

»Der Taube hilft den Hörenden und der Idiot zeigt den Weg zur Einsicht«

Pascale Bercovitchs Reportage *Das Lächeln des Delphins*

Lange haben wir bei der Übersetzung des Textes *Blue* in eine Gebärdensprach-Performance¹ darüber nachgedacht, wie wir den Rittersporn auf der Bühne zeigen können, welche Seite von ihm wir beim Gebärdensprachen betonen. Wir alle hatten schnell verstanden, dass diese Pflanze für den Regisseur eine ganz besondere Bedeutung hat, und nicht irgendeine Blume im blauen Garten ist. Mit ihr beginnt und endet sein Film. In *Blue* erinnert Derek Jarman verstrichene Tage, träge und verträumt, »versunken in der Wärme eines blauen Hitzedunstes« (Jarman 1994, o.S.); Tage längst vergangener Liebe – und er nennt sie: »Zarte blaue Liebe in Tagen des Rittersporns« (ebd.). Eine Liebe also, die Treue, ja Ritterlichkeit verspricht. Aber es schwingt noch etwas anderes in der Betrachtung des Rittersporns mit: Zwei Seiten hat er, eine nach außen gewandte, die der Treue, wie sie auch im Film reflektiert wird, in der Erinnerung an verstorbene Freunde, und eine nach innen gewandte, die der Heilkraft. Denn der Rittersporn ward einst der Heiligen Ottilie geweiht, die blind geboren durch das Wasser der Taufe sehend wurde. Sein Wirkstoff galt als Heilmittel bei Augenleiden und der Rittersporn in *Blue* weist auf den Cytomegalievirus hin, der eine durch HIV ermöglichte Erkrankung des Filmemachers ausgelöst hat, die zu seiner Erblindung führte.

Doch aufgepasst, es geht nicht um Heilung, wie sie heute geläufig ist. Das Heilmittel der Ottilie schärft den Blick für eine andere Dimension. Darauf hat die große Heilerin und Heilige des Mittelalters, Hildegard von Bingen, Äbtissin vom Rupertsberg, in ihren Schriften immer wieder hingewiesen. Überall, wo Heilige am Werk sind, geht es um eine Erfahrung des Heils, also der Ganzheit, und nicht um Reparatur. Wenn Jesus zum Taubstummen »Hefata« sagt und Luther dies als »Tu dich auf« (Lk 7,34) versteht, dann weist der Übersetzer in die Richtung, um die es geht, nämlich ein Sich-Öffnen, um einer Erfahrung von Ganzheit gewahr zu werden. Nie geht es dabei um ein Heilungsverständnis, wie wir es aus der Neuzeit kennen im Sinn von Gesundheit als Abwe-

¹ Vgl. dazu meine Ausführungen in »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 54f.

senheit von Krankheit. Mittelalterliches Denken, mystisches Denken konnte sich das nicht vorstellen, und nur unter großen Mühen gelingt es heute, den menschenverachtenden Antagonismus von Gesundheit versus Krankheit zu überwinden. Nicht zuletzt der Kampf gehörloser und hörender Menschen gegen die Techno-Medizin zeugt davon. Jarman zitiert den Rittersporn, um deutlich zu machen, dass es nicht darum geht, den Tod zu umgehen, sondern seine vernichtende und auslöschende Kraft in einem dialektischen Blick neu zu betrachten. Es geht tatsächlich um Heilung im Sinne von ganz, völlig, vollständig, wie sie bereits aus seiner gotischen Wurzel »hails« ableitbar ist, in der das Englische »whole« steckt, das diesem Verständnis viel näherkommt. Die Dynamik von *Blue* ist die Auseinandersetzung um einen Virus, der über die Schwulen hereingebrochen ist wie Blitz und Donner. In der Auseinandersetzung findet Ganzheitserfahrung statt. Die Auseinandersetzung ist Heilung. Die Aufgabe des Künstlers Jarman besteht darin, diese Auseinandersetzung anderen zugänglich zu machen.

