

»Sur le pont d'Avignon, on y danse, on y danse, sur le pont d'Avignon, on y danse tous en rond«

Gibt es eine Sprache, in der man etwas auszudrücken vermag,
für das es keine Sprache gibt?

In den ersten Jahren unseres Instituts, damals war es das Zentrum für Deutsche Gebärdensprache, war sein Leiter, Siegmund Prillwitz, ein gern gesehener Gast in diversen Talkshows. Natürlich kam im Verlauf einer Sendung immer die Bitte, dem Publikum einen ›Satz‹ in DGS zu zeigen. Alle, die Prillwitz kannten, wussten, was nun kommt: »Das Auto fährt über die Brücke«, ein ›Satz‹, an dem sich anschaulich einige grundlegende Strukturprinzipien der DGS demonstrieren ließen – und unter den Kollegen wurde das ›Brückenauto‹ zum *running gag*. Doch das ›Brückenauto‹ war mehr als ein simples linguistisches Beispiel – es ist eine Metapher und spricht von etwas Auseinanderliegendem, eigentlich Unerreichbarem, verbunden durch eine Brücke, auf der jemand hin- und herfährt, ohne recht zu wissen, wohin er gehört.

1997 produzierte Anita Straßer eine Filmdokumentation über hörende Kinder gehörloser Eltern und nannte sie *Brückenmenschen*. Eine ihrer Interviewpartnerinnen, die Gehörlosenpädagogin und Gebärdensprachdolmetscherin Sabine Goßner, prägte den Ausdruck, der dem Film seinen Namen gab, und meinte damit sich und hörende Menschen, denen gehörlose Menschen vertraut sind.

Ein solcher »Brückenmensch« ist ganz gewiss die Fotografin Claudia Göpperl, deren Schwester gehörlos ist, und die im Sommer 1999 im Münchner Gasteig zusammen mit dem Landesverband Bayern der Gehörlosen eine Kulturveranstaltung für gehörlose und hörende Menschen organisierte, die sie »Kulturbrücke« nannte.

Das Bild der Brücke scheint sehr eingängig zu sein und gut geeignet, etwas zusammenzubringen, was nicht zusammengehört, denn eine Brücke ist ein von Menschenhand geschaffenes Werk, das den Übergang an einer Stelle ermöglicht, an der die Natur keinen Übergang vorgesehen hat. Dabei kann das Überqueren von Brücken gefährlich sein: »Schaukeln verboten!« steht an einer Hängebrücke über einer Schlucht im Berner Oberland. Brücken sind Anziehungspunkte für potenzielle Selbstmörder, weshalb die Hamburger Köhlbrandbrücke für den Fußgängerverkehr gesperrt ist. Brücken selbst

sind gefährdet und können von reißenden Strömen mitgerissen werden, oder, wie in Luzern passiert, abbrennen. Brücken werden auch heute noch mit Dynamitkammern versehen, um sie bei Gefahr sprengen zu können ... Um es auf den Punkt zu bringen: Brücken sind eine heikle Angelegenheit, besonders die zwischen hörenden und gehörlosen Menschen.

Betrachtet man den Film von Anita Straßer und die einzelnen Vorstellungen der Münchner Kulturveranstaltung etwas genauer, wird man feststellen, dass keine Metapher unpassender die Beziehung von hörenden und gehörlosen Menschen beschreibt als die der Brücke. Die ›Brücke‹ soll etwas überbrücken, was die Aussagen der Filmdokumentation und die Bilder, Filme und Theaterinszenierungen im Gasteig konterkarieren, denn in Szene gesetzt wird hier vor allem eine Erfahrung: die der Eigenheit, der Inkompatibilität, des Fremden und des Scheiterns, wenn es sich zu vermitteln versucht; d.h. eine Erfahrung der Zerrissenheit, die von keiner Brücke zusammengehalten wird.

