

Gebärdensprachkunst: Poetik und Politik

Konzeptionen des Gehörlosentheaters

Schon immer gab es Gebärdensprachkunst. Schon immer haben gehörlose Menschen, wenn sie sich trafen, Theater gespielt, Sketche aufgeführt und Gebärden ausprobiert. Und dies keineswegs nur im geschützten Raum des Clubheims. Der langjährige Leiter des Deutschen Gehörlosen-Theaters (DGT), Heinrich-August Feuerbaum, schreibt in seiner Chronik von Premieren im Staatlichen Schauspielhaus Dortmund, die sich die gesamte westdeutsche Presse nicht entgehen ließen, von Vorstellungen in Anwesenheit bedeutender Persönlichkeiten, darunter des Bundespräsidenten, von einem Sonderwagen des Auswärtigen Amtes, der das Ensemble nach Paris brachte, um die Teilnahme beim 6. Weltkongress der Gehörlosen zu sichern, und von Gastspielen im Ausland, bei denen der jeweilige deutsche Botschafter zugegen war mit anschließendem Empfang in der Deutschen Botschaft (Feuerbaum 2001, 60ff.). Es entsteht der Eindruck, dass das Gehörlosentheater, das der Unterhaltung und Bildung der Gehörlosengemeinschaft diene, sich der Anerkennung repräsentativer und höchster Stellen erfreute. Staatliche Subventionen wurden unter der Bedingung gewährt, die Stücke aus dem Repertoire der Klassiker zu wählen. Gehörlosen Menschen sollte jenes Bildungsgut zuteilwerden, das ihnen in der Schule und im allgemeinen kulturellen Angebot vorenthalten blieb. Die Inszenierungen wurden in unterschiedlichen Sprachmodi erarbeitet, pantomimisch und mit lautsprachbegleitenden Gebärden (LBG), mit Musik- und Tanzeinlagen, und seit Beginn der 1970er-Jahre wurden Stücke in »Mundbild-Gebärdensprache« umgesetzt. Alle Zuschauer sollten an den Aufführungen teilhaben können – ein Anspruch, der in gewissem Widerspruch zur Wirklichkeit stand: »Die Gehörlosen sind einfach eingepennt bei unserer LBG und in der Pause sind alle abgehauen und woanders hingegangen« (DeLigt 1993, 456).

Vom Deutschen Gehörlosen-Theater mit Argwohn beobachtet setzte dann ab den 1980er-Jahren eine Entwicklung ein, die die althergebrachte Theater- und Kunsttradition radikal infrage stellte. In Washington am Gallaudet College¹ hatte ein Linguist damit

1 Das seit 1864 bestehende College, ursprünglich unter dem Namen Columbia Institution for the Instruction of the Deaf and Dumb and Blind, heißt seit 1986 Gallaudet University.

begonnen, die Strukturen der Sprache gehörloser Menschen zu analysieren. »Gebärden haben Teile«, so lässt sich die bahnbrechende Einsicht William Stokoes von 1960 zusammenfassen, die den Ausgangspunkt der modernen Analyse von Gebärden und Gebärdensprache markierte« (Heßmann 2001, 98). Diese Einsicht löste einen Schock in der Gehörlosenszene aus, verunsicherte viele von ihnen zutiefst, und die Folgen, die sich daraus ergaben, drohten ihre Gemeinschaft zu spalten. Der Lehrer, Schauspieler und Dolmetscher Lou Fant schreibt 1980: »Noch heute sind wir damit beschäftigt, die Verwirrung zu klären, die dadurch entstanden ist, dass wir uns gegenüber Bills [Stokoe] tiefgreifender Entdeckung abgegrenzt haben« (197; Übers. T.V.).² In der Bundesrepublik kämpften Vertreter aus Gehörlosen-, Eltern- und Lehrerverbänden jahrelang gegen das, was aus dem Hamburger Zentrum für Deutsche Gebärdensprache³ kam, und noch 1991 hieß es in einem Appell von Funktionären aus sieben Landesgehörlosenverbänden, dem Bund der Gehörlosen Ostdeutschlands sowie dem Verband der Katholischen Gehörlosen: »Der Streit wird von außen in die Gehörlosengemeinschaft hineingetragen. Von Sprachforschern und einer kleinen Gruppe, die die sogenannte Deutsche Gebärdensprache (DGS) als Hauptkommunikationsform der Gehörlosen darstellen« (Gernsbacher Papier 1991, 162).

Es war unvorstellbar, dass Gebärdensprache den Status einer Sprache haben könnte. Fant schreibt: »Wie die meisten Kinder gehörloser Eltern wuchs ich auf, ohne ein Bewusstsein davon zu haben, dass ASL eine Sprache war. Ich dachte, es sei eine ungrammatische Parodie des Englischen. Erst als ich Mitte Dreißig war, wurde ich aus diesem Irrtum befreit. Die Erleuchtung kam von Menschen, die nicht von Geburt an ASL benutzten. Es waren Menschen, die unvoreingenommen in unsere Welt stießen, mit offenen Augen für Gehörlose und ihre Sprache. [...] Für die meisten von uns war Gebärdensprache [...] nichts, was in irgendeiner Weise für würdig befunden wurde, Objekt wissenschaftlichen Interesses zu sein« (1980, 193f.; Übers. T.V.).

Der unvoreingenommene Blick hörender Sprachwissenschaftler auf gehörlose Menschen und ihre Sprache ließ sich nicht beirren vom Dickicht jahrhundertealter Vorurteile gegenüber der Gebärdensprache, sondern erkannte einen wichtigen Hebel ihrer Verunglimpfung: Die Diskriminierung der Gebärdensprache als »eine[r] ungrammatische[n] Parodie«, als die sie von der Gesellschaft, von Eltern und Lehrern tauber Kinder und von Gehörlosenseelsorgern wahrgenommen und von vielen gehörlosen

2 Vgl. dazu auch Kapitel 6, »Anxiety of Culture«, in: Padden & Humphries (2005, 123ff.).

3 1981 hatte der Sprachwissenschaftler Siegmund Prillwitz (zusammen mit Regina Leven, Alexander von Meyenn, Wolfgang Schmidt und Heiko Zienert) an der Universität Hamburg die Forschungsstelle Deutsche Gebärdensprache eingerichtet, aus der heraus 1987 das Zentrum (seit 1996 Institut) für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser entstand. In seiner Ansprache zur Eröffnung des Zentrums sagte Prillwitz: »Erst mit der sprachwissenschaftlichen Anerkennung der Gebärdensprache Gehörloser als einer vollwertigen und entwicklungsfähigen Sprache beginnt die Rehabilitation dieser Gruppe als einer sprachlichen Minderheit mit entsprechenden Rechten. Aus dem »armen Taubstummen« wird der selbstbewußte Gehörlose, der in seiner Gehörlosengemeinschaft auch sprachlich ein Hörenden vergleichbares Leben führen kann. Daß für ihn die Sprache der hörenden Umwelt nach wie vor wichtig ist und möglichst umfassend erlernt werden muß, bleibt davon unberührt. Der Gehörlose lebt in zwei Welten mit zwei verschiedenen Sprachen« (1987, 9).

Menschen selbst verinnerlicht wurde. Seit den 70er-Jahren wurde vonseiten politisch aktiver gehörloser Menschen die Forderung nach Anerkennung der Gebärdensprache gestellt mit der Konsequenz, wonach die Sprecher dieser Sprache eine sprachliche Minderheit seien mit dem Anspruch auf staatlichen Schutz und Maßnahmen der Integration, um den auch Angehörige anderer sprachlicher Minderheiten, wie Friesen, Dänen und Sorben kämpften. Der Kampf um Anerkennung der Gebärdensprache und um Gleichstellung prägte die Situation gehörloser Menschen in Westeuropa in den letzten 25 Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Und es war ein Kampf, der auch in den eigenen Reihen zu kämpfen war: »Dagegen wird jetzt die Anerkennung der Deutschen Gebärdensprache (DGS) mit dem Ziel gefordert, die Sprachgemeinschaft der Gehörlosen als eine »sprachliche Minderheit« darzustellen. Das würde für alle Bemühungen um eine Integration der Gehörlosen in die hörende Gesellschaft einen kaum wiedergutzumachenden Rückschritt bedeuten« (Gernsbacher Papier 1991, 162).

Das Ende der Ära Feuerbaum beim Deutschen Gehörlosen-Theater 1994 markierte auch das Ende einer bestimmten Auffassung von Gehörlosentheater. Innerhalb des Ensembles hatte sich der Wunsch durchgesetzt, auch andere, gehörlosenorientierte Stücke zu spielen und sie in DGS zu zeigen (vgl. DeLigt 1993, 451ff.). Neue Theatergruppen mit neuen Konzepten entstanden: Junge gehörlose Schauspieler, die selbstbewusst und stolz auf ihre eigene Sprache waren, betraten die Bühne. Eine dieser Gruppen war das 1990 gegründete Visuelle Theater Hamburg: »Unsere Gehörlosigkeit prägt unser Schaffen auch in seiner Thematik. Wir möchten in unseren Stücken unsere Erfahrungen und Gedanken zu Gehörlosigkeit, zu der Gemeinschaft Gehörloser und ihren Beziehungen zur Umwelt verarbeiten sowie kreativ mit der Gebärdensprache als Trägerin einer sprachlichen Kunstform umgehen« (Visuelles Theater Hamburg o.J., 4).

Es sollte Schluss sein mit den verstaubten Inszenierungen um den Prinzen von Dänemark oder das Liebespaar aus Verona, die Situation tauber Menschen und die Ausdrucksstärke der Gebärdensprache wurden jetzt in den Mittelpunkt gestellt. Die Schauspieler sprachen von sich, von ihren Erfahrungen, von dramatischen, komischen und traurigen Situationen, die sie erlebt hatten, in Stücken, die sie selbst schrieben, und in einer Sprache, die zum Merkmal ihrer Identität wurde. Sie wandten sich mit ihren Produktionen in erster Linie an gehörlose Zuschauer und legten Wert auf DGS-typische Sprachformen. Lautsprache oder lautsprachbegleitendes Gebärden hatten in ihren Stücken nichts verloren. Für hörende Zuschauer wurden die Stücke gedolmetscht. Neu war der Fokus auf die DGS, verändert hatten sich die Themen ihrer Inszenierungen, doch ihr Verständnis von Sprache war mit einer Vorstellung verbunden, die schon für die Schauspieler im alten DGT galt: Sprache ist Kommunikationsmittel. Noch war nicht die Zeit gekommen, mit dem Besonderen der Gebärdensprache, ihrer Leiblichkeit und ihrer Bildhaftigkeit, zu arbeiten, um den poetischen Gehalt der Texte in ausdrucksstarken Gebärdenbildern zu zeigen. Noch ging es den Theatermachern vor allem darum, die Botschaft ihrer Emanzipation zu verkünden.

Schon einige Jahre zuvor hatte sich in Paris das International Visual Theatre (IVT) gegründet, das mit seinen Theaterproduktionen inner- und außerhalb der Gehörlosenszene Aufsehen erregte. Das Visuelle Theater Hamburg übernahm von ihm den Namen und arbeitete mit Joël Liennel zusammen, neben Alfredo Corrado einem der Gründer des IVT. Innerhalb des IVT war Mitte der 1990er-Jahre die Diskussion heftig entbrannt,

wie zeitgenössisches Gehörlosen- und Gebärdensprachtheater aussehen kann. Das IVT hatte als künstlerischen Leiter den hörenden Regisseur Thierry Roisin berufen, der von sich sagt, dass er sich niemals dem gesprochenen Wort nah gefühlt habe und sich einer Vorstellung von Gehörlosentheater widersetzte, der einzige Unterschied zu anderen Spielstätten sei die Benutzung der Französischen Gebärdensprache (vgl. IVT 1995, 5). Für die tauben Schauspieler des IVT hingegen war Gebärdensprache das Kommunikationsmittel, das dazu dient, dramatische Dialoge auf der Bühne zu sprechen und dem tauben Publikum zu vermitteln. Roisins Kritik an dieser Vorstellung löste bei vielen Mitgliedern der Truppe Verwirrung und Abwehr aus, vor allem auch deswegen, weil der Ort des Konflikts jene Bühne war, die sie nutzten, um ihr neues Selbstbewusstsein zu zeigen. Taube Künstler fürchteten eine erneute Fremdbestimmung durch hörende Theatermacher und deren Kulturbegriff, der die Vorstellung einer eigenen Gehörlosenkultur zu missachten schien.

