

führungen visuellen oder sonstigen Theaters gesehen habe, die sich in Stille abgespielt haben – immer waren Musik, Geräusche und/oder Lautsprache daran beteiligt.⁷³² Das Fehlen von Lauten würde für hörende Zuschauer wahrscheinlich eine derartige Verletzung der Wahrnehmungsgewohnheiten darstellen, dass dadurch der Fokus umso mehr auf die akustische Seite der Aufführung gelenkt würde. Die Soundebene von Aufführungen – und somit auch der Hörstatus der Zuschauer – spielt also eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung von Theater als in besonderem Maße visuell, unabhängig davon, welche Bild- und Körpertechniken angewandt werden.

5.2. Körper-Räume: Ramesh Meyyappans *Skewered Snails*

Der in Schottland lebende und arbeitende gehörlose Performer Ramesh Meyyappan verortet seine Arbeiten selbst im Bereich des *visual* und *physical theatre*.⁷³³ Dabei bezieht er sich auf verschiedene Aufführungstraditionen Hörender und Gehörloser, bei welchen er visuelle Komponenten auswählt und kombiniert. Zu den von ihm potentiell aufgegriffenen Traditionen gehören etwa Puppen-, Masken- und Schattenspiel, Zirkus, zum Beispiel in Form von Luftakrobatik, Clownerie, Tanz und choreographierte Bewegung wie etwa Butoh, Pantomime, *sign mime* etc. Sprache spielt in seinen Aufführungen keine Rolle; auch von der Anwendung von Gebärdensprache im visuellen Theater distanziert Meyyappan sich ausdrücklich.⁷³⁴

Obwohl visuelles Theater nicht an einen Hörstatus gebunden ist, vertritt Meyyappan die Ansicht, dass Gehörlose visuelle Fähigkeiten haben, über die Hörende nicht verfü-

732 Die einzige Aufführung, an der ich teilgenommen habe, die sich fast komplett in Stille abspielt, ist Cristina Costes-Hansteins *Dreaming Tours* (Universität der Künste, Berlin 2012). Anfangs ist die Stille ungewohnt, auch durchaus unangenehm. Ich traue mich nicht, selbst zu sprechen oder Lärm zu machen. Auch die Geräusche und Äußerungen anderer empfinde ich als störend und fehl am Platz. Diese anfängliche Verstörung führt aber zu einer raschen Gewöhnung, sodass es selbst nach dem Ende der Aufführung meines Erachtens ungewöhnlich lange dauert, bis im Publikum wieder lautsprachliche Gespräche aufkommen. Diese fast die gesamte Aufführung und darüber hinaus währende Stille führt mir nur umso deutlicher vor Augen, dass ich im Alltag die meiste Zeit durch Musik, Durchsagen, Gespräche etc. beschallt werde. Gleiches gilt für das Theater und sogar das Gehörlosentheater.

733 Vgl. Meyyappans Website www.rameshmeyyappan.com/index.php, letzter Aufruf 24.12.2013.

734 Diese und die folgenden Informationen zu Meyyappans Arbeitsweise beziehe ich aus Äußerungen, die er in folgenden Kontexten getätigt hat: *Making Creative Performance for Deaf and Hearing Audiences*, Podiumsdiskussion mit Ramesh Meyyappan, Kaite O'Reilly, Jenny Sealey und Sophie Woolley; Moderation: Luke Pell, Unlimited, Level 5 Function Room, Royal Festival Hall, Southbank Centre London, 30.08.2012; Publikumsgespräch im Anschluss an *Skewered Snails* mit Ramesh Meyyappan und Max Webster; Moderation: Naomi Cortes, Unlimited, Purcell Room, Queen Elizabeth Hall, Southbank Centre London, 06.09.2012; *The Art of Visual Theatre – The Silent Witness*, Vortrag von Ramesh Meyyappan, 13. Europäisches und Internationales Gehörlosentheaterfestival, 3raum-anatomietheater Wien, 26.03.2012; Workshop zu visuellem Theater, Leitung: Ramesh Meyyappan, Atelier VDN, JAMU Brunn, 31.10.-05.11.2011.

