und sie einem Prozess der Entstellung zu unterwerfen, um der antiken Tragödie Raum zu geben. Eine Zumutung, von der Chantal sagt: »Es war sehr entnervend« (ebd., 17), denn Thierry verlangte bspw. vom Chor ein mienenloses Spiel. »Ich hatte den Eindruck«, sagte Chantal, »als ob der Regisseur mich nicht respektierte, aber ich ihn respektieren sollte« (ebd.).

Gehörlose Schauspieler, deren Sprache nach langem Kampf endlich eine gewisse Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, standen vor der Anforderung, diese Sprache zu zerstören, zu verfremden und zu entstellen, sich also aus dem mühsam erstrittenen Ort der Kommunikation herauszukatapultieren, um wieder an einer Stelle jenseits der Gemeinschaft zu landen, wo sie allein und ihre Gebärden unverständlich bleiben, geheimnisvoll, hermetisch, unzugänglich. Der dringende Wunsch sich zu vermitteln, seine Geschichte zu erzählen, die Last loszuwerden, die seit frühester Kindheit drückt,

1 Übersetzungen aus dem französischen Original: Christina Klein.

2 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik« in diesem Band auf S. 98f.

Befreiung aus »unschuldiger Schuld«, wie es Ruth Schaumann einmal in *Das Arsenal* (1968, 1103) genannt hat, endlich die Richter auf die Anklagebank verweisen – all das nicht? Nein! Stattdessen all das, aber ganz anders. Roisin bringt es in einem Satz auf den Punkt: Es galt, »ihre Beziehung zu den Gebärden zu brechen« (IVT 1995, 8), d.h. die Beziehung zu einer Praxis zu brechen, in der Sprache als Handwerkszeug verstanden wird, das dazu dient, *über* die erlittene Unterdrückung zu berichten. Die Sprache, in der man spricht, wird vom Thema getrennt, von dem die Rede ist. Mit anderen Worten, der zum Gegenstand verkommenen Erfahrung der Unterdrückung nähert man sich diskursiv mit einem Hilfsmittel, der Sprache, die dazu dient, die Erfahrung weiterzugeben. Dabei geht das Wesenhafte der Unterdrückung als einer geistigen *und* körperlichen Erfahrung verloren, die nur in einem Medium dargestellt werden kann, das wiederum geistig und körperlich sein muss. Die Rede von der Sprache als einem Handwerkszeug leugnet die geistige *und* körperliche Dimension von Sprache und anerkennt nur ihren intelligiblen Teil. Es geht dem Regisseur darum, den Schauspielern ein Gebärden *über* die erlittenen Erfahrungen auszutreiben. Vielmehr möchte er sie dazu bringen, diese erlittenen Erfahrungen im Medium der Gebärdensprache zum Ausdruck zu bringen. Statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung.

Simon erzählt aus seiner Geschichte: »Wenn ich etwas brauchte oder mit meinen Eltern reden wollte, ließen sie mich fallen, schlossen mich ein, ohne Kommunikation, total allein. Ich drehte völlig durch, stundenlang in der Dunkelheit eingeschlossen zu sein, manchmal auch einen ganzen Tag lang. Und dann öffnete man mir die Tür und sagte: ›Gut, hast du jetzt verstanden?‹ Selbstverständlich hatte ich nichts verstanden. Es war ein sehr schwer zu ertragender Schmerz« (ebd., 26). Die Szene erinnert an die grausame Strafe, die Kreon an Antigone vollstreckt, als er sie bei lebendigem Leibe in das Grab einmauert, d.h. diesmal ist es Simon, der in der Maske des Königs die Rolle seines Vaters spielt. Es ist davon auszugehen, dass in Kreons Gebärden Bilder von Simons Kindheit verborgen sind, in denen die grausamen Gesten seines Vaters aufblitzen.

Der Regisseur verlangt von den Schauspielern, dass sie in ihr eigenes Schattenreich hinabsteigen und sich im Raum der Bilder jener Erinnerungen bewegen, die mit so großen Schmerzen verbunden sind. Antigone wird nicht verstanden, weil sie eine Sprache spricht, die keiner versteht – und damit meine ich nicht die Gebärdensprache –, sondern weil sie in dieser Sprache eine Erinnerung reflektiert, an die sich keiner erinnern möchte. Die Bestattung ihres Bruders Polyneikes ist göttliches Gebot, und damit ein Gebot, das nicht zur Disposition steht – das ist das Wesen eines göttlichen Gebots. Kreon stellt es zur Disposition und positioniert sich – zusammen mit dem Gemeinwesen, dem er vorsteht – jenseits dieser von Gott gestifteten Ordnung. Er tut so, als gebe es diese Ordnung nicht, als sei die von ihm bestimmte Ordnung, die das Gemeinwesen von Theben wieder zur Ruhe bringen soll, der göttlichen Ordnung übergeordnet. Antigones Rebellion besteht darin, die göttliche Ordnung wieder einzusetzen.