Bei genauer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass der Konflikt an kontroversen Vorstellungen ausbrach, welche Theaterkonzepte dazu dienen können, Erfahrungen tauber und hörender Menschen in Gebärdensprache auf der Bühne zu inszenieren. Viele der gehörlosen Schauspieler des IVT hatten eine Vorstellung von Theater, die der europäischen Tradition des dramatischen Theaters entsprach, das unter der Vorherrschaft des Textes dazu dient, durch das nachahmende dramatische Spiel auf der Bühne Vergewärtigung von Reden und Taten zu erzeugen. Wichtiges Merkmal dieser traditionellen Vorstellung von Theater ist die Formierung eines sozialen Zusammenhalts zwischen Publikum und Bühne, an dem beide Seiten, Zuschauer und Schauspieler, beteiligt sind. »Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell ›Drama‹ unterlegt, umgekehrt behauptet dramatisches Theater durch seine Form Ganzheit als Modell des Realen. Dramatisches Theater endet, wenn diese Elemente nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nurmehr eine mögliche Variante der Theaterkunst darstellen« (Lehmann 2005, 22). Thierry Roisin rang um Theaterformen, die darüber hinausgingen, gehörlose Schauspieler in exakter Gebärdensprache sprechen zu lassen und die das traditionelle Gehörlosentheater überwinden sollten. Mit seinem vom sprachkritischen Theater Antonin Artauds (1896-1948) geprägten Konzept erarbeitete er die *Antigone* des Sophokles.⁴

Die beim Theaterfestival von Avignon 1995 mit großem Erfolg gefeierte Premiere setzte einen völlig neuen Akzent im Gehörlosen- und Gebärdensprachtheater: Roisin stellte in der Inszenierung die Bildhaftigkeit der Gebärdensprache – das Zeigen – in den Mittelpunkt, der er das Dialogische – das Sagen – unterordnete. Bisher orientierte man sich weitgehend an der für Dolmetscher gültigen Vorgabe, dass alles, was in Lautsprache gesagt wird, auch in Gebärdensprache gesagt werden muss. Roisins sprachkritisches Konzept wies in die entgegengesetzte Richtung. Für ihn gab es in dem Sophokles-Text keine zu verstehende Kommunikation zwischen den Protagonisten; zu sehen war ihre in sich gefangene bildhafte Körpersprache. Es wurde also nicht eine Inszenierung gezeigt, in der sich Antigone mit ihrem Nein gegen das Ja der Staatsrä-

4 Vgl. dazu meine Ausführungen in »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache« in diesem Band auf S. 46f.

son Kreons in einer sie beide verbindenden gemeinsamen Sprache wendet⁵, vielmehr versuchte Roisin den Körpern Antigones, Kreons oder des Chors eine Sprache zu entlocken, die zugleich etwas sehr Persönliches und Allgemeines zeigte: Gebärden, die die Dramatik der Figuren darstellten und über sie hinauswiesen. Diese Körper- und Gebärdensprache bewegte sich auf dem schmalen Grat zwischen Verstehbarkeit und Nicht-Verstehbarkeit und erinnert eher an archaische Zeichen als an eine Sprache, die kommunizieren will. Damit entzog Roisin den Zuschauern die Möglichkeit der Parteinahme und zwang sie, sich gegenüber jeder Figur zu öffnen. »Verstehen will schließen« (1994, 427), schreibt Hans-Thies Lehmann. Diesen Prozess des Verstehens galt es zu unterbrechen. Roisin, der davon ausgeht, dass der Theaterbesucher die Geschichte um Antigone kennt, wollte den Text nicht verstehbar, sondern sichtbar machen.

Roisins Versuch bestand darin, das Gehörlosen- zu einem Gebärdensprachtheater weiterzuentwickeln. Im Sinne von Artaud ist sein Theaterkonzept ein Bekenntnis zur Moderne, das zum einen seinen Ausdruck in einer radikalen Sprachkritik, zum anderen in einem Verständnis des Theaters als Raum der Selbsterfahrung findet. Damit stellt dieses Konzept nicht nur das bürgerliche Konzept von Theater als einer Einrichtung infrage, in der das hörende bzw. gehörlose Publikum unterhalten wird und seinen Abend angenehm verbringt – ein Konzept, dem das DGT folgt –, sondern auch das aufklärerische Konzept von Theater als eines didaktischen Unternehmens im Sinne Bertolt Brechts – wie es bspw. das emanzipatorische Theater vertritt. Artauds sprachkritischer Impuls besteht – und darin folgt ihm Roisin – in der Suche nach einer Sprache jenseits des Dialogs und damit jenseits der verstehenden Anteilnahme. Diese »reine Theatersprache«, wie Artaud sie nennt (1996, 41), ist kausal verknüpft mit Gebärdensprache als einer Sprache des sichtbaren Körpers, der sichtbaren Gesten und Zeichen, die sich einer unmittelbaren Verstehbarkeit entziehen.

In seiner Schriftensammlung *Das Theater und sein Double* fragt Artaud, woher es komme, dass im europäischen bzw. abendländischen Theater all das, was nicht dem Ausdruck durch das Wort bzw. dem Dialog unterworfen ist, in den Hintergrund gerate und Theater nur unter dem Aspekt des dialogisierten Theaters denkbar sei? »Der Dialog [...] gehört ins Buch« (ebd., 39), die Bühne habe sich einer sinnlichen und konkreten Sprache zu bedienen: »Ich sage, dass diese konkrete Sprache, die für die Sinne bestimmt und unabhängig vom Wort ist, zuerst einmal die Sinne befriedigen soll, dass es eine Poesie für die Sinne gibt wie eine für die Sprache, und dass diese körperliche, konkrete Sprache, auf die ich anspiele, nur dann und in dem Maße wirklich dem Theater eignet, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierten Sprache entziehen« (ebd., 39f.).

5 Ein Jahr später inszenierte das Deutsche Gehörlosen-Theater die *Antigone* von Jean Anouilh (Regie: Thomas Zander; Premiere am 31.08.1996 in Dortmund mit Susanne Genc und Jürgen Stachlewitz in den Hauptrollen). Anders als im Text von Sophokles handelt es sich im Text von Anouilh tatsächlich um einen weltanschaulichen Konflikt, den Antigone und Kreon miteinander und in einer gemeinsamen Sprache austragen. Mit der Inszenierung wurde eine Tradition des alten DGT fortgesetzt, klassische Dramen bzw. Dramen der klassischen Moderne der Gehörlosengemeinschaft zugänglich zu machen, nur eben nicht mehr in irgendwelchen visuellen oder auch lautsprachlichen Kommunikationsformen, sondern in exakter DGS; vgl. dazu auch Christina Schönfelds Ausführungen in diesem Band auf S. 387.

So fordert er die Abschaffung einer »Poesie der Sprache«, die er durch eine »Poesie des Raums« ersetzt wissen will, »die genau im Bereich dessen aufgehen wird, was nicht im strengen Sinne zu den Wörtern gehört« (ebd., 40). Zu dieser Poesie des Raums gehören Musik, Tanz, Plastik, Pantomime, Mimik, Architektur, Beleuchtung und Ausstattung, im Besonderen jedoch die Gebärdensprache, von der er sagt, dass sie sich »mittels Zeichen, Gebärden und Haltungen« (ebd., 41f.) zum Ausdruck bringt. Ein solches Gebärdentheater beobachtete er auf Bali, zu dessen archaischem Spiel und Sprache »wir offenbar den Schlüssel verloren haben [...]. Und mit Sprache meine ich nicht etwa das auf Anhieb sowieso nicht zu verstehende Idiom, sondern genau jene Art von Theatersprache, die außerhalb jeder gesprochenen Sprache existiert und in der sich offenbar eine ungeheure Bühnenerfahrung wiederfindet, neben der unsre rein dialogische Realisation wie Gestammel wirkt« (ebd., 61).

Artaud ist auf der Suche nach einer Sprache, die die Erfahrung der Sprachlosigkeit des modernen Menschen zum Ausdruck bringen kann. Inspiriert durch die rituellen Gebärden balinesischer und mexikanischer Tänzer sucht er Impulse für das abendländische säkularisierte Theater, und gerade die Unzugänglichkeit und Unverfügbarkeit ihrer Gebärdensprachen ist dabei ein wichtiger Teil seines poetischen Konzepts. Sie haben ihren Ort in einem Ritual festgelegter Handlungsabläufe, maskenhafter Charaktere und ihre Gebärden werden mit akribischer Genauigkeit und großer Konzentration ausgeführt. Nichts bleibt dem Zufall oder einer persönlichen Initiative überlassen, keine Bewegung ist beliebig. »So ist alles bei ihnen geregelt, unpersönlich; keine Muskelbewegung, kein Augenrollen, das nicht zu einer vorbedachten Mathematik zu gehören scheint, die alles lenkt und durch die alles vor sich geht« (ebd., 62). Intensive Arbeit mit den Schauspielern und der Schauspieler an ihrer Sprache sind die Voraussetzung für ein Gelingen dieses Theaterkonzepts. Aus diesem Grund begreift Artaud sein Theater als Raum der Selbsterfahrung und nennt es »Das Theater der Grausamkeit« (ebd., 131) – eine Selbsterfahrung, die grausam und schmerzhaft, aber Bedingung für ein Theater der Moderne im Sinne Artauds ist.

In diesem Theater entdeckt Artaud seine Idee des Doubles, die für jede Geistes- und Gefühlsregung Zeichen gefunden hat – Zeichen, die jedoch nicht mehr gelesen, sondern nur noch geahnt werden können. »Diesen geistigen Zeichen wohnt ein präziser Sinn inne, der uns nur noch intuitiv, doch so heftig beeindruckt, dass sich jede Übersetzung in eine diskursive, logische Sprache als unnütz erweist« (ebd., 58). Die Idee des Doubles bedeutet also gerade nicht die aus dem dramatischen Theater bekannte Form der Verdoppelung, bei der ein Schauspieler in das Kostüm einer Rolle schlüpft, sondern speist sich aus einer Art »uranfänglicher Körperlichkeit« (ebd., 40), wie sie aus dem frühen antiken Theater bekannt ist.

Roisins Inszenierung der *Antigone* ist der Versuch, Artauds Idee des Doubles auf ein modernes Gebärdensprachtheater zu übertragen. Ihm ging es darum, »wie die Gebärden bearbeitet werden können, um sie in einer Tragödie zu verwenden. Dazu ist Abstand nötig, letztlich ist es die alltägliche Aufgabe des Schauspielers« (IVT 1995, 11). Diese Aufgabe weckte jedoch bei den Schauspielern selbst großen Unmut. Die Sprache des Chors bestand in einer komplexen Choreografie von Hand- und Körperbewegungen, bei denen selbst Menschen, die der Französischen Gebärdensprache kundig waren, nur einzelne Gebärden identifizieren konnten. Eine andere Eigenheit der Inszenierung

war der Verzicht auf oder zumindest eine auffällige Reduktion der Mimik; eine Entscheidung, die bei den gehörlosen Zuschauern Unverständnis hervorrief und von den gehörlosen Darstellern als Zumutung empfunden wurde.

Die gehörlosen Schauspieler protestierten gegen das Konzept ihres Regisseurs, in dessen Arbeit sie ihre eigene Sprache nicht wiedererkannten. Einer von ihnen, Simon Attia, der Darsteller des Kreon, sagte: »Die Mimik ist Teil der Grammatik unserer Sprache, ich benötigte Monate, um sie davon zu trennen, sie zu reduzieren und sie zurückzuhalten, wenn ich Gefühle im angespannten Körper darstellen wollte. Die Energie verteilt sich im gesamten Körper, so dass ich dem sehr stark standhalten muss; wenn ich etwas lockerlasse, kehrt auch die Mimik zurück. Ob mir das gefällt? Ich weiß es nicht, ich fühle mich unwohl, erinnere mich nur schwer an meinen Text« (ebd., 28).

Und Chantal Liennel (Chor): »Für einen Gehörlosen ist es extrem schwierig, keine Gesichtsausdrücke zu benutzen. [...] Es war sehr entnervend, denn ich hatte den Eindruck, als ob der Regisseur mich nicht respektierte, aber ich ihn respektieren sollte. Ich wusste nicht, was genau er wollte und vor allem, warum er es wollte. Ich fragte mich: Aber was werde ich dem Publikum geben? Es war riskant für ein gehörloses Publikum, das nicht daran gewohnt war, ins Theater zu gehen, das noch nicht an sehr vielen Aufführungen teilgenommen hatte, das vor allem Lustspiele und Bewegungen mochte. Ich habe mich fluchend mit dem Regisseur gestritten, dann sagte ich mir: Gut, man muss es wohl versuchen. Aber ich dachte, dass die Aufführung zum Scheitern verurteilt sei. Nun, aber genau er war es, der das meiste hier am IVT bewegte und ich verstand, dass ich die provozierten Emotionen nicht kontrollieren konnte« (ebd., 17).

Emmanuelle Laborit (Antigone), die mit der Rolle der Sarah in *Gottes vergessene Kinder* 1993 den Prix Molière gewonnen hatte, meinte: »Der ästhetische Ausdruck hatte in *Gottes vergessene Kinder* keine große Bedeutung; es geht um das Alltägliche, das Reale des Lebens, das unter die Haut geht, in einer Form, die es ermöglicht, auch Herrn XY zu erreichen. *Antigone* ist eine Studie über die Gebärdensprache, eine Aufwertung dieser Sprache. Während der Uraufführung fragten wir uns alle, Thierry Roisin eingeschlossen, ob das hörende Publikum der Aufführung zustimmen würde. Es ist tatsächlich gut gegangen, aber das Festival in Avignon ist ein Symbol mit einem ganz besonderen Publikum« (ebd., 55).

Liennel sprach davon, dass Roisin es war, der am IVT etwas bewegte, und Laborit nannte seine Arbeit eine Aufwertung der Sprache. Was hat er bewegt, worin bestand die Aufwertung? Vielleicht wurde beiden Schauspielerinnen trotz oder gerade wegen der Auseinandersetzung, die sie mit ihm führten, bewusst, dass er der Gebärdensprache selbst eine poetische *und* politische Dimension beimaß, die nicht nur auf das Defizit schaut – ihre Unterdrückung –, sondern die ihre Poetik und Andersartigkeit gegenüber der Lautsprache deutlich machte. Seine Inszenierung zeigt vor allen Dingen das eine: Gebärdensprache ist anders. Die Andersartigkeit der Sprache sagt etwas aus über die Andersartigkeit der Menschen, die sie sprechen. Darin besteht das eigentlich Politische der Inszenierung, deren politischer Charakter nicht darin zum Ausdruck kam, dass sie *über* Politik spricht oder politische Forderungen stellt, sondern dass sie selbst Politik *ist*, indem sie diese Andersartigkeit aufgreift, ästhetisch verarbeitet, zum Ausdruck bringt und damit sichtbar macht.