Das in dem Film alles umfassende Blau zieht diesen dialektischen Blick an; ein Blau, das den Betrachter einerseits ertrinken lässt, um ihn im nächsten Moment gewahr werden zu lassen, dass er sich im Kino vor einer Leinwand befindet; eine Dialektik, um die es bereits Yves Klein mit seinen monochromen Bildern ging, dem Jarman seinen Film widmet. In seinem Bemühen, weniger einen Film als vielmehr eine Atmosphäre zu schaffen, gerät Jarman in unmittelbare Nachbarschaft zu Klein, der nicht Gemälde, sondern Atmosphäre schaffen wollte, die er als »Klimazonen der Sensibilität, außerordentliche Seinszustände und eine besondere Natur« begriff, »die wahrnehmbar, aber nicht faßbar, gleichzeitig beweglich und statisch ist und jenseits der Phänomenologie der Zeit schwebt« (Klein zit. in Stich 1995, 85). Sowohl Klein wie Jarman geht es also um die Auflösung eines traditionellen Kunstwerk begriffs. Der Hinweis, statt eines Kunstwerks Atmosphäre schaffen zu wollen, bedeutet, dass das Kunstwerk nur unter bestimmten Voraussetzungen wahrnehmbar bzw. lesbar ist. Das Kunstwerk selber, Film bzw. Gemälde, ist Teil einer den Betrachter gleichermaßen einbeziehenden Inszenierung und ohne diesen Betrachter unvollständig. Der bilderlose, monochrome Film, das gegenstandslose, monochrome Gemälde ist die Begegnung mit Leere, mit dem Nichts. »Jedes einzelne monochrome Bild sowie die Ausstellung als Gesamtheit [= die Aufführung; T.V.] stellen einen Nullpunkt des Seins dar, der jedoch weder eine Position der Negativität, eine unwiderrufliche Endgültigkeit, noch eine ultimative Wahrheit, oder Einschränkung der Möglichkeiten bedeutete. Im Gegenteil, es ging um die Vermittlung einer Erfahrung völliger Offenheit, vielleicht sogar der Ungewißheit und des ständigen Wandels« (ebd.).

Der junge Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin« eine Kategorie eingeführt, die in diesem Kontext hilfreich ist. Er spürt die besondere und einzigartige Sphäre, die Aufgabe und Voraussetzung einer Rezeption der Gedichte Hölderlins sind, auf, und nennt sie »das Gedichtete«. »Das Gedichtete unterscheidet sich als Kategorie ästhetischer Untersuchung von dem Form-Stoff-Schema entscheidend dadurch, daß es die fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff in sich bewahrt und anstatt beide zu trennen, ihre immanente notwendige Verbindung in sich ausprägt« (1980c, 106). Nennt Benjamin die Sphäre des Gedichts das Gedichtete, so erweitern Klein und Jarman das Gedichtete zur Atmosphäre, also einer Sphäre, in die der Atem des Lebens gehaucht ist, eine Erweiterung, die sicherlich Benjamins Zu-

stimmung gefunden hätte, wusste er doch, dass das Leben das Gedichtete der Gedichte ist, doch er warnt: »[J]e unverwandelter der Dichter die Lebenseinheit zur Kunsteinheit überzuführen sucht, desto mehr erweist er sich als Stümper« (ebd., 107). Den Genius Hölderlins am Beispiel der beiden Gedichte, in denen ein Stoff aus der griechischen Mythologie verarbeitet wird, erblickt Benjamin darin, dass hier Mythos nicht als Matrix humanistischer Bildung missbraucht, sondern als poetisches Material mit neuem Leben versehen wird.

Auch Klein bedient sich Begriffe einer mythischen Terminologie, jenseits von Sein und Zeit, um seine Kunst erfahrbar zu machen. Und auch Jarmans Rittersporn ist ein mythisches Denkbild, das zu Beginn eines Films steht, der vom Sterben handelt, dem Tod von Freunden und dem eigenen. Was ist das Gedichtete des Films, was beschreibt das Bild des Rittersporns, was bedeuten die beiden angesprochenen Seiten: Treue (in dem das Englische »true« (wahr) steckt) und Heilung?

Betrachtet man den Rittersporn genauer, entdeckt man eine weitere Lesart, die einen Hinweis auf Antwort geben könnte. Sein lateinischer Name lautet »delphinium consolida«, was so viel wie »tröstender Delphin« heißt. Im englischen Originaltext *Blue* liest sich das folgendermaßen: »Slow blue love of delphinium days« (Jarman 1994, o.S.). Hier öffnet sich der Blick in eine Welt, die der deutschen Übersetzung nicht gelingen kann, und lässt das Meer, den Lebensraum des Delphins, das in Jarmans Leben und in seinen letzten Filmen *Garden* und *Blue* eine bedeutende Rolle spielt, in einem Licht erscheinen, das tröstend, aber auch ungewiss schimmert, denn die Begegnung mit Rittersporn und Delphin ist von mythischen Erzählungen umwoben. Erst die Erinnerung an diese Mythen lassen das Gedichtete des Kunstwerks erkennen. Das bedeutet, im Rittersporn ist ein Mythos zu entdecken, der in *Blue* lebt und gleichzeitig weit über *Blue* hinausweist. »Delphinium days« sind magische Tage, metaphysische Tage, Tage nicht von dieser Welt. Mit diesen Worten versuchen Menschen eine Erfahrung zu erfassen, die sie hatten, als sie mit wilden Delphinen schwammen, und die ihr Leben verändert hat (vgl. Cochrane & Callen 1996, 17).