So wie Kreon Züge von Simons Vater und damit von Simon selbst trägt, erinnert Antigone an Emmanuelle Laborit, ihre Darstellerin. In ihrer Autobiografie *Der Schrei der Möwe* erzählt Laborit die Geschichte einer Verhaftung, einer Irrfahrt durch mehrere Polizeistationen in Paris und schließlich einer langen Nacht im Frauenuntersuchungsgefängnis (vgl. 1995, 85ff.). Emmanuelle versucht, an Vergessenes zu erinnern. Gut, ver-

ständig und deutlich spricht sie mit den Polizisten. Ihre Lautsprache ist so gut, dass ihre Lehrer dringend raten, das Gebärden zu unterlassen, um diese gute Lautsprachkompetenz nicht aufs Spiel zu setzen. Doch auf der Wache versteht sie keiner. Sie setzt sich für ihre Freundin und ihre beiden Freunde ein, die betrunken sind und in der U-Bahn ein Plakat abgerissen haben. Sie ist nüchtern und gibt sich alle Mühe, in gutem Französisch den Polizisten die Zusammenhänge zu erklären. Doch sie stößt auf eine Wand der Abwehr und ist entsetzt, dass diese Polizisten – denen man doch Vertrauen schenken soll, die doch zum Schutz vor allem der Alten und Kinder da sind, zudem gehörloser Kinder – sie behandeln, als seien sie Schwerverbrecher. Sie haben vergessen, dass sie dazu da sind, Kinder zu beschützen, dass man besonders geduldig und sanft zu Kindern und zu Heranwachsenden sein muss. Emmanuelle begegnet dem gleichen Unverständnis wie Antigone. Sie wird für etwas bestraft, was richtig war – sie hat nichts getan, nur ihre Freunde verteidigt und ihren Bruder bestattet, und das ist göttliches Gebot. Sie beruft sich also auf etwas, das tief in ihr angelegt ist, eine Erfahrung, die ihr Sein konstituiert. Und ganz gewiss sind in Antigones Gebärden Bilder von Emmanuelles Kindheit verborgen, in denen die unerbittlichen Gesten der Polizisten aufblitzen, aber auch die Gebärden, mit denen Emanuelle sich verzweifelt wehrt.

Es stellen sich, nach dem bisher Gesagten, drei Anforderungen an eine Theorie, die eine Poetik der Gebårdensprache reflektieren muss. Zuerst die Anforderung, die statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung im Auge hat; dann die Anforderung, die die entstellte Sprache der Poesie beleuchtet; und schließlich die Anforderung, eine Theorie zu entwickeln, in deren Mittelpunkt der Körper steht, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Ausdruck bringt. Ich will nachfolgend ein solches theoretisches Konzept kurz skizzieren und greife dabei auf die Sprachphilosophie Walter Benjamins, auf die Traumdeutung Sigmund Freuds und auf das Erinnerungskonzept Henri Bergsons zurück.

IV

Wie ist eine Sprache wie die des Sophokles oder Heiner Müllers zu fassen? Wovon ist hier die Rede? Welches geistige Wesen kommt in dieser Sprache zum Ausdruck? Und was unterscheidet diese Sprache von der Geschwätzigkeit?

Für Benjamins Sprachverständnis ist grundlegend, dass sich das geistige Wesen »in der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache« (1980f, 142; Herv. i. Orig.). Dieses »in der Sprache« bedeutet, dass die Sprache das Medium und das Material der Mitteilbarkeit eines jeglichen Wesens ist, womit er auf das Gleiche hinweist wie Thierry Roisin, der von seinen Schauspielern verlangt, dass sie die Materialität der Sprache erfassen, in der sich ihre mediale Kraft entfaltet; also genau jene Kraft, die Heiner Müller in den Texten der griechischen Mythologie spürt und in seine eigenen Texte zu bannen versucht. Die Materialität von Sprache bringt ihre magische Seite zum Schwingen.

Die magische Seite der Sprache verweist auf Benjamins Interesse an Sprache, aber auch auf seine Schwierigkeit damit. Sein Anliegen besteht darin, einen umfassenden Sprachbegriff zu reformulieren, der das Magische der Sprache gleichermaßen wie ihre Funktionalität einschließt. Dies verdeutlicht er am Begriff der Erfahrung – einem Be-

griff also, der bereits in den Eingangsbemerkungen von zentraler Bedeutung war, weil für ihn Vergangenheit und Gegenwart grundlegend sind und sich in ihm die geistige und die materielle Welt des Menschen verbinden. Benjamin kritisiert, dass dies in der von Platon und Kant begründeten Erkenntnisphilosophie nicht genügend wahrgenommen worden ist. Erkenntnis werde vor allem seit der Aufklärung als geistige Erkenntnis verstanden, der er Blindheit gegenüber religiösen und historischen Erfahrungen vorwirft. Erfahrung sei das Bindeglied von geistiger und materieller Welt.

Eine solche Erfahrung sei das Glück. Der antike Mensch, der uns in den Mythen begegnet, hat, so Benjamin, Glück als einen Zustand schwebender Aufmerksamkeit der Götter an sich erfahren – ein Glück, das nur mittelbar mit ihm zu tun hat. Das Glück des Sieges ist ein prekäres Glück, das die Götter dem einen verleihen, wie sie es auch einem anderen hätten zuteil werden lassen können. Der Mensch ist daran nicht beteiligt. Er weiß, dass sein Verdienst, sein Mut, sein Geschick, seine List in gleichem Maß auch auf den zutreffen, dem die Götter das Glück des Sieges entzogen haben. Kreons Sündenfall besteht darin, dass er sich dieses Sieges bemächtigt, ihn für sich reklamiert und ihn über das göttliche Gebot stellt. Das Wesen der antiken Tragödie ist es, dem Menschen seine Verfehlung vor Augen zu führen, in dem sie Jammer (Eleos) und Schauern (Phobos) bewirkt, an deren Ende die Reinigung steht – eine Katharsis, die das Glück des antiken Menschen voraussetzt. Ihm bedeutet die Erfahrung des Glücks keine Ich-Identifizierung als Sieger, eher das Gegenteil: Der Moment des Sieges ist nur im Angesicht der Niederlage erfahrbar. Also darf der Dank an die Götter nicht den Sieger zum Gegenstand haben, sondern etwas, das ihn transzendiert, und das geschieht im Kult, in dessen Worten und Gebärden der Sieger mit seiner Stadt, mit den Ahnen und mit der Macht der Götter selbst versöhnt wird (vgl. Benjamin 1980d, 128).