gen und die sie – auch jenseits der Gebärdensprache – künstlerisch nutzen sollten. Dabei sei nicht nur der Rückgriff auf Traditionen Hörender und Gehörloser fruchtbar, sondern auch die Zusammenarbeit im Inszenierungsprozess, die auf einem gegenseitigen Austausch und beidseitiger Lernbereitschaft beruhe. Inhaltlich bezieht er sich auf Texte, Motive und Erzählungen, die aus dem Kanon der Hörenden stammen. Seine Absicht sei es, universal relevante und verständliche Geschichten zu erzählen. Eine Thematisierung von Gehörlosigkeit oder ein Verbleiben in den Traditionen und Aufführungskontexten der Gehörlosenkultur empfinde er als einschränkend.

Durch den Rückgriff auf die verschiedenen visuellen Elemente unterschiedlicher Theaterformen eigne er sich ein visuelles Vokabular an, das er zu einer visuellen Sprache synthetisieren könne, die universal verständlich sei und keine Trennung zwischen Hörenden und Gehörlosen etabliere. Auch für ein internationales Publikum oder Zuschauer, die an unterschiedlichen Genres interessiert sind, seien die Aufführungen geeignet. Längerfristig wünsche er sich eine Öffnung der jeweiligen Communitys, sodass die Theaterfestivals der Hörenden und Gehörlosen nicht wie bisher strikt getrennt seien. Insgesamt sei der Anspruch der Accessibility bei ihm jedoch nur sekundär. Vielmehr möchte er mittels der richtigen Auswahl und Kombination der visuellen Versatzstücke die Aufführungen spannender und interessanter gestalten als etwa rein textbasierte, gebärdensprachige Aufführungen. Dabei sei es wichtig, nicht in einen Eklektizismus zu verfallen, sondern die entsprechenden visuellen Techniken bewusst auszuwählen und immer in den Dienst der Narration und Charakterisierung zu stellen. So seien etwa der Umgang mit Requisiten, die äußerliche Beschreibung einer Person oder auch Aufführungsformen, die ansonsten nicht in narrativen Kontexten eingesetzt werden wie Luftakrobatik,⁷³⁵ bei ihm immer Mittel zur Handlungs- und Figurengestaltung.

Zur näheren Analyse von Meyyappans Arbeitsweise beziehe ich mich auf die Inszenierung *Skewered Snails*, die im Rahmen des Londoner Unlimited-Festivals 2012 gezeigt wurde. Obwohl die Regie Max Webster oblag, ist sowohl durch den Stil und die

735 Allerdings lassen sich Akrobatik und Zirkus nicht nur auf Staunen und Nervenkitzel reduzieren, sondern bringen – wie Peta Tait darlegt – auch kulturelle, geschlechtliche und ethnische Identitäten hervor. Eine Erweiterung ihrer Studien auf die Identität als Gehörloser wäre im Fall von Meyyappans Arbeiten sicherlich fruchtbar. Ebenfalls erwähnenswert ist die Existenz von Formen im *New Circus*, die auf eine wortlose Narration zurückgreifen. Dabei spielen sicherlich auch die Berührungspunkte zwischen Zirkus bzw. *New Circus* und *physical theatre* eine Rolle. Vgl. Tait, Peta: *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, London/New York 2005, zu *physical theatre* insbesondere S. 120-140.

Ästhetik der Aufführung als auch im anschließenden Publikumsgespräch deutlich geworden, dass die Grundlagen der Narration, Handlungsführung, Figurengestaltung und Körpertechniken auf Meyyappan zurückgehen.⁷³⁶ Auch ist augenfällig, dass die drei Schauspieler, die neben Meyyappan auf der Bühne stehen, offensichtlich seine Körpertechniken gelernt haben, diese aber längst nicht so virtuos beherrschen wie er selbst. *Skewered Snails* ist eine Weiterentwicklung von Meyyappans Soloperformance *Snails & Ketchup* (Edinburgh Festival Fringe 2011), die wiederum auf Motiven aus Italo Calvinos Roman *Der Baron auf den Bäumen* beruht. Es handelt sich dabei um eine düstere Familiengeschichte. Aufgrund von Konflikten in der Familie verbringt der Protagonist (Meyyappan) seine Zeit lieber im Freien mit den dort lebenden Schnecken. Ausgelöst durch einen Streit um ein Schneckenessen flieht er vor seinem tyrannischen Vater auf einen Baum, den er trotz den Bitten seiner Familie, insbesondere seiner Mutter und seiner Schwester, nicht mehr verlässt.