Alle an der Inszenierung Beteiligten waren am Ende davon überzeugt, dass sich die harte Arbeit gelohnt hat. Und dennoch, trotz des Erfolgs, den das IVT mit seiner *Antigone* hatte, hinterließ die Inszenierung bei allen ein Gefühl tiefer Verunsicherung. Während sich die Verunsicherung der hörenden Beteiligten eher auf Kommunikations-schwierigkeiten während der Proben bezog, brachte Levent Beskardés (Chor, Bote) sein Gefühl, das von den meisten gehörlosen Schauspielern geteilt wurde, auf den kurzen Nenner: »Ich denke, dass es sich um Theater der Hörenden handelt« (ebd., 46). Eine Frage, die sich aus dieser Feststellung ergibt, muss deshalb lauten: Wie sieht dann Theater gehörloser Menschen aus? Welche Themen greift Gebärdensprachkunst gehörloser Menschen auf und wie zeigt sich ihre zeitgenössische Gebärdensprachpoesie?

Eine Gebärdensprachpoesie von Jürgen Endress

Ein Forum, zu dem sich in regelmäßigen Abständen vor allem gehörlose Gebärdensprachkünstler zusammenfinden und sich einer vorwiegend gehörlosen Öffentlichkeit präsentieren, ist der Wettstreit um die Goldene Hand anlässlich des Gebärdensprachfestivals in Berlin. Am 19. und 20. Mai 2006 trafen sich zum sechsten Mal eine hörende und zehn gehörlose Gebärdensprachdichter sowie drei Gruppen im Berliner Schillertheater.⁶ Bei diesem Gebärdensprachfestival fiel auf, dass fast alle Beiträge von einer melancholischen Grundstimmung geprägt waren. Trotz großer gesellschaftlicher Fortschritte, was die Rechte gehörloser Menschen bezüglich ihrer Bildung und Sprache, aber auch was ihre öffentliche Wahrnehmung betrifft, waren Leiderfahrungen das alles beherrschende Thema der an diesem Abend auftretenden Künstler. Erzählt wurden Geschichten, die im weitesten Sinn etwas mit Ungerechtigkeit, Ausnutzen, Gewalt, Missbrauch, Lieblosigkeit, Unverstandensein, Konformitätsdruck, also mit Themen zu tun hatten, die gehörlosen Menschen sehr vertraut sind, ohne jedoch Gehörlosigkeit zu benennen.

Mit seiner Darbietung »Mysteriöse Macht«⁷ siegte Jürgen Endress beim Gebärdensprachfestival 2006. Beispielhaft für den melancholischen Tenor, der viele und auch seine Präsentation prägte, und gleichzeitig für das hohe technische Niveau seines Gebärdens, das er zeigte, soll im Folgenden seine Poesie genauer betrachtet werden:

Die mysteriöse Macht erweist sich als die drohende und unerbittliche Zeit, der Endress die Maske eines Marionettenspielers aufsetzt, der die Menschen an seinen Fäden hält und als Turmuhr verächtlich auf sie herabblickt, sie mit unsichtbaren Fäden an sich bindet und ihnen zuruft: Es ist zu spät! Zu spät für den Liebhaber, der seine Verabredung verpasst, dessen Blumenstrauß verblüht und dem das Herz bricht, zu spät für

6 Die Idee, ein Gebärdensprachfestival auszurichten, entstand im Januar 1991 beim Treffen der Berliner Gebärdensprachkursleiter, als die Frage aufkam, worin der Unterschied zwischen privatem und öffentlichem Gebärden bestehe. Es entwickelte sich die Idee, im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung Qualität und Ausdrucksstärke eines Gebärdenden zu bewerten (vgl. Tabbert & Zander 1991, 504f.).

7 Die Poesie kann unter <https://poesiehandverlesen.de/bibliothekseintrag.php?p=36> (01. 02.2021) eingesehen werden. Zur Person von Jürgen Endress sowie zu seiner Präsentation »Mysteriöse Macht« siehe auch die beiden Gespräche mit Endress in diesem Band auf S. 389 und S. 399.

den Fahrer, den während der Fahrt im Auto ein Anruf ereilt, dass er seine Arbeit verloren hat, zu spät für einen anderen Autofahrer, der einen Passanten tödlich verletzt. Angstvoll blicken die Menschen nach oben zur Turmuhr bzw. zum Marionettenspieler. In ihnen rührt sich Wut und Rebellion. Der Liebhaber, die Autofahrer und viele andere rotten sich zusammen, wollen den Turm besteigen und die Uhr zum Stehen bringen, doch es ist ein vergebliches Bemühen, der Mensch selbst hat sich zum Sklaven der Zeit gemacht. Er hat die Sonnenuhr erfunden, die Sanduhr, die mechanische Uhr und schließlich die Digitaluhr, und heute flimmern ihn von allen Seiten Uhren an. Die Wut geht ins Leere, die Rebellion bleibt vergeblich, der Mensch wird immer die Puppe des Marionettenspielers sein, der die Fäden prüft, mit denen er den Menschen lenkt. Sein Schicksal ist der Weg in die Verzweiflung. Zweifellos war die technische Perfektion der Präsentation einer der Gründe für den Erfolg von Endress. Ein hohes gebärdentechnisches Niveau war die Voraussetzung, um am Wettbewerb teilnehmen zu können.

In einem Katalog hatte die Jury die Kriterien festgelegt, an denen sie die Qualität der Beiträge maß:

- »(1) Sprache. Hier wird die Qualität der Gebärdensprache beurteilt. Werden Gebärden klar und sauber ausgeführt, entsprechen Sinnausdrücke den Regeln der DGS-Grammatik, wird der Gebärdensraum richtig genutzt?
- (2) Aufbau und Inhalt: Ist der Beitrag gut aufgebaut? Hat er einen Spannungsbogen bzw. eine Pointe? Welche gebärdensprachlichen Strukturierungsmerkmale werden eingesetzt? Werden Emotionen deutlich?
- (3) Persönliche Ausdrucks- und Gestaltungsmittel: Hier werden individuelle Gestaltungsmittel zur Darstellung einer Prosa- oder Poesieerzählung genau unter die Lupe genommen, z.B. Reim-Maß nach Parametern (gestalterische Wiederholung von Handformen, Bewegungen, Ausführungsorten), Erzählfluss (zeitlupenartig, gleichbleibender oder unterschiedlicher Rhythmus der Gebärden) sowie eigene kreative Gestaltungsmittel und Formen der Gebärdensprache. Alle Jurymitglieder werden ihre Beurteilung aus ihrer je spezialisierten Sicht (Linguistik, Gebärdensprachlehre, Theater/Kunst, Politik, Pädagogik) abgeben« (Goldene Hand 2006).

Der Katalog macht deutlich, dass es der Jury vor allem um formale Kriterien geht, an denen sich die Künstler zu orientieren hatten. Eine poetische Sprache zu entwickeln, in der sich Erfahrungen des Dichters spiegeln und eine Form schaffen, die diesen Erfahrungen Ausdruck verleiht, war kein Kriterium. Der poetische Gehalt eines Textes ist auch kaum in einem Kriterienkatalog darzustellen, der sich allein mit sprachlichen Mitteln befasst, vielmehr ermöglicht er Orientierung bei der Bewertung einer Präsentation. Der formal ausgerichtete Kriterienkatalog lässt aber die Wurzeln des Festivals als einem ›Kind‹ der Gebärdensprachbewegung erkennen. Die Anerkennung der Gebärdensprache als vollwertige Sprache sollte auch mit den poetischen Formen nachgewiesen werden, die diese Sprache entwickelt.

1997 hat Alec Ormsby in einem Aufsatz einige strukturelle Merkmale poetischen Gebärdens aufgezählt, die fast alle in der Präsentation von Endress wiederzufinden sind:

- Planvoller Einsatz von Handformen, Bewegungsverläufen und Ausführungsstellen, um einen Effekt zu erzielen, der »Alliteration oder Reim in Lautsprachpoesie ähnelt« (Ormsby 1997, 572).
- Auch nicht manuelle Komponenten können wiederholt werden. Diesen Vorgang, den Clayton Valli auch als Reim (Valli 1990, 174) versteht, nennt Ormsby »syntaktischen Parallelismus« (Ormsby 1997, 572) und bezeichnet ihn als ein Stilmittel, das durch Wiederholung einzelner syntaktischer Elemente gekennzeichnet ist.
- Ausgewogenheit und fließender Einsatz beider Hände, um das Gebärden »besonders anmutig« (ebd.) erscheinen zu lassen. »Poetische Artikulation ist meistens langsamer und genauer als umgangssprachliches Gebärden und zeichnet sich mitunter durch eine Bedachtsamkeit aus, die eher dem Gebärden von lexikalischen Formen als dem umgangssprachlichen Gebrauch ähnelt« (ebd.).
- Verletzung des Gebärdenraums, d.h. die Arm- und Handbewegungen gehen über die Grenzen des konventionellen Gebärdenraums hinaus. Ormsby schildert zwei Aspekte, die zu dieser Verletzung führen. Die Visualisierung der Inhalte gewinnt im Gegensatz zu den konventionellen Gebärden an Bedeutung. Die Bildhaftigkeit der Gebärden tritt in den Vordergrund. Eine weitere Folge der Verletzung des Gebärdenraums ist »die Schaffung eines übergreifenden Designs oder einer räumlichen Metapher durch den Dichter. Ein Text, der beispielsweise hoch über dem Kopf beginnt und allmählich nach unten zu einem Punkt unterhalb der Taille wandert, könnte eine Schwere oder Erschöpfung ausdrücken, die seine thematische Struktur ergänzt« (ebd., 573).
- Erhaltung der Gebärdenstruktur. »Merkmale lexikalischer Gebärden werden nicht einfach über Bord geworfen, um die Artikulation zu vereinfachen, wie das routinemäßig im umgangssprachlichen Gebrauch geschieht [...], weil das Gedicht eben nicht nur ein Kommunikationsmittel darstellt, sondern auch ein sprachliches Objekt, das die ästhetischen Qualitäten seines Werkmaterials in der idealisiertesten und reinsten Form dieses Materials demonstrieren soll« (ebd.).
- Beim poetischen Gebärden werden durch die langsamen und sanften Übergänge von einer lexikalischen Gebärde zur nächsten neue Gebärden geschaffen. Die Gebärden fließen ineinander und verschmelzen.
- Rückgewinnung ikonischer Aspekte, d.h. die Bedeutung von Sprache als Kommunikationsmedium wird zugunsten ihrer Expressivität reduziert. Gebärden werden mit »ikonographischen Untertönen« (ebd.) versehen, »indem das Publikum daran erinnert wird, dass Sprache nicht nur Substanz vermittelt, sondern selbst Substanz ist« (ebd.).
- »Durch die Vermeidung von Slang und die Bevorzugung von Gebärden, die der lexikalischen Form näherstehen als der umgangssprachlichen Form, präsentieren die Dichter die Sprache in ihrer ›reinsten‹ Form, als Objekt ästhetischer Betrachtung« (ebd.).

Alle von Ormsby aufgezählten Merkmale dienen dazu, die Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Code selbst zu lenken (vgl. ebd.). Die Merkmale mögen der Gestaltung einer Poesie dienen, poetischer Gehalt hingegen erwächst aus ihnen nicht. Hier werden die Grenzen zwischen den Disziplinen Sprach- und Literaturwissenschaft deutlich

sichtbar. Als Disziplin, die sich mit den Strukturen der Gebärdensprache beschäftigt, hat sich die Sprachwissenschaft unter anderem auch den poetischen Strukturen dieser Sprache gewidmet. Die Analyse des poetischen Gehalts ist jedoch nicht mehr ihr Gegenstand. Die Linguistik vermag etwas über die formale Struktur des poetischen Textes auszusagen, der poetische Gehalt jedoch bleibt ihr verborgen. Das wird in Ormsbys Aufsatz deutlich, der sich mit der poetischen Geschlossenheit eines Gedichts von Clayton Valli (»Snowflake« von 1989) beschäftigt und dessen Tektonik mit der eines Gedichts von Samuel Coleridge (»Frost at Midnight« von 1798) vergleicht.

Die aufgezählten Merkmale poetischen Gebärdens entwickelt Ormsby am Beispiel der Präsentation von Valli, doch geht die Analyse über eine Beschreibung dessen, was man bei genauer Betrachtung der Poesie sieht, nicht hinaus. Kein Wort über die zeitliche Differenz und die sich unterscheidenden Darstellungswirklichkeiten eines romantischen und eines zeitgenössischen von den politischen Forderungen der Emanzipationsbewegung geprägten Textes, kein Wort über die differenten Darstellungsmodi Schrift und Gebärde und kein Wort über den biografischen Hintergrund von Coleridge und Valli.

Am Beispiel von Coleridges Text will Ormsby »demonstrieren, wie die poetische Rhetorik Fragen von allgemeinem menschlichen Interesse artikuliert« (ebd., 574). Bei Valli geht es um den Versuch, Kindheitserfahrungen der Sprachlosigkeit und Demütigung in einem Gebärdensprachgedicht zu gestalten. Ormsbys formaler Strukturanalyse gelingt es nicht, die Oberfläche des Gedichts zu durchdringen und Vallis Versuch kritisch zu reflektieren. Letztendlich bleibt ihm der Gegenstand des Gedichts und somit dessen »poetische Rhetorik« verborgen. So überrascht es nicht, dass für ihn die poetischen Merkmale, die er beobachtet, nicht im Kontext des poetischen Gehalts zu lesen, sondern dem politischen Zweck einer Aufwertung der Amerikanischen Gebärdensprache geschuldet sind: »Durch den Einsatz von ASL zur Komposition von »Snowflake« hat Valli eine alternative Existenz für den Jungen im Gedicht erfüllt, eine Existenz, die die Identität der Gehörlosengemeinschaft durch die Bestätigung des literarischen Status ihrer Sprache verändert und bereichert« (Ormsby 1997, 580).