Für Benjamin ist der paradiesische Sündenfall ein sprachliches Paradigma. Der Sündenfall hat die paradiesische Welt, die glückliche Welt, zerstört. Die Unterscheidung von gut und böse ist in einer Welt, die gut ist, nichtig. Die ursprüngliche Ordnung, wonach das Wort Gottes schafft und das Wort des Menschen benennt – d.h. es in ein Verhältnis der Ähnlichkeit zu ihm stellt –, hat sich aufgelöst. Nun spricht der Mensch ohne zu benennen und versinkt in »Geschwätz« (1980f, 153). Der Mensch beginnt seine Existenz jenseits von Gott. Er ist aus der göttlichen Ordnung getreten und spricht nicht mehr *in* den Dingen gemäß seiner Erkenntnis, sondern *über* die Dinge, womit sich sein Verhältnis zu den Dingen verändert. Die sympathetische Beziehung, in der sich der paradiesische Mensch zu seiner Umwelt befindet, löst sich auf, d.h. er erfährt sich nicht mehr als in der Natur befindlich, sondern er gestaltet sich die Natur entsprechend den Möglichkeiten seiner Macht. Mit anderen Worten, der Sündenfall markiert den Beginn der Geschichte und die Feindschaft des Menschen mit der Natur. »So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen«, »unter Mühsal wirst du von ihm essen«, »Dornen und Disteln läßt er dir wachsen«, »im Schweiß deines Angesichts« (Gen 3,17-19) sind die Wegmarken dieser Feindschaft. Deswegen spricht Benjamin vom »Schmerz« (1980c, 126) des Menschen und von der »tiefen Traurigkeit der Natur« (1980f, 155) und ihrem Verstummen.

Benjamins Anliegen ist es, Einsamkeit und Verlorenheit des modernen Menschen zu deuten. Der Rekurs auf den biblischen Sündenfall ist nicht der Beginn einer linearen und chronologischen Geschichte, die sich in früher Zeit zugetragen hat, sondern ein

Denkbild, das es ihm ermöglicht, den für das Verständnis seiner Sprachphilosophie zentralen Zusammenhang von Sprache und Geschichte zu verdeutlichen. Mythisches Erzählen ist Erzählen in der Gegenwart. Die Bedeutung von Märchen und Mythen besteht in ihrer Gültigkeit für den Menschen, unabhängig davon, in welcher Zeit er lebt. Sie verweisen auf sein Glück, und ihre Sprache vergegenwärtigt die Vorstellung einer paradiesischen, einer reinen, einer poetischen Sprache.

Der Sündenfall und die darauf folgende babylonische Sprachverwirrung markieren das Ende unmittelbaren Sprechens und den Beginn der Herrschaft des Menschen über den Menschen und die Natur. Der Verlust des Paradieses und des unmittelbaren Erkennens sowie der Gabe, dieses in der Sprache zum Ausdruck zu bringen, haben zu der Verlorenheit geführt, die der moderne Mensch »Fortschritt« nennt, die doch nichts anderes als Katastrophe und ein Berg von Trümmern ist (vgl. Benjamin 1980b, 697f.). Was sich der Mensch jedoch bewahrt hat, ist eine Erinnerung an das Paradies als einem Ort unmittelbarer Erkenntnis und reiner Sprache, die diese Erkenntnis zum Ausdruck bringt und die er in seinen mythischen Erzählungen bewahrt hat. Der Mensch lebt nicht mehr im Zustand der Ähnlichkeit, aber er vermag Ähnlichkeiten zu schaffen und zu erkennen.

V

Wie sich nun der entstellten Sprache der Poesie nähern, den Satzketzen Heiner Müllers, den unverständlichen Gebärden des Visuellen Theaters Hamburg und des IVT von Vincennes? Es ist bereits der Ort angedeutet worden, woher uns die Entstellung vertraut ist. Es ist der Traum, dessen Dechiffrierung Sigmund Freud sein Hauptwerk gewidmet und der Spuren in allen seinen Schriften hinterlassen hat.

Entstellung ist für Freud das Wesen des Traums. Jeder Traum ist eine entstellte Form der Wunscherfüllung, in dem sich die Traumgedanken zu einem Trauminhalt dramatisieren. Die Überführung von Traumgedanken in Trauminhalt nennt er »Traumarbeit« (Freud 1999a, 283). Das kann ganz harmlos sein, aber auch sehr befremdlich und zu komischen, seltsamen und unverständlichen Bild- und Sprachschöpfungen führen. Der Traum kümmert sich nicht um »die bürgerliche Auffassung der Sprache« (Benjamin 1980f, 144), vielmehr wiederholt sich hier jenes paradiesische Sprechen, wonach sich das geistige Wesen in der Sprache mitteilt und der Mensch die Dinge nach seiner Erkenntnis benennt (vgl. ebd., 148).

Es ist nicht verwunderlich, dass Freud in diesem Zusammenhang die Sprache des Kindes mit seinem lebhaften Interesse an Wortneuschöpfungen und -verdrehungen ins Spiel bringt. »Die Sprachkünste der Kinder, die zu gewissen Zeiten die Worte tatsächlich wie Objekte behandeln, auch neue Sprechuren und artifizielle Wortfügungen erfinden, sind für den Traum wie für die Psychoneurosen hier die gemeinsame Quelle« (Freud 1999a, 309).

Für den Träumenden beängstigend ist jene Traumform, die sich durch Zerrissenheit und Verworrenheit des Trauminhalts auszeichnet und die am schwersten zugänglich ist. Freud sieht hier die Traumverschiebung bzw. Metonymie am Werk. »Traum-

verschiebung und *Traumverdichtung* sind die beiden Werkmeister, deren Tätigkeit wir die Gestaltung des Traumes hauptsächlich zuschreiben dürfen« (ebd., 313; Herv. i. Orig.).