Abb. 6: (V. r. n. l.) Der Protagonist Ramesh Meyyappan, Sita Pieraccini als Schwester, Billy Mack als Vater und Adura Onashile (verdeckt) als Mutter (Ramesh Meyyappan).

eine Stehleiter Anwendung (Abb. 6).

Wie Meyyappan selbst darlegt, dient sein Spiel und sein körperlicher Einsatz ausschließlich der Narration. Dieses Vorhaben verwirklicht er durch seine Interaktion mit dem Raum, mit Kulissen und Requisiten sowie mit den anderen Schauspielern. Dabei lassen sich verschiedene Funktionen unterscheiden: Zum einen werden – wie auch im

Das Bühnenbild besteht ausschließlich aus von der Decke herabhängenden Seilen. Auf der linken Bühnenhälfte hängen sechs einzelne Tuae, daneben ein waagrecht baumelndes Seil, das an beiden Enden wie eine Schaukel an der Decke befestigt ist. Die rechte Bühnenhälfte wird von zahlreichen, dicht nebeneinander von der Decke hängenden Seilen eingenommen, die eine Art Vorhang bilden. Als Requisiten finden nur ein Tisch, vier Stühle und

⁷³⁶ Ich hatte bereits im Vorfeld dieser Aufführung zwei andere Produktionen von Meyyappan gesehen und an einem Workshop bei ihm teilgenommen, sodass mir sein individueller Stil bereits vertraut war.

psychologisch-realistischen Schauspiel üblich – die bezeichneten Handlungen direkt auf der Bühne vollzogen, zum Beispiel bei Umarmungen, Verfolgungsjagden oder der Versammlung der Personen um einen Tisch. Zum anderen gibt es stilisiertere und abstraktere Handlungen, die zur Charakterisierung von Figuren, zur Gestaltung virtueller Räume sowie zur semantischen Aufladung des Raumes dienen. Die drei letztgenannten Funktionen sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

Zunächst werden jeder Figur gewisse Körperhaltungen und Verhaltensweisen zuge- teilt, durch welche diese sofort erkennbar ist und die bereits einen ersten Einblick in ihren Charakter geben. So zeichnet sich etwa die Mutter des Protagonisten (Adua Onashile) dadurch aus, dass sie stets mit Nähen beschäftigt ist. Immerzu sitzt sie am Tisch und flickt Kleidung, vernäht Wunden, und wenn sie gerade keinen Faden zur Hand hat, reißt sie sich ein Haar aus und benutzt dieses. All diese Aktionen werden pantomimisch ohne Requisiten ausgeführt und bilden eine Art Handlungsgrundmuster, einen „Ruhezustand“, in den die Figur der Mutter zurückfällt, wenn sie gerade nichts anderes tut. Die Mutter wird auf diese Weise als eine perfektionistische und harmonie- bedürftige Person etabliert, die Risse, Brüche, ein unschönes Erscheinungsbild nicht ertragen kann – was sich auch auf ihr Verhältnis zur Familie übertragen lässt. Gleichzei- tig wird durch die Übertreibung – das ununterbrochene Nähen – und die zum Teil surreal wirkenden Szenen – sie vernäht ganz nebenbei eine Wunde – der Stil in die Nähe der Karikatur gerückt. Die Figuren sind leicht unterscheidbare Stereotype, die sich durch einfache, übertriebene Handlungsmuster charakterisieren und auf diese Weise auch ohne Dialog das Verhältnis der Figuren zueinander für das Publikum leicht erfass- bar machen. Eine Rezensentin hebt neben der Klarheit auch die Tatsache hervor, dass diese Bewegungsmuster alle notwendig seien, um den Handlungsverlauf zu verstehen: „The story unfolded beautifully, everything crystal clear. There was not a movement or an expression too many.“⁷³⁷ Entgegen dieser Meinung wirken auf mich die Bewegungen zum Teil eher wie ein Ornament, das zwar eine gewissen karikaturhaften Stil erzeugt, aber für die Narration – anders als Meyyappan und die Rezensentin behaupten – nicht unbedingt notwendig wäre. Allerdings lässt sich dies mit der Entstehungsgeschichte von *Skewered Snails* erklären. Dieser Stil, der jeder Figur eine Grundbewegung und -haltung zuweist, lässt sich darauf zurückführen, dass Meyyappan bei der Vorgängerinszenierung