Diese Erfahrung machen wohl besonders schmerzhaft hörende Kinder gehörloser Eltern, denn ist schon das Verhältnis allgemein von Kindern zu Eltern von einem Wust ambivalenter Gefühle zwischen Abwehr und Zuneigung geprägt, und die Kindheit eine schwierige Zeit für jedes Kind, kommen in diesem speziellen Verhältnis noch diverse Gefühlslagen hinzu, die dieser Beziehung etwas Unentrinnbares geben: Ausbeutung, Scham und Mitleid. Fällt es schon hörenden Kindern hörender Eltern schwer, eine Sprache zu finden, die den Gefühlen und Verletzungen der Kindheit Ausdruck verleiht, scheint die Sprachlosigkeit hörender Kinder gehörloser Eltern unüberwindbar.

Alle vier in der Dokumentation vorgestellten Kinder berichten davon, dass sie ihren Eltern nicht das sagen konnten, was ihnen auf dem Herzen lag, und zwar nicht, weil es ihnen an Gebärdensprachkenntnissen mangelte, sondern, wie Sabine Goßner berichtet, es schwierig war, »rüber zu bekommen, um was es geht«. Uwe Schönfeld, ein weiterer Interviewpartner, führt diesen Gedanken etwas genauer aus: »Ich habe arge Probleme gehabt in der Kommunikation, dass sie mich verstehen, und dass ich sie verstehe. Das liegt nicht daran, dass ich gebärdensprachlich mit ihnen Probleme hatte, sondern, weil ich die Gebärdensprache nur von meinen Eltern gelernt habe und praktisch den Gebärdensprachschatz meiner Eltern übernommen habe. Ich als Hörender habe einen viel größeren Sprachschatz, doch wenn ich die Gebärden dafür nicht kenne, kann ich mit ihnen darüber nicht reden.«

Was hier als familienbedingt eingeschränkte Gebärdensprachkompetenz begriffen wird, die Schönfeld aufzuholen versucht, indem er, wie er erzählt, mit seinen Eltern neue Gebärden ausdenkt, offenbart sich bei genauerer Betrachtung als eine Schwierigkeit, die sich weniger auf der Ebene von Sprachkompetenz als vielmehr auf derjenigen von differenter Welterfahrung darstellt: Die Aussage, die Gebärdensprache von seinen Eltern gelernt zu haben, meint nämlich weniger ein linguistisches System als vielmehr eine Vorstellungswelt und zwar eine, die von gehörlosen Menschen geprägt ist. Die Vorstellungswelt von gehörlosen Menschen ist jedoch niemals die von hörenden und umgekehrt und so erlebt er noch heute – auch davon ist in dem Film die Rede – genau jene Schwierigkeiten in der Kommunikation, die er bereits als Kind erfahren hat.

Der Komponist und Sohn tauber Eltern, Helmut Oehring, erzählt von einer Situation, die er als alpträumartig empfindet: »[D]ass ich Dinge, die mich berühren, nur in Gebärdensprache sagen könnte, bei den Gehörlosen aber nie jemanden gefunden habe,

dem ich das hätte sagen können, aufgrund der unterschiedlichen Gefühlswelten, obwohl der gleichen Identität der Sprache. Bei den Hörenden gibt es vielleicht ähnliche Gefühlswelten, aber da ist die Sprachbarriere zu groß.« Oehring schildert einen Zustand der Unvermittelbarkeit und Sprachlosigkeit, in dem er sich befindet; er beschreibt einen Raum der totalen Isolation, also das Nichts, in dem es seine Erfahrungen nicht gibt, weil es keine Sprache gibt, sie zu vermitteln, und keine Menschen, denen er sie vermitteln könnte.

Und Caroline Link, die in ihrem Film *Jenseits der Stille* zeigt, wie sich eine hörende Tochter von ihren gehörlosen Eltern emanzipiert, berichtet in der Dokumentation von Anita Straßer aus Erzählungen hörender Kinder gehörloser Eltern: Diese Kinder hegten während ihrer Pubertät ganz extreme Gefühle gegenüber ihren Eltern, von Scham über deren Behinderung bis hin zu Scham über diese empfundene Scham, da es sich doch um die geliebten Eltern handelt, für die man sich schämt. Link erzählt von einem Mädchen, das ihrem Vater gerne einmal gesagt hätte, er sei ein »richtiges Arschloch«, und jene beneidete, die ihren hörenden Eltern diese Bezeichnung an den Kopf knallen konnten, während das für die Tochter nicht möglich gewesen sei. Vermutlich nicht, weil sie keine Gebärde für »Arschloch« kannte, sondern, weil ihre Eltern an ihr Mitleid appellierten und ihr Zorn auf sie in der Kehle bzw. in ihren Händen stecken blieb.

