

## 4. Zweisprachige Aufführungen

### 4.1. Ästhetik der Übersetzung: Herbert Gantschachers *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: „Briefe“*

Wie sich gezeigt hat, können nachträglich gedolmetschte Aufführungen die Kriterien, die ich an eine *Aesthetics of Access* angelegt habe, nicht erfüllen. In den bisher geschilderten Aufführungen haben die Dolmetscher die Aufgabe, Kommunikationslücken zu überbrücken, sodass keiner der Zuschauer benachteiligt wird. Dabei gehen die Dolmetscher mal mehr, mal weniger neutral vor; allerdings haben sie gegenüber den Schauspielern eine Sonderstellung inne, die durch ihre Kleidung, ihre Position auf oder abseits der Bühne und ihre (fehlende) formale Einbindung betont wird. Es gibt allerdings auch übersetzte Aufführungen, die sich in ihrem Charakter wesentlich von den zuvor geschilderten unterscheiden, indem sie die Zwitterposition des Dolmetschers anerkennen und sich insofern damit auseinandersetzen, als sie den Dolmetscher zum Akteur machen. Wie durch die Bezeichnung als *übersetzte* Aufführungen möglicherweise angeklungen ist, liegt hier der Fokus nicht auf einer spontanen Übertragung des Gesagten in Gebärdensprache. Vielmehr wird bereits im Vorfeld *im Rahmen der Inszenierungsarbeit* eine gebärdensprachige Übersetzung des schriftlichen Ausgangstexts erstellt, die bei den Aufführungen neben der gesprochenen Version einen gleichberechtigten Platz auf der Bühne einnimmt. Trotz der unterschiedlichen Arbeitsweise gibt es Gemeinsamkeiten mit gedolmetschten Aufführungen. So dient auch hier in der Regel ein schriftlicher Ausgangstext als Grundlage (es gibt allerdings auch Beispiele, bei denen ein gebärdensprachiger Text zugrunde liegt). Außerdem wird in beiden Fällen auf eine vollständige Übersetzung geachtet, bei der sich die laut- und gebärdensprachige Versionen des Textes inhaltlich nicht unterscheiden (sollen).

Diese Art von Aufführung ist typisch für ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater mit Sitz in Wien, die auch seit 2000 jährlich das Europäische und Internationale Gehörlosentheaterfestival ebendort ausrichtet. Dieses Festival richtet sich explizit an gehörlose wie hörende Zuschauer. Dabei wird Wert auf die Präsentation professioneller Produktionen gelegt, die sich einer allgemeinen Theaterkritik stellen möchten. Der „Schutzraum“ der Gehörlosenkultur wird dabei bewusst verlassen.<sup>562</sup> Dies führt auch

---

<sup>562</sup> Vgl. Ugarte Chacón 2011, S. 382.

dazu, dass ein großer Teil der gezeigten Inszenierungen aus Kooperationen von tauben und hörenden Künstlern hervorgegangen ist. Gleiches gilt für die künstlerische Leitung des Festivals, die der hörende Herbert Gantschacher und der gehörlose Horst Dittrich innehaben.

Gantschacher selbst präsentiert auf dem Festival immer wieder auch eigene Inszenierungen. Obgleich ARBOS explizit neue, auf Gebärdensprache basierende Ausdrucksformen entwickeln möchte,<sup>563</sup> zeichnen sich Gantschachers Inszenierungen durch eine auffallende Textlastigkeit aus, die auf lautsprachlichen Dramen beruht. Dies erklärt sich durch das Anliegen der Gesellschaft, lautsprachliche Texte durch Gebärdensprachübersetzungen auch einem tauben Publikum nahezubringen.

Ein Beispiel für eine solche Aufführung ist *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: „Briefe“* unter der Regie von Herbert Gantschacher, die ich am 13. April 2011 im Rahmen des Festivals im Tanz Atelier Wien gesehen habe. Inhaltlich beschäftigt sich Gantschachers „[d]okumentarisches Theater“<sup>564</sup> mit dem österreichischen Philosophen Wilhelm Jerusalem und seinem Briefwechsel mit der berühmten taubblinden US-amerikanischen Autorin und Menschenrechtsaktivistin Helen Keller, wobei Gantschacher in seinem Text vielfach auf Originaldokumente zurückgreift und diese zitiert. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht dabei in etwa der Zeitraum von 1889 bis 1920.