737 Hampton, Maggie: „Review: Unlimited: Ramesh Meyyappan presents ‚Skewered Snails‘“, in: *Disability Arts Online*, 07.07.2012, www.disabilityartsonline.org.uk/unlimited-ramesh-meyyappan_skewered-snails, letzter Aufruf 24.12.2013.

Snails & Ketchup alle vier Charaktere selbst gespielt hat. Durch die fehlende Aufteilung der Figuren auf verschiedene Schauspieler ist das sofortige Erkennen von typischen Körperhaltungen und Bewegungen in diesem Fall absolut essentiell, um die Figuren zu unterscheiden. Auf diese Weise wirkt der Stil zwar immer noch comic- oder karikaturähnlich, allerdings eher als unersetzliche und organisch sich einfügende Basis einer bestimmten Erzählweise und weniger wie eine Hommage an einen gewissen Bilderstil.⁷³⁸ In Meyyappans Soloperformances wird die Charakterisierung der Personen häufig mit einer Beschreibung auffälliger körperlicher Merkmale und der Kleidung begonnen, was typisch für gebärdensprachliche Erzähltexte ist⁷³⁹ und beim Auftritt mehrerer Schauspieler tendenziell entfällt. Das heißt die Charakterisierung von Figuren erfolgt bei *Skewered Snails* nur durch dynamische Elemente, also Handlungen, wohingegen diese in anderen Aufführungen häufig mit statischen Elementen, also Beschreibungen, kombiniert werden.

Die Übernahme unterschiedlicher Rollen kombiniert Meyyappan zum Teil mit der Gestaltung virtueller Räume. Dabei sind schnelle Änderungen der Perspektive auf das Geschehen typisch. Hierzu setzt er Mittel der klassischen Pantomime ein. Dazu gehört vor allem das Agieren in einem virtuellen Raum und die Interaktion mit imaginären Gegenständen. Allerdings ergänzt er diese durch Verfahren der vollständigen oder partiellen Rollenübernahme. So beginnt das erste Zusammentreffen des Protagonisten mit den Schnecken pantomimisch. Durch seine Blicke und seine Interaktion – zum Beispiel das Aufheben und Betrachten – etabliert er die imaginäre Schnecke im Raum. Dann übernimmt seine Hand die Rolle der Schnecke: Zwei Finger sind wie Fühler ausgestreckt, während die Hand sich langsam schneckengleich fortbewegt. Gleichzeitig verbleibt Meyyappan jedoch in der Rolle des menschlichen Protagonisten, der die Schnecke betrachtet. Schließlich übernimmt er komplett die Rolle der Schnecke: Er setzt seine ausgestreckten Zeigefinger wie Fühler an seinen Kopf und vermittelt durch seine Mimik die Stimmung der Schnecke selbst.

Dieser mehrfache Perspektivwechsel, der im Rahmen der Inszenierung in verschiedener Form immer wieder vorkommt, beruht dabei auf grammatischen Strukturen, die in Gebärdensprachen verwendet werden. Die relativ freie Positionierung von und Inter-

⁷³⁸ *Snails & Ketchup* habe ich nur in Form sehr kurzer Videoausschnitte sehen können, allerdings habe ich bereits mehrere Performances gesehen, bei welchen Meyyappan mittels dieser Technik mehrere Figuren verkörpert hat, beispielsweise *Die Kunst des Krieges [The Art of War]*, 12. Europäisches und Internationales Gehörlosentheaterfestival, Tanz Atelier Wien, 12.04.2011.

