

Die Entpolitisierung des Theaters

Rafael Ugarte Chacóns Untersuchung eines Theaters von und für gehörlose und hörende Menschen

Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann (Lehmann 2011, 29).

Mit *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst* hat Rafael Ugarte Chacón eine Untersuchung der gegenwärtigen hörend-gehörlosen Theaterpraxen vorgelegt. Nach dem einleitenden Kapitel, das sich unter anderem mit dem »Forschungsstand zum Theater für Gehörlose und Hörende« und mit der Frage »Was bedeutet ›Gehörlosigkeit?‹« beschäftigt, wendet sich der Verfasser im zweiten Kapitel dem Schlüsselbegriff der Untersuchung zu und versucht in »Überlegungen zu einer *Aesthetics of Access*« eine Antwort auf die Frage zu finden, was unter »Ästhetiken des Zugangs« zu verstehen ist. Da er es mit Theater zu tun hat, sind Ausführungen zur Ästhetik basal, ebenso – da er es mit einem Theater zu tun hat, das mit und für hörende und gehörlose Menschen arbeitet – die Ausführungen zu »Körper«, »Macht« und »Kultur«. Zwei Exkurse zu »Gebärdensprache« und zu »Gebärdensprachkunst und theatralen Formen Gehörloser« geben zusätzliche Hintergrundinformationen. Die untersuchten Theaterproduktionen unterteilt der Autor in drei Kapitel: »Gedolmetschte Aufführungen«, »zweisprachige Aufführungen« und »Visuelles Theater«¹, wobei die Auswahl der Produktionen der beiden letzten Kapitel dadurch bestimmt ist, dass sie seines Erachtens dem Konzept von *aesthetics of access* folgen. Zum Abschluss fasst der Verfasser in »Merkmale, Grenzen und Potentiale einer *Aesthetics of Access*« Möglichkeiten und Perspektiven im Theater für gehörlose und hörende Menschen zusammen.

1 »Gedolmetschte Aufführungen« sind ursprünglich in Lautsprache oder in Gebärdensprache inszeniert worden und werden im Nachhinein in Gebärden- bzw. Lautsprache gedolmetscht. »Zweisprachige Aufführungen« sind zweisprachig ausgelegt und folgen nicht dem Anspruch, dass alles, was auf der Bühne gesagt wird, in beide Sprachen übersetzt wird, sondern spielen mit dem (Nicht-)Verstehen laut- und gebärdensprachlicher Anteile. »Visuelles Theater« verzichtet weitgehend oder vollständig auf ein linguistisches Sprachsystem und bedient sich visueller Theaterformen wie bspw. Pantomime.

Gewiss hat diese Untersuchung nicht den Anspruch eines umfassenden Überblicks, aber sie will doch anhand ausgewählter Beispiele Theaterpraktiken reflektieren, die konzeptionell mit hörenden und gehörlosen Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielern für ein hörendes und gehörloses Publikum arbeiten. Dabei geht Ugarte Chacón davon aus, dass eine gelungene Produktion einer *aesthetics of access* folgt, die sich vor allem dadurch auszeichnet, die Differenz hörend-gehörlos zu markieren, im Unterschied zu einer Inszenierung mit *accessibility devices* (Einsatz von Dolmetschern, Unter-/Übertitelung u. a. m. im Sinne von Barrierefreiheit) und ihrem Bemühen, diese Differenz zu überwinden. Mit dem Begriff *aesthetics of access* folgt der Verfasser der tauben britischen Leiterin der Graeae Theatre Company, Jenny Sealey, die Accessibility-Maßnahmen nicht erst nachträglich auf eine Inszenierung aufpfropft, sondern diese vielmehr in ihre Inszenierung einzubinden versucht, um die Ästhetik der Inszenierung maßgeblich von diesen beeinflussen zu lassen.

Die Unterscheidung zwischen *access* und *accessibility* erinnert an die Unterscheidung, die im aktuellen politischen Diskurs zwischen Inklusion und Integration vorgenommen wird. Die Erfahrungen mit dem Konzept der Integration führten dazu, dass heute auf Druck und durch die Initiative der Betroffenenverbände der von den demokratischen Parteien und Sozialverbänden getragene politische Wille in Richtung Inklusion weist. Wie radikal dabei Inklusion die Vorstellung eines ›geordneten Nebeneinanders‹ ›Behinderter‹ und ›Nicht-Behinderter‹ durch seine Infragestellung von (Nicht-)Behinderung kritisiert, wird an den großen Schwierigkeiten und dem Widerstand vieler Beteiligter deutlich, die bei der Umsetzung inklusiver Konzepte auftreten.

Die Untersuchung greift das politische Konzept der Inklusion auf und versucht es mit dem Begriff *aesthetics of access* für das Theater hörender und tauber Theaterleute nutzbar zu machen. Ugarte Chacón schreibt: »Ohne die Wichtigkeit von Accessibility-Maßnahmen und gehörlosenkulturellen Gegenräumen bestreiten zu wollen, sind diese beiden Strategien allein nicht ausreichend, um das Ziel der Inklusion zu verwirklichen. Der Grundgedanke von Inklusion, der bei aller Heterogenität von einer Gesellschaft ausgeht, impliziert meines Erachtens insbesondere die gemeinschaftliche künstlerische Arbeit von Gehörlosen und Hörenden, die sich auch gleichermaßen an ein hörendes wie taubes Publikum richtet« (60; Herv. i. Orig.).