Der Bühnenraum wird an der Rückseite von einer weißen Leinwand begrenzt, auf welche im Laufe der Aufführung Zwischenüberschriften zu den einzelnen Szenen und Fotos projiziert werden. Rechts und links auf der Bühne steht jeweils ein Podest, auf welchem sich je ein Tisch und ein Stuhl befinden. Auf den Tischen steht jeweils ein Krug Wasser und ein Glas sowie ein kleiner Stapel Papier. Dabei handelt es sich – wie später ersichtlich wird – um die Textfassung. Beim rechten Podest hängt zudem ein Kleiderbügel an einer Schnur von der Decke, an dem ein Anzug mit Krawatte hängt.

Zu Beginn treten der Schauspieler Markus Rupert und die Dolmetscherin für Österreichische Gebärdensprache (ÖGS) Sabine Zeller auf. Sie bleiben in der Mitte der Bühne stehen. Rupert wendet sich direkt an das Publikum und stellt beide Akteure mit ihrem echten Namen und ihrer Funktion vor: Er sei der dem Publikum wahrscheinlich unbekannte Schauspieler Markus Rupert. Seine Kollegin, die Dolmetscherin Sabine Zeller, sei womöglich einigen Zuschauern bekannt, da sie vielleicht schon einmal für sie über-

---

563 Vgl. Preinfalk, Petra: *Gehörlosentheater: Gebärdensprache und Gehörlosigkeit in theatralem Kontext*, Diplomarbeit, Universität Wien 1997, S. 75.

564 Gantschacher, Herbert: *Wilhelm Jerusalem Helen Keller „Briefe“*. *Dokumentarisches Theater von Herbert Gantschacher*, [Wien] 2010-2012, S. 1.

setzt habe. Parallel dazu gebärdet Zeller eine Übersetzung des Gesagten in ÖGS. In einem Prolog stellen sie den Protagonisten Wilhelm Jerusalem vor. Sie berichten von seiner Geburt, Kindheit und Ausbildung, seinen Berufsanfängen als Lehrer und seinem Wechsel zur Universität. Nach dem Prolog gehen beide zu den Podesten auf der Bühne. Zeller setzt sich an den Tisch auf dem linken Podest. Rupert geht nach rechts, nimmt den Anzug und die Krawatte vom Kleiderbügel, zieht sie sich an und setzt eine Brille auf. Dann setzt er sich an den Tisch auf dem rechten Podest (Abb. 1). Von nun an spricht Rupert von Wilhelm Jerusalem in der Ich-Form – er spielt Jerusalem. In den folgenden eineinhalb Stunden trägt er in einer atemberaubenden Geschwindigkeit fast ohne Pause die Lebenserinnerungen Jerusalems vor: seine Versuche, als Jude an der Universität Fuß zu fassen, seine Erfahrungen mit der antisemitischen Gesellschaft im Wien des frühen 20. Jahrhunderts, sein wachsendes Interesse an Wahrnehmung und Ausbildung von Taubblinden und insbesondere sein Briefwechsel mit Helen Keller. Ein großer Teil des vorgetragenen Textes besteht dabei aus Passagen von Briefen Jerusalems und Kellers sowie von Büchern, die Jerusalem verfasst oder gelesen hat. Am Ende folgt ein Epilog: Rupert legt Anzug, Krawatte und Brille ab und spricht nun wieder als der Schauspieler Markus Rupert – nicht *als* Wilhelm Jerusalem, sondern *über* Wilhelm Jerusalem. Während all der Zeit ist Zeller ebenfalls auf der Bühne und gebärdet den gleichen Text in ÖGS-Übersetzung.



Abb. 1: (V. l. n. r.) Dolmetscherin Sabine Zeller und Markus Rupert in der Rolle des Wilhelm Jerusalem (ARBOS).

Zum anderen wird durch das Verweilen der Akteure auf ihrer Position der Fokus auf die

Insgesamt ist die Aufführung recht statisch. Die meiste Zeit verbringen die beiden Akteure an ihrem Platz, Rupert zumeist sitzend, Zeller stehend. Durch die dominierende Bewegungsarmut der Aufführung, geschieht zweierlei: Zum einen erhält die gesamte Aufführung eher den Charakter einer Lesung oder Lecture Performance. Dies wird neben dem Lesebühnencharakter des Raums – Podest mit Tisch und Stuhl sowie Wasserkrug mit Glas – und dem dokumentarischen Anspruch dieser Inszenierung auch dadurch verstärkt, dass beide Akteure die Textfassung vor sich haben, immer wieder hineinsehen, nachlesen, umblättern.

dominierenden Bewegungen im Raum gelenkt: die gebärdenden Hände von Sabine Zeller.