⁷³⁹ Vgl. Fehrmann 2001, S. 60; Papaspyrou 2008, S. 200-201.

aktion mit imaginären Gegenständen im virtuellen Raum sind typisch für Klassifikator-konstruktionen. Die durch Mimik, Kopf- und Körperhaltung gekennzeichnete Rollen-übernahme hingegen ist aus der CA bekannt. Die Kombination mit pantomimischen Techniken ist ähnlich wie bei VV. Allerdings ist VV in erster Linie eine Erzählform mit schauspielerischen Elementen, wohingegen Meyyappan durchaus über Erzählen hinaus-geht, indem er sich im Raum fortbewegt und mit Kulissen arbeitet. Unabhängig davon, wie man Meyyappans Stil fassen möchte, ist deutlich, dass er Techniken aus der Pantomime mit Strukturen der Gebärdensprache vermischt, sich dabei aber von sprachlichen Inhalten entfernt, indem er diese Techniken eher zur Erzeugung virtueller Bilder nutzt. Der Wechsel zwischen den verschiedenen Einstellungen geschieht dabei sehr schnell und oft fließend, sodass ein Teil des Bildes beibehalten, aber anders kontextualisiert wird.⁷⁴⁰

Der Wechsel der Kameraeinstellungen wird nicht nur durch die Interaktion mit virtu-ellen Räumen und Gegenständen gezeigt, sondern auch durch die Erstellung eines Bil-des. So beobachtet der Protagonist, nachdem er auf den Baum geflüchtet ist, seine Familie beim Essen. Meyyappan findet sich dabei oben auf dem waagrecht baumeln-den Seil sitzend. Die verbleibenden Schauspieler sitzen am Tisch. Allerdings ist dieser auf die Seite mit der Tischplatte zum Publikum gelegt. Auch die Stühle und die auf ihnen sitzenden Schauspieler liegen seitlich auf dem Boden bzw. beugen sich von oben über den Tisch. Das entstehende Bild sieht für das Publikum also aus wie ein Esstisch aus der Vogelperspektive und gibt so den Blickwinkel des Protagonisten wieder. Die Raumaufteilung der Figuren spiegelt sich in der visuellen Perspektive des Publikums wider.

Auch der Seilvorhang auf der rechten Bühnenhälfte wird in verschiedener Art und Weise zur Erzeugung von Bildern genutzt, die gleichzeitig narrative Funktion haben. Durch die Interaktion der Schauspieler mit dem Seilvorhang entstehen unterschiedliche Bildeffekte, die im Handlungszusammenhang verschiedene Settings darstellen können. So fungieren die Seile zuweilen als Hausfassade mit Fenstern, als Betten, werden zu drei großen Baumstämmen verdreht oder durch Bewegung und Soundeffekte zu strö-mendem Regen.

⁷⁴⁰ Dies erinnert nicht nur an Techniken wie VV, sondern auch an mimische Formen, die Jacques Lecoq als *cartoon mime* bezeichnet, bei welchem im Gegensatz zu Pantomime nicht „the language of the ‚word-movement““, sondern „a language of ‚image movement““ Anwendung finde. Vgl. Lecoq 2006, S. 121-122.

Gerade in dieser Produktion ist auch die narrative Nutzung von visuell-körperlichen Elementen auffällig, die ansonsten in der Regel keine erzählerische Funktion haben, in diesem Falle Luftakrobatik. Meyyappan bettet seine akrobatischen Fähigkeiten in die Handlung ein, indem er die Flucht und das Verbleiben des Protagonisten auf einem Baum durch Klettern, Schaukeln, Schwingen und Hängen in den Seilen darstellt. Die beachtlichen akrobatischen Leistungen verfolgen dabei aber weniger den Zweck, Staunen zu erregen wie etwa im Zirkus, sondern schildern Flucht, Verfolgung, Annäherung und Distanz. Der Bühnenraum selbst wird dabei mit Bedeutung aufgeladen. Während der Bühnenboden für das bedrückende Familienleben steht, ist der Luftraum in den Seilen mit Freiheit, aber auch Einsamkeit verbunden. Allein durch seine Bewegung im Raum, zum Beispiel das Klettern nach oben oder das kurzzeitige Zurückkehren auf den Boden, wird für die Zuschauer sofort das momentane Verhältnis des Protagonisten zu seiner Familie deutlich.