Von einer solchen Erfahrung erzählt die aus Frankreich stammende Israelin Pascale Noa Bercovitch. Die Autorin will eigentlich einen Dokumentarfilm drehen und ist auf der Suche nach geeignetem Material. Auf den ersten Blick liest sich ihr Text wie ein modernes Medienmärchen, das so belanglos ist wie die Tiersendung zur besten Sendezzeit. Der Verlag bläst dazu ins Werbehorn und schreibt auf den Buchumschlag: »Ein Tier rettet einen Menschen und heilt ihn von seinem Leiden«. Welchem Leiden? »Der seit seinem fünften Lebensjahr taubstumme Beduinanjunge Abid'allah wird durch die Freundschaft mit einem Delphin aus seiner Einsamkeit befreit. Beim täglichen Spiel mit dem Tier findet er zunächst seine Sprache, dann sein Gehör wieder«. Nein, das genau passiert nicht, denn Abid'allah ist am Ende des Buches, nach Jahren der Freundschaft mit Oline, dem Delphin, so taub wie am Anfang. Eine solche Ankündigung muss bei gehörlosen Lesern Zorn und Abwehr hervorrufen, und bei hörenden Lesern, die nicht ganz trivialen Vorstellungen verfallen sind, Unverständnis. Dennoch ist dieses Buch nicht für die Ramschkiste der Antiquariate bestimmt. Im Gegenteil, wenn man es aufmerksam liest, erblickt man den Rittersporn und lernt eine Erzählerin kennen, deren Einfühlung, Abenteuerlust und Solidarität aus eigener Verletzung röhren, die sie klar beim Namen nennt, ohne sich deswegen ins Zentrum des Geschehens zu rücken,

ohne deswegen den mitleidigen Blick auf sich ziehen zu wollen. Immer hat sie ihr Thema, ihr Interesse im Auge, aber der Leser spürt, dass die Aufmerksamkeit, die sie ihrem Gegenüber entgegenbringt, ein Wissen, eine Erfahrung von Versehrtheit voraussetzt.

Ihr Interesse gilt einem gehörlosen jungen Mann, von dem erzählt wird, dass er seit seiner Begegnung mit einem Delphin neuen Lebensmut gefasst hat. Da liegt die Rede vom hörend gewordenen Gehörlosen nahe, doch es handelt sich hier nicht um ein in Dezibel messbares Hörvermögen, es handelt sich um »den Jungen, der von einem Delphin verzaubert wurde« (Bercovitch 2000, 11). Ähnlich, wie es in *Blue* nicht um die Heilung von AIDS geht, so geht es hier nicht um die Heilung von Gehörlosigkeit. Denn so wenig ein Mensch von der Gehörlosigkeit geheilt werden kann, so wenig werden Pascale Noa Bercovitch wieder Beine wachsen, die ihr als 17-Jährige bei einem Unfall von einem Zug abgetrennt wurden. Auch Bercovitch geht von einem Verständnis von Heilung aus, wie es bei Jarman zu sehen ist. Nur so ist ihr Engagement in der israelischen Armee zu verstehen. Bei *Boulevard Bio* erzählt sie, dass die Armee sie zu den Kriegsversehrten gebracht hat, um ihnen Mut zuzusprechen, mit einer irreversiblen Behinderung leben zu müssen (*Boulevard Bio* vom 02.05.2000). Jetzt möchte sie einen Mann treffen, der auch eine irreversible Behinderung erlitten und in der Begegnung mit einem Delphin Heilung erfahren hat. Sie weiß, »der Blinde hilft den Sehenden, jenseits des Sichtbaren zu sehen, der Taube hilft den Hörenden, die göttliche Stimme zu hören, und der Idiot zeigt den Weg zur Einsicht« (Bercovitch 2000, 74).

Um diese Geschichte erzählen zu können, begibt sich die Erzählerin tief in die Welt der Mythen, die sich um Delphine ranken. Schon seit langer Vorzeit gelten Delphine als Heilsbringer, und Apoll, der Gott der Medizin, nimmt bisweilen die Gestalt eines Delphins an. Wen wundert es da, dass sich die Körperegrenzen von Abid'allah und Oline nicht mehr unterscheiden lassen und sich zu einem Körper vereinen: »Ihre Körper beschreiben einen Bogen, fast könnte ich sie verwechseln, der Körper des Delphins wird menschlich, Abid'allah wird zu einem Meeressäuger« (ebd., 30).

Pascale Noa Bercovitch ist sich des Grats durchaus bewusst, auf dem sie wandert, zwischen den Anforderungen einer fesselnden Reportage und der Begegnung mit Mythen einer längst vergangenen Zeit. Dreimal deutet sie in ihrem Text den Zwiespalt an, in dem sie sich befindet, Journalistin zu sein mit dem Anspruch von genauer und überprüfbare Recherche, und Zeugin eines Geschehens, das jenseits von Überprüfbarkeit liegt. Dreimal schreibt sie, dass sie Stift und Heft herausholt und vor sich hinlegt: die Reporterin. Sie schreibt aber auch, dass sie diese Werkzeuge nicht benutzt, dass sie sich also der oralen und narrativen Tradition der Beduinen bewusst ist, unter denen sie sich befindet, und dass sie diese Tradition zu respektieren gedenkt, dass sie also selbst die Geschichte von Abid'allah und Oline als Teil eines Mythos von ewiger Gültigkeit begreift, als »wahre Legende« (ebd., 150), jenseits einer kurzlebigen Reportage. Das ist ihre Strategie, der »Form-Stoff-Schema«-Falle zu entkommen, vor der Benjamin warnt, und die fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff zu bewahren, anstatt zu trennen (vgl. Benjamin 1980c, 106). Sie ist mitten in dieser mythischen Welt. Ihr Held heißt Abid'allah, zu deutsch: Sklave Gottes. Sie begibt sich selber in den Bann des Delphins und erzählt: »Stille macht sich breit. Oline nimmt mich mehr und mehr in Besitz« (Bercovitch 2000, 108).