Dieser Fokus auf die Bewegung wird insbesondere durch die Schnelligkeit des Textvortrags verstärkt. Rupert spricht seinen Text in einer dermaßen rasanten Geschwindigkeit, dass es mir äußerste Konzentration abverlangt, um nicht den Faden zu verlieren. Zeller gebärdet den inhaltsgleichen Text parallel dazu ebenfalls in einer unfassbaren Schnelligkeit. Beiden Akteuren sieht man die hohe Konzentration an, die diese Art des Vortrags fordert. Während ich mich anfangs noch auf den Text konzentriere, verlagert sich im Laufe der Aufführung mein Fokus immer mehr auf die körperlichen Anstrengungen der Akteure. Insbesondere Rupert zeigt im weiteren Verlauf der Aufführung Ermüdungserscheinungen: Er verhaspelt sich, muss öfter in der Textfassung nachlesen oder hat Texthänger. Trotz alledem verringert er seine Redegeschwindigkeit bis zum Schluss nicht. Auch Zeller gebärdet enorm schnell. Sie scheint mir hochkonzentriert, das Gesicht angespannt. Die Bewegungen und Änderungen der Handform gehen so schnell vonstatten, dass meine Gebärdensprachkenntnisse versagen. Trotzdem sehe ich doch zumeist zu ihr, da mein Blick von den Bewegungen eingefangen und gefesselt wird. Ermüdungserscheinungen kann ich bei ihr nicht erkennen. Aber da ich aus eigener Erfahrung weiß, dass schnelles Gebärden über einen längeren Zeitraum eine enorme körperliche Anstrengung bedeutet, verkrampfen sich beim bloßen Zuschauen bereits meine Hände.

Zeller agiert während der gesamten Aufführung als Übersetzerin bzw. Dolmetscherin. Während Rupert zu Beginn der Aufführung ein Kostüm anlegt und danach von Jerusalem in der Ich-Form spricht, trägt Zeller die ganze Zeit über ein schwarzes Business-Kostüm mit einer weißen Bluse darunter. Für mich verweist diese Kleidung auf einen Arbeitskontext. Die gleiche Kleidung könnte sie auch bei Dolmetschaufträgen außerhalb des Theaters tragen. Auch wenn sie ebenfalls von Jerusalem in der Ich-Form gebärdet, so habe ich nicht den Eindruck, dass sie eine Rolle spielt – oder zumindest nicht die des Wilhelm Jerusalem. Vielmehr gehört es zu einer genauen Verdolmetschung, dass sie das gebärdet, was Rupert sagt, das heißt auch die gleichen Pronomen verwendet. Während ich bei Rupert durch die Modulation der Stimme, diverse Änderungen in der Körperhaltung sowie kleine Aktionen wie das Abnehmen und Wiederaufsetzen der Brille durchaus das Gefühl habe, eine Figur vor mir zu haben, die auf einer Rolle basiert, ist mein Eindruck von Zeller ein anderer. Sie scheint mir hier tatsächlich als Dolmetscherin aufzutreten. Dabei erscheint sie mir einerseits „neutral“, als eine Art Medium, durch das

der von Rupert gesprochene Text eine andere Form, aber keine inhaltliche Bearbeitung erhält (soweit das bei einer Übersetzung möglich ist). Andererseits hat Zeller eine auf mich sehr stark wirkende Bühnenpräsenz. Zum einen liegt das am Bewegungsfokus auf ihren Händen im ansonsten statischen Bühnengeschehen. Zum anderen gebärdet Zeller sehr lebhaft und ausdrucksstark. Sie tritt nicht hinter Rupert zurück und überlässt ihm die Bühne, sondern sie nimmt einen eigenen Raum auf der Bühne ein und kreiert einen Fokus auf ihre Person, der demjenigen von Rupert ebenbürtig ist. Die Dolmetscherin tritt hier zwar immer noch als solche auf, aber sie ist weit davon entfernt, lediglich ein Mittel zum Zweck, ein neutrales und zu übersehendes Mittel aus reinen Accessibility-Gründen zu sein. Sie befindet sich in einer Art Zwitterposition: Zum einen ist sie eine die Aufmerksamkeit auf sich lenkende Performerin, zum anderen fungiert sie als Dolmetscherin, die nur ein Medium, aber kein Protagonist ist, die nur eine Art Sekundärtext äußern und nicht durch ihr eigenes Auftreten vom eigentlichen Protagonisten – dem eine Rolle verkörpernden Schauspieler – ablenken darf. Für mich wird sie so zu einer Dolmetscher-Performerin, die dem Schauspieler zur Seite gestellt ist, aber ebensolche Aufmerksamkeit einzufordern in der Lage ist.<sup>565</sup>