Besonders am Ende der Aufführung wird die semantische Aufladung des Raumes wichtig. Der Vater irrt durch den Regen und bricht zusammen. Sein Sohn beobachtet dies, klettert vom Seil herunter und bringt den Vater zurück zur Familie. Dann klettert er wieder hinauf. Diese kurze Rückkehr auf den Bühnenboden ist sehr auffällig, da Meyyappan zuvor mindestens eine halbe Stunde ausschließlich in den Seilen verbracht hat. Das Herabsteigen wirkt somit wie ein sehr starkes Zeichen der Annäherung zwischen Vater und Sohn, auch wenn das anschließende Hinaufklettern aufzeigt, dass der Konflikt noch nicht gelöst ist. Es ist diese semantische Besetzung des Raumes, die den Einsatzbereich proxemischer Zeichen enorm erweitert. So geben nicht nur Nähe und Abstand zwischen den Schauspielern Informationen über das Verhältnis der Figuren zueinander, sondern allein schon die absolute Position der Figuren im Raum. Diese Art des Erzählens mittels der Position im Raum kann ebenfalls mit gebärdensprachlichen Diskursformen in Verbindung gebracht werden, da auch dort Raumpunkte mit Bedeutung aufgeladen sind bzw. werden, sodass auf diese im weiteren Verlauf immer wieder zurückgegriffen kann.⁷⁴¹

Es lässt sich feststellen, dass ein Großteil der körperlich-visuellen Stilmittel tatsächlich narrative Funktion hat: Die Bewegungsmuster der Figuren dienen zur Unterschei-

741 Dies kann etwa in Form von neu etablierten Raumindizes mit pronominaler Funktion geschehen, aber es gibt auch bereits etablierte Raum- und Körpersemantiken, zum Beispiel befindet sich in vielen Gebärdensprachen die Zukunft vorne, die Vergangenheit hinten, Gebärden, die in der Nähe der Schläfe durchgeführt werden, haben häufig mit Intelligenz, Denken oder Vorstellungskraft zu tun etc.

derung und Charakterisierung; die körperlich hervorgebrachten Perspektivwechsel im virtuellen Raum ermöglichen die Schilderung von Handlungszusammenhängen in verschiedenen, schnell wechselbaren Settings; die Gestaltung von Bildern durch Körper, Requisiten und Dekoration unterstützt mit einfachen Mitteln die Perspektivwechsel, die sich ansonsten in der Imagination der Zuschauer abspielen; und das Agieren im Raum schließlich lädt diesen semantisch auf, sodass allein die Position der Körper im Raum die Narration bzw. das Verhältnis der Figuren zueinander kommuniziert.

Allerdings spielt sich Meyyappans Theater nicht nur auf der visuellen Ebene ab. Neben sparsam eingesetzten diegetischen Geräuscheffekten (zum Beispiel Regen oder Gewehrschüsse) ist die gesamte Aufführung mit Musik unterlegt. Dies ist als ein Zugeständnis an hörende Zuschauer zu werten, die die relative Geräuschlosigkeit des Bühnengeschehens wahrscheinlich als unangenehm empfunden hätten. Anders als bei Deafinitely Theatres *Love's Labour's Lost* kommt in diesem Fall die Musik jedoch vom Band. Allerdings erscheinen mir Bühnengeschehen, Körperbewegung und Musik insgesamt eher als unzusammenhängend. Zwar vermag die Musik die Stimmung der jeweiligen Szene zu illustrieren, kann aber keinesfalls mit den rasanten Stimmungsumschwüngen und Perspektivwechseln in der Handlung mithalten, die hauptsächlich durch die Mimik und Gestik der Schauspieler hervorgebracht werden.⁷⁴²

Meyyappans visuelles Theater zeichnet sich also insbesondere durch die körperliche Hervorbringung, Gestaltung und Semantisierung von Räumen hervor. Zwar kreiert er auch tatsächlich sichtbare Bilder, aber der Reiz seiner Inszenierung liegt eher in der Sparsamkeit der Mittel. Visuelles Theater ist hier also so zu verstehen, dass die visuell-körperliche Gestaltung die Fantasie der Zuschauer anregt, sich die Räume, in welcher sich die Handlungen abspielen, sowie die darin auftretenden Figuren und Tiere selbst vorzustellen. Insbesondere bei Meyyappans Soloperformances spielt die Vorstellungskraft des Publikums eine große Rolle, da sie die Basis dafür darstellt, die Figuren