Präziser als das alberne *Lächeln des Delphins* des deutschen Titels hilft das französische Original weiter: *Oline, le dauphin du miracle*. Schon hier, im Titel, deutet sich etwas an: Oline, der zauberhafte, geheimnisvolle Dauphin. Dauphin, so nannte man den französischen Thronfolger, in dem sich das Wunder eines absolutistischen Gottkönigtums reinkarnierte. Dauphins, das sind jene Meeresbewohner, die wie ihre Artgenossen, die Wale, Assoziationen von Zauberhaftem, von Intelligenz, von Heilung, von Wärme, ja Menschlichkeit hervorrufen.² Mythen, also »unwahres Erzählen«, wie es der Brockhaus so ungewohnt poetisch umschreibt, durchwirken Bercovitchs Text. Geschichten aus antiker Zeit von Delphinen, die einen Fischer gerettet haben, der ihnen Jahre zuvor die Freiheit schenkte, erzählt von Plutarch, vermischen sich mit zeitgenössischen Schilderungen eines verletzten Mannes, dessen Blut Haie angezogen hat, die von Delphinen verjagt wurden und die dem Mann so das Leben retteten. Schon der Anfang ihres Berichts beginnt mit einer Geschichte von Plinius, die von der Freundschaft eines Delphins mit einem Jungen handelt, der, nachdem der Junge an einer Krankheit gestorben ist, zu Grunde geht – »aus Sehnsucht« (Bercovitch 2000, 6). Ihr Buch endet mit der mythischen Vision »einer neuen, nahen Welt, in der Menschen und Delphine einander in Freiheit achten und für ihre Unterschiede und ihre Gemeinsamkeiten lieben. [...] in der alle Kulturen und alle Freunde ohne Grenzen miteinander leben können« (ebd., 223). Auch diese Vision steht in engem Zusammenhang mit einer Vorstellung von Delphinen als Friedensstifter, Heiltiere und Lebensretter, wie sie in Mythen eingeflossen und auf der ganzen Welt an Ufern zu finden sind, an denen sich Delphine aufhalten (vgl. Cochrane & Callen 1996, 95ff.). Und die Beduinen auf dem Sinai nennen den Delphin »Abu Salam«, »Vater des Friedens«.

Benjamin begreift als ein Wesensmerkmal des Mythos die »innere Einheit von Gott und Schicksal« (1980c, 109). Der Ort, an dem sich Bercovitchs Geschichte ereignet, gehört in den monotheistischen Religionen zu den am stärksten mythisch aufgeladenen: Es ist der Ort, an dem sich Gott im Dornbusch Moses offenbart hat, und Abid'allah zieht mit seiner Familie an den Mauern des Katharinenklosters vorbei, das in ewigem Gedenken an der Stelle jener Offenbarung errichtet worden ist. Der Weg führt in die Tiefen des Sinai, weg vom Meer, denn von dort kommt Gefahr. »Vom Meer jedoch erwarten die Mezaini [der Beduinen-Stamm Abid'allahs; T.V.] nichts weiter als etwas Nahrung oder eine Katastrophe« (Bercovitch 2000, 97). Die Weise und Heilerin des Dorfes, Dotora Oum Fatma, hat es in den Zeichen gelesen und warnt Abid'allahs Mutter: »Halte ihn fern vom Meer« (ebd., 36). Der Gott der Beduinen, also der Gott des Alten Testaments, ist nicht der gütige Gott der Christen, des Neuen Testaments. Der Gott der Beduinen ist archaisch, er ist der Gott des Gesetzes und der Ordnung. Sein Element ist das furcht-erregende, abgrundtiefe Meer, das Wasser, wie wir es aus der Genesis kennen: »Gottes Geist schwieb über dem Wasser« (Gen 1,2). Das Wasser war immer da, er hat es nicht erschaffen. Aus dem Wasser erschuf er Himmel und Erde und Meer. Die Abgründe sind zu gewaltig, das Rote Meer ist vor der Küste von Nuweiba Mazaina 1.700 Meter tief, die

² Auch die taube Schriftstellerin Ruth Schaumann weiß von diesem Zauber zu berichten: In *Amei* erzählt sie die Geschichte der wunderbaren Säule im Zimmer des Vaters, dem Horn eines Narwals, an dem die kleine Amei vorsichtig leckt, und schon ist der Schmerz verschwunden (vgl. 1932, 122).