Aesthetics of Access

Wie bereits angedeutet, setzt sich der Begriff *access* von *accessibility* ab und folgt damit dem politischen Impuls der Inklusion, der Außenseiter nicht länger als in die Mehrheitsgesellschaft zu integrierende begreift, vielmehr seinen Blick kritisch auf diese Mehrheitsgesellschaft selbst richtet, und sie als eine Formation denkt, die sich durch den Ausschluss von Außenseitern konstituiert, diese also braucht, um sich als Mehrheitsgesellschaft etablieren zu können. Daraus folgt, dass weniger die Außenseiter als vielmehr die Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft selbst in den Fokus geraten, und es einer kritischen Überprüfung des Selbstbewusstseins und -verständnisses der Mehrheitsgesellschaft bedarf. Dies hat der Verfasser sehr treffend im obigen Zitat formuliert, wenn er eine Gesellschaft als Grundgedanken von Inklusion und somit

auch *eine* Gesellschaft als Grundgedanken gemeinschaftlicher künstlerischer Arbeit von tauben und hörenden Theaterleuten begreift.

Der Grundgedanke *einer* Gesellschaft beinhaltet den politischen Gehalt und die Explosivkraft von Inklusion, denn dieser Grundgedanke wird nicht nur von vielen Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft, sondern auch von Teilen der betroffenen Minderheiten kritisch gesehen. Die Mehrheitsgesellschaft fühlt sich in der Gewissheit ihrer Normalität verunsichert und durch die Ansprüche bedroht, die an sie gestellt werden, und die betroffene Minderheit, bspw. Angehörige der Gehörlosengemeinschaft, fürchtet um ihre junge und hart erkämpfte kulturelle Eigenständigkeit. Der Verfasser macht das deutlich, wenn er die Vorstellung zum Thema »Theater« in der Weise kolportiert, mit der viele Angehörige der Gehörlosengemeinschaft begründen, dass das allgemeine Theater kein Ort ihres Interesses sei: »Gehörlose haben eigene Theaterkonventionen entwickelt, die sie in auf Hörende ausgerichtete Produktionen nicht wiederfinden. So unterscheiden sich Hörende und Gehörlose durch ihren Humor, ihr Verhältnis zur Gebärdensprache und zum gehörlosen bzw. hörenden Körper. Zudem finden Gehörlose ihre eigene Lebenswelt im Theater der Hörenden nicht repräsentiert und die bevorzugte Kommunikationsform wird an den Rand gedrängt« (54).

Inklusion ist also etwas, das beide Seiten im Blick hat und diese vor Herausforderungen stellt, denn sie bedroht das oben erwähnte ›geordnete Nebeneinander‹, in dem sich beide Seiten, Menschen mit und ohne Behinderung, eingerichtet haben. Inklusion kritisiert das binäre Konstrukt von Behinderung und Nicht-Behinderung als entscheidenden Hebel seiner Zementierung. Ein Theater der Inklusion, das die Bedrohung dieses ›geordneten Nebeneinanders‹ inszeniert und auf die Bühne bringt, ist *per definitionem* ein politisches Theater, denn es stellt jene »Unterbrechung des Politischen« dar, von der im Eingangszitat Hans-Thies Lehmann spricht. Mir stellt sich jedoch bei der Lektüre von Ugarte Chacóns Untersuchung die Frage, ob es sich bei dem Theater, das dem Autor gemäß dem Konzept der *aesthetics of access* folgt, tatsächlich um ein politisches Theater handelt.

Das Theater der *aesthetics of access*, das gemeinsam von tauben und hörenden Menschen produziert und rezipiert wird, will ein *anderes Theater* sein, das andere Fragen stellt und Themen anders inszeniert. Zuallererst müsste in diesem Theater jenes binäre Konstrukt eine radikale Kritik erfahren, das von einer »Welt der Gehörlosen« und einer »Welt der Hörenden« ausgeht. Doch genau diese Kritik findet nicht statt, vielmehr geht der Verfasser von einer »grundsätzlich verschiedene[n] Welterfahrung von Hörenden und Gehörlosen« (150) aus, und gerät damit in jene Falle, in die hörende und gehörlose Menschen immer wieder tappen, wenn sie voreinander stehen, aber einander nicht verstehen. Mit der Unfähigkeit zu hören oder zu gebärden drängt sich geradezu die Vorstellung einer grundsätzlich differenten Welterfahrung auf, doch wenn man Biografien gehörloser Menschen liest, stellen sich diese Welterfahrungen keineswegs so different dar bzw. die differenten Welterfahrungen der Protagonisten schöpfen aus unterschiedlichsten sprachlichen, kulturellen und sozialen Quellen, zu denen auch die Gehörlosigkeit zählt. Gewiss, Taubheit bringt in einer Welt, die fast nur aus hörenden Menschen besteht, viele Probleme mit sich, dennoch will dieses taube Leben gelebt werden und es ist nicht nur die Taubheit, die dieses Leben schwierig und angenehm und abenteuerlich und frustrierend und was sonst noch alles macht. Ein Leben allein auf

Taubheit oder Hören zu reduzieren ist eine Farce. Vielmehr sollte sich das Theater, das einer *aesthetics of access* folgt, auf eine präzise Darstellung seiner hörenden und gehörlosen Protagonisten konzentrieren; und in der Analyse dieses Theaters sollte die Präzision dieser Theaterarbeit gewürdigt werden. Die vorliegende Untersuchung jedoch – auch wenn sie das an vielen Stellen kritisch reflektiert – richtet ihren Fokus allein auf taube Menschen und ihren Körper, auf die Machtstrukturen, in die sie eingebunden sind, und auf die (Sprach-)Kultur, die sie sich geschaffen haben.² Selbstverständlich sind aus diesen Komplexen – »Körper«, »Macht«, »Kultur« – hörende Menschen nicht wegzudenken, aber in der Untersuchung bleiben sie hinter einer unsichtbaren Wand verborgen. Es gelingt dem Verfasser nicht, das Gehörlose und das Hörende zusammenzudenken. Das ist für eine Untersuchung problematisch, die ein Theater von und für hörende und taube Menschen im Fokus hat.