Diese besondere Rolle der Dolmetscher-Performerin gewinnt sie meines Erachtens nicht nur durch ihre Bühnenpräsenz, sondern durch die Rolle, die die ÖGS-Übersetzung bereits im Inszenierungsprozess eingenommen haben muss. Zeller gebärdet hier zwar simultan zu Rupert, aber sie dolmetscht nicht simultan. Bei der enormen Geschwindigkeit, in der Rupert den Text spricht, scheint es mir unmöglich, spontan eine Verdolmetschung vorzunehmen – erst recht nicht über 90 Minuten hinweg. So wird zwar Zeller auf der Bühne und in der Textfassung als Gebärdensprachdolmetscherin bezeichnet, aber in einem Programmheft der Inszenierung gleichzeitig als Urheberin der Übersetzung in ÖGS ausgewiesen.<sup>566</sup> Der Text ist also bereits im Vorfeld von Zeller übersetzt und auswendig gelernt worden. Das bedeutet, dass eine mehrfache Überarbeitung und Verbesserung des gebärdensprachigen Textes vorgenommen werden konnte, was beim Simultandolmetschen so nicht gegeben wäre. Somit spielt der ÖGS-Text eine wesentlich gewichtigere Rolle im Inszenierungsprozess als bei gedolmetschten Inszenierungen.

---

565 Zeller selbst teilte mir mit, dass sie in den Aufführungen anders gebärde als bei sonstigen Dolmetscheinsätzen – was auch dem gehörlosen Publikum aufgefallen sei. Sie richte sich bei der Betonung und dem Rhythmus ihrer Sprache stark nach jener Ruperts. Auch sei die Energie und Intensität ihres Gebärdens abhängig von jener ihres Kollegen.

566 Vgl. Gantschacher 2010-2012, S. 2 und das Programmheft zu *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: „Briefe“*, 03.-05.06.2010, Toihaus Theater, Salzburg. Das Programmheft stammt von den Aufführungen der gleichen Inszenierung, die ein Jahr zuvor in Salzburg stattgefunden haben.

Auch auf der Bühne kommt ihm die gleiche Aufmerksamkeit zu wie dem gesprochenen Text. So ist Zeller nicht auf einen Platz am Bühnenrand verbannt, sondern hat einen gleichberechtigten Platz auf der nahezu spiegelsymmetrisch angeordneten Bühne inne. Obwohl hier der Originaltext aus der deutschen Lautsprache stammt und es sich beim ÖGS-Text „nur“ um eine Übersetzung handelt, ist auf der Bühne keine Hierarchie der Textfassungen mehr zu erkennen. Nur die verschiedenen Rollen als der lautsprachlich kommunizierende Jerusalem und die gebärdende Dolmetscherin verweisen auf die unterschiedlichen Charaktere der Textfassungen.