kleinen Fischerboote wagen sich nur wenig heraus, und schon dieser Mangel an Gottesfurcht macht andere Beduinenstämme misstrauisch. Die Mezaini sind Ausgestoßene, sie haben sich zu lange am Meer aufgehalten. »Das Votum war einstimmig: ›Eba'ad! Der Bann!‹ Seitdem dürfen sie keine Angehörigen anderer Beduinenstämme mehr heiraten oder an der Versammlung der Bruderschaft teilnehmen. Da sie dazu verurteilt wurden, unter sich zu bleiben und ihre Cousins und Cousinen zu heiraten, traten immer mehr angeborene Behinderungen auf: Gewiss ist auch hier die Erklärung für die Taubheit vieler Babys zu finden« (ebd., 112f.).

Abid'allah ist also nicht allein, und die Einsamkeit, von der auf dem Buchumschlag die Rede war, und die von der Werbeabteilung des Ullstein Verlags als unmittelbarer Ausdruck seiner Gehörlosigkeit verstanden werden will, erweist sich als Vorurteil. In Bercovitchs Bericht steht etwas völlig anderes. Der archaische Bann hat ihm Spielgefährten geschenkt: Jouma und Muhamad, seine Freunde, Ahmed und Darwish, seine Cousins, taube Jungen, die Abid'allah die Gebärden zeigen, mit denen er von nun an kommunizieren wird, als er im Alter von fünf Jahren nach einem Sturz ertaut. Bercovitch macht keinen Hehl daraus, dass taube Menschen in der ohnehin armen Gesellschaft Ägyptens und der noch ärmeren Gesellschaft der Beduinen keine Chancen haben: »Wie ihre Eltern wird keiner der drei [gehörlosen Jungen; T.V.] je lesen oder schreiben können. Seit den achtziger Jahren gibt es zwar ein organisiertes Bildungssystem für die Beduinen, aber die Lehrer haben keine Ausbildung, um Gehörlose zu unterrichten, so dass die Schule für sie eine Zumutung ist. [...] Das Anderssein der Gehörlosen wird zwar in der Gemeinschaft voll akzeptiert, aber es bleibt ein Handicap, das wird ihnen schon sehr früh bewusst« (ebd., 58). Dennoch erinnert die Situation in Nuweiba Mazaina ein wenig an Nora Groces Schilderungen über das Zusammenleben von gehörlosen und hörenden Menschen auf Martha's Vineyard (2005), wenn die Erzählerin fragt: »Sprecht ihr alle die Zeichensprache?«, und man ihr belustigt antwortet: »Natürlich! [...] Für uns ist es wie Arabisch, wir lernen sie, wenn wir ganz klein sind« (Bercovitch 2000, 20).

Der Umgang mit gehörlosen unterscheidet sich nicht vom Umgang mit anderen Menschen und Mächten. Das ganze Leben der Beduinen ist durchwirkt von einer jahrhundertealten Ordnung, die keinen Widerstand duldet. Die Menschen sind aufeinander angewiesen, um in der Kargheit der Wüste zu überleben. So war es immer, so ist es heute. Der einst ausgesprochene Bann lastet schwer auf ihren Schultern, aber es besteht kein Anlass, gegen ihn aufzugehen. »Für das mythische Denken besteht kein Gegensatz oder Unterschied zwischen gesellschaftlichem und natürlichem Bereich – für den Mythos beherrscht der ewige Kreislauf von Geburt, Entfaltung des sexuellen Dualismus, sexueller Reproduktion, Sieg des Neuen und Tod des Alten alles, was ist, entsteht und vergeht« (Detel 1988, 47f.). Das, was wir als Behinderungen verstehen, also als Ausnahme, ist in einer traditionellen Ordnung die Regel. Jeder, der Afrika und Asien bereist hat, kennt die allgegenwärtige Präsenz von Menschen mit Behinderungen im Straßenbild. Und so ist es nicht unkompliziert, jedoch auch nichts Besonderes, wenn ein gehörloser Mann eine hörende Frau begehrt. Darwish möchte Fatma, die Tochter der Dotora, heiraten. Die weint und fragt ihre Mutter: »Oumi, er ist taub, ich kann nicht mit ihm leben. Wie soll er mit mir reden? Wie würde er mit den Kindern reden?« Doch Oumi beruhigt sie. »Du wirst in der Zeichensprache mit ihm reden, wie alle. Wenn du einverstanden bist, schauen wir nach, was der Kaffeesatz sagt. Dann entscheidest du

dich« (Bercovitch 2000, 43). Der Kaffeesatz weist in eine glückliche Zukunft und Fatma willigt in die Ehe ein.