Der wiederholte Versuch, sich selbst in der Untersuchung als hörender Forscher zu verorten, zeigt, dass sich der Verfasser dieser Problematik durchaus bewusst ist. Dennoch tappt er immer wieder in die dichotome Falle. »Grundsätzlich befinde ich mich als hörender Wissenschaftler in einer Machtposition. Letztendlich gehe ich von meinem Standpunkt als Hörender aus, wenn ich (unter anderem) *über* gehörlose Menschen schreibe. Gerade diese Konstellation – Hörende sprechen und schreiben *über* Gehörlose – hat in der Vergangenheit viel Leid und zahlreiche Konflikte verursacht, wie am Beispiel der Medizin und Pädagogik gezeigt wurde« (147; Herv. i. Orig.). Es ist doch eigenartig, dass eine Untersuchung, deren Thema das Aufbrechen hierarchischer Strukturen und gesellschaftlicher Vorurteile am Beispiel eines interkulturellen Theaters ist, sich kritiklos dem Nexus hörend = Macht anschließt. Dass taube Menschen großes Unrecht erfahren haben, steht außer Zweifel; weshalb verortet sich ein Wissenschaftler, dem dieses Unrecht gewahr ist, der es thematisiert und in seiner gesamten Untersuchung nie aus dem Auge verliert, als Teil dieses Unrecht-Diskurses und nicht als Forscher und Theatermann, dessen Anliegen darin besteht, von einem Theater für hörende und gehörlose Menschen zu schreiben, das sich nicht in Dichotomien verliert und seinen kritischen Blick von sich selbst und von den anderen (von hörenden und gehörlosen Menschen) nicht abwendet? Es ist nicht zu verstehen, weshalb der Verfasser eine Position einnimmt, wie man sie von Vertretern der Deaf Studies kennt, die kein Interesse daran haben, die Existenz tauber und hörender Menschen zusammenzuden-

2 Mehrfach reflektiert der Autor das Dilemma einer Einteilung in Dichotomien. An einer Stelle schreibt er: »Eine andere Schwierigkeit, mit der ich mich auseinanderzusetzen habe, ist eine Einteilung in Dichotomien. Obwohl ich bereits deutlich gemacht habe, dass eine klare Trennlinie zwischen Hörenden und Gehörlosen nicht gezogen werden kann, gehe ich dennoch von einer Unterscheidbarkeit aus. Diese vermeintliche klare Unterscheidbarkeit begünstigt wiederum eine Einteilung in Forschungsobjekte, die als ›Andere‹ charakterisiert sind, und einem Selbst, das als Norm gilt« (149). Es ist schwer zu verstehen, weshalb es dem Autor nicht gelungen ist, dem Dilemma der Dichotomien, das er kritisch reflektiert, zu entkommen. Er selbst erzeugt immer wieder die Wirklichkeit, die ein von hörenden und gehörlosen Menschen gemeinsam gemachtes Theater kritisiert.

ken, sondern mit ihren Forderungen nach »Deaf Epistemologies« (150f.) das Geschäft der Dichotomisierung betreiben.³

Eine Betrachtung der Begriffe »Körper«, »Macht«, »Kultur«, die für den Verfasser bei der Grundierung der *aesthetics of access* von zentraler erkenntnistheoretischer Bedeutung sind, hilft möglicherweise dabei, die Frage zu beantworten, weshalb es ihm nicht gelungen ist, dem Dilemma der Dichotomien zu entkommen.

Körper, Macht, Kultur

Seinen *Körperbegriff* gewinnt der Verfasser mithilfe des medizinischen, sozialen und kulturellen Modells von Behinderung. Alle drei Modelle sind aus den Deaf bzw. Disability Studies bekannt. Bei der *medizinischen Auffassung* von Behinderung geht es um ein individuelles gesundheitliches Problem, das es zu beheben gelte; beim *sozialen Modell* von Behinderung um ein gesellschaftliches Problem, das auf der binären Konstruktion eines fähigen und gesunden Körpers beruhe, dem sich ein behinderter (*disabled*) und beeinträchtigter (*impaired*) Körper entgegenstelle. Für die Vertreter des sozialen Modells seien Gesundheit, Krankheit und Behinderung keine objektiven und unveränderlichen, sondern gesellschaftlich konstruierte Kategorien. Das *kulturelle Modell* hingegen verstehe behinderte Menschen als Angehörige einer kulturellen Gruppe mit eigenen Normen und Werten. Besonders der politisch aktive Teil der Gehörlosengemeinschaft nehme

3 Im »Leitbild: Deaf Studies in Deutschland« wird »Deaf Epistemology« – etwa: Tauben-Erkenntnistheorie – folgendermaßen definiert: Es ist »von großer Bedeutung, einen wissenschaftlichen Diskurs zu etablieren, der dem Austausch und dem Wissenszuwachs im Forschungsbereich der Deaf Studies dient. Dabei werden alle relevanten Aspekte des Taubseins und der Taubengemeinschaft vor dem Hintergrund sprachlicher, soziologischer und kultureller Strukturen berücksichtigt« (Fischer et al. 2009, 438). Und Fries und Geißler ergänzen: »Zu den dringlichen Fragen, die wir uns stellen müssen, gehört sicherlich auch die Frage, inwieweit und ob nicht auch im Lichte der Deaf-Studies-Forschungen eine Zugehörigkeit zur Gruppe der Menschen mit Behinderung ausgeschlossen werden und konsequenterweise eine reine Definition als kulturelle Minderheitengruppe erfolgen sollte« (2011, 286).