Die Zurichtung von Traumgedanken in den Trauminhalt, die die verwirrende und schwer les- und verstehbare Entstellung des Traummaterials ausmacht und den Träumenden erschreckt, ähnelt dem poetischen Schaffen einer Dichtung wie der Heiner Müllers. Die Traumgedanken »scheinen nicht in den nüchternen sprachlichen Formen gegeben, deren sich unser Denken am liebsten bedient, sondern sind vielmehr in symbolischer Weise durch Gleichnisse und Metaphern, wie in bilderreicher Dichtersprache, dargestellt« (Freud 1999b, 671f.). Dabei kommt der Traumverschiebung eine besonders wichtige Bedeutung zu, bei der nach Freud, »ein farbloser und abstrakter Ausdruck des Traumgedankens gegen einen bildlichen und konkreten eingetauscht wird. [...] Das Bildliche ist für den Traum *darstellungsfähig*« (Freud 1999a, 345; Herv. i. Orig.). Mithilfe der Verdichtung und Verschiebung bewältigt der Traum ein Problem – die Übersetzung eines abstrakten Gedankens in ein Bild –, das sich auf der sprachlichen Ebene der Darstellbarkeit manifestiert.

Gehörlosen Darstellern scheint diese Form der Traumarbeit zutiefst vertraut zu sein, und zwar unmittelbar als Traumarbeit, die sie in Gebärdensprache gestalten. Kaum ein Gebärdensprachpoesie-Wettbewerb, bei dem nicht explizit und implizit Traumgeschichten gezeigt werden. Dabei verweisen diese Präsentationen keineswegs nur auf die Visionen einer glücklicheren Zukunft, sondern unmittelbar auf traumhaftes Geschehen, also ein Geschehen, das sich der unmittelbaren Verstehbarkeit entzieht. Die Schwäche der Präsentationen, die sich darin zeigt, dass sich die Präsentatoren immer wieder dazu verleiten lassen, ihre Alpträume zu glätten und sie anekdotenhaft in vermittelbaren Geschichten zu vereinfachen und ihnen damit die traumhafte Radikalität und Kraft zu entziehen, verstehe ich als einen Ausdruck der Unsicherheit und Angst, sich ganz der Traumhaftigkeit ihrer Sprache hinzugeben. Ich erinnere nur an Chantals Bedenken bei der Arbeit an der *Antigone*. Wesentlich jedoch ist, dass gehörlosen Darstellern der Traumcharakter ihrer Sprache bewusst ist und sie damit spielen.

VI

Wer sich am Morgen seiner Träume zu besinnen versucht und sie im Traumtagebuch notiert oder sie seinem Nächsten erzählt, tätigt bereits eine Übersetzungsleistung, nämlich die Bilder und Gebärden der Nacht in eine schriftliche oder mündliche Form zu übertragen. Mit dieser Übersetzungsleistung schließt man sich dem hermeneutischen Interesse Freuds an, das er in seinem Verfahren der Psychoanalyse vorgegeben hat, ohne das Wesen dieser Leistung besonders hervorzuheben. Freuds hermeneutisches Interesse dient letztendlich dazu, dem Traum die Maske der Metonymie herunterzureißen. Wenn jedoch Traumbilder nicht mehr unter einer hermeneutischen, sondern einer phänomenologischen Perspektive betrachtet werden, wenn es also nicht mehr um die Bedeutung der Bilder, d.h. um ihre Lesbarkeit, sondern um ihre Beschaffenheit geht, rückt ihre Materialität in den Mittelpunkt des Interesses.

Die Frage, wie die Theorie einer Poetologie der Gebärdensprache beschaffen ist, in deren Mittelpunkt der Körper steht, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Ausdruck bringt, muss die Materialität und Geschichtlichkeit der Bilder der Gebärdensprache im Auge haben. Henri Bergsons Untersuchung *Materie und Gedächtnis* (1991) scheint auf den ersten Blick den bekannten Dualismus zu bestätigen, wonach die Materie – hier vor allem im Sinne des Körperlichen – das Vergängliche, Instabile, Irrationale, Lustorientierte repräsentiert, das Gedächtnis hingegen für den Geist steht, die Unsterblichkeit, die Idee, den Intellekt. Bergson hingegen unterstreicht die Beziehung von Geist und Körper und gibt dabei hilfreiche Hinweise für das Verständnis von Gebärdensprache.

Er geht davon aus, dass alles, was uns umgibt, Bilder sind. Die äußeren Bilder übertragen Bewegungen auf den Körper; der Körper überträgt Bewegungen auf die äußeren Bilder – er gibt ihnen Bewegungen zurück. In einem ersten Schritt nimmt der Mensch die Eindrücke bzw. Bilder der Außenwelt wahr und speichert sie als Bilder der Erinnerung in seinem Gedächtnis. Dabei unterscheidet das Gedächtnis – Bergson nennt es das erste oder reine Gedächtnis (vgl. ebd., 73) – nicht nach Nutzen oder Brauchbarkeit, es speichert unterschiedslos alles, was sich ihm offenbart, »alle Ereignisse unseres täglichen Lebens, wie sie sich nacheinander abspielen«, ohne »die mindeste Einzelheit [zu] vergessen; jede Tatsache, jede Gebärde behält es mit Ort und Datum. Ohne Hintergedanken an Nützlichkeit oder praktische Verwendbarkeit [...], aus bloßer natürlicher Notwendigkeit« (ebd., 70). Nur der Wahrnehmung verdanken wir es, in der Fülle der Bilder nicht zu ertrinken. Sie übernimmt die Rolle eines Zensors und wählt aus der Flut äußerer Bilder jene aus, die mit Empfindungen des Körpers korrespondieren und auf die sie Einfluss ausüben können. Daraus folgt, ein Bild kann sein, ohne wahrgenommen zu werden, es kann existieren, ohne dass wir es sehen.