⁷⁴² Laut dem Regisseur Max Webster wird die Musik vom hörenden Publikum durchweg als positiv empfunden. Auch Hampton 2012 ist der Meinung, dass die Musik die perfekte Atmosphäre kreiere. Mir erscheint die Live-Untermalung mit Musik gelungener, wie sie bei der Aufführung von Meyyappans *Die Kunst des Krieges* beim Europäischen und Internationalen Gehörlosentheaterfestival 2011 in Wien durchgeführt wurde: Der ungarische Musiker Theodor Burkali richtet sich mit seinen auf verschiedenen Holzblasinstrumenten hervorgebrachten Ton- und Geräuscheffekten nach den Bewegungen der Schauspieler und kann auf diese Weise auf die sich schnell ändernden Stimmungs- und Perspektivwechsel reagieren. Auch passt die direkte Illustration von Bewegungen mit Tönen, wie sie etwa aus Zeichentrickfilmen bekannt ist und daher auch Mickey-Mousing genannt wird, zum Teil comic- und kinderspielhaften Duktus der Inszenierung. Zu *Die Kunst des Krieges* vgl. Ugarte Chacón 2011, S. 385-387.

anhand von Bewegungsmustern zu unterscheiden und wiederzuerkennen, sodass überhaupt erst eine Handlung verfolgt werden kann:

Lässt man sich auf [ein] Theater der Einbildung ein, wird die verkörperte Einbildungskraft als *metteur en scène* erfahren, eine Rolle, die sie tatsächlich immer inne hat, die sich aber nur in den seltensten Fällen wahrnehmen lässt.⁷⁴³

Bei Meyyappan hingegen wird eben durch die Beschränkung der Mittel und die Fokussierung auf visuelle Elemente die Rolle der Imagination betont. Allerdings geschieht dies nicht etwa durch Unsicherheiten, Brüche oder Reibungen zwischen Erwartetem, Wahrgenommenem und Imaginiertem, sondern ebendiese potentielle Spannung wird weitgehend zum Verschwinden gebracht, sodass die Verflechtung von Wahrnehmung und Imagination zwar den Zuschauern bewusst werden kann, dabei aber gleichzeitig als Grundlage der Narration wahrgenommen wird. Nicht die Brüche zwischen „Realität“ und Imagination stehen im Vordergrund, eher das Vergnügen an der reduzierten Erzählweise, die dennoch das Verfolgen der Handlung ermöglicht.

Meyyappan verbindet bei seinen Arbeiten Techniken aus der Hörenden- wie Gehörlosenkultur. Dabei ist er sichtlich von der Tradition des *physical theatre* geprägt, ergänzt die dort üblichen Vorgehensweisen aber durch Sprachstrukturen und Performance-techniken wie Klassifikatoren, CA und VV, die aus der Gehörlosenkultur stammen.⁷⁴⁴ Dieser verbindende Anspruch zeigt sich auch in der Rezeption. Die Aufführungen werden von Hörenden und Gehörlosen besucht. Die körperlichen, sprachlichen und kulturellen Unterschiede scheinen auf den ersten Blick nicht ins Gewicht zu fallen. Allerdings wäre es unangebracht, von einem universal verständlichen Theater auszugehen, wie Meyyappan selbst es tut. Sicherlich ist sein visuelles Theater offen für viele Kulturen, da es auf Sprache vollkommen verzichtet. Dennoch kann es nicht sämtliche körperlichen und kulturellen Diskrepanzen überbrücken.