Die bei Ugarte Chacón immer wieder anzutreffende Unsicherheit seiner Verortung unter tauben Menschen äußert sich auch in seinem Umgang mit der »Deaf Epistemology«: »Dies bedeutet, dass auch meine Beschäftigung mit Deaf Epistemologies lediglich eine Annäherung an die Perspektive Gehörloser darstellt, die mir letztendlich dennoch verschlossen bleibt. Gehörlose sind und bleiben anders als ich, sind mir immer in gewissem Maße fremd. Dies muss ich anerkennen, ohne jedoch dabei Wertungen oder hierarchische Einteilungen vorzunehmen. Ergo kann ich weder als Gehörloser sprechen, da ich hörend bin und selbst eine plötzliche Ertaubung mich der Welterfahrung Gehörloser nicht näherbringen würde. Auch versuche ich nicht für Gehörlose zu sprechen, sondern vielmehr ihre eigenen Aussagen mit zu berücksichtigen« (150f.). Weshalb bleibt dem Verfasser die Perspektive gehörloser Menschen – hier geht es nicht um gehörlose Menschen als soziologische Größe, sondern um gehörlose Theatermacher – fremder als die von hörenden Menschen? Nur, weil er möglicherweise nicht »sicher« gebärden kann? Ist ihm die Perspektive von hörenden Theatermachern, die selbst Unterdrückungserfahrungen gemacht haben, nicht genauso fremd, obwohl er sich mit ihnen lautsprachlich austauschen kann? Kann es nicht sein, dass taube Menschen ihm in manchen Situationen viel näher und vertrauter sind als hörende, und dass er genau aus diesem Grund mit ihnen gemeinsam Theater macht?

das kulturelle Modell für sich in Anspruch und begründe damit die Existenz einer Gemeinschaft mit eigenen Traditionen, einer eigenen Geschichte, vor allem aber einer eigenen Sprache, aus der heraus taube Menschen sich nicht als Menschen mit Behinderung, sondern als Angehörige einer Kulturgemeinschaft und sprachlichen Minderheit begriffen. Der Autor fasst zusammen: »Der gehörlose Körper muss also unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden, die einander zum Teil bedingen: in seiner anatomisch-physiologischen Leiblichkeit, als Akteur in sozialen Kontexten, der seine Gehörlosigkeit performativ hervorbringt, und als Kulturträger, der Teil einer sprachlich-kulturellen Gemeinschaft ist. Da diese Facetten des Körpers sowohl die Aufführungserfahrung im Theater als auch die Reflexion darüber prägen, müssen sie in der wissenschaftlichen Untersuchung von Theateraufführungen Beachtung finden« (81).

Diese Zusammenfassung lässt deutlich den inneren Zusammenhang erkennen, der die unterschiedlichen Modelle miteinander verknüpft. Zusammenfassungen bergen aber immer die Gefahr, dass Dinge miteinander verknüpft werden, die nicht zueinander passen. Wenn der Verfasser den »gehörlosen Körper« in seiner »anatomisch-physiologischen Leiblichkeit« betrachtet, dann handelt es sich hierbei um den gehörlosen Menschen im medizinischen Sinn, nämlich den Menschen mit einer Hörschädigung. Indem der Verfasser den tauben Menschen »als Akteur in sozialen Kontexten« sieht, »der seine Gehörlosigkeit performativ hervorbringt«, bezieht er sich auf das Performanz-Modell im Sinne Judith Butlers (1991), deren Gendertheorie davon ausgeht, dass das Geschlecht ein Effekt sprachlicher Handlungen sei und somit jede essenzielle Bestimmung negiere. Übertragen auf gehörlose Menschen hieße das, dass der gehörlose Körper in Folge diskursiver Effekte performativ die Wirkung erzeugt, die er benennt. In diesem Sinn wäre der gehörlose Körper die Folge von Diskursen, die über ihn sprechen und an denen er beteiligt ist.

Mit diesem Gedanken referiert Ugarte Chacón auf die Kritik, die das soziale Modell nicht nur bei ihm, sondern auch innerhalb der Disability Studies mit seiner Differenz von *impairment* und *disability* erfahren hat, wonach *impairment* (»Beeinträchtigung«) »bloßes Beschreibungsmerkmal des physischen Körpers oder von kognitiv-mental Zuständen« (Schneider & Waldschmidt 2012, 140) ist, während *disability* (»Behinderung«) »konsequent [auf die] Ebene von Gesellschaft [referiert] und damit die alltägliche Praxis von Behinderung der gesellschaftlichen Verantwortung« (ebd.) zuweist. Schneider und Waldschmidt warnen: »Würde man die Unterscheidung zwischen Beeinträchtigung und Behinderung [für die Disability Studies; T.V.] übernehmen wollen, hätte man sich allerdings zugleich vor der körpertheoretisch naiven Annahme eines dualistischen Verhältnisses zwischen Körper und Gesellschaft zu hüten« (ebd.). Dieser Dualismus zwischen Körper und Gesellschaft verweist auf jene metaphysische Differenz von Natur und Kultur, deren Opfer unter anderem auch taube Menschen sind, denen gesellschaftliche (kulturelle) Teilhabe unter dem Vorwand eines Defizits der Natur verweigert wird. Sogar die Deaf Studies selbst reproduzieren diesen Dualismus, indem

sie das ›Defizit‹ negieren⁴ bzw. als »Gain«⁵ umdeuten und damit die Unterdrückungsmechanismen, denen sie ausgeliefert sind, in ihrer Wirkmächtigkeit stabilisieren.

Indem der Verfasser auf die performativ hervorgebrachte Gehörlosigkeit verweist, schließt er sich der Kritik einer essenziell begründeten Identitätsbildung und der daraus folgenden Dichotomie hörend/gehörlos an. Doch schon sein nächster Gedanke, den gehörlosen Menschen als »Kulturträger [zu verstehen], der Teil einer sprachlich-kulturellen Gemeinschaft ist«, heißt genau jenem Effekt zu folgen, vor dem Butler bzw. Schneider und Waldschmidt warnen: Dass der gehörlose Körper in Folge diskursiver Effekte performativ die Wirkung erzeugt, die er benennt. Die vor allem von Humphries et al. (1988), Lane (1994) und Ladd (2008) formulierte Vorstellung vom tauben Menschen als Kulturträger versucht dem vermeintlichen Elend der Behinderung durch die Umdeutung zu entkommen, Teil einer sprachlich-kulturellen Gemeinschaft zu sein, und stabilisiert damit genau jene Unterdrückung, die zu bekämpfen sie vorgibt. Letztendlich stellt diese Vorstellung, die bereits die medizinische Ideologie propagierte, der Dichotomie einen neuen Referenzrahmen zur Verfügung. Nur geht es jetzt nicht mehr um die Differenz von ›gesund‹ und ›krank‹, sondern um die von ›hörend‹ und ›gehörlos‹.