Der Körper speichert nicht nur Bilder, sondern auch Bewegungen, die mit diesen Bildern verbunden sind. Bergson unterscheidet hier zwei theoretisch unabhängige Formen von Gedächtnis: das erste bzw. Bild-Gedächtnis, das der Vergangenheit verbunden ist und von dem wir bereits wissen, dass es alles speichert ohne Hintergedanken an Nützlichkeit oder praktische Verwendbarkeit aus reinem Interesse, und das Bewegungs-Gedächtnis, das der Gegenwart zugeordnet ist und »neue Dispositionen des Handelns« (ebd., 70f.) schafft. Das Wesen des ersten Gedächtnisses ist Kontemplation, das des zweiten Aktion.

Der Körper – nicht der Geist – ist das Archiv des Gedächtnisses. Doch das Wort »Archiv« ist irreführend, denn es suggeriert, dass der Mensch zu seinem Archiv freien Zugang hat. Diesen freien Zugang jedoch gibt es nicht. Das erste Gedächtnis ist *nicht* verfügbar, d.h. der Mensch kann nicht willkürlich darauf zurückgreifen. Es ruht in unzugänglicher Tiefe und unterscheidet sich von einer alltäglichen Erinnerung, bspw. einem auswendig gelernten Gedicht oder einem Erlebnis, einer Geschichte, die man zum Besten gibt, durch deren Verfügbarkeit. Auf Grund ihrer Verfügbarkeit gehört diese alltägliche Erinnerung nicht in den Bereich des reinen Gedächtnisses, sondern ist vielmehr eine Form der Gewohnheit im Licht des Gedächtnisses. Reinheit bedeutet Unverfügbarkeit. Unverfügbarkeit ist das Wesen des Gedächtnisses. Aus diesem Grund nennt Bergson das unzugängliche Gedächtnis »reines Gedächtnis«, das die reine Erinnerung

speichert, und die Wahrnehmung von Bildern, die ungefiltert das reine Gedächtnis auffüllen, nennt er »reine Wahrnehmung« (ebd., 52ff.).

Wahrnehmung löst Bewegung aus, in die sich die Erinnerung einfügt, d.h. die Bewegungen, die durch die Wahrnehmungen ausgelöst werden, werden mit Erinnerungsbildern verknüpft. Das Gedächtnis verstärkt und bereichert die Wahrnehmung mit Erinnerungsbildern, es wählt nacheinander verschiedene analoge Bilder aus und richtet sie auf die durch die Wahrnehmung ausgelöste Bewegung. Wenn im Prozess der Wahrnehmung Bilder ins Körperzentrum eindringen und sich im Prozess der Abgabe in Bewegung umsetzen, vermischen sich mit diesen Bildern Erinnerungsbilder, die den neuen Bildern ähnlich bzw. näher oder ferner verwandt sind. Wir erleben dieses Phänomen als ein Wiedererkennen der Bilder – eine Korrespondenz. Neue Bilder vermischen sich mit Erinnerungsbildern, die sich uns offenbaren, ohne dass wir auf sie Zugriff gehabt hätten.

Die hier theoretisch so streng getrennten Formen des Bild- und Bewegungsgedächtnisses sind in Wirklichkeit eng miteinander verschlungen, ohne dass sie ihre Spezifika deshalb einbüßten. Ihre Verwobenheit lässt sich am »Allgemeinbegriff« (ebd., 151ff.) demonstrieren, der für den Zusammenhang von Wahrnehmung, Erinnerung und Sprache beispielhaft ist. Das reine kontemplative Gedächtnis, das jedes äußere Bild mit eigenen Bildern abgleicht und Ähnlichkeiten sucht, unterscheidet sich wesentlich vom Bewegungsgedächtnis, das der Gewohnheit und Motorik verpflichtet ist. Um miteinander zu kommunizieren, suchen die beiden einen Platz, an dem sie sich treffen können. Dieser Platz ist der Allgemeinbegriff, also jener Ort sprachlicher Begrifflichkeit, den wir suchen, um zu kommunizieren. Bergson geht davon aus, dass wir in dem Moment, da wir ein Ding wahrnehmen, »wir ihm ein Wort beifügen« (ebd., 152). Das Wort kommt zur Bewegung hinzu. Entfällt das Wort, haben wir nichts als die Bewegung, die Gebärde.

Zur Empfindung, auf die die Wahrnehmung reagiert und eine Bewegung bzw. eine Gebärde auslöst, tritt, nachdem das reine Gedächtnis Erinnerungsbilder gefunden und mit Bewegungen des Bewegungsgedächtnisses verbunden hat, der Geist, der die Ähnlichkeit des Wahrgenommenen erkennt. Die Ähnlichkeit »ist eine intellektuell wahrgenommene oder gedachte« (ebd., 156). In der Transformation von Aufnahme und Abgabe der Bewegung, in der das reine Gedächtnis seine Bilder als Erinnerungsbilder der Bewegung beisteuert, »bilden sich durch die doppelte Arbeit des Verstandes und des Gedächtnisses« (ebd.) neue Bewegungen, die sowohl aus gebundenen als auch aus freien Bewegungsabläufen bestehen.