Ormsbys Katalog poetischer Merkmale und seine Rezeption von Vallis Gedicht zeigen noch einmal den für Aktivisten der Gehörlosenbewegung und ihrer Anhänger offensichtlich unvermeidlichen Konflikt zwischen Gehörlosenpolitik und Gebärdensprachpoesie, mit dem sich bereits das IVT auseinandergesetzt hat. Auch die Poesie von Jürgen Endress ist davon geprägt. Das Thema seiner Geschichte ist die unerbittliche Macht der Zeit, der jeder Mensch unterworfen ist und an der jede Rebellion unweigerlich scheitern muss. Die Geschichte packt er in vertraute Bilder: Routinen des Alltagslebens, Zynismus des Bösewichts, Angst und Frustration der drei Protagonisten, Entschlossenheit der Rebellen, Apathie der Menschenmarionette, Triumph des Bösen. Hier die Guten, aber Hoffnungslosen, dort das Böse, aber Mächtigen, hier die Angst, dort die Verachtung, hier Wut und Verzweiflung, dort Zynismus. Diese Bilder markieren Kohärenz und sind ganz dem Diktat einer Konvention unterworfen, deren Regeln keinen Widerspruch zulässt und die den im Text angesprochenen Gefühlen von Glück, Wut, Verzweiflung und Niedergeschlagenheit keine eigene Entfaltung zugestehen. Die Regeln der Konvention disziplinieren diese Gefühle, die sich immer als in hohem Maß inkohärent, widersprüchlich und anarchisch zeigen und dadurch ihre Dramatik begründen.

Statt eigene Bilder entstehen zu lassen, werden sie in bekannte verpackt und so ihres Stachels beraubt: Bilder, die etwas *über* Unterdrückung erzählen wollen, ohne selbst Unterdrückung zu *sein*.

Jürgen Endress' Poesie erscheint wie eine weitere Facette des Emanzipationstheaters, allerdings mit einem anderen Augenmerk. Dem Visuellen Theater Hamburg ging es um das *Sagen* einer wichtigen Botschaft: »Seht her! Wir haben unsere eigene Identität, wir sind gehörlos und wir haben eine eigene Sprache! Darauf sind wir stolz!« Endress geht es um das *Zeigen* von Anmut und Schönheit der Gebärdensprache, dargestellt in den Bildern seiner traurigen Geschichte. Für diese Geschichte Bilder zu finden ist ungleich schwieriger, als es für das Visuelle Theater mit seiner emanzipatorischen Botschaft gewesen ist. Diese schwierige Aufgabe zu meistern, gelingt Endress nicht. So greift er auf bekannte Bilder zurück, in denen er nicht die Gebrochenheit seiner Helden, sondern seine eigene ungebrochene Identität als gehörloser Mensch und Gebärdensprachpoet zeigt. In der Konventionalität seiner Geschichte und der Bilder, der er sich bedient, zeigt sich die Konventionalität seiner Darbietung, die im Mantel einer perfekten Gebärdentechnik aufgeführt wird. Die Konventionen seiner Bilder beherrschen ihn, wie er seine Gebärden beherrscht.

Wie in der Präsentation von Valli sind die von Ormsby aufgezählten strukturellen Merkmale poetischen Gebärdens auch bei Endress zu finden und erfüllen die Funktion, die Ormsby ihnen zuweist; dennoch bleibt die Präsentation disparat: Ihr Thema steht in einem widersprüchlichen Verhältnis zu den Bildern, die er aufruft, und zur Eleganz seiner Ausführung. Möglicherweise zeigt sich genau hier jene von Endress beschworene »mysteriöse Macht«, die ihn dazu zwingt, seiner traurigen Geschichte eine schöne Form zu verpassen. Dieser Macht kann er sich nicht entziehen. Es ist jedoch zu vermuten, dass er gar nicht von der Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit des Menschen sprechen, vielmehr seine Gebärdenkunst und -technik zeigen möchte, die das Thema Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit als Illustrationsmaterial braucht. Für diese Gebärdenkunst und -technik wurde er dann auch beim Festival mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Etwas anderes wäre es gewesen, wenn seine Geschichte, seine Bilder, seine Gebärden *ihn* erzählten, wenn er seine Gebärden hätte sprechen lassen und seine Geschichte womöglich eine ganz andere Wendung genommen hätte, mit anderen Worten, wenn er der performativen Kraft seiner Gebärden- und Körpersprache vertraut hätte.⁸ Statt eine beliebige Geschichte erzählt zu bekommen, wäre dann möglicherweise etwas von Jürgen Endress zu sehen gewesen, was er möglicherweise nicht hätte zeigen wollen,

8 Wenn hier von »performativer Kraft der Gebärdensprache« die Rede ist, dann beziehe ich mich auf das, was sich in Gebärdensprache zeigt und was sich zwischen sprachlicher Intention und Überschreitung im künstlerischen Vollzug ereignet. Dabei gehen meine Überlegungen auf Austins Sprechaktheorie zurück, die sagt, dass Sprache nicht nur Sachverhalte beschreibt, also konstativ ist, sondern auch Handlungen vollzieht (to perform), und sich im Sprechen nicht nur die Anwendung, Aktualisierung bzw. Realisierung von Sprache zeigt, sondern sich auch eine Überschreitung dessen ereignet, was angewandt, aktualisiert bzw. realisiert wird. »Der Begriff des Performativen bezeichnet in diesem Sinne den Aufführungscharakter von Handlungen, die in Anwesenheit anderer, also öffentlich vollzogen werden« (Fischer-Lichte 2012, 222). In Austins Theorie vollzieht der sprachliche Akt eine Handlung und diese Handlung kann glücken oder misslingen. Das betrifft umso mehr eine Sprache, die der Körper spricht.

was aber, wenn ihm die Geschichte ernst ist, unvermeidbar gewesen wäre; etwas, das nicht unbedingt angenehm gewesen wäre. Dabei besteht die Gefahr, dass sich jenes Unbehagen einstellt, das bereits die Schauspieler des IVT bei ihrer *Antigone* spürten – eine Fremdheit der Sprache gegenüber, die doch eigentlich vertraut ist: Dass man etwas zeigt, von dem man nicht recht weiß, was es ist; dass sich in Gebärdensprache etwas zeigt, was möglicherweise peinlich oder schmerzhaft ist; etwas, das man nicht zu Markte tragen, also zeigen will, das aber ein Merkmal jener Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit ist, die ein Theater, das etwas zu sagen hat, immer fordert.

Dass etwas gesagt und gleichzeitig etwas ganz anderes gezeigt wird, dass sich also Sprache nicht allein durch das, *was* sie sagt, sondern gleichzeitig auch durch das, *wie* sie es sagt, konstituiert, darauf hat bereits Ludwig Wittgenstein in seinem *Tractatus* hingewiesen. Zwischen Zeigen und Sagen herrscht eine unüberwindliche Trennungslinie: »Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden« (Wittgenstein 1984, 34; Herv. i. Orig.). Aus diesem Grund unterscheidet Wittgenstein nicht nur das Sagen vom Zeigen, sondern den Ausdruck vom Gebrauch: »Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung. Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus« (ebd., 20). In der Anwendung offenbaren die Zeichen ihren performativen Charakter. Wenn also bei Wittgenstein zu lesen ist: »Der Satz *zeigt* seinen Sinn. Der Satz *zeigt*, wie es sich verhält, *wenn* er wahr ist. Und er *sagt*, *daß* es sich so verhält« (ebd., 28; Herv. i. Orig.), bringt er damit zum Ausdruck, dass sich in der performativen Präsentation der Wörter des Satzes etwas *zeigt*, das unabhängig davon ist, was der Sinn des Satzes in Form symbolischer Zeichen *sagt*. Beide Seiten sind im Sprechen immer vorhanden, nie gibt es ein Sagen ohne Zeigen, einen Ausdruck ohne Gebrauch. »Die Sprache ist stets mehr als das, was sie sagt. Sie birgt zeigend einen Überschuss, der sich sagend nirgends einholen lässt« (Mersch 2002, 244).

Das Deutsche Gebärdensprachtheaterfestival (DeGeTh)

1997 von Roland Kühnlein und Tom Bierschneider⁹ ins Leben gerufen, ist das Deutsche Gebärdensprachtheaterfestival, ähnlich wie das Berliner Gebärdensprachfestival, ein ›Kind‹ der Gebärdensprachbewegung und als Forum und Treffpunkt für gehörlose Theaterleute gedacht, um Konzepte vorzustellen und zu diskutieren, und einen Wettbewerb um die besten Schauspieler, Gruppen und Stücke auszutragen. Ein engagiertes Publikum sorgt für die richtige Stimmung im Saal. Wie der Wettbewerb um die Goldene Hand will DeGeTh ein *politischer und poetischer* Ausdruck emanzipierter tauber Menschen sein, die stolz auf ihre Gemeinschaft und auf ihre Sprache sind. Die meisten Mitglieder der Jurys, unter denen sich auch immer einige hörende Personen befanden, waren Personen, die sich selbst in der Theater- oder Filmarbeit oder in anderen Kunstbereichen engagieren; Personen, die selbst Theaterfestivals organisieren oder als

9 Roland Kühnlein war 1997 Vorsitzender des Gehörlosenverbands München und Umland und Leiter der Theatergruppe ThoW (Theater ohne Worte) & Show. Tom Bierschneider war einer der Mitbegründer der Theatergruppe Trio Art und Mitarbeiter der Redaktion von *Sehen statt Hören*. Im Dezember 1998 ist Tom Bierschneider in Afrika tödlich verunglückt.

Theaterkritiker, Literatur- und Sprachwissenschaftler tätig sind. »Mein Ziel war, endlich auch in München eine kulturelle Einrichtung zu schaffen und die Theaterwelt der Gehörlosen weiterzubringen« (1997, 273), nannte Tom Bierschneider seine Erwartung in einem Artikel für *Das Zeichen*, in dem er über das erste DeGeTh-Festival berichtete.

Das DeGeTh-Festival sollte etwas Besonderes und nicht zu vergleichen sein mit dem unterhaltsamen Theaterabend am Wochenende auf der Bühne des Clubheims. Es lebt aus dem Geist, dass das Gehörlos-Sein politisch ist, und dass sich das Politische nicht darin erschöpft, für die Anerkennung der Gebärdensprache, mehr Untertitelung im Fernsehen und Barrierefreiheit im Internet zu streiten – so wichtig diese Forderungen auch sind. Das Politische, davon sind viele der gehörlosen Schauspieler und Dichter überzeugt, zeigt sich in den Themen der Stücke und in der Sprache, in der diese Stücke dargestellt werden. Einige der DeGeTh-Teilnehmer ahnten, dass Sprache mehr ist als ein Werkzeug zur Vermittlung von Gedanken und dass es nicht damit getan ist, Inhalte in Gebärdensprache zu präsentieren. DeGeTh sollte, wenn ich Bierschneiders Initiative richtig deute, die »Gehörlosen weiterbringen«, Ideen und Anregungen liefern, Experimente befördern, ein neues Theater ermöglichen, das den Mief der alten Clubheimbühnen hinter sich lässt.

Das gelang nicht immer und allen, die bei den DeGeTh-Festivals auftraten, aber es trafen sich Gruppen mit ihren Produktionen, die die aktuellen Diskussionen um die Anerkennung der Gebärdensprache und die Lebenssituation gehörloser Menschen in einem politischen und poetischen Theater umzusetzen versuchten, seien es die Stücke des Visuellen Theaters Hamburg, die Zeitlupen-Sketches von Trio Art, die Gebärdensprachpoesien von Gestus oder die aus gehörlosen, schwerhörigen und hörenden Schauspielern bestehende Troupe Pêle-Mêle, die zu Orffs *Carmina Burana* Goethes *Faust* zeigten (1999) und ein Konzept antizipierten, das später erfolgreich in der Arbeit der Freiburger Gruppe HandStand seine Fortsetzung fand.

Beispielhaft sei die Inszenierung *Argonauten* (2003) von Visual Arts genannt. Ihre wegweisende Produktion beim DeGeTh-Festival soll hier näher vorgestellt werden. Um *Argonauten* jedoch verstehen zu können, ist ein Exkurs zum »Freien«, »Dritten« oder »Armen Theater« erforderlich.

Exkurs: Freies oder Drittes oder Armes Theater

Im Rahmen des 12. Sommerfestivals 1995 auf Kampnagel, einer Bühne für experimentelle Kunst in Hamburg, entstand das Projekt *Argonautengang* von Wolfgang Feindt, Sabine Mohr und Stefanie Weiss als Grenzgang zwischen Theater und bildender Kunst. Wie in den Vergnügungen der Geisterbahnen und Spukhäuser bahnten sich die Besucher ihren selbst gewählten Weg durch die drei Teile des Textes von Heiner Müller *VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* (Müller 2002, 71ff.). Der Gang führte sie durch inszenierte Bildräume, in denen die drei Teile parallel in unterschiedlichen Darstellungsformen – Tanz, Lautsprache, Gebärdensprache – umgesetzt wurden. Der gebärdensprachliche Teil wurde von Lucas Kollien, Ivo Weber, Peter Schick und Marco Lipski gestaltet.