Für die Untersuchung ist diese Dichotomie grundlegend. Und so bleiben den Lesern triviale Allgemeinplätze nicht erspart: »Es zeigt sich somit, dass zwischen Gehörlosen und Hörenden Unterschiede sowohl in der sinnlichen Wahrnehmung, der Verarbeitung von akustischen und visuellen Reizen als auch in der sprachlichen Produktion und Rezeption bestehen. Diese unterschiedliche Organisation der Wahrnehmung ist die Grundlage für verschiedenartige Theatererfahrungen Gehörloser und Hörender. [...] Daher ist es offensichtlich, dass die diesbezüglichen Unterschiede zwischen Gehörlosen und Hörenden, die in diesem Kapitel anhand der verschiedenen auf den tauben Körper bezogenen Modelle aufgezeigt wurden, Berücksichtigung finden müssen« (91).

Um die *Machtstrukturen* zu analysieren, in denen sich gehörlose Menschen (nur von ihnen ist die Rede) befinden, greift der Verfasser auf Foucaults Diskurstheorie zurück. Ähnlich wie beim Verweis auf Butlers Gendertheorie, deren Zentrum die Kritik an diskursiv hervorgebrachten Identitätskonstruktionen darstellt, begreift auch Foucault »Macht« als ein Diskurssystem, aus dem es kein Entrinnen gibt und in dem es schwer ausmachbar ist, wer Macht gegen wen ausübt. In der weiteren Rezeption des Verfassers jedoch bleibt es bei der gehörlos-hörenden Identitätsdichotomie und dabei, taube Menschen als Opfer hegemonialer Machtstrategien hörender Menschen zu sehen – Machtstrategien, die er an den hinlänglich bekannten Beispielen aufzeigt: Mailand, Linguizismus, Kolonialismus, CI. Auch das Theater ist kein machtfreier Raum. Und auch für das Theater greift Ugarte Chacón auf jene hinlänglich bekannte Vorstellung von Macht zurück, die von Butler und Foucault scharf kritisiert worden sind: »Auch bei gemischten Gruppen, die aus tauben und hörenden Schauspielern

4 Bauman (2008, 417): »Ursprünglich wurde die audiologische Gehörlosigkeit als Faktor in der Gehörlosenwelt gelegnet und das Wort *deafness* ist heute in der Gehörlosenwelt immer noch mit negativen Konnotationen aufgeladen« (Herv. i. Orig.).

5 Bauman & Murray (2014, 18): »Nicht als Mangel, sondern als eine Form menschlicher Diversität, die einen wichtigen Beitrag zum Wohl der Gesellschaft insgesamt leisten kann. Wir benennen ein solches Konzept als das Gegenteil von Hörverlust: Deaf-gain.«

und Teammitgliedern bestehen, sind es doch meist die kulturellen Normen und theatralen Konventionen der Hörenden, die im Vordergrund stehen. Gerade auf Grund der Tatsache, dass Gehörlose zumeist Laien sind, kann durch die Inszenierung von Gehörlosen als Nichtschauspieler, imperfekte Darsteller und potentiell Scheiternde eine an den hörenden Körper gebundene klassische Auffassung von Schauspiel und somit wiederum die hegemonialen Strukturen im Theaterbetrieb bestätigt werden« (105).

Der Mangel an einer *theoretischen Grundlage*, die ein *gemeinschaftliches Theater* von *hörenden und gehörlosen Theatermachern* zu denken vermag – ein *anderes Theater*, wie ich oben schrieb –, erweist sich als ein grundlegendes Problem der Untersuchung. Die Produktionen, die der Verfasser analysiert, zeichnen sich alle dadurch aus, dass hörende und gehörlose Laien und Professionelle zusammenarbeiten. Das Ziel dieser Arbeiten ist die Überwindung traditioneller kultureller Normen und theatraler Konventionen. Es sind eben gerade nicht *die gehörlosen Menschen*, die scheitern, vielmehr ist das Scheitern ein *immanenter Bestandteil des Theaters*, das taube und hörende Schauspieler auf die Bühne stellt. Es sind gerade nicht Voyeurismus und Exotismus, die dieses Theater bedienen will, die aber durch den Mangel an einer theoretischen Grundlage die Untersuchung immer wieder durchkreuzen.

Für sein Verständnis der *Gehörlosenkultur* bedient sich der Verfasser der Metapher eines geteilten Raums und scheint zumindest an dieser Stelle anzudeuten, dass sich hörende und gehörlose Menschen zwar in verschiedenen Ecken, zumindest jedoch in verschiedenen Ecken eines *gemeinsamen* Raumes bewegen. Aber selbst diese Metapher hilft nicht vor dem drohenden Fallbeil der Dichotomie: »Der geteilte Raum wird sowohl von Hörenden als auch Gehörlosen gestaltet, wobei jedoch die Gestaltungsmöglichkeiten und -freiräume unterschiedlich sind, da (soziale) Güter wie Geld, Wissen, Rang etc. ungleich verteilt sind. Die Gestaltung des Raumes wird also von Hörenden dominiert, wobei Gehörlose kleine, davon distinkte Gegenräume schaffen, die wiederum Hörenden nicht zugänglich sind« (110).