Die strenge, archaische Ordnung lässt es jedoch durchaus zu, an ihren Regeln hin und wieder zu rütteln. Weltlichem Denken ist man nicht abgeneigt. Die Freundschaft Abid'allahs mit dem Delphin wird durchaus als Chance begriffen, dem archaischen Gefängnis zu entkommen. Neugier macht sich bei anderen Beduinenstämmen breit. Sie wollen den Jungen treffen, dem man eine Freundschaft mit einem Delphin nachsagt. »Womöglich ist Abid'allah der Gesandte, der ihre Kabilia, ihre Großfamilie von der Strafe [dem Bann] befreien wird« (ebd. 114). Außerdem kommen mehr und mehr Touristen zu den Mezainis, um Oline zu treffen und etwas von der Energie zu spüren, die von einem wilden Delphin ausgeht. Das sind letztendlich auch die Gründe, dass die Freundschaft mit Oline durch den Stammesrat geduldet wird, denn jeder Beduine weiß, dass sich in einem Delphin Göttliches offenbart, dem man nicht zu nahe kommen darf. Abid'al-lahs Verstoß gegen dieses Gesetz trennt ihn von seinem Stamm. Seine Mutter stöhnt – »sie hätte gerne, dass er sich ein wenig mehr in das Stammesleben einfügt, dass er versucht, ›zu sein, wie die anderen‹. Aber darin weigert sich Abid'allah, ihr zu gehorchen« (ebd., 59). Diese Eigenwilligkeit ist es vor allem, die ihn zum Außenseiter macht, zum »Dorfrottel, der von Allah entsandt ist, um die Menschen die Weisheit zu lehren« (ebd., 74). Denn geheuer ist er ihnen allen nicht. Nie war es vorgekommen, dass ein Meerestier einen Menschen so lange und ausdauernd an sich herangelassen hat, kein Angehöriger des Stammes hat je so gut schwimmen können. »Abid'allah ist halb zu einem Fisch geworden, ein Außenseiter, der von den meisten Mitgliedern des Clans als kleiner Wilder angesehen wird« (ebd., 59). Und Abid'allah selber träumt davon, »wenn er doch eine Seekuh werden könnte oder irgendein Meeressäugetier« (ebd., 126).

Kein anderer der gehörlosen Mitglieder des Stammes wird mit solchen Attributen versehen, keiner als von Allah begnadeter Dorfrottel behandelt. Nein, Abid'allah ist schon etwas ganz Besonderes, anders als alle anderen, egal ob gehörlos oder hörend. Die Erzählerin legt alles daran, ihren Helden in das mythische Geflecht einzuweben. Sie nennt Jamina, seine Mutter eine »Löwin« (ebd., 54), so wie sie die Mutter Olines als »Löwin« (ebd., 59) bezeichnet. Löwenkinder sind die beiden, »Delphinmensch« (ebd., 138) zitiert sie Abid'allahs Ruf unter den Beduinen. Diese Form der Benennung hat eine magische Dimension. »Im Totemismus identifizieren sich Stämme oder Clans vollständig mit bestimmten Tierarten – der Angehörige eines Stammes, dessen Totem der Biber ist, ist förmlich ein Biber; und die Teilnehmer an einem magischen Akt ahmen dabei, in Wort und Tanz, die Erfüllung von Wünschen nach in dem Glauben, die Naturkräfte dadurch zwingen zu können, das Erwünschte eintreten zu lassen« (Detel 1988, 48).³

³ In der Sendung vom 23. September 2000 berichtet das Magazin *Sehen statt Hören* von der gehörlosen Schweizer Künstlerin Doris Herrmann, die in ihrer Autobiografie *Geboren im Zeichen des Känguruhs* (Basel 1998) eine ähnliche totemistische Erfahrung beschreibt: »Wie hätte ich mein Leben ohne diese Geschöpfe (die Känguruhs) ertragen können? Das ist mir bis heute unvorstellbar! Die Wegnahme von Gefühlen dieser Art als Bestandteil meiner Seele gliche der Amputation eines Teiles meines Körpers, so dass ich mir selbst wie verloren vorkommen würde.« Und als sie an den Folgen des Usher-Syndroms erblindet, begreift sie das als Ganzheitserfahrung im Zeichen ihres Totems, das ihrem Leben eine Einheit vermittelt, auch wenn diese Einheit der Verlust eines weiteren Sinnes bedeutet: »Der Aufbruch in einen neuen Lebensabschnitt hat begonnen. Die Zeit der