Bergson selbst verweist im Zusammenhang seiner Ausführungen zum Allgemeinbegriff auf die Analogie der Sprache des Traums und der des Kindes, wenn er davon spricht, dass der Traum des Erwachsenen die Sprache des Kindes abgelöst hat. Sowohl die Sprache des Kindes als auch die des Traums können auf Allgemeinbegriffe weitgehend verzichten, weil sie nicht dem Anspruch auf Verständlichkeit folgen. Dies betrifft im gleichen Maß die gebundenen Gebärden, die sich mit freien Gebärden vermischen, ja – und das ist die Besonderheit der Gebärdensprache –, die in sich zwischen frei und gebunden oszillieren. Gebärden in ihrer körperlichen Präsenz verfügen über eine ungleich differenziertere performative Gestaltungskraft und Spontaneität, als das beigefügte Wort. Und sie verfügen über eine subversive Kraft, die rationalen Strukturen

kognitiver Erkenntnis mit der Irrationalität körperlicher Performanz zu konterkarieren. Die Gebärdensprache ist die unmittelbare Bewegung, die durch die Wahrnehmung ausgelöst wird, in der sich Erinnerungsbilder aus dem reinen Gedächtnis und Bewegungen aus dem Bewegungs-Gedächtnis zur Darstellung bringen.

VII

Im Sommersemester 2000 erarbeiteten Mitglieder der Truppe des Visuellen Theaters Hamburg zusammen mit Studierenden des Instituts für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser der Universität Hamburg die Übersetzung des Films *Blue* von Derek Jarman aus dem Jahr 1993 (vgl. Abb. 2) in DGS sowie in poetische Formen der Gebärdensprache. Am 20. Februar 1994, wenige Tage nach der Uraufführung in Berlin, ist Derek Jarman an den Folgen von AIDS gestorben.

Abbildung 2: Plakat »Blue« (2000)



Der Film stellt insofern eine spannende Herausforderung dar, als er einem sehr eigenwilligen ästhetischen Konzept folgt. Derek Jarman, der 17 Kinofilme und etliche Kurzfilme und Videoclips produziert hat, schuf sowohl artifizielle experimentelle Filme, deren bekannteste *The Angilic Conversation* (1985), *The Last of England* (1987) und *The Garden* (1990) sind, als auch »echte« Kinoerfolge, wie *Caravaggio* (1986), *Edward II* (1991) und *Wittgenstein* (1992). Kurz vor seinem Tod drehte er den Film *Blue*, dessen Bilderlosigkeit seine Erblindung – Jarman litt unter dem Cytomegalie-Virus, einer AIDS-typischen Erkrankung – reflektiert und ihn gleichzeitig zurück zu seinen künstlerischen Wurzeln, der Malerei, brachte. In diesem Film verzichtet Jarman auf jegliche visuelle Darstellung, der Betrachter ist 75 Minuten lang mit einer blauen Leinwand konfrontiert – ein monochromes Erleben, wie wir es aus den Bildern der blauen Phase Yves Kleins kennen, dem Jarman seinen Film widmet. *Blue* unterscheidet sich von den experimentellen früheren Filmen in einer Hinsicht, als Jarman hier unmittelbar auf einen anderen Künstler und dessen Werk verweist und damit Deutungsmöglichkeiten eröffnet, die Kleins Konzept monochromer Malerei in Verbindung mit einem Film bringt, dessen Thema das Sterben ist. Aus dem Off hört man Stimmen, die Texte unterschiedlicher Genres sprechen: poetische Texte, Lieder, Texte, die Erinnerungen reflektieren vom Leben und Sterben von Freunden, Mitpatienten und an den eigenen hinfalligen Körper. Gelegentlich verweist der Film auf Ereignisse des zur gleichen Zeit tobenden Bürgerkriegs im damaligen Jugoslawien.

Dieser Film ist in der von Jarman gestalteten Form für gehörlose Menschen unzugänglich. Eine Untertitelung des Films würde den Ausdruck der unterschiedlichen Stimmen in unzulässiger Weise reduzieren und seinem ästhetischen Konzept zuwiderlaufen. Vor allem aber wäre sie bar jener Sinnlichkeit, die diesen Film auszeichnet. Die offene Form, die vom Zuschauer fordert, sich ganz dem Film und den Bildern, die Text und Musik evozieren, hinzugeben, bedeutet eine schwierige Aufgabe für eine gebärdensprachliche Interpretation, bietet jedoch gleichzeitig die Möglichkeit, sowohl narrative als auch poetische Elemente der Gebärdensprache zu zeigen, ohne das Konzept der Bilderlosigkeit Jarmans zu konterkarieren, was eine Auseinandersetzung um die Bildhaftigkeit respektive eine Kritik der Bildhaftigkeit von Gebärden voraussetzt.

Die das Projekt begleitenden Bedenken waren groß. Der Einsatz von gebärdenden Studierenden vor der Kinoleinwand lief zwangsläufig auf eine Form der Vergewaltigung von Jarmans Film hinaus. Der Scheinwerferspot auf die Leinwandmitte, in den die Gebärdenden traten, riss ein Loch in das blaue Nichts. Zerstörten wir damit die Unantastbarkeit eines Kunstwerks? Der gut gemeinte Impetus, dieses Werk gehörlosen Menschen zugänglich zu machen, drohte in sein Gegenteil zu fallen, denn war dieses Werk in dieser vergewaltigten Form überhaupt noch erkennbar? Sollte man nicht ehrlicherweise eingestehen, dass es Kunstwerke gibt, die per se eine Gruppe von Rezipienten ausschließen? Gleichzeitig beschäftigten wir uns mit der Frage, ob gehörlose Menschen trotz der in Gebärdensprache übersetzten Texte in der Lage sein würden, dem Geschehen zu folgen. Zudem ließen sich viele signifikante Teile des Films im Rahmen unserer Arbeit nicht übersetzen. Dabei handelt es sich vor allem um die musikalischen Anteile sowie prosodische und akustische Elemente, bspw. diverse Halleffekte, Straßengeräusche und Bombenlärm. Außerdem war uns bewusst, dass Erfahrung, Interesse und Bereitschaft, sich auf experimentelle Kunst einzulassen, schon bei hörenden Menschen