Und es kommt, wie es kommen muss: Tom Humphries et al. (1988), Deaf Space und Deaf World, Paddy Ladd und seine »subaltern-élite researcher« (2008, 80ff.). Und auch die Kritiker bleiben nicht unerwähnt: Humphries (2008), Turner (1994; 2003), Vollhaber (in diesem Band S. 293-367). Aber am Ende ist alles wieder dort, wo es sein muss. »In kaum einem der betrachteten Werke zur Gehörlosenkultur wird die Frage gestellt: ›Was ist Hörendenkultur?‹ Offenbar wird ›die‹ Kultur der Hörenden als selbsterklärende Grundvoraussetzung angenommen, obwohl es mir – und wahrscheinlich auch den meisten anderen Hörenden – schwerfallen würde, eine solche zu bestimmen« (128). Die Frage nach dem, was »Hörendenkultur« sei, sollte nach den Einlassungen des Verfassers zu Butler und Foucault geklärt sein. Weiß der Verfasser nicht, dass es sich bei »Gehörlosenkultur« um einen politischen Begriff aus der Emanzipationsbewegung handelt, dazu geschaffen, sich von der Gegenseite abzusetzen und etwas Eigenes zu entwickeln? In einer bestimmten Phase des Kampfes mag dieser Begriff eine Berechtigung gehabt haben.⁶ Das ändert jedoch nichts daran, dass er, wie sein ›hörendes Äquivalent‹, in die

6 Ohne Zweifel gibt es auch 2015 noch Menschen, die sich solcher Kampfbegriffe bedienen. Aber denen geht es gerade nicht um gehörlos-hörende Projekte.

Irre führt. Humphries, Turner und Vollhaber wollen mit ihrer Kritik der Deaf Studies nicht binäre Konstruktionen bedienen, sondern ihre Existenz infrage stellen.

Nicht-Verstehen

Von den sechs Aufführungen, die der Verfasser als gelungene Produktionen einer *aesthetics of access* versteht und analysiert, möchte ich mich der Aufführung von *Frühling Erwache!* (2009), inszeniert von Michaela Caspar für die Theatergruppe von Possible World e.V. nach der Bearbeitung von Wedekinds *Frühlings Erwachen* durch Nuran David Calis, zuwenden, die in der Analyse den umfangreichsten Raum einnimmt, was sicherlich auch daran liegt, dass der Verfasser bei der Wiederaufnahme (2010) als Produktionsassistent beteiligt war.⁷ Ich wähle diese Produktion auch deswegen, weil sie vieles von dem infrage stellt, was der Verfasser im ersten Teil der Untersuchung als grundlegend für das Verständnis eines Theaters von tauben und hörenden Theaterleuten erarbeitet hat.

Das sicherlich bedeutendste Moment von *Frühling Erwache!* ist seine Kritik an binären Konstruktionen. Tatsächlich lösen sich in diesem Stück alle lieb gewonnenen Identitäten auf. Dies gelingt der Regisseurin dadurch, dass sie die Schauspieler dazu bringt, sich ihrer jeweiligen Sprache zu bedienen, unabhängig davon, wie verständlich sich diese Sprache für das Publikum zeigt. Bei diesen Sprachen handelt es sich keineswegs nur um Laut- oder Gebärdensprache, vielmehr ist es ein Wust unterschiedlicher Ton- und Körpersprachen, unter denen eine saubere DGS oder wohlartikulierte Lautsprache eher selten zu sehen oder zu hören sind. »Diese Art der Kommunikation, bei der das Fragmentarische, Imperfekte ausgestellt sowie die harmonische Unterstreichung und Doppelung von theatralen Mitteln (hier die Textgleichheit in Laut- und Gebärdensprache) unterlaufen wird, bedeutet ein Ausbleiben des unmittelbaren Verstehens. Dies kann als charakteristisch für eine postdramatische Theatersprache angesehen werden, bei der die Zuschauer nicht in der Lage sind, das Gesehene und Gehörte umgehend zu verarbeiten und mit einer eindeutigen Bedeutung aufzuladen, sondern vielmehr dazu angehalten sind, diesen Prozess aufzuschieben und sich vorerst aufmerksam ihren Sinneseindrücken zu widmen« (225).

Die von Caspar gewählte Form der Inszenierung von Sprache ist, wie der Verfasser zutreffend darstellt, im postdramatischen Theater formuliert worden. Umso schwerer ist es zu verstehen, weshalb er postdramatisches Theater als eine »theatrale Form Hörrender« (171) bezeichnet. Unabhängig davon, dass taube Theaterleute durchaus in der Lage sind, sich einer postdramatischen Theatersprache zu bedienen, sind bereits in

7 Bei den anderen Produktionen handelt es sich um Herbert Gantschachers Inszenierung *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: »Briefe«* (2011), der Inszenierung von Paula Garfield und des *Deafinitely Theatre* von Shakespeares *Love's Labour's Lost* (2012), John E McGraths Inszenierung *In Water I'm Weightless* (2012), der Performance von Ramesh Mayyappan *Skewered Snails* (2012) sowie die deutschsprachige Aufführung von Zoya Mikotová Inszenierung des Märchens *Das goldene Spinnrad* (2012). Während der Verfasser die Inszenierungen von Caspar, Gantschacher, Garfield und McGrath als »zweisprachige Aufführungen« bearbeitet, ordnet er die von Mayyappan und Mikotová einem »Visuellen Theater« zu.