Der Besuch dieser Aufführung ist für mich – und andere Besucher, mit denen ich hinterher spreche – überaus anstrengend gewesen. Nicht nur von den Schauspielern, auch von den Zuschauern ist ständige Aufmerksamkeit gefordert. Der rasant kommunizierte Text hängt den unaufmerksamen Zuschauer gnadenlos ab. Für mich bedeutet der Besuch auch eine Art Reizüberflutung: So ist ständige Konzentration vonnöten, um Ruperts Text wahrzunehmen und zu verstehen. Gleichzeitig wird mein Blick von den schnellen Gebärden Zellers gefesselt. Auch hier versuche ich parallel zu folgen, muss dies aber sehr bald aufgeben. Gehörlose Zuschauer meinen ebenfalls, dass die Aufführung ihnen enorme Anstrengung abverlangt habe. Während ich meinen Blick zwischen Zeller und Rupert hin- und herschweifen lassen kann, ist es ihnen kaum möglich, ihren Blick auch nur einen Moment von Zeller abzuwenden, sonst würden sie den Anschluss an den Text sofort verlieren. Die visuelle Informationsaufnahme über Gebärdensprache ist dabei – nicht nur für mich – sehr anstrengend. Ein „Beriesellassen“ wie bei akustischen Informationen ist nicht möglich, vielmehr muss konzentriert zugesehen werden. Deshalb wird bei vielen Aufführungen innerhalb der Gehörlosenkultur eine Dominanz des gebärdeten Textes vermieden. Es herrscht allgemein eine geringere Textlastigkeit als bei Aufführungen im Sprechtheater der Hörenden oder die Aufführungen sind wesentlich kürzer.<sup>567</sup> Daher verlangt diese Aufführung unabhängig vom Hörstatus von den Zuschauern Konzentration, Anstrengung und Willenskraft ab.

Durch die unterschiedlichen Rollen der Akteure als entweder Schauspieler oder Dolmetscherin sowie die vollständige inhaltliche Textgleichheit ist hier eine ähnliche Situation gegeben wie bei gedolmetschten Aufführungen. Dennoch unterscheidet sich diese Aufführung beträchtlich von jenen. Anstelle der Erleichterung der Kommunikation wird

---

567 Für die US-amerikanische Gehörlosentheatertradition bescheinigt dies Peters 2006, hier S. 89: „Because the highly verbal quality of modern plays is hard on the eyes, it is not surprising that Deaf Americans go in for the popular and physical over the ‚high art‘ of the intellectual, abstract, and serious. Deaf Americans prefer actions over verbal/poetic drama, the simple and clear over the abstract, and the humorous (often physical farce) over the serious and heavy.“

die damit verbundene Anstrengung betont. Außerdem hält sich Zeller nicht an das Gebot der Zurückhaltung, das für Dolmetscher gilt: Der visuelle Fokus der Aufführung liegt ganz klar auf ihr. Nicht zuletzt wird das gesamte Verfahren des Dolmetschens nicht etwa kaschiert, neutralisiert oder als notwendiges Übel in die Aufführung integriert, sondern im Gegenteil wird die Situation in ihrer Besonderheit und speziellen Ästhetik hervorgehoben.

Gantschacher betreibt in seiner Inszenierung also eine Aufwertung und Demarginalisierung von Gebärdensprache. Dieses politische Moment schlägt sich ästhetisch im Auftauchen der Dolmetscher-Performerin nieder. Ebenso wie die Figur der Dolmetscherin zwischen ihrer Funktion als Performerin und als *accessibility device* oszilliert, so schwankt auch die Aufführungssituation zwischen der klassischen Dolmetschsituation, die für Gehörlose eine Abhängigkeit von Hörenden (der Dolmetscherin) impliziert und nur eine Art Kommunikation zweiter Ordnung ermöglicht, und dem ästhetischen Eigenwert der Dolmetscher-Performerin, die eine eigene Ästhetik der Dolmetschsituation hervorbringt.

Dabei wird nicht direkt auf die durchaus vorhandenen Kommunikationsprobleme zwischen Gehörlosen und Hörenden eingegangen. Der gesprochene und der gebärdete Text stehen nebeneinander und bieten zueinander keine Reibungsfläche. Zwar werden Unverständnis, Lückenhaftigkeit, Unvollständigkeit oder Unübersetzbarkeit ebenso wie Sprachlosigkeit, die Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren oder das Konfliktpotential von (ausbleibender) Kommunikation nicht thematisiert, dennoch lässt die in beiden Sprachen vollständige Wiedergabe des gleichen Inhalts solches Konfliktpotential, wie es im alltäglichen Umgang von Hörenden und Gehörlosen vorhanden ist, nicht vollständig verschwinden. Vielmehr wird durch die Geschwindigkeit der Textwiedergabe die allgemeine Schwierigkeit von Verständnis und Kommunikation erfahrbar und die vermeintliche „Barrierefreiheit“ gedolmetschter Kommunikation als Chimäre entlarvt.