So scheint es tatsächlich keine Sprache zu geben, um diese unüberwindbare Kluft differenter Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen. Christa Hauptenbuchner, Tochter gehörloser Eltern und ebenfalls eine Interviewpartnerin in der Dokumentation, hat sich der »Welt der Gehörlosen« völlig entzogen und so jeglicher Chance beraubt, eine Sprache zu finden, die die Sprachlosigkeit, die sie mit ihrem gehörlosen Vater erlebt hat, reflektiert. Als bedrohlich erscheint ihre Erinnerung an einen »taubstummen« Mann, mit dem sie nicht sprechen konnte und dessen eigenartige Stimme fremden Kindern Furcht einflößte.

Anders Uwe Schönfeld, der sein Leben ganz in der »Welt der Gehörlosen« eingerichtet hat und im Zentrum für Kultur und visuelle Kommunikation zusammen mit seiner gehörlosen Frau und vielen gehörlosen Freunden für die technische Umsetzung geplanter Videoprojekte verantwortlich ist. Er berichtet davon, dass er eigentlich keine Lust auf Kommunikation mit hörenden Menschen habe, deren Welt ihm kalt, körperlos und fremd erscheint. Wohl fühle er sich nur unter tauben Menschen. Es gelingt ihm jedoch nicht, eine Sprache zu finden, in der er die Fremdheit auszudrücken vermag, die er in der Kommunikation mit seinen Eltern erfahren hat und die ihm gewiss auch in der Kommunikation mit seiner gehörlosen Frau und seinen gehörlosen Freunden begegnet.

Anders auch Sabine Goßner, die als Gehörlosenlehrerin in Bayern scheiterte, weil sie das pädagogische Konzept, dem sie sich zu unterwerfen hatte, als verantwortlich für die geringen Chancen gehörloser Menschen in Gesellschaft und Berufsleben begriff, und ihr keine Möglichkeiten freigestellt wurden, ihre Ideen und Erfahrungen mit gehörlosen Kindern umzusetzen. Sie wechselte daher zu einer Tätigkeit, die ihr nur allzu vertraut war und die sie in ihrer Kindheit als durchaus ambivalent erfahren hatte: die Tätigkeit als Dolmetscherin. Der Wechsel vom Sprachrohr einer rigiden Behörde zum Sprachmedium eines Dienstleistungsangebots ist zwar einerseits riskant, denn die ökonomische Sicherheit bröckelt, aber der Boden, auf dem sie steht, scheint auf

den ersten Blick neutral, Sprachlosigkeit ist hier kein Thema, im Gegenteil. Aber ähnlich wie Schönfeld scheitert auch sie daran, eine Sprache zu finden, die ihre Erfahrung der Sprachlosigkeit zu erfassen vermag. Dolmetscher vermitteln zwischen zwei unterschiedlichen Sprachen. Die Erfahrung hörender Kinder gehörloser Eltern beruht jedoch nicht auf fehlender Sprachkompetenz, sondern auf differenten Welterfahrungen. So kann sie zwar ihre Sprachkompetenz verwerten, das Dilemma jedoch, in dem sie sich befindet, bleibt davon unberührt. Am Ende der Dokumentation ist sie froh, mit Menschen zusammen zu sein, die sich in »beiden Welten« auskennen: Brückenmenschen. Es sind Bekannte, Freunde von ihr, sicherlich nicht alle Kinder gehörloser Eltern, aber solche, die mit gehörlosen Menschen Kontakte, ja Freundschaften pflegen – und die so sprachlos sind wie sie. Denn diese Sprachlosigkeit, jenseits von Laut- und Gebärdensprache, bleibt keinem erspart, der sich in das hörend-gehörlose Geflecht begibt. Sie ist der Stachel einer Wunde, die auch dann keine Heilung verspricht, wenn man sich dem Geflecht entzieht – Christa Hauptenbuchners Aussagen bestätigen das. Diese Sprachlosigkeit ist der Stachel, der immer schmerzt, sobald hörende gehörlosen Menschen begegnen und erfahren müssen, dass selbst eine gute Gebärdensprachkompetenz kein Garant für Verständigung ist, ja wahrscheinlich Verständigung sogar noch schwieriger werden lässt. Natürlich funktioniert die oberflächliche Geschäftigkeit, aber ein ungutes Gefühl bleibt bestehen, das leicht in Verzweiflung umschlägt, weil die Mühen der Verständigung ungeheuer groß sind und der »Erfolg« ausbleibt. Die Frage, was gehen mich gehörlose Menschen an, ist ein erster und immer wiederkehrender Reflex auf diese Verzweiflung. Nur kann man sich dieser Verzweiflung meistens nicht entziehen, egal, ob man mit oder für gehörlose Menschen arbeitet, und erst recht nicht als Kind gehörloser Eltern. Auch helfen die Erkenntnisse nicht, die Linguisten, Soziologen, Psychologen, Historiker gewonnen haben, und die jeder, der mit gehörlosen Menschen befasst ist, gierig liest und nach Antworten absucht auf Fragen, die er nicht zu stellen vermag und deswegen taub und stumm bleibt und unglücklich.