Die Verbindung von Theater und bildender Kunst kam aus einer Tradition, die sich Ende der 1950er- und zu Beginn der 60er-Jahre bewusst von den etablierten Institutionen der bildenden (Museen) und der darstellenden Kunst (Theater) abgewandt hatte. Erfahrungen von Happenings, Aktionen, Fluxus¹⁰ inspirierten freie Theatergruppen, die sich eigene Darstellungsformen und -orte schufen mit einem dezidiert politischen Anspruch und getragen von den sozialen Bewegungen, die die politische und gesellschaftliche Landschaft der westlichen Länder prägten.

In der Bundesrepublik waren es der Kampf gegen den Vietnamkrieg und die Notstandsgesetze, Schüler- und Studentenbewegungen, Lehrlingsunruhen und Streiks, Werft- und Fabrikbesetzungen, Bambule in den Fürsorge- und Erziehungseinrichtungen, Hungerstreiks in Gefängnissen. In der Tradition des revolutionären Arbeitertheaters der 1920er-Jahre, in dem Arbeiter Szenen ihrer miesen Arbeits- und Lebensbedingungen inszenierten und die Kunst als Ort politischer Agitation neben Versammlungen und Demonstrationen nutzten, setzten sich in den 1960er- und 70er-Jahren die Straßentheater- und freien Theatergruppen in ihrer politischen Ausrichtung vom bürgerlichen Konzept eines Freizeit- und Laientheaters ab. Es gab kaum eine Stadtteil-, Frauen-, Umwelt-, Schwulen-, Betriebs-, Parteien-, Studenten- oder Behindertengruppe, in der sich nicht auch ein paar Mitglieder zu einer Theater-, Clowns- oder Pantomimegruppe zusammenfanden, um auf diese Weise ihre politischen – und das implizierte in diesen Jahren immer auch ihre privaten – Forderungen aufzuführen und ihnen eine poetische Form zu geben.

»Diese Theaterentwicklung hatte Mitte und Ende der sechziger Jahre ihren Höhepunkt und stand im engsten Zusammenhang mit den Protestbewegungen dieser Zeit [...]. Durch »workshops«, eigene Festivals und einen sich rasch entwickelnden Tourneebetrieb entwickelte diese Theaterszene schon sehr bald einen hohen Grad internationaler Verflechtung. Die Gruppen arbeiteten in Landkommunen gleichermaßen wie in den großstädtischen Zentren« (Brauneck 1998, 459). Jerzy Grotowski nannte dieses Theater jenseits des regulären Spielbetriebs das »Arme Theater« (1986, 15), Eugenio Barba prägte für diese Gruppen den Begriff des »Dritten Theaters«: »Das Dritte Theater lebt am Rand, oft außerhalb oder an der Peripherie der kulturellen Zentren. Es ist ein Theater, das von Menschen gemacht wird, die sich als Schauspieler, Regisseure, als Theaterleute verstehen, ohne den traditionellen Werdegang oder Ausbildungsweg durchlaufen zu haben und die daher nicht einmal als Professionelle anerkannt werden« (1985, 215).

In der Tradition des »Armen« oder »Dritten Theaters« sind auch die Theatergruppen junger gehörloser Schauspieler zu verorten, deren Anliegen es war, ihre eigene Realität und die Realität ihrer Sprache auf die Bühne zu bringen. Dabei ging es ihnen im gleichen Maß um eine politische Manifestation und darum, eine ästhetische, gebärdensprachliche Ausdrucksform für diese Manifestation zu finden. Bewusst setzten sie sich

10 Happenings, Aktionen, Fluxus waren Kunstformen, die, inspiriert vom Dadaismus der 1920er-Jahre, sich seit Mitte der 50er-Jahre entwickelt haben und die sich dadurch auszeichneten, dass sich in ihnen Theater, Tanz, Musik und bildende Kunst vermengten. Frühe Aufführungsorte waren häufig Galerien. In Deutschland waren wichtige Vertreter Joseph Beuys, Bazon Brock, Charlotte Moormann, Nam June Paik, Tomas Schmit und Wolf Vostell.

damit in Opposition zu den Laienspielgruppen der Gehörlosenvereine und deren unpolitischem Konzept und trivialem Sprachverständnis. In einer Informationsbroschüre schreibt das Visuelle Theater Hamburg: »Alle Stücke mußte Visuelles Theater Hamburg von Anfang an selbst entwickeln. AutorInnen für das Gebärdensprachtheater gibt es, außer in den USA, nicht. Die Themen sind dem Lebensbereich der gehörlosen DarstellerInnen und anderen Gehörlosen entnommen und widerspiegeln ihre problematischen Erfahrungen nicht nur mit der hörenden Umwelt, sondern auch innerhalb der Gehörlosengemeinschaft. [...] Wir widmen uns der experimentellen Arbeit mit diesen Ausdrucksformen und hoffen, so einen innovativen Beitrag zur Gebärdensprachkultur wie auch zur Theaterkunst im Allgemeinen und zur Vielfalt der visuellen Künste zu leisten« (Visuelles Theater Hamburg o.J., 6f.).

Die in dem Zitat angedeuteten Spannungen innerhalb der Gehörlosengemeinschaft äußerten sich auch in konkurrierenden Konzepten des Gehörlosentheaters. Barba war sich des Dilemmas bewusst, in dem sich die Gruppen des »Dritten Theaters« befanden: »Aber diese Gruppen können nur unter zwei Bedingungen überleben: Entweder betreten sie den Raum des etablierten Theaters, akzeptieren so die Gesetze von Angebot und Nachfrage, den herrschenden Geschmack, geben den Vorlieben politischer und kultureller Ideologen nach und passen sich so den zuletzt beklatschten Erfolgen an; oder es gelingt ihnen, sich durch kontinuierliche Arbeit einen eigenen Bereich zu schaffen. Sie suchen dabei das für sie Wesentliche und versuchen die anderen dazu zu zwingen, diese Verschiedenartigkeit zu akzeptieren« (Barba 1985, 216).

Dass politisches Amateurtheater eine eigene ästhetische Ausdrucksform besitzt, wird bei Brecht und Piscator in den 1920er-Jahren in Zusammenhang mit dem Arbeitertheater und den Diskussionen um neue Theaterformen in den 1960er-Jahren reflektiert, wo die Diskussion mit der Kritik am bürgerlichen und hochsubventionierten Stadt- und Staatstheater einhergeht. Diese Diskussionen wurden unter anderem von Regisseuren wie Jerzy Grotowski und Eugenio Barba initiiert. Hier fanden sich die Ansätze und Impulse, die die Arbeit jener Theaterleute prägten, die nach dem Ende von Straßentheater, Fluxus und Happenings nach einem theoretischen Fundament suchten, das imstande war, die Erfahrungen der freien Theaterarbeit zu reflektieren und neue Anregungen zu vermitteln.

Das von Barba angesprochene Gesetz von Angebot und Nachfrage übte – und übt nach wie vor – eine gewaltige Macht aus. Erst durch den Einfluss des »Dritten Theaters« auf die Stadt- und Staatstheater und auf die Schauspielschulen ist seit den 1970er-Jahren ein Wandel zu beobachten, die Werkästhetik des psychologisch-realistischen Theaters zugunsten der Erfahrungsästhetik eines Theaters aufzugeben, in dem die Körperlichkeit und Performativität des Schauspielers und damit seine Unverwechselbarkeit ins Zentrum rücken.¹¹

In der gehörlosen Theaterszene ist diese Entwicklung nur von den wenigen rezipiert worden, die Erfahrungen sammeln konnten in der Arbeit mit hörenden Vertretern

11 Ungeachtet der Existenz des Unterhaltungstheaters (Boulevard, Musical, Operette, Show) findet man heute kaum eine Inszenierung, ob es sich nun um Produktionen freier Bühnen oder von Stadt- oder Staatstheatern handelt, die nicht von den Arbeiten Grotowskis, Barbas oder Robert Wilsons geprägt ist.

des »Dritten Theaters«. Hier entstand eine Zusammenarbeit hörender und gehörloser Theatermacher, die bis heute andauert und Menschen für die Bühne entdeckte, deren Präsenz dort zuvor undenkbar schien: Wolfgang Feindt, Sabine Mohr und Stefanie Weiss erarbeiteten mit den gehörlosen Schauspielern Lucas Kollien, Marco Lipski, Peter Schick und Ivo Weber ihre Inszenierungen; Miguel Angel Gasper und Mario Matiazzo entwickelten für das Kölner Sommerblutfestival und die Wiener Tanzfabrik 7xK, eine Tanzperformance, die auf die ganz spezielle Tanzsprache hörender und gehörloser Tänzer ausgerichtet war. Gaby Flügel gelingt die Darstellung der gehörlosen Ich-Figur in Sarah Kanes Drama 4.48 *Psychose*, inszeniert von Rolf Kasteleiner und Stephan Hoffstadt, »die in monologischen und dialogischen Textscherben sowie kryptischen Zahlenbildern eine ausweglose Identitätssuche betreibt und dabei Selbsthass, Scham und Schuld gegen sich wendet« (Schreibweis 2010, 68). Dass nur die genannten Darsteller diese spezielle Ausdruckssprache entwickeln konnten, ist Ergebnis einer Diskussion um die Unverwechselbarkeit jedes Menschen und damit auch jedes Schauspielers; und es heißt nicht, dass bspw. nur Gaby Flügel diese Ich-Figur darstellen kann, jedoch wäre eine andere gehörlose Künstlerin eine andere Ich-Figur in diesem Stück mit anderen Stärken und Schwächen, die in einem harten und schmerzhaften Prozess der Selbsterfahrung und -analyse herauszuarbeiten die Arbeit der Regisseure mit der Schauspielerin wäre.

Das ist der Grund, weshalb Artaud vom »Theater der Grausamkeit« (1996, 89ff.) spricht und Jerzy Grotowski vom »heiligen Schauspieler« (1986, 26f.), der sich selbst als absolutes Geschenk hingibt: »Bei der Ausbildung eines Schauspielers in unserem Theater geht es nicht darum, ihn irgendetwas zu lehren; wir arbeiten darauf hin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren. Das Ergebnis ist ein Befreitsein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion, so, daß der Impuls schon eine äußere Reaktion ist. Impuls und Aktion fallen zusammen: der Körper verschwindet, verbrennt, und der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse. Unser Weg ist mithin eine *via negativa* – keine Ansammlung von Fertigkeit, sondern die Zerstörung von Blockierungen« (ebd., 13; Herv. i. Orig.).

Die Sprache von Visual Arts

Doris und Stefan Goldschmidt schrieben in ihrer Kritik zum Gebärdensprachfestival: »Toll fanden wir, dass fast alle Themen nichts mit dem Gehörlosenbereich zu tun hatten« (2006, 323). Ihre Erleichterung, dass die Themen der Präsentatoren nicht aus dem Gehörlosenbereich kamen, ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass sie nicht der sich wiederholenden Unterdrückungsprosa entsprangen. Dazu ist jedoch zu sagen, dass alle Beiträge von den Erfahrungen der Unterdrückung geprägt waren, nur dass es keinem der Präsentatoren gelang, die Unterdrückung, von der sie sprechen wollten, in einer Sprache zu gestalten, die dieser Unterdrückung Ausdruck verleiht und sie zeigt. Wie kann eine Sprache aussehen, die nicht *über* Unterdrückung spricht bzw. diese in einer banalen Geschichte trivialisiert, sondern diese Unterdrückung *ist*? Was heißt Sprache-Sein?

In der Differenz von *über etwas sprechen* und *etwas sein* deutet sich eine Klärung dieser Frage an. Wenn *über* etwas gesprochen wird, geht es um einen bestimmten Inhalt und die Intention, etwas mitteilen zu wollen, ihr *Sagen*. Das *Sein* einer Sprache ist ihre Erscheinungsform, ihr *Zeigen*. In der Erscheinung zeigt sie ihre performative Kraft. Sprachkunst spielt mit diesen beiden Seiten der Sprache. Roisins Entscheidung gegen das *Sagen* und für das *Zeigen* reagiert auf eine Erfahrung der Moderne, die sich in allen Kunstformen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts niederschlug: Dass es für die inkohärenten Erfahrungen des modernen Menschen keine kohärente Darstellungsform gibt und dass alle Versuche, diesen inkohärenten Erfahrungen eine kohärente Form zu verleihen, zu Leerformen führen, wie sie bspw. in der Präsentation von Jürgen Endress zu beobachten war. Im zeitgenössischen Theater brechen Form und Inhalt auseinander und werden durch kein Gerüst mehr gehalten. Poetische Sprache, die Politik ist, zeigt dieses Auseinanderbrechen. Beispielhaft für ein derartiges Auseinanderbrechen sind die Texte Heiner Müllers.

Ein solches poetisches und politisches Gebärdensprachtheater wird am 27. Juni 2003 in München mit der Produktion *Argonauten*¹² unter der Regie von Marco Lipski aufgeführt. Fünf Schauspieler, Ralf Brauns und Tomato Pufhan von Trio Art, Susanne Genc und Marco Lipski vom Visuellen Theater Hamburg und der Gebärdensprachperformer Gunter Puttrich-Reignard, hatten sich zu Visual Arts zusammengetan und zeigten Lipskis Interpretation von *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN*, einem Teil aus dem bereits erwähnten Theaterstück Heiner Müllers, das im *Argonautengang* (Hamburg 1995) inszeniert worden war und an dem Lipski als Schauspieler beteiligt war. Der Text bietet gute Voraussetzungen für ein poetisches Theater, das Politik ist und nicht *über* sie spricht. Im Folgenden soll anhand einiger Stichworte erklärt werden, wie es Marco Lipski gelingt, der Falle zu entgehen, inkohärente Erfahrungen in eine kohärente Form zu gießen.