den 1990er-Jahren hörend-gehörlose Theaterproduktionen postdramatischen Konzepten gefolgt⁸ – noch bevor der Begriff »postdramatisches Theater« zum theatertheoretischen Schlagwort wurde. Der Impuls dazu kam nicht aus dem Wunsch, einer hippen, hörenden Theatermode zu folgen, sondern war bei gehörlosen Theatermachern die Folge von Ermüdungserscheinungen ihres eigenen Emanzipationstheaters, das nach der Aufbruchstimmung der 1980er-Jahre neue Inspirationen suchte. Hier ist vor allem Marco Lipski vom Visuellen Theater Hamburg zu nennen, dessen postdramatische Produktion *Argonauten* (*Alles Hörende muss sterben*) beim Deutschen Gebärdensprachtheater-Festival 2003 beim tauben und hörenden Publikum und der Jury für Furore gesorgt hat.⁹ Ende der 80er- und zu Beginn der 90er-Jahre entstand in der Öffentlichkeit ein Bild von Gehörlosen, wie es zuvor noch nicht zu sehen war. 1987 erhielt die gehörlose Schauspielerin Marlee Matlin für ihre Rolle als Sarah in *Children of a Lesser God* den Oscar; 1990 erschien als deutsche Übersetzung Oliver Sacks' *Stumme Stimmen. Reise in die Welt der Gehörlosen* und war sofort ein Bestseller; 1997 erhielt Caroline Links Film *Jenseits der Stille* den Deutschen und den Bayerischen Filmpreis und wurde 1998 als bester fremdsprachiger Film für den Oscar nominiert. Dieses neue Bild von gehörlosen Menschen war vor allem geprägt durch die »Entdeckung« der Gebärdensprache als einer eigenständigen Sprache, die nach 30 Jahren im akademischen Elfenbeinturm ins Rampenlicht von Kinos, Fernsehsender und Talkshows gelangte. Hörende Theatermacher aus der Off-Szene wurden neugierig und fragten an, ob es gehörlose Schauspieler gäbe, die Interesse an einer gemeinschaftlichen Arbeit hätten. Aus der Not, sich nicht verständigen zu können und unter gelegentlicher Zuhilfenahme engagierter Dolmetscherinnen, begannen jene Experimente mit den verschiedenen Sprachen, die dann in die Produktionen Eingang gefunden haben. Dieses Spiel mit Sprachen, das nicht nur zwischen hörenden und gehörlosen Menschen, sondern zwischen vielen stattfand, die als Außenseiter stigmatisiert waren und die man vorher noch nie auf der Bühne gesehen hatte, wurde zu einem Markenzeichen jenes politischen und anderen Theaters, von dem eingangs die Rede war, und hat traditionelle Ansichten von Sprache, Sprechen und Verstehen infrage gestellt.

Im Zusammenhang mit *Frühling Erwache!* zitiert Ugarte Chacón Susanne Tod: »Dem Bedürfnis nach allumfassendem Verstehen« wird nicht entgegengekommen, vielmehr wird Nicht-Verstehen benannt und das Publikum genötigt, »sich letztendlich mit diesem Nicht-Verstehen auseinanderzusetzen« (226; vgl. Tod 2009, 516). Und dabei geht es nicht nur um das Nicht-Verstehen im Zusammenhang mit einer Hörschädigung, vielmehr findet sich das Nicht-Verstehen auf zahlreichen Ebenen wieder: »Auf der einen Seite handelt es sich um ein sprachliches Unverständnis zwischen Gehörlosen und Hörenden sowie eine aus den familiären Hintergründen resultierende Fremdsprachigkeit als weitere Kommunikationsbarriere. Auf der anderen Seite sind es

8 Beispielsweise die beiden Inszenierungen von Wolfgang Feindt, Sabine Mohr und Stefanie Weiss von Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1995) und von Carlo Gozzis *Die Rätsel der Turandot* (1997).

9 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik« in diesem Band auf S. 111f.

Verständnisprobleme zwischen Jugendlichen und Erwachsenen sowie zwischen Personen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen, die auf die unterschiedlichen (Migrations-)Biographien sowie die Zugehörigkeit zur Gehörlosen- und Hörendenkultur zurückzuführen sind« (228). Nicht-Verstehen findet sowohl auf der Darsteller- als auch auf der Darsteller-Zuschauer-Ebene statt. Nach meinem Eindruck bleibt es allerdings höchst fraglich, ob es auf der Darstellerebene tatsächlich so etwas wie eine »Zugehörigkeit zur Gehörlosen- und Hörendenkultur« gibt, zumindest wird sie an keiner Stelle im Stück expliziert. Auf der Darsteller-Zuschauer-Ebene bedeutet Nicht-Verstehen ein tastendes Folgen der Handlung, bei dem vieles vage bleibt und der Zuschauer gezwungen ist, sich aus den sprachlichen Versatzstücken, Worthülsen, Emotionen und Bildern eine eigene Vorstellung dessen zu machen, was er hier sieht. Damit erinnert dieses Nicht-Verstehen an die Erfahrungen, die in der prekären sprachlich-kulturellen Konfrontation zwischen Hörenden und Gehörlosen, Jugendlichen und Erwachsenen, Migranten und Einheimischen stattfindet. Auf die Darstellung dieser Erfahrungen kommt es der Regisseurin an.