Abgesehen davon, dass visuelles Theater für Blinde und Menschen mit einer Sehbehinderung eingeschränkt bis gar nicht zugänglich ist, legt der Einsatz von Musik zumindest nahe, die Behauptung eines vom Hörstatus unabhängigen Zugangs zur Aufführung noch einmal zu überdenken. Viel stärker fallen jedoch kulturelle Unterschiede ins Gewicht. Trotz des Verzichts auf Sprache ist Meyyappans Bühnensprache nicht in allen Kulturen verständlich, da auch sie aus speziellen Kulturen hervorgeht und in diesen beheimatet ist. Da Bewegungsmuster, Körpertechniken und Sehgewohnheiten

743 Wihstutz 2007, S. 132-133.

744 Meyyappan selbst bevorzugt den Begriff *sign mime* gegenüber VV.

immer kulturell überformt sind – Was wird überhaupt wahrgenommen? Wie wird es interpretiert? Wie kann ich eine Bewegung auf der Bühne als eine bestimmte Tätigkeit interpretieren, wenn in meinem Kulturkreis diese Tätigkeit möglicherweise anders durchgeführt wird? –, scheint mir eine universale Bühnensprache unmöglich.⁷⁴⁵

Dies zeigt sich bereits in der Rezeption von Meyyappans Arbeiten, da in vielen Fällen Meyyappans Gehörlosigkeit mitreflektiert wird und die damit verbundenen unterschiedlichen Auffassungen auch die Sichtweise auf seine Aufführungen mitprägen. So versuchen hörende Rezipienten tendenziell, Anzeichen für Meyyappans Taubheit in seinen Produktionen zu entdecken. Bestes Beispiel hierfür ist meine hier vorliegende Analyse, aber auch Hampton bezieht sich auf seine Taubheit. So meint sie Gebärdensprache zu entdecken, ist jedoch gleichzeitig unsicher, ob sich *Skewered Snails* in die Schublade des *Deaf* oder *disability theatre* stecken lässt.⁷⁴⁶ Meyyappan selbst schilderte mir, dass seine Körpertechniken von hörenden Rezensenten häufig als Gebärdensprache wahrgenommen würden, wobei hier deutlich wird, dass in solchen Fällen offensichtlich das Klischee von Gebärdensprache als universal verständlicher Pantomime zugrunde liegt. Auch Gehörlose reflektieren Meyyappans Taubheit. Dies führte zu einer heftigen Diskussion einer tauben Festivalbesucherin mit Meyyappan und weiteren Regisseuren, indem sie bemängelte, dass er seine Inspiration nicht aus der Gehörlosenkultur beziehe, sondern auf Texte Hörender zurückgreife.⁷⁴⁷ Diesem Vorwurf liegt offenbar ein stichessentialistisches Verständnis von Kultur zugrunde, das sich in diesem Fall in einer Forderung nach Separatismus oder der „Reinheit“ der Gehörlosenkultur äußert.

Es zeigt sich, dass es selbst in einem relativ eng begrenzten westeuropäischen Kontext unmöglich erscheint, ein universales, harmonisches Verständnis herzustellen, das Gehörlosen- und Hörendenkultur umfasst. Dies liegt daran, dass ein Körper niemals in allen Kulturen neutral und präexpressiv sein kann, sondern vielmehr je nach Hintergrund anders wahrgenommen wird.⁷⁴⁸ Meyyappans Theater ist somit sicherlich interkulturell – sowohl in seiner Produktion als auch in seiner Rezeption –, aber keinesfalls uni-

745 Zu kulturellen Wahrnehmungsunterschieden, zum Teil in Bezug auf Theaterformen ohne Sprache, vgl. Mauss, Marcel: „Die Techniken des Körpers“, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, München 1975, S. 197-220; Gerber/Wrobelsky 1985, S. 159; Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen 1999, S. 117-118; Jandt 2007, S. 52-61.

746 Vgl. Hampton 2012: „I could not easily slot this production into the ‚disability arts‘ or ‚deaf arts‘ boxes, though some of the gestures were recognisable as sign language.“

747 So geschehen bei der Diskussion zu Meyyappans Vortrag *The Art of Visual Theatre – The Silent Witness*, 13. Europäisches und Internationales Gehörlosentheaterfestival, 3raum-anatomietheater Wien, 26.03.2012.

748 Diesbezüglich ist sicherlich nicht nur Meyyappans Gehörlosigkeit relevant, sondern auch die Tatsache, dass er *of color* ist.