Gehörlosenpolitik und Gebärdensprachpoesie

Das erste, was die tauben Argonauten gebärden, ist eine Frage:

»SOLL ICH SOLL ICH OFFEN OFFEN OFFEN SOLL ICH SOLL ICH OFFEN OFFEN OFFEN
SOLL ICH SOLL ICH OFFEN OFFEN OFFEN SOLL ICH SOLL ICH OFFEN VON MIR REDEN
SOLL ICH OFFEN SOLL ICH OFFEN VON MIR REDEN SOLL ICH SOLL ICH OFFEN VON
MIR REDEN WARUM SOLL ICH VON MIR SPRECHEN SOLL ICH OFFEN VON MIR REDEN
ICH AUSWURF DER FRAU WER BIN ICH IM REGEN AUS VOGELKOT IM KALKFELL« (Argonauten (Video) 2003; Herv. T.V.).

Zuerst stellt einer der Argonauten die Frage, schließlich alle. Zwischen Müllers und Lipskis Argonauten besteht ein großer Unterschied. Während die einen ihrer Ich-Identität beraubt sind und fragen: »Von wem ist die Rede wenn/Von mir die Rede geht Ich Wer ist das« (Müller 2002, 80), haben die anderen damit keine Schwierigkeit

12 Der Titel des Stücks variiert: Das unveröffentlichte Textbuch trägt den Titel: *Argonauten (Alles Hörende muss sterben)* während das Stück beim DeGeTh-Festival unter dem Titel *Alle Hörenden müssen sterben* firmierte (*Sehen statt Hören* vom 12.07.2003).

»WARUM SOLL ICH VON MIR SPRECHEN«. Nicht sich selbst, sondern einem imaginierten Gegenüber stellen sie die Frage: Wieso sollen wir offen sein? Wer verlangt das von uns?

Emanzipationsbewegungen drehen den Spieß um und entreißen ihr »nacktes Leben« (Agamben 2002) einer Gesellschaft, die es nicht nur auf das gesellschaftliche Leben (bíos), sondern auch auf das bloße Leben (zoé) ihrer Bürger abgesehen hat. Was der Mehrheit einer Gesellschaft gelingt, nämlich am gesellschaftlichen Leben (bíos) zu partizipieren und ihm das bloße Leben (zoé) unterzuordnen, gelingt einer Minderheit nicht. Agamben nennt den Menschen dieser Minderheit den *Homo sacer*, einen, der nach römischem Rechtsverständnis im rechtsfreien Raum lebt: heilig und ausgestoßen. Ganz gewiss gehören »Taubstumme« dazu. Die Emanzipationsbewegung jedoch will mit der Gesellschaft in einen Dialog treten, sie will Teil des gesellschaftlichen Lebens (bíos) werden. Dafür verlangt die Gesellschaft, dass der *Homo sacer* »offen von sich redet«, dass er gesteht, wer er ist, immer wieder aufs Neue, ohne dass sich jedoch etwas ändert. In diesem Geständnis besteht sein partizipativer Akt. Die Argonauten durchschauen dieses Spiel, erkennen die Versprechungen des »Fortschritts« und verweigern das Geständnis – ein Widerstand, der sie aus jener Melancholie befreit, die die Teilnehmer des Gebärdensprachfestivals gefangen hält; ein Widerstand jedoch, der sie teuer zu stehen kommt. Es ist die eigene Gruppe, die jene, die sich dem geforderten Geständnis widersetzen, bestraft und sie dafür hasst, dass sie den Verheißungen des gesellschaftlichen Lebens nicht glauben: »Der Deutsche Gehörlosenbund übt eisige Aufsicht/Oder die glücklose Landung in der Gehörlosenkultur« (Argonauten (Textbuch) 2003).

Visual Arts hat eine politische Aussage, die in eine andere Richtung weist, als sich in allgemein politischen Statements zu erschöpfen oder ein Identitätsideal zu feiern, das Erfahrungen, die diesem Ideal widersprechen, leugnet. Die tauben Argonauten, die sich dem Publikum stellen, sind zutiefst verunsichert. Auf ihre Frage, »Soll ich offen von mir reden?«, gibt es keine Antwort im Stück. Aber sie blicken mit dieser Frage in einen Abgrund, aus dem etwas schimmert, das der, der diese Frage nicht zu stellen wagt, nicht sehen kann. Und weil die Argonauten Helden sind, riskieren sie den Sprung in diesen Abgrund: Sagen wird zum Zeigen; Gebärden entgleiten ihnen, Szenen fallen auseinander, Handformchoreografien verlieren sich in Handgreiflichkeiten. Anders als Jürgen Endress, der seine Gebärden fest im Griff hat und einer strengen Choreografie folgt, setzen sie immer wieder neu an, ihr Sprechen und Handeln gerät ins Trudeln, in Streitereien, zerfleddern. Es ist Lipskis Intention, die Gebrochenheit des Identitätsideals mit den Mitteln zu zeigen, mit denen sonst die Identität gehörloser Menschen gefeiert wird. Erst in den gebrochenen Formen von Identität kann bei jedem Einzelnen der Argonauten etwas von dem sichtbar werden, das Endress mit aller Kraft zu verbergen versuchte.

Die Schauspieler setzen ein mündiges, erwachsenes, selbstbewusstes und kritisches Publikum – gehörlos und hörend – voraus, das nicht mit einfachen Antworten zufrieden ist, dem es nicht nur darum geht, die »Schönheit der Gebärdensprache« zu bewundern, und dem die Botschaft des »armen Gehörlosen« in einer feindlichen Welt fade geworden ist. Visual Arts zeigt ein Theaterstück, das Nicht-Verstehen riskiert, und das nicht versucht, dem Publikum gefallen zu wollen. Sie haben den Mut, mit gängigen und

vertrauten Vorstellungen des Gehörlosentheaters zu brechen, keine Geschichte mehr zu erzählen und keine Botschaft zu verbreiten.

Die Sprache, in der sich dieser politische Anspruch zeigt, ist voller Poesie: die Schauspieler gebärden Bilder mit ungeheurer Wucht und spielen mit einer Unmittelbarkeit, die bereits bei der Wahl der Kostüme beginnt. Statt aus dem Fundus haben die gehörlosen Bodypainter Rainer und Maggy Mertz den Argonauten den Anzug des Biedermanns auf ihre nackten Körper gemalt; einen Anzug, dem sie sich nicht entledigen können, und der am Ende des Stücks zu einer farbverschmierten Farce geworden ist genauso wie die Wandmalerei, die Gunter Puttrich-Reignard im Verlauf der Performance anfertigt.

Die 35 Minuten ihrer Aufführung waren gefüllt mit einer schonungslosen Leiblichkeit, die mit allen Regeln bürgerlicher Bühnenkonventionen brach. Dass es sich um Visual Arts, also um unterschiedliche Formen visueller Kunst handelt, zeigt Puttrich-Reignard, dessen Beteiligung am Bühnengeschehen darin bestand, die weiße Leinwand im Hintergrund der Bühne zu bemalen. Die Spieldynamik der Schauspieler spiegelt sich in seiner Maldynamik: Er trug die Farbe nicht etwa mit dem Distanz schaffenden Pinsel, sondern mit Händen und Füßen und seinem ganzen Leib auf die Leinwand auf. In dieser Aktion lag ein selbstkritischer Impuls, denn gerade Gunter Puttrich-Reignard war in Sachen Gebärdensprachpoesie ein Star in der Gehörlosenwelt. Sicherlich gab es keinen weiteren so bekannten deutschen gehörlosen Künstler – auch international –, dessen Name so untrennbar mit Gebärdensprachpoesie verknüpft ist. Sein Schweigen in der Inszenierung ist möglicherweise auch als ein selbstkritisches Innehalten in seinem eigenen künstlerischen Schaffen zu verstehen.

Intertextualität

LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN verweist auf das Ende der Argonautensage, jener Expedition unter Führung des Griechen Jason, der mit einer Heldenschar, den Argonauten, aufgebrochen war, im fernen Kolchis am Schwarzen Meer im Land der Barbaren das Goldene Vlies zu rauben. Dabei half ihnen die Zauberin Medea, eine Tochter des Königs von Kolchis. Jason vermählte sich mit ihr und kehrte nach Korinth zurück. Dort jedoch verstieß er sie, um die Tochter des Königs von Korinth zu heiraten, woraufhin Medea ihre Nebenbuhlerin und die beiden Kinder, die sie mit Jason gezeugt hatte, tötete. In diesen Text hat Heiner Müller Bilder aus Kriegs- und Nachkriegszeit, trostloser Vorstädte und einer Reise durch die USA eingewoben, ohne sie in einen Sinnzusammenhang zu stellen. Die Bilder sind nicht miteinander verknüpft, Müller hat keine moderne Argonautensage geschrieben.

Aus dem Text ist ein Zusammenhang zwischen Erfahrungen des Autors und den Bildern, die er produziert, nicht erkennbar. Die Kriegs- und Nachkriegsbilder können aus Büchern kommen, die USA-Reiseindrücke aus dem Fernsehen. Es ist »die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, an dem nicht ›ich‹, sondern nur die Sprache ›handelt‹ (›perform‹)« (Barthes 2002, 105). Die Sprache spricht von Erfahrungen der Verlorenheit, Einsamkeit, Schuld, Verzweiflung in Bildern archaischer Mythen und zeitgenössischer Impressionen: »Frauenwärme ist ein Singsang / Die Sterne sind

kalte Wegweiser / Der Himmel übt eisige Aufsicht / Oder die glücklose Landung Gegen das Meer zischt / Der Knall der Bierdosen / AUS DEM LEBEN EINES MANNES / Erinnerung an eine Panzerschlacht / Mein Gang durch die Vorstadt Ich / Zwischen Trümmern und Bauschutt wächst / DAS NEUE Fickzellen mit Fernheizung« (Müller 2002, 81).

In seiner Interpretation montiert Lipski Bilder aus Müllers Text mit Bildern aus der Welt der Gehörlosengemeinschaft, ihrem Wahrgenommen-Werden durch hörende Menschen, der Bedrohung durch das Cochlea-Implantat (CI). Es bleiben Bilder, die wie bei Müller in keinem Sinnzusammenhang miteinander stehen. Das Publikum ist angehalten, diese zu betrachten, sich auf sie einzulassen, sich vom Ekel des ersten Eindrucks nicht erschrecken zu lassen, sondern beim Bühnengeschehen zu bleiben und es auszuhalten. Die oben zitierte Stelle aus Müllers Text transformieren die tauben Argonauten folgendermaßen: »Gehörlosenwärme ist ein Singsang / Die Sterne sind kalte Wegweiser / Der Deutsche Gehörlosenbund übt eisige Aufsicht / Oder die glücklose Landung in der Gehörlosenkultur / Gegen das hörende Meer zischt / Der Knall der gehörlosen Bierdosen« (Argonauten [Textbuch] 2003).

Liest man den Text, so scheinen sich die tauben Argonauten nicht nach dem Körper einer Frau, sondern nach dem eines gehörlosen Menschen zu sehnen, doch sieht man das Stück, brechen Form und Inhalt auseinander. Die Argonauten nehmen den Mund voll (Wasser) und starren gierig auf eine von ihnen, die kniend wütend mit den Händen auf den Boden schlägt und sich dann einen nach dem andern packt: Dem einen tritt sie gegen die Brust, dem nächsten greift sie an den Schwanz und speit ihm das Wasser ins Maul, den dritten packt sie am Schopf, drückt ihn an ihren Schritt, während ihm der Geifer aus dem Maul läuft, zieht ihn zu sich hoch und stößt ihn von sich. Wenn jetzt einer der Argonauten »Gehörlosenwärme ist ein Singsang« gebärdet, ist da keine Sehnsucht nach Gehörlosenwärme zu sehen, vielmehr Entsetzen, dass es diese Wärme nicht gibt, in einer Welt, in der kalte Sterne den Weg weisen, der Gehörlosen-Bund eisige Aufsicht übt und sich im Hintergrund zwei andere Argonauten prügeln. Doch die Szene bricht. Ein Argonaut setzt sich auf einen anderen, brutal und zärtlich, und richtet sich ans Publikum: »ODER ANDERS SCHIFF STRANDEN UNTERGEHEN DA GEHÖRLOSENKULTUR SCHIFF UNTERGEHEN KEIN GLÜCK HÖREND WIE MEER GEGEN GEHÖRLOS SCHLAGEN SCHLAGEN SCHLAGEN GEHÖRLOS WIE BIERDOSEN ZISCHEN ZISCHEN ZISCHEN« (Argonauten [Video] 2003).

Poetische Merkmale

Argonauten ist von Anfang bis Ende sprachlich durchgearbeitet. Alle von Ormsby aufgelisteten Merkmale poetischen Gebärdens sind zu erkennen. Bereits die Eingangsfrage: »Soll ich von mir reden?« wird von den Argonauten im Chor mit den gleichen Handformen gebärdet – ein Stilmittel, das immer wieder aufgegriffen wird. Das chorische Gebärden gibt dem Stück einen besonderen Rhythmus, der zwischen zeitlupenartiger Verlangsamung und hektischer Betriebsamkeit schwankt. Die von Ormsby beschriebene besondere Wirkung poetischen Gebärdens ist an vielen Stellen zu beobachten.

Einer der Argonauten hat gerade von den Folgen einer CI-Operation gesprochen: »Ich habe Schmerzen an der OP Narbe. Lustig. Ist mein Spiegelbild. Eine Seite gut

frisiert. Die Andere. Kojak. Die Narbe eiert Apfelsaft. Die haben mir ein Loch in den Schädelknochen gebohrt. Gefräst mit einem CNC Computer. Bei jedem Nervenzucken. Kopfschmerzen. Denke ich an dieses Ding in meinem Kopf. Verdammt. Ich. Kopfschmerzen. Kopfschmerzen. Vielleicht ist es schon verrostet« (Argonauten [Textbuch] 2003).