Kann es denn eine solche Sprache geben, die die Erfahrung der Sprachlosigkeit reflektiert? Die Sprache der Kunst kann eine solche Sprache sein, die sich den Ansprüchen auf Verständigung entzieht und dem Zustand der Sprachlosigkeit in seiner nackten Gewaltätigkeit eine Form gibt.

Das kompositorische Werk Helmut Oehring ist dafür beispielhaft. Hier findet man keinen Frieden, keine Hoffnung auf Verständigung. Es ist ein Ereignis akustischer und visueller Eindrücke, das den Hörer und Betrachter am Ende der Vorstellung gerädert und zerschlagen in seinem Theatersessel zurücklässt; ein Leidensweg, unerträglich, gewalttätig und gnadenlos. Auf der Bühne inszeniert Oehring jenen Albtraum, auf den er im oben erwähnten Zitat hingewiesen hat: Erfahrungen der Unvermittelbarkeit und Sprachlosigkeit, die das Subjekt auflösen und es in einem Raum des Nichts zurücklassen. Wie gestaltet Oehring dieses Nichts? Bedeutet Gestaltung nicht Auflösung des Nichts? Nicht, solange das Werk ver-nicht-et, statt zu versöhnen. Wie kann so etwas aussehen? Indem der Rezipient des Werks in den Vernichtungsprozess miteinbezogen wird: Die Instrumente sind verzerrt, die Satzketten unverständlich, man reimt sich einen »Sinn« zusammen und weiß doch, dass man völlig verkehrt liegt. Videobilder flimmern und erzählen kryptische Geschichten, gehörlose Darsteller kreischen und machen ausladende Gebärden, Tänzer quälen ihre Körper über die Bühne. All diese Bilder und

Eindrücke wecken eigene verletzende und peinigende Erinnerungen an Begegnungen und ›Kommunikation‹ mit gehörlosen Menschen. Die Personen auf der Bühne berühren sich nicht. Nicht Verständigung findet statt, sondern Imitation, hilfloses Gefuchtel vorgemachter und undurchschaubarer Bewegungsabläufe, die Gebärdensprache heißen.

Das alles wirkt artifizuell, nichts ist dem Zufall überlassen. Oehring berichtet davon, dass Regisseure aus seinen Werken, aus dem Grauen etwas Schönes machen wollten, etwas, das die Fetzen vermittelt und aus ihnen eine Geschichte destilliert: »Da sollte der Matthias Hille, der Sprecher, sollte Christina [Schönfeld] den Mund zuhalten oder sie sollte ihm den Mund zuhalten, so war das wohl eher: Sie sollte ihm den Mund zuhalten und er sollte ihr den Arm umdrehen. Und dann so Storys, dass Mord und Totschlag eben zwischen Hörenden und Nichthörenden ... und das ist so an den Haaren herbeigezogen, so missverstanden [...]. Ich habe das untersagt [...], ich habe gesagt, wenn hier irgendjemand irgendjemanden berührt, dann bin ich nicht mehr dabei.«¹