Abid'allah selbst identifiziert sich mit dem Delphin: »Sie liebt mich, und ich liebe sie!« (Bercovitch 2000, 28), und als Oline einige Tage verschwindet und wieder nach Nuweida zurückkehrt, ruft er: »Ich liebe sie, ich liebe sie, und sie liebt mich auch!« (ebd., 137). Es kränkt ihn, dass Olines Junges – Abid'allah nennt es Jimmy – sich ihm nicht nähert und Distanz hält. Als er es jedoch aus einem Netz rettet und es sich zärtlich an ihm reibt, ist er beglückt, »dass Jimmy endlich auch ihn liebt, Abid'allah, seinen Vater!« (ebd., 161). Doch es ist nicht nur eine Geschichte, die sich zwischen einem Jungen und einem Delphin ereignet, das ganze Dorf nimmt daran Anteil. Als Jimmy geboren wird, feiert der Clan am Abend ein großes Fest, und es spielt sich genau das ab, von dem Wolfgang Detel schreibt. »Das große Feuer verleitet ihn, seine Hände zu lösen, und in einem poetischen Tanz aus Zeichen, Lauten und Worten erzählt Abid'allah wieder und wieder von der Begegnung mit dem Sohn seines ›Weibes‹. Das Glück fliegt von Auge zu Auge, und der große Fisch, den Allah, der Barmherzige, ihnen geschickt hat, wird gesegnet, gesegnet, gesegnet bis in alle Ewigkeit. Die Beduinen wünschen dem Kleinen und seiner Mutter Gesundheit und ein langes Leben, sie nehmen sie heute Abend in ihren Clan auf, in ihre Zelte, und natürlich in ihre uralten Geschichten« (ebd., 146).

Es ist offensichtlich, dass die Aufmerksamkeit, die Abid'allah erfährt, nicht mit seiner Gehörlosigkeit zu begründen ist. Keiner im Dorf, ob hörend oder gehörlos, hat eine vergleichbare Sonderstellung wie er. Dennoch darf man seine Gehörlosigkeit nicht leugnen. Sie ist als untrennbar von dieser Persönlichkeit zu sehen, und gerade die Begegnung mit Oline macht das besonders deutlich. Mehrfach betont die Erzählerin den Zusammenhang, den sie zwischen der Körpersprache des Delphins und gehörloser Menschen vermutet: »Oline hat vor allem gehörlose Freunde – vielleicht schafft deren Vertrautheit mit der Zeichen- und Körpersprache eine größere Nähe?« (Bercovitch 2000, 31), oder: »Allmählich entwickelt er mit ihr eine eigene Sprache. Als Gehörloser hat er immer mit seinem Körper gesprochen« (ebd., 93), denn, zitiert sie eine israelische Delphinkennerin, die gesamte Kommunikation zwischen Mensch und Delphin »findet in der Sprache der Körper und der Mimik statt« (ebd., 124).

Es scheint sich bei Abid'allah etwas zu ereignen, was Walter Benjamin in seinen Aufsätzen »Über das mimetische Vermögen« und »Lehre vom Ähnlichen« als den »kritischen Augenblick« (1980h, 210) bezeichnet hat, der notwendig ist, das Magische eines »Textes« zu erfassen. Benjamin entwickelt diesen Gedanken als Bestandteil seiner Sprachphilosophie, die unter anderem von der Idee ausgeht, dass Sprache und Schrift das vollkommenste Archiv »unsinnlicher Ähnlichkeiten« (ebd., 209) darstelle. Grundlegend für diesen Gedanken ist die Fähigkeit des Menschen, Ähnlichkeiten zu produzieren. Diese Fähigkeit war in seiner phylo- wie ontogenetischen Entwicklung fundamental, er musste sich anpassen, um überleben zu können. Dem Menschen ist diese Fähigkeit weitgehend abhandengekommen, nur im kindlichen Spiel, als Kaufmann oder Lehrer, als Windmühle oder Eisenbahn, kann man sie heute noch sehen, hier ist sinnliche Ähnlichkeit zu erkennen. Da das mimetische Vermögen Teil der menschlichen Ontogenese ist, sie jedoch in der postmythischen Welt nur noch im Kinderzimmer stattfinden

großen Sprünge hat sich gewandelt. Ich bin geboren im Zeichen des Känguruhs. In dieser Welt liegt mein Ur-Sprung, liegen meine Wurzeln. Behutsam tastend, Schritt für Schritt (manchmal ist auch ein großer Sprung dabei) werde ich mit Freunden weitergehen« (1998, 340).

darf, ist sie, das ist Benjamins Hypothese, als unsinnliche Ähnlichkeit in Sprache und Schrift eingegangen. Und zwar in Gänze. Onomatopoetische Worte sind dabei eher als der Sonderfall zu betrachten. Benjamin zitiert Rudolf Leonhard, der schreibt: »Jedes Wort ist – und die ganze Sprache ist – onomatopoetisch« (zit. in ebd., 207). Onomatopoetisch meint hier also nicht jenes sprachliche Imitieren von Geräuschen, sondern eine philosophische Idee, nach der das Wort, gesprochen oder geschrieben, Mimesis von Gegenstand, Empfindung oder Idee ist, also unsinnlich ähnlich. Der »kritische Augenblick« meint jenen Moment, in dem das Magische eines Wortes hervorblitzt, jenes Magische, was der archaischen Welt beim Sternen- oder Kaffeesatzlesen noch vertraut und selbstverständlich war – das Vermögen also, einen ‚Text‘ zu lesen, der nicht geschrieben wurde: »Was nie geschrieben wurde, lesen.« Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen« (ebd., 213). Benjamin trennt den modernen Menschen vom alten und schreibt, dass sich in archaischen Gesellschaften mimetisches Vermögen erhalten hat, dass ›Primitive‹ mimetische Zeichen lesen können. Als Beispiel nennt er hier die Astrologie, also jenes Wissen, im Stand der Gestirne einzelne Sterne, z.B. für die Navigation, aber auch die Zukunft oder das Geschick zu erkennen.