Im Kontext einer *Aesthetics of Access* stellt sich die Frage, ob hier von einem kulturellen Austausch gesprochen werden kann. Inhaltlich wird eine Brücke zur Geschichte der Gemeinschaft der Taubblinden geschlagen, die zwar nicht mit der Gehörlosengemeinschaft gleichzusetzen ist, aber eher als Teil einer gemeinsamen Solidargemeinschaft begriffen wird als Menschen mit anderen Behinderungen.<sup>568</sup> Allerdings sind keine tau-

---

568 Dies zeigt sich etwa in der häufigen Berücksichtigung der besonderen Bedürfnisse von Menschen mit



ben Mitwirkenden an dieser Inszenierung beteiligt. Gebärdensprache hat zwar einen prominenten Platz inne, wird aber nur von einer Hörenden verwendet.

Da Gebärdensprache als das Herzstück der Gehörlosenkultur gilt, wird die „Aneignung“ dieser Sprache durch Hörende oft mit Skepsis beäugt. So wird zuweilen von der Gebärdensprache als Eigentum der Gehörlosengemeinschaft gesprochen auf das Hörende keinen oder allenfalls beschränkten Zugriff haben sollen.<sup>569</sup> Mithin ist auch die Einstellung Gehörloser zu Gebärdensprachdolmetschern ambivalent, da diese sich der Sprache der Gehörlosen bedienen, daraus Profit ziehen und Gehörlose sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihnen befinden. Auch spielt der Umgang mit der Gebärdensprache eine Rolle. Die überwiegende Mehrheit der Dolmetscher sind keine Muttersprachler, das heißt sie verwenden Gebärdensprache anders, als Gehörlose es tun. Sie sind Hörenden-Maßstäbe der Informationsvermittlung gewohnt, die von jenen der Gehörlosen abweichen können. Während bei hörenden Übersetzern und Dolmetschern die Accessibility im Vordergrund steht, spielen bei Gehörlosen daneben die gehörlosentypischen Kommunikationsmechanismen und kulturellen Identitäten eine Rolle, sodass sich von Gehörlosen erstellte und vorgetragene Übersetzungen von denjenigen hörender Dolmetscher und Übersetzer signifikant unterscheiden können.<sup>570</sup>

Dementsprechend stellt Uhlig fest, dass in der Kommunikation mit Gehörlosen nicht nur die Wahl der Sprache, sondern auch der Status des Kommunikationspartners eine Rolle spielt. Die originär gebärdensprachliche Kommunikation wird gegenüber gedolmetschter bevorzugt, ebenso wie die Kommunikation mit Gehörlosen gegenüber jener mit Hörenden favorisiert wird.<sup>571</sup> Diese Präferenzen legen die Vermutung nahe, dass auch Aufführungen, bei welchen die Übersetzungen von Gehörlosen erstellt und/oder vorgetragen werden, ein taubes Publikum eher ansprechen als solche, bei denen nur Hörende beteiligt sind.

Nun handelt es sich bei Sabine Zeller allerdings nicht einfach um eine Hörende, sondern um eine Coda: eine hörende Tochter gehörloser Eltern. Sie gebärdet also mutter-

---

Usher-Syndrom bei Gehörlosenveranstaltungen und den Veröffentlichungen zu Taubblindheit und Usher-Syndrom des Deutschen Gehörlosen-Bunds bzw. auf dem Internetportal Taubenschlag ([www.taubenschlag.de](http://www.taubenschlag.de)).

569 Vgl. Wempe 2009; Uhlig 2012, S. 330.

570 Vgl. Stone, Christopher: „Deaf access for Deaf people: the translation of the television news from English into British Sign Language“, in: Díaz Cintas/Orero/Remael (Hrsg.) 2007, S. 71-88; ders.: *Toward a Deaf Translation Norm*, Washington D. C. 2009; Szarkowska, Agnieszka: „Accessibility to the media by hearing impaired audiences in Poland: problems, paradoxes, perspectives“, in: Díaz Cintas, Jorge/Matamala, Anna/Neves, Josélia (Hrsg.): *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*, Amsterdam/New York 2010, S. 139-158; Hillert/Leven 2012, S. 450-452.

571 Vgl. Uhlig 2012, S. 166.



sprachlich ohne Hörenden-Akzent und ist in der Gehörlosenkultur aufgewachsen – dies hat sie sogar vielen Gehörlosen voraus, die erst später zur Sprache