Die Sprache Musik, bestätigt Oehring, ist eine Sprache jenseits von Laut- und Gebärdensprache, in der er sich auszudrücken vermag, ohne sich vermitteln und erklären zu müssen – Musik spricht für sich selbst. Noten sind eine Notation, die sich nicht an ein linguistisches Ordnungssystem hält. Aber selbst die Ordnungssysteme der Musik werden in seinem Werk zerbrochen und damit das traditionelle Verständnis von ihr. Text ist nicht Libretto, sondern Teil der Musik. Die Instrumente werden verfremdet, die Saiten verstimmt, die Felle ›entspannt‹, das Metall abgedeckt oder verklebt, »bis nichts mehr ›natürlich‹ klingt und schwingt (Ich will das Instrument mangelhaft machen. Ich will, dass es krank klingt und dazwischen.). Sind es mimetische Versuche, den durch die Kehlen der Gehörlosen gefilterten Klang der Sprache, der Mutter Laut auf Instrumente zu übertragen?« (Ter Schiphorst 1997, 16).

Etwas fällt bei der Betrachtung von Oehring's Werken auf: Man sieht gehörlose Darsteller und ist geschockt über die Weise, wie sie sich auf der Bühne präsentieren, weil man ihnen vorher so noch nicht begegnet ist. Da ist die Schauspielerin Christina Schönfeld, bekannt aus ihren heimischen Theater- und Filmproduktionen, die sie mit anderen gehörlosen Darstellern macht, in denen sie so bieder daherkommt, dass man sich gelassen zurücklehnen kann und gelangweilt dem Ende der Vorstellung entgegendämmert. Hier ist nichts von der Anspannung zu spüren, die eine hörende Person immer dann erfasst, wenn sie einer gehörlosen Person begegnet und spürt, dass gleich die Situation kommen wird und sie sich fragt: »Wovon redet die bloß?« Hier ist Gebärdensprache ein langsamer, ruhiger Fluss, in dem man mitschwimmen oder am Ufer dösen kann. Im Werk Oehring's hingegen vermittelt sie eine Ausdrucksvielfalt, dass einem der Atem stockt. Ist das wirklich die Christina, die die Zuschauer als Antigones Amme in den Schlaf gewogen hat? Sie ist es, und sie entwickelt als gehörlose unter hörenden Darstellern genau jene Ausdrucksstärke, die so bewundernswert ist wie die, die hörende unter gehörlosen Darstellern entwickeln. Hier präsentiert sich das ästhetische Konzept Helmut Oehring's, der sein Werk aus der Unvermittelbarkeit und Unversöhnlichkeit differenter Welterfahrung gehörloser und hörender Menschen schafft. In diesem Konzept entwickeln die einzelnen Darsteller ihre ganze Schönheit: »In der schönen Kunst ist

1 Gespräch mit Helmut Oehring in diesem Band auf S. 378.

nicht die Kunst schön, sondern sie heißt so, weil sie das Schöne hervorbringt« (Heidegger 1992, 30f.). Es hat fast den Anschein, als käme erst in der Inszenierung von Unvermittelbarkeit die Würde hörender und gehörloser Menschen zum Tragen.

Oehring's Werk erinnert an Jimi Hendrix. Auch Hendrix' Musik war ohrenbetäubend, auch er demonstrierte und montierte neu, auch er nutzte die neuen Möglichkeiten elektroakustischer Klangveränderungen für sein Spiel, »was wiederum das bewusst eingesetzte Schnarren der Gitarrensaiten und die Verwendung des Bottlenecks« beinhaltet und »bis zu afrikanischen Überlieferungen zurückreicht, in denen nicht Reinheit, sondern gerade Geräuschhaltigkeit des Klangbildes erstrebt wird, da [sie] die Anwesenheit der musikalisch beschworenen Geister manifestierten« (Miller 1994, 314) – eine Verfahrensweise, die der von Oehring ähnlich ist, und die in Jimi Hendrix' star-spangled-banner-Interpretation beim Woodstock-Festival 1969 musikalisch das eindrucksvollste Ereignis war, das die Erfahrung einer ganzen Generation, ihre Gefühle, ihren Hass und ihre Lust zum Ausdruck brachte: Es war die komplette, radikal und erbarmungslos vollzogene Destruktion der amerikanischen Nationalhymne, und jeder, der die Vereinigten Staaten kennt, weiß, was das bedeutet. Dennoch bestehen auch hier Unterschiede zwischen Hendrix und Oehring: Galt dem einen Musik als »healing force of the universe« (Albert Ayler zit. in Miller 1994, 318), geht es dem anderen eigentlich gar nicht mehr um Musik und erst recht nicht um Heilung.