nur in geringem Maß vorhanden ist; für gehörlose Menschen, die bisher kaum Zugang zu weiterführenden Bildungseinrichtungen haben und von der Diskussion um experimentelle Kunst weitgehend ausgeschlossen sind, musste diese Performance eine Zumutung sein. Auch wenn inzwischen eine gewisse Anzahl von Theateraufführungen von Gebärdensprachdolmetschern begleitet werden, unterschied sich unsere Aufführung von einer traditionell gedolmetschten Aufführung vollständig. Die anwesenden gehörlosen Zuschauerinnen waren völlig auf die gebärdenden Studierenden angewiesen, deren poetische Bilder nicht ohne Weiteres erschließbar waren. Die Frage, ob die Studierenden überhaupt genügend Kompetenz und Erfahrung mitbrächten, diese Poetik zum Ausdruck zu bringen, führte zu einer weiteren Sorge, die Gegenstand unserer Bedenken war, und die sich in der Unerfahrenheit, Befangenheit und dem Respekt vor einer Sprache begründete, der sich nur wenig hörende Menschen ›mächtig‹ und ›gewachsen‹ fühlen.

Derek Jarman's Film *Blue* reflektiert das Sterben an AIDS; einer Krankheit, die gerade auch in der schwulen Gehörlosenszene viele Opfer forderte, weil die damalige Aufklärung sich zumeist an hörende Menschen richtete und sie nicht erreichte.³ Wurden die Bilder von Keith Haring, die Fotografien von Robert Mapplethorpe und Derek Jarman's Film *Blue* als Möglichkeit der Auseinandersetzung mit AIDS wahrgenommen – und das meint vor allem die Auseinandersetzung mit der Bedrohung und dem Verlust des eigenen Lebens und dem von nahestehenden Menschen –, so erhofften wir uns, dass die Aufführung von Mitgliedern des Visuellen Theaters gemeinsam mit den Studierenden des Instituts die Erinnerung an die an AIDS gestorbenen gehörlosen Menschen wachruft und sie dem Vergessen entreißt. Eines der gehörlosen Opfer war Christian Müller, aus dessen Leben und Sterben wir Szenen in die Performance eingebaut haben. Das heißt, es gab Teile des Films, in denen auf der Bühne ein anderer Text gebärdet wurde als der, der zu hören war. Man musste nicht gebärdensprachkompetent sein, um diese Differenz zu bemerken. Es sollte ein anderes, ein taubes Geschehen sichtbar werden, das sich allein an die gehörlosen Zuschauer richtete und sich nur ihnen erschloss. Wie ein Palimpsest überschrieb Marco Lipski Derek Jarman's Film mit einem zutiefst intimen Text, der die letzten Monate im Leben Christian Müllers erzählt: seine Einsamkeit, seine Hinälligkeit, seine Energie und sein Engagement, die Spannungen mit seinem Freund Robert, schließlich sein Sterben.

Texte und Lieder des Films wurden mit Mitteln der DGS, einer visuellen Poesie und Choreografie übersetzt. Dabei entstand ein Kunstwerk im Kunstwerk, das auf den ersten Blick keine Versöhnung erfährt. Hörende und gehörlose Zuschauer verstehen sich nicht – zwei Gruppen, die unberührbar nebeneinander agieren, eingetaucht in ein gemeinsames Blau. Verständigung ist erst in dem Moment möglich, wenn hörende und gehörlose Menschen einander zuwenden und etwas von ihren Erfahrungen mitteilen.

3 Vgl. dazu »Barbara Stauss und Gunter Trube« in »Akte der Verständigung. Deaf Studies und die Differenz von Präsentation und Repräsentation« in diesem Band auf S. 333f.

VIII

Welche Vorstellungen von »Bild« begegnen dem Betrachter bei Yves Klein und Derek Jarman, und in welcher Beziehung stehen diese Vorstellungen zu den Bildern der Gebärden? Wie ist die These Henri Bergsons, dass alles, was uns umgibt, Bilder sind, mit der radikalen Bildkritik des monochromen Blaus und der Aussage Jarmans zu vereinbaren: »Bilder sind die Kerkerwände der Seele, deine Herkunft, deine Erziehung, deine Laster und Bestrebungen, deine Fähigkeiten, die Welt deiner Psyche« (Jarman 1994, o.S.).

Es sind tatsächlich zwei völlig verschiedene Vorstellungen von »Bild«, von denen hier die Rede ist. Klein und Jarman unterziehen die normativen Ansprüche, das Selbstbild der bürgerlichen Gesellschaft, einer radikalen Kritik: Herkunft, Erziehung, Laster, Ehrgeiz, Psychologie sind für sie Wegmarken dieser Gesellschaft (von Jarman »Fakten« genannt) – dazu da, den Einzelnen zu unterdrücken und seine Entfaltung zu beschränken. »Diese Fakten, losgelöst von jedem Grund, lockten den Jungen mit den blauen Augen in ein System der Unwirklichkeit« (ebd.).

Zu Beginn war von diesem System der Unwirklichkeit die Rede. Ich schrieb davon, dass die Sprache, in der der Einzelne die Erfahrungen seiner Unterdrückung gesammelt hat, die Quelle, das Archiv eines Lebens bedeutet, das eigentlich zum Tode verurteilt ist. Mit anderen Worten, die Sprache, die nur eine poetische sein kann, ist in der Lage, das vom Tod bedrohte Leben zu bewahren, denn diese Sprache ist die einzige Möglichkeit, in der der Unterdrückte die Erfahrung der Unterdrückung transformiert und gestaltet, sie sich damit einverleibt, zu eigen macht und in entstellter Form gestaltet. Die Unterdrückung hat ihre Macht verloren. Es ist der gleiche Gedanke, mit dem Susan Sontag ihre Rede anlässlich des an sie verliehenen Friedenspreises des Deutschen Buchhandels abschließt: Literatur – also poetische Sprache – heißt, »dem Gefängnis der nationalen Eitelkeit, der Spießbürgerlichkeit, dem zwanghaften Provinzialismus, dem stupiden Schulunterricht, der Unvollkommenheit des Schicksals, dem Unglück [zu] entkommen. [...] Literatur ist Freiheit« (2003, 9).