Die Auseinandersetzung mit *Frühling Erwache!* und die Verweise auf Caspars zweite Inszenierung *MEDEA! DIE WAHRHEIT! ME DEA F* (2011) zwingen den Verfasser, sich mit einer Ästhetik auseinanderzusetzen, die sich dem nähert, was ein politisches und poetisches Theater von tauben und hörenden Theaterschaffenden ist. Und sie zwingen ihn auch, sich mit einer Theorie zu beschäftigen, die über den Tellerrand der Deaf Studies hinausweist. Jacques Rancières (2002) Differenz von Polizei und Politik ist tatsächlich der erste und einzige Ansatz des Verfassers, ein Theater zu denken, der die Dinge, die die Schauspieler auf der Bühne machen und zeigen, zu verorten in der Lage ist. Das Spiel von Verstehen und Nicht-Verstehen deutet der Verfasser – inspiriert durch Rancière – als Differenz einer »Ordnung der Polizei« und einer »Bestimmung als Lärm«, die der Ordnung der Polizei feindlich gegenübersteht und auf diese Weise politisch ist. Die Verbindung des Verstehens mit einer Ordnung der Polizei respektive des Nicht-Verstehens – also des »Lärms« – mit Politik untergräbt den Ansatz, der »Politik als Aushandlung von divergierenden Interessen« (241) – also des gegenseitigen Verstehens – begreift, da das Verstehen der Raum der Polizei ist. Vielmehr ist das Nicht-Verstehen, der »Lärm«, der Ort von Politik. Luzid beobachtet hier der Verfasser die schwer bzw. nicht zu verstehenden lautsprachlichen Äußerungen der gehörlosen Schauspieler und deutet sie als »Lärm« im Sinne Rancières.¹⁰ Es ist der Lärm, den sie verursachen, der den politischen Gehalt der Produktion bestimmt, und der von den Zuschauern sehr unterschiedlich wahrgenommen wurde. Die einen kritisierten die Tatsache, dass Gehörlose sich lausprachlich äußerten; »[a]ndere Stimmen sahen in der Inszenierung jedoch im Gegenteil die mutige Aneignung der Lautsprache durch die tauben Jugendlichen und die Konfrontation der hörenden Zuschauer mit ihrem eigenen Befremden gegenüber den Stimmen der Darsteller. Durch die Tatsache, dass zusätzlich auch Hörende Gebärdensprache verwenden, würden normativ bestimmte Zugehörigkeiten zu getrennten Sprachgemeinschaften aufgelöst und ein Diskurs über Kommunikation und deren potentiell Gelingen oder Scheitern fände statt« (238f.).

10 Als »Lärm« in Sinne Rancières sind auch viele laut- und gebärdensprachliche Äußerungen der hörenden Schauspieler zu verstehen, die teilweise kaum verstehbar sind.

Michaela Caspars Inszenierung ist es, die das binäre Weltbild des Verfassers vollständig dekonstruiert. *Frühling Erwache!* ist die theatrale Umsetzung dessen, was politisch die Idee von Inklusion beinhaltet. Von hörender Welt und gehörloser Welt, von Hörenden-Theater und Gehörlosen-Theater ist hier nichts zu finden. Jede der Figuren tritt in ihrem So-Sein, ihren Stärken und Schwächen, ihrem Ringen, Scheitern und Durchhalten auf die Bühne. Hier befindet man sich tatsächlich in jenem gemeinsamen Raum, von dem der Verfasser im Zusammenhang seines Kulturbegriffs schrieb – und in diesem Raum wird kein Fallbeil aufgestellt.

Am Ende von *Frühling Erwache!* ist vom binären Weltbild des Verfassers nur noch der Beifall übrig geblieben: »Am offensichtlichsten sind die unterschiedlichen Theaterkonventionen jedoch in der Applausordnung. Gehörlose applaudieren visuell, das heißt die offenen Hände werden erhoben und an den Gelenken schnell hin- und hergedreht« (230f.).

Die Beschäftigung mit *Frühling Erwache!* hat deutlich gemacht, dass ein Theater, das dem Konzept von Inklusion folgt, immer ein politisches Theater ist. Die Wurzeln dieses Theaters reichen in eine Zeit zurück, in der noch niemand von Inklusion sprach, in der sich aber hörende und taube Menschen aufgemacht haben, die zwischen ihnen bestehende scheinbar unüberwindliche Trennung zu überwinden. Es ist schwer zu verstehen, dass die erste deutschsprachige Monografie, die sich mit dem Thema eines Theaters von und für gehörlose und hörende Menschen beschäftigt, wichtige Aspekte dieses Theaters nicht berücksichtigt. Kein Wort zu den bereits erwähnten Anfängen eines gehörlos-hörenden Theaters auf Kampnagel in Hamburg, initiiert von den Künstlern Wolfgang Feindt, Stefanie Weiss und Sabine Mohr, zu den umstrittenen und gefeierten Inszenierungen Thierry Roisins *Antigone* und *Woyzeck* des Pariser International Visual Theatre, zu den Produktionen Hamburger Studierender und des Visuellen Theaters Hamburg von *Blue* und den Hörstücken von Heiner Müller und Heiner Goebels im Lombardsbrücken-Düker, zu Rolf Kasteleiners Berliner Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* und seiner Hamburger Inszenierung von Sarah Kanes *4.48 Psychose*, zu den Opern von Helmut Oehring und kein Wort zu den Inszenierungen des seit über zehn Jahren interkulturell arbeitenden Freiburger Theaterkollektivs HandStand, geleitet von Johanna Thoma. Wie *Frühling Erwache!*, aber auch wie die anderen in der Untersuchung aufgeführten Inszenierungen, die einer *aesthetics of access* folgen, haben all diese Arbeiten einen politischen Anspruch, der vor allem darin besteht, dass die Trennung zwischen hörenden und tauben Menschen nicht das letzte Wort sein darf.

Der Verfasser hat sich ganz im Sinne der Deaf Studies, denen es um die Bewahrung der hörend-gehörlosen Dichotomie geht, für einen Ansatz der »Politik als Aushandlung von divergierenden Interessen« entschieden – den vermeintlich divergierenden Interessen hörender und gehörloser Theaterleute. Von ihm selbst lernt der Leser seiner Untersuchung, dass im Sinne Rancières dieser Ansatz als Nicht-Politik zu verstehen ist. In der Entpolitisierung des gehörlos-hörenden Theaters droht ihm jenes Nischendasein, dass die Idee der Inklusion und somit – so verstehe ich ihre Idee – auch die *aesthetics of access* zu überwinden hoffen. Integration sucht die »Ordnung der Polizei«, Inklusion die »Bestimmung als Lärm«. Ähnlich wie die gehörlosen Vertreter der Deaf Studies erzeugt der Verfasser immer wieder die Wirklichkeit, die er eigentlich kritisiert.