Der nächste Moment: Die vier Argonauten gebärden unisono die BESCHIED- bzw. UFO-Handform und laufen dabei wild durcheinander. Ufos fliegen durch die Luft, alle sagen Bescheid, keiner achtet auf den anderen. Lipski nennt im Textbuch die Szene: »Hühnerhaufen GL-Kultur« (ebd.). Eine andere Szene: ein langes Zitat aus dem Beitrag von Marco Lipski beim Gebärdensprachfestival von 1999. Hier gebärdet den Text einer der Argonauten, in dem von Erinnerungen und Einsamkeit die Rede ist: »Das Trauma. Oma sagt, ich muss sprechen. Bin ich ein König. Nein, ich bin ein Clown, ein Schwein, verbittert, grausam. Ich bin krank. Ich liebe eure Wärme. Ich liebe euren Zusammenhalt, euer Chaos. Meine Depression« (ebd.). In der darauffolgenden Szene stehen die Argonauten hintereinander. Der vorderste gebärdet mit sich ausstreckenden Armen: »kann das sein«, und in dem Moment, da seine Arme ausgestreckt sind, gebärdet der nächste die gleiche Frage, dann der nächste, dann der letzte. In dieser Weise folgen die Gebärden für: »kann auch nicht sein«, »ist das nötig«, »unnötig«, »bin ich im Recht«, »bin ich falsch«, »ein muss«, »das nicht sein muss« (Argonauten [Textbuch] 2003). Jeder dieser Sätze oder Satzteile wird mit jeweils einer Gebärde kraftvoll ausgeführt, wodurch sich wiederum ein starker, chorischer Effekt einstellt, der den quälenden Monolog des langen Zitats aus Lipskis Gebärdensprachpoesie erdrückt. Wie dem oben erwähnten Argonauten seine Sehnsucht aus dem Leib geprügelt wird, so wird auch hier die Regung eines Einzelnen von der Gruppe nicht geduldet und sofort erstickt.

Ormsbys Hinweis, wonach der Einsatz poetischer Formen dazu dient, »um die allgemeine Anmut des Gebärdens zu steigern« (1997, 573), begegnet Visual Arts mit Ironie: Mit der Index-Handform gebärden die Argonauten einen Kanon: »Sie sind dumm – Sie ticken nicht richtig – Die spinnen die Tauben – Sind sie nicht süß. – So ahnungslos« (Argonauten [Textbuch] 2003). Gezeigt wird das Ganze in einem poetischen Gebärdensstil, wie er von Ormsby als Ausdruck wachsenden Selbstbewusstseins amerikanischer gehörloser Menschen verstanden wird in jener von hörenden und gehörlosen Menschen so gern gesehenen »anmutigen« Form, voll beißender Ironie den Vorstellungen zu entsprechen, die hörende Menschen von ihnen hegen und ihnen überstülpen.

Eine Gebärdensprachperformance Hamburger Studierender

Mit einem Visual Arts vergleichbaren politisch-poetischen Konzept sind im Wintersemester 2005/06 zehn hörende Studentinnen und ein gehörloser Student des Instituts für Deutsche Gebärdensprache angetreten, zwei Hörstücke von Heiner Goebbels (1994) – *VERKOMMENES UFER* und *MAELSTROMSÜDPOL* –, die auf Texten Heiner Müllers beruhen, in einer Gebärdensprachperformance zu erarbeiten (vgl. Abb. 1). Wie Visual Arts zeigen die Hamburger Studierenden die Gebrochenheit von Identität im Zerbrennen von Sprache: Was macht diese Sprache mit uns, die wir mit dem Anspruch erlernen, sie so vollkommen wie möglich zu beherrschen? Trifft es nicht viel eher zu, dass sie

uns beherrscht? Gelingt es uns tatsächlich, bei aller Mühe und Übung, unseren Körper so in den Griff zu bekommen, wie es von uns – vor allem von den Dolmetschern unter uns – erwartet wird, und wie es unserem eigenen Anspruch entspricht? Steckt in dieser Sprache des Körpers nicht ein anarchisches Element, das sich unserem Zugriff immer wieder entzieht und droht, uns lächerlich zu machen? Was zeigen wir, wenn wir Texte gebärden, die sich uns nicht erschließen?

Abbildung 1: »Verkommenes Ufer« »MAeLSTROMSÜDPOL« (2006)



In dem Text »Eine Sprache der Unterdrückung« habe ich drei Anforderungen an eine Theorie formuliert, die eine Poetik der Gebärdensprache reflektieren muss: Zuerst die Anforderung, statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung im Auge zu haben; dann die Anforderung, die entstellte Sprache der Poesie zu beleuchten; und schließlich die Anforderung an eine Theorie, in den Mittelpunkt den

Körper zu stellen, der in der Sprache der Gegenwart eine Sprache der Erinnerung zum Ausdruck bringt.¹³

Wie lässt sich nun ein solches Konzept umsetzen? Visual Arts hat mit seiner Inszenierung von *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* den Versuch unternommen, sich einer Poetik der Unterdrückung zuzuwenden, worunter eine Sprache zu verstehen ist, die nicht *über* Unterdrückungserfahrungen erzählt, sondern die selbst Unterdrückungserfahrung *ist*. Eine solche Sprache begegnet dem Leser in Heiner Müllers Texten. Die Sprache seiner Stücke dient nicht dazu, eine Geschichte zu erzählen, vielmehr öffnet sich durch diese Sprache ein Raum der Erinnerungen und Assoziationen beim Zuhörer. Sie ist sinnlich, archaisch, materiell und bildhaft, und eignet sich deswegen besonders gut für eine Übersetzung in Gebärdensprachpoesie. Die Aufgabe der Schauspieler besteht darin, die Bilder Heiner Müllers in Gebärdensprache der DGS zu übertragen. Aus diesem Grund »spielen« die Schauspieler nicht im traditionellen Sinn, sondern verwenden ihre Fähigkeiten dazu, den Gebärden Ausdruckskraft zu verleihen (vgl. Abb. 2-5).

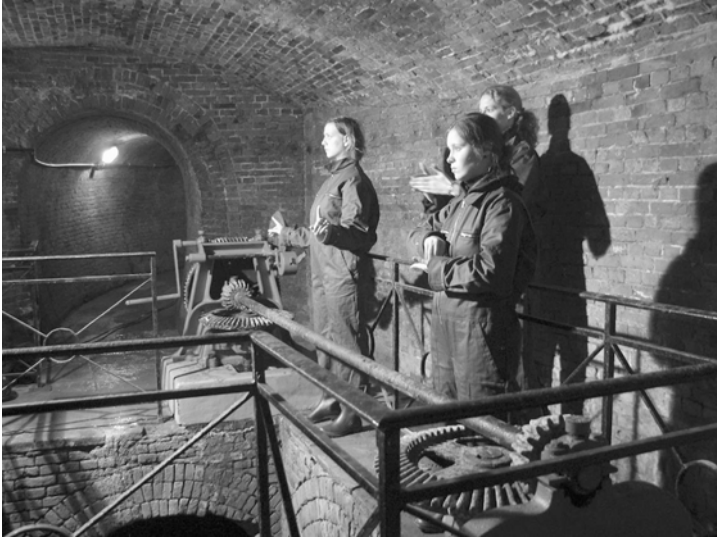
Abbildungen 2-4: »Verkommenes Ufer«



Die beiden Teile der Performance – *VERKOMMENES UFER* und *MAELSTROMSÜDPOL* – sind nicht durch eine gemeinsame Geschichte, sondern ein gemeinsames Thema verbunden. *VERKOMMENES UFER* ist wie *LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN* inspiriert durch die bekannte Geschichte von Jason und seinen Argonauten, von der schon im Zusammenhang der Inszenierung von Visual Arts die Rede war. Dazu montiert Müller Textfragmente, die 1949 entstanden sind. Der Komponist Heiner Goebbels hat in seinen Hörstücken Müllers literarisches Konzept des Auseinanderbrechens von Sprache weiter vorangetrieben. In *VERKOMMENES UFER* montiert er die Tonbandaufzeichnungen einzelner Wörter und Sätze aus Müllers Stück, die er zuvor von Berliner Passanten sprechen ließ. Die Passanten begegnen der Sprache Müllers aus größter Distanz, kaum einem von ihnen gelingt es, beim Lesen des interpunktionsfreien Textes diesen in sinnfällige Einheiten zu strukturieren. Vielen Wörtern und Komposita nähern sie sich nur tastend und stotternd.

13 In diesem Band auf S. 48.

Abbildung 5: »MAeLSTROMSÜDPOL«



Anschaulicher kann man den Prozess des Auseinanderbrechens von Form und Inhalt kaum zeigen und Müllers Erwartung an einen poetischen Text kann kaum besser eingelöst werden, der in einem Gespräch sagt: »Wenn ich einen Text, einen poetischen Text, lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit, denn als eine begriffliche. [...] Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist ein Prozess und kann nicht eine erste Annäherung sein. Deswegen interessiert mich auch zunehmend das Ballett, weil es nichts zu verstehen gibt. Ein Körper ist unverständlich« (Müller 1990, 43).

Viele zeitgenössische Ballettchoreografien – Müller bezieht sich auf Pina Bausch – bleiben offen mit dem, was sie sagen wollen, und zeigen den beschädigten Körper. Darin ähneln sie den beschädigten Texten Heiner Müllers. Während traditionelle Ästhetik Sprache und Körper als eine zu perfektionierende Maschine begreift, öffnet sich zeitgenössische Ästhetik einer Aisthetik (Böhme 2001), die die Gebrochenheit des menschlichen Leibs und die Materialität des Textes in den Mittelpunkt stellt und sinnlich die den Körpern und Texten innewohnende irreduzible Eigenwilligkeit und Unverfügbarkeit erfahrbar macht.

In *MAeLSTROMSÜDPOL* verbinden sich zwei Erzählungen Edgar Allan Poes: die Geschichte »Im Wirbel des Maelström« handelt von einem jungen Fischer, der bei den Lofoten, im Schlund des Maelström gefangen ist (vgl. Poe 2002, 3ff.) und die Geschichte der schicksalhaften Reise des jungen Abenteurers Arthur Gordon Pym (Poe 1985), der als blinder Passagier an Bord eines Walfängers zu einer Reise aufbricht, die ihn schon nach wenigen Tagen an den Rand seiner Existenz bringt. Lebendig begraben in einer Kajüte der *Grampus*, gefangen von Meuterern, Überlebender beim Untergang des Schiffes,

und gerettet durch den englischen Schoner Jane Guy, gelangt er auf eine ferne und unbekannte Insel, deren Bewohner die gesamte Besatzung der Jane Guy niedermachen. Nur er und ein Überlebender der Grampus entkommen dem Massaker. Mit dem gefangenen Wilden Nunu gelangen die beiden in die Region des Südpols und verschwinden dort im Nichts des Nebels und des Untergangs. *MAeLSTROMSÜDPOL* verdichtet das letzte Kapitel der Reise und montiert Zitate aus T.S. Eliots *The Waste Land* in seinen Text.

Heiner Müller erzählt die Geschichten um Arthur Gordon Pym und Jason nicht aufs Neue, sondern verdichtet das Material der Erzählungen in Sprachmaterial. Dem Hörer begegnen Textfragmente, Satzketten, Bilder, die das Geschehen zwischen unterschiedlichen Sprach- und Raumebenen, zwischen mythischer Zeit und Jetztzeit pendeln lassen. Beide Geschichten spielen in einer Grenzregion zwischen Land und Wasser, nicht im Licht eines Abenteuers, sondern in den tiefen mythologischen Schichten des Unbewussten, vermittelt in einer antidiskursiven Sprache, die ich die »entstellte Sprache der Poesie« genannt habe. Deswegen die Entscheidung für ein Hamburger Spiel als Aufführungsort.

Die Performance findet im Ober- und Unterhaupt des Lombardsbrücken-Dükers statt, einem nicht mehr genutzten Abwassersiel der Hamburger Stadtentwässerung, der aus zwei Räumen besteht, diesseits und jenseits des Ufers der Lombardsbrücke, in dem zeitgleich jeweils *MAeLSTROMSÜDPOL* und *VERKOMMENES UFER* gezeigt werden. Die Studierenden stehen dabei fest im Abwasserkanal und spielen in einer Art Endlosschleife die Stücke, während sich die Zuschauer zwischen den Dükern frei bewegen, wie es ihnen behagt, die Chance wahrnehmen, in den Vorräumen der Spielstätten miteinander zu sprechen, ein Bier zu trinken, und dann wieder in einem der Düker eintauchen, um die Performance weiter zu verfolgen oder sich eine der Performances noch einmal anzuschauen.

Die Entscheidung, die beiden Hörstücke von Müller und Goebbels in einer Performance mit Gebärdensprachstudierenden zu inszenieren, beruht auf dem poetologischen Konzept Müllers und seiner Umsetzung bei Goebbels, das Auseinanderbrechen von Form und Inhalt der beiden Stücke in einer Sprache zu zeigen, die den Studierenden, die sie sprechen, fremd ist. Die Mehrheit der hörenden Menschen, die Gebärdensprache lernen, jedoch nicht in ihr leben, gehen mit dieser Sprache oft unbeholfen und unbedarfte um. Sie verbinden mit ihr nicht jenen Schmerz des Ausgeschlossen-Seins und des Verbots seit frühester Kindheit, erleben dafür aber die Scham der öffentlichen Zurschaustellung ihrer Unbeholfen- und Unbedarftheit, die sie nackt und angreifbar macht. Gleichzeitig – darin besteht die Motivation vieler Menschen, die Gebärdensprache lernen – fühlen sie sich von dieser Sprache intensiv angezogen.