Das Außergewöhnliche an Abid'allah ist, diesen »kritischen Augenblick« in der Begegnung mit dem Delphin gesehen und verstanden zu haben. Dass es sich dabei nicht um ein rein kognitives Ereignis handelt, sondern dass man dazu Mut braucht, macht die Erzählerin deutlich: Abid'allah ist zusammen mit seinem Freund Muhamad auf Fischfang. Die Flosse eines Fisches zieht Kreise um ihr Boot, sie fürchten einen Hai. »Zwei Dinge nur interessieren die Menschen wirklich: den Tod herauszufordern und ihn zu vergessen« (Bercovitch 2000, 85). Es ist ein Delphin, und von nun an fährt Abid'allah täglich aufs Meer, nicht um zu fischen, sondern um den Delphin zu treffen.

Die nächtliche Zusammenkunft am Feuer feiert also nicht nur die Verschmelzung von Abid'allah mit dem Delphin und der Geburt des gemeinsamen Sohnes, sie ist auch ein »poetischer Tanz aus Zeichen«, der die Begegnung eines Menschen mit einem Delphin reflektiert. Bercovitch beobachtet sehr genau das mimetische Spiel Abid'allahs und erkennt den ‚Text‘ in dieser Mischung aus Gebärden, Tanz, Worten und Lauten. Sie erkennt das Besondere dieser Kommunikation in einer Sprache von Worten und jenseits von Worten im Grenzbereich sinnlicher und unsinnlicher Ähnlichkeit. Dieser Grenzbereich übt eine Faszination aus, die jeden erfasst, der sich ihm nähert. Das bezieht sogar den Bericht mit ein, der von diesem Grenzbereich erzählt. Anders ist der enorme Erfolg nicht zu erklären, den ihr Buch ausgelöst hat. Innerhalb von drei Monaten nach seinem Erscheinen erlebte es drei Auflagen. Dieser Grenzbereich ist es wohl auch, der die Menschen in Scharen zu Oline pilgern lässt, weil sich ganz offensichtlich in diesem Grenzbereich etwas ereignet, das jenseits davon undenkbar ist.

Davon handelt auch ein Film *Dolphins*, der, das mag für gehörlose Menschen interessant sein, völlig ohne Worte auskommt. Nur zu Beginn gibt es einen kurzen Prolog: »Einmal im Leben braucht die Liebe keine Worte, und ein Traum ist stärker als die Wirklichkeit.«⁴ Der Perser Farhad Yawari erzählt die Geschichte einer gefangenen jungen Frau, die davon träumt, gemeinsam mit Delphinen zu schwimmen. Mithilfe des

4 [https://www.dolphins-movie.de/\(01.02.2021\).](https://www.dolphins-movie.de/(01.02.2021).)

Pflegers Jakob und eines Müllmanns gelingt ihr die Flucht aus der psychiatrischen Anstalt. Das Ende des Films zeigt die mit Delphinen schwimmende Lara. Offen bleibt, ob diese Bilder wieder einen Traum oder die gelungene Flucht zeigen. Der Verzicht auf Worte lenkt die Konzentration auf die Bilder: »Lara und Jakob wechseln kein einziges Wort, ihre Emotionen drücken sich nur in den Bildern aus, in ihren Gesten und Blicken, die größer sind als Worte« (ebd.).

Sicherlich geht es nicht darum, etwas zu zeigen, was größer als Worte ist. Aber möglicherweise deutet dieses Verlangen, etwas zu zeigen, was größer als Worte ist, das tiefe Misstrauen gegenüber Worten an. Pascale Noa Bercovitch, Farhad Yawari, Derek Jarman, Abid'allah sind Menschen, denen sicherlich oft die Worte fehlen. Ihre Kunst ist Bildermachen, auf der Leinwand, an der Staffelei oder im Angesicht Olines. Alle vier sind Außenseiter, Menschen, die nicht reinpassen, die selbst im Grenzbereich beheimatet sind, und die davon erzählen, dass es im Grenzbereich von Wort, Gebärde, Geste, Tanz, Kaffeesatz, Rittersporn und Delphin eine Kommunikation gibt, die vor dem liegt, was wir unter Sprache verstehen, und die in unsere Sprache eingegangen ist – unsinnlich. Nicht das Unsinnliche gilt es zu leugnen, sondern das Kunstwerk zu erfassen, das in der Spannung von sinnlicher und unsinnlicher Ähnlichkeit entsteht. »Ich werde einen Rittersporn, Blau, auf dein Grab dir pflanzen. – I place a delphinium, Blue, upon your grave« (Jarman 1994, o.S.).