Auch Oehring's Werk zerstört radikal und kompromisslos traditionelle Formen von Sprache und Musik, von Kommunikationssystemen also, die uns Sicherheiten bieten, weil wir uns über sie unserer selbst vergewissern. Er selbst hat als hörender Sohn gehörloser Eltern den Mangel dieser Sicherheit erlebt. Es kann ihm also nicht darum gehen, mithilfe der Musik einen Kommunikationsstrang aufzugreifen, der unwiderruflich verloren gegangen ist. So begreift Oehring sein Werk auch weniger aus einer musikalischen Perspektive als vielmehr aus einer dokumentarischen (eines seiner Werke nennt er *Dokumentaroper*), er will mit seinem Werk nicht neue Musik schreiben, die Kommunikation und damit Heilung verspricht, sondern vielmehr einen sprachlosen Zustand dokumentieren.

Möglicherweise ist das die einzige Sprache jenseits linguistischer Systeme, die das Grauen der Sprachlosigkeit in Szene zu setzen vermag. Gleichzeitig, auch darauf weist Oehring's Dokumentation hin, ist diese Inszenierung ein körperlicher und geistiger Vorgang. Man ist nach dem Besuch einer Oper Oehring's tatsächlich körperlich erschlagen. Möglicherweise liegt gerade darin eine nicht geahnte Heilungschance, dass Geist und Körper zusammengeschlagen werden und die Sicherheit, in der man sich sonst bewegt, zumindest für einen Moment verloren geht.

Die Brücke zwischen hörenden und gehörlosen Menschen kann also niemals so harmlos sein, wie sie Prillwitz' Beispielsatz, das Thema des Dokumentarfilms bzw. des Münchner Kulturfestivals uns einreden wollen. Sicherlich sind sie Ausdruck eines Wunsches nach Anerkennung und Gleichberechtigung, aber sie leugnen das, was hörende und gehörlose Menschen gleichermaßen ausmacht: ihre Unversöhnlichkeit, auf die sie, je besser sie sich kennenlernen, peinlich achten. Dennoch ist die Zeit abgelaufen, in der die ›Taubstummten‹ wohl verwahrt in irgendwelchen Handwerksbetrieben ihr Dasein fristen. Taube Menschen gehören mittlerweile genauso ins Straßenbild, ihre Sprache ist nicht mehr ihre Sprache, ein Heer neugieriger hörender Menschen hat sich ihrer

längst bemächtigt – und das ist gut so. Es ist an der Zeit, dass sich gehörlose Menschen der Sprache der anderen bemächtigen und sich das aus ihr herausholen, was ihnen gefällt. Wenn Jimmi Hendrix und auch Oehring alles zerschlagen können, dann können das auch die gehörlosen Menschen. Und das gilt auch für hörende Menschen: sich der Gebärdensprache zu bedienen, ohne dass die gehörlosen Menschen das Recht hätten, ihnen dafür auf die Finger zu hauen. Für all das braucht man viel Mut. Mut, sich auf die eigene Unsicherheit einzulassen und auf einer Brücke zu tanzen, wie in dem französischen Volkslied, das jenes Spiel besingt, den Boden der Sicherheit zu verlassen und den Raum des Nichts zu betreten. In diesem Raum kann ich alles sein: eine *belle dame*, ein *beau monsieur*, ein *cordonnier*, ein *blanchisseur*, eine *demoiselle*, ein *militaire*, ein *comédién* etc. Jeder möchte gern auf der Brücke von Avignon tanzen, denn es ist eine zerstörte Brücke; eine Brücke, die ins Nichts führt.