Die Performance versucht, mit den unterschiedlichen Gebärdensprachen ihrer Sprecher zu spielen und die Gebrochenheit der Texte in der Gebrochenheit der Sprache spürbar und sichtbar zu machen. Die Distanz zur Sprache, die schon bei den Berliner Passanten deutlich wurde, zeigt sich auch bei den Studierenden: Ihre Gebärden sind zurückhaltend, scheu, ausprobierend und gelegentlich ekstatisch; ob gehörlos oder hörend, sie zeigen deutlich, wie schwer es ihnen fällt, die Sprachketten Müllers zu vereinnahmen und in Gebärden zu übersetzen. Es sind ihre Körper, an denen sich

das Auseinanderfallen von Inhalt und Form zeigt und die gleichzeitig Lust und Scham offenbaren, die damit verbunden sind.

Überwinden von Misstrauen, Angst und Verachtung

Gehörlose Menschen beobachten das Eindringen zeitgenössischer Kunst in die Gebärdensprachkultur, bei der sie kaum etwas von dem wiederfinden, was ihnen aus der Gehörlosenkultur vertraut ist, mit gemischten Gefühlen. Von vielen wird sie als Bedrohung wahrgenommen, die nur mit der Warnung, dass es sich um ›Hörendenkultur‹ handelt, abgewehrt werden kann. Oben sprach Levent Beskardés im Zusammenhang mit der Inszenierung der *Antigone* von Thierry Roisin davon, »dass es sich um Theater der Hörenden handelt« (IVT, 46) und Viktor Werner zitiert in seiner Kritik der Goebbels-Müller-Performance taube Teilnehmer: »Einige der Anwesenden sagten, die Performance sei ›von Hörenden mit Gebärdensprache für Hörende mit oder ohne Gebärdensprache‹ gemacht worden« (Werner 2006, 321). In ihrem Argwohn gegenüber zeitgenössischer Kunst befinden sie sich im Einklang mit den meisten hörenden Menschen. Die Verunsicherung, die zeitgenössische Kunst bewirken will, löst bei vielen hörenden und gehörlosen Rezipienten Abwehr aus und provoziert auf beiden Seiten vertraute Reaktionen: Die einen haben zu etwas Zugang, von dem die anderen ausgeschlossen sind. Kunst, die verunsichert, empfinden viele als eine Zumutung in einer Welt voller Verunsicherungen. Hinter der Abwehr verbirgt sich die Sehnsucht nach dem Eindeutigen, das Sicherheit verspricht, und die einhergeht mit dem tiefen Misstrauen gegenüber allem Sichtbaren, das immer mehrschichtig ist und ständige Verunsicherung bedeutet. »Wenn wir plötzlich nicht mehr wissen, was wir sehen, sehen wir oft wie zum ersten Mal. Wenn wir nicht einfach wiedererkennen, werden wir zu ausdrücklicher und selbstreflektierter Wahrnehmung veranlasst. Schlagartig wandelt sich Altbekanntes zum Unvertrauten, wird Realität in gesteigerter Weise sichtbar« (Boehm 1997, 278; Herv. i. Orig.).

Die Performance versuchte das Spiel des Wiedererkennens und Verstehens zu durchkreuzen. »An die Stelle einer Poetik des Verstehens tritt eine des Aufmerkens, das den Reiz speichert, im Vorbewußten hält, ihm eine flüchtige Einschreibung im Wahrnehmungsapparat ermöglicht, ohne ihn im Akt des Verstehens verpuffen zu lassen: Gedächtnisspur anstelle von Bewusstsein, das Verstehen aufgeschoben« (Lehmann 1994, 429).

Müllers poetisches Konzept einer gebrochenen Sprache und Goebbels musikalisches Konzept einer gebrochenen Musik reflektieren eine Erfahrung, die taube und hörende Menschen permanent machen: Die Welt stellt sich ihnen gebrochen dar, ihre komplexen Zusammenhänge sind kontingent, undurchdringbar und unverständlich, und zwischen den Bildern, die diese Welt von sich zeigt, und den Texten, mit denen sie sich zu erklären versucht, besteht eine unüberbrückbare Kluft. Insofern versuchte das Konzept der Performance tatsächlich einen freien Raum zu eröffnen, der den gehörlosen und hörenden Besuchern einen jeweils eigenen Zugang zu den Hörstücken verspricht. Aber eben nicht im Sinne einer Verdolmetschung, die einem vermeintlichen Inhalt des

Textes verpflichtet wäre, sondern einer Verdichtung in Gebärdensprachbildern, die den Bildern der Hörstücke verpflichtet sind.

Das eigentlich Erschreckende für Zuschauer und Zuhörer eines Theaterstücks von Heiner Müller und eines Hörstücks von Heiner Goebbels besteht darin, dass sie die Sehnsucht nach dem Vernünftigen, Kognitiven, Erklärbaren restlos frustrieren und sie in einem Zustand der Nacktheit und des Unverständnisses zurücklassen. Das einzige Angebot, das Müller und Goebbels machen, besteht in der Aufforderung, hinzuschauen, zuzuhören und sich ansprechen zu lassen, d.h. unter Verzicht auf den narrativen Gehalt sich dem performativen Anteil ihrer Sprache zuzuwenden, was den Verlust konsensueller Einverständnisse unweigerlich zur Folge hat. Was jedoch passiert, ist das Ereignis dieser Sprache des Körpers, die die Gesichter, die Bewegungen, die Körper gehörloser und hörender Menschen gleichermaßen sichtbar macht. Hier antizipiert zeitgenössisches Theater die Überwindung einer jahrhundertealten Geschichte des Misstrauens, der Angst und der Verachtung und zeigt die politische und poetische Dimension einer Gebärdensprachkunst, die etwas offenbart, was es noch gar nicht gibt.

Wie soll es weitergehen?

Es ist eine Tendenz zu beobachten, die gehörlose Menschen wieder dorthin treibt, woher sie einmal gekommen waren: zurück in die Nische, zurück ins Clubheim, zurück in einen Raum, der von den Anhängern einer ethnisierenden Perspektive der Deaf Studies als Deaf Space bezeichnet wird, d.h. zurück in die Geborgenheit einer Gemeinschaft, in der Gebärdensprache und Gehörlosigkeit scheinbar selbstverständlich sind, lästige Kommunikationsprobleme entfallen und niemand dumme Fragen stellt. Aber diese Geborgenheit ist trügerisch und isoliert vom Rest der Welt. An dieser Welt jedoch teilzuhaben beflügelte in den 80er- und 90er-Jahren nicht nur die Gehörlosen in der Gebärdensprachforschung, sondern auch die Gebärdensprachpoeten und die freien gehörlosen Theatergruppen. Es scheint wie ein grotesker Witz, dass heute gerade gehörlose Menschen mit akademischer Bildung den Deaf Space feiern, oft unter argumentativer Zuhilfenahme des Deafhood-Konzepts Paddy Ladds und des Deaf Ethnicity-Konzepts Harlan Lanes, dabei jedoch nicht zur Kenntnis nehmen, dass es gerade Ladd ist, der in seiner umfassenden Studie die Bedeutung von Bündnispartnern für den Befreiungskampf gehörloser Menschen herausgearbeitet hat – allerdings nicht beliebiger Bündnispartner. Als Forscher, der sich in einer Tradition der Cultural Studies sieht, ist es ein politisches und revolutionäres Subjekt, dem Ladd sein Interesse zollt, und zwar sowohl was taube als auch was hörende Menschen betrifft. Dieses Subjekt ist nicht in erster Linie ein gehörloser oder hörender Gebärdensprachforscher, sondern es sind hörende Laien, in Anlehnung an Antonio Gramscis Konzept des »Subalternen« (vgl. Ladd 2008, 80ff.), die sich in einer Situation der Unterdrückung befinden, die sich mit derjenigen tauber Menschen vergleichen lässt – also genau jene hörenden Menschen, denen man im Straßentheater begegnet und die das »Arme« respektive »Dritte Theater« konstituiert haben.

Noch nie in der Geschichte haben sich so viele Menschen mit Gebärdensprache und tauben Menschen beschäftigt, taube und hörende Menschen gleichermaßen. Aber kei-

nes der raren Dokumente tauber deutscher Deaf Studies-Vertreter reflektiert dieses Faktum, um es für das eigene Denken fruchtbar zu machen. Zwar wird gerne auf diverse Ansätze wie Disability Studies oder Gender Studies verwiesen (Fischer et al. 2009, 438), ohne jedoch auszuführen, worin deren Bedeutung für Deaf Studies läge. Keiner der tauben Kollegen wagt sich daran, die Ursprünge dieser akademischen Disziplinen zu ergründen respektive den Weg zu reflektieren, wie aus der Krüppelbewegung die Disability-, aus der Frauenbewegung die Gender- und aus der Schwulenbewegung die Queer Studies wurden, und was es heißt, sich in den Cultural Studies zu verorten. Gäbe es einen solchen Diskurs, dann würde den deutschen Vertretern der Deaf Studies die physische und mentale Enge ihres Deaf Space schnell transparent werden, ähnlich wie es den Krüppeln, Frauen, Schwulen und anderen Emanzipationsgruppen erging.

Die Konsequenzen für die Arbeit gehörloser Künstler sind evident. Soll aus dem Gehörlosentheater ein Gebärdensprachtheater werden, dann müssen sich die Schöpfer der Gebärdensprachtheater jener Erfahrungen besinnen, die vor ihnen andere gemacht haben, von denen in diesem Text bereits ausführlich die Rede war, und sie gegebenenfalls um Hilfe bitten. Nicht nur aus Gründen der Inklusion ist es notwendig, dass staatliche und private Schauspielschulen gehörlose Kandidaten aufnehmen; *trotz oder gerade wegen* der damit verbundenen Schwierigkeiten. Auch bei hörenden Kunstschaaffenden sind viele Scheren im Kopf. Die Aufnahmeregularien der Schulen sind streng, die Hürden für Kandidaten extrem hoch. Das gesamte didaktische Konzept müsste für taube Schüler überarbeitet werden. Theater und Schauspielschulen müssten begreifen, dass ein tauber Othello oder eine taube Desdemona etwas zu zeigen vermögen, was nur sie zeigen können, und was die Zuschauer neugierig macht. Bisher gilt, dass Schauspielschulen für die Arbeit an Stadt- und Staatstheatern bzw. beim Film ausbilden und ihre Absolventen möglichst vielfältig einsetzbar halten wollen. Das setzt Effektivität voraus, während gehörlose Schüler im Klassenzimmer Sand im Getriebe sind. Ein Großteil der Ausbildung besteht neben Körpertraining und Tanz in Improvisationen, Rollenarbeit, gemeinsamen Übungen, Stimmbildungen, Gesang. Da schafft ein gehörloser Schüler viel Durcheinander: Kommunikation? Stimmbildung? Gesang? Es hat sich in Schauspielschulen noch nicht herumgesprochen, dass gehörlose Menschen beim Thema »Körpersprache« hörenden Menschen vieles voraushaben, dass sich das Verständnis von Stimmbildung nicht darin erschöpft, wohlartikuliert zu lautieren, und dass seit Christina Schönfelds Auftritten in Helmut Oehring's Opern das Thema »Gesang« anders gedacht werden muss (vgl. Ugarte Chacón 2014, 210ff.). Es wird von einem hörenden Schauspieler erwartet, einen gehörlosen Charakter spielen zu können, wieso sollte man von einem gehörlosen Schauspieler nicht erwarten, dass er einen hörenden Charakter spielt – einen hörenden Charakter, wie man ihn bisher noch nicht gesehen hat? Eine spannende Vorstellung, Goethes *Faust* von einem gehörlosen Schauspieler in Lautsprache gezeigt zu bekommen und Lessings *Ringparabel* als ein Spiel der Sprachen zu lesen.

Ernsthaftes Gebärdensprachtheater, das sowohl die Auseinandersetzung mit der eigenen Arbeit am Stück sowie an der Schauspielkunst als auch mit dem Zuschauer sucht, kann nur eines sein, das an die Konzepte des Straßentheaters, des »Armen« respektive des »Dritten Theaters« anknüpft, weil nur diese Konzepte jene Wende von der Werkästhetik zur Erfahrungsästhetik vollzogen haben, die die theoretischen Vorausset-

zungen und praktischen Mittel bereitstellen, Amateure, Laien, Subalterne, Menschen mit Behinderung auf die Bühne zu stellen. Diese Bühne jedoch sieht anders aus als das, was landläufig unter einer Theaterbühne verstanden wird. »Armes Theater« verzichtet nicht nur mangels Gelegenheit auf traditionelle Theaterräume, es meidet sie, und sucht stattdessen eigene Räume, in denen es sich frei entfalten kann. Schauspieler des »Armen Theaters« verzichten nicht nur mangels finanzieller Möglichkeiten auf aufwendige Kulissen beim Bühnenbild, bei den Kostümen, bei der Licht- und Tontechnik, sie meiden diese »Zusätze« (Grotowski 1986, 27), weil sich ihr Spiel einer »induktiven Technik (das heißt einer Technik des Eliminierens)« (ebd.), also des Weglassens unnötiger Dinge bedient, und nicht einer »deduktiven Technik (das heißt einer Anhäufung von Kunstfertigkeiten)« (ebd.). Voraussetzung für ein solches Gebärdensprachtheater ist Neugierde – das ist Begierde auf neue Erfahrungen –, Geduld mit sich selbst und mit anderen und Lust am Spiel mit Sprachen und Körpern.