Derek Jarmans Film *Blue* zeigt das in dramatischer und konsequentester Form. Er verzichtet auf jedes Bild und lässt allein die Bilder sprechen, die seine Texte beim Zuhörer hervorrufen. Damit entlässt er den Zuhörer in das Reich größtmöglicher Freiheit. Aus der Fülle der flüchtigen Wort- und Tondokumente schafft sich jeder seinen eigenen Film. Die Dokumente, mit denen Zuhörer und Zuschauer konfrontiert sind, sind Materialien der Erinnerung, teilweise dokumentarischen, teilweise entstellten Charakters, allesamt poetisch montiert. Das heißt, es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Dokument und Poesie, alles hat sich in Dichtung verdichtet: die Aufzählung von den Nebenwirkungen eines Medikaments, einem Waschzettel entnommen, die Aktionen der AIDS-Gruppen gegen die reaktionäre Kirche, der Selbstmord von Karl, die Winde und die Bambuswälder Chinas, die Beobachtungen der Patienten im Wartezimmer, die Sehnsucht nach Berührung, Sex und Zärtlichkeit, die Trauer um verlorene Freunde und das eigene verlöschende Leben.

Jarman entscheidet sich für ein Konzept radikaler Bilderlosigkeit nicht allein wegen seiner zunehmenden Erblindung, er entscheidet sich dafür, weil er im Konzept Yves Kleins den Ausdruck größtmöglicher Freiheit erkennt. An der Schwelle des eigenen To-

des muss er auf alles verzichten, an dem ihm vorher noch gelegen war. Seine Filmquellen über an schönen Männern und Soldaten, die sich leidenschaftlich hingeben, an exzentrischen Frauen, die stolz die Fäden in der Hand halten, an korrupten Beamten und Offizieren in ihren vergeblichen Machtgelüsten. Keine finsternen Verliese, keine Bilder seines Traumgartens und des benachbarten Kernkraftwerks von Dungeness. Er überlässt die Aufgabe, die eigentlich dem Regisseur obliegt, seinen Zuschauern – ihrer Bereitschaft, inspiriert durch seine Worte und durch die Auswahl seiner Musik, eigene Bilder zum Klingen zu bringen. »Im Chaos der Bilderflut / Zeige ich euch das allumfassende Blau / Blau ein offenes Tor zur Seele / Eine unendliche Möglichkeit / Die greifbar wird« (Jarman 1994, o.S.). Voraussetzung ist, dass sich die Zuschauer dem Text und der Musik ganz hingeben.

Eine Hingabe, die auch die Gebärdensprache erfordert. Alles, was an Gebärdensprache zu sehen ist, kommt dem Betrachter bekannt vor und bleibt doch ganz fremd. Denn natürlich sind viele der Gesten und Gebärden, die auf der Bühne zu sehen sind, bekannt. Und in dieser eigenartigen Verbindung des akustisch vernommenen Wortes bekommen diese fremden und unverständlichen Gebärden etwas Vertrautes, das unterschiedliche Gefühle auslöst. Plötzlich erkennt der Betrachter sich selbst in diesen Gebärden, nicht unbedingt im Sinn einer Selbstvergewisserung als vielmehr einer Selbsterfahrung⁴ in jener bruchstückhaften Weise, wie er sie aus seinen eigenen Träumen kennt. Beim Aufwachen wird das Reich der Träume verlassen und im Nu ist der Traum verschwunden. Hin und wieder mag er im Lauf des Tages aufblitzen, doch bleibt er ein Rätsel mit seinen verwirrenden und entstellten Gebärden. Diesem Rätsel begegnen diejenigen, die Gebärdensprache sehen, und die Gebärdensprache beginnt ein Eigenleben unabhängig vom Text zu führen. Es ist ein Moment der Freiheit, den jeder hier erfährt, und ein Moment der Lust, an der Möglichkeit dieser Freiheit teilzuhaben.

In den Bildern der Gebärdensprache ist die Freiheit in ihrem Urzustand zu erfahren, d.h. geistige und körperliche Stimulation im Gegensatz zur platonischen und cartesianischen Orientierung an einer Idee befreit vom gebrechlichen Körper, am Denken befreit von schmerzhafter Erfahrung, an der ewigen Wahrheit befreit von sinnentauender Lust. Die Gebärdensprache ist tatsächlich ein vollkommenes Archiv sinnlicher Ähnlichkeit und unterscheidet sich damit von der Laut- und Schriftsprache, die – mit einem Wort von Benjamin – »das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit« (1980h, 213) ist. Diese Sprache muss man lernen, wie man alles erlernen muss. Kein Bild, kein Ton, kein Wort erschließt sich dem Betrachter, ohne zu lernen, sonst bleibt es Geschwätz. Dass gehörlose Menschen die Lehrer dieser Sprache sind, ist selbstverständlich, denn sie sind es, die am meisten von dieser Sprache wissen und hörende Lerner an Bilder erinnern, die tief vergraben in ihrem unzugänglichen Gedächtnis lagern. Es sind die gehörlosen Lehrer, von denen hörende Menschen diese Sprache erlernen, die es ihnen ermöglicht, ihren eigenen Erfahrungen der Unterdrückung einen angemessenen sprachlichen Ausdruck zu verleihen.

4 Vgl. dazu meine Ausführungen zu Christoph Wulfs Zitat: »Bildern ist gemeinsam, dass Menschen sich in ihnen erfahren und sich mit ihrer Hilfe ihrer selbst vergewissern« (2005, 39f.); in »Wem gehört die Gebärdensprache?« in diesem Band auf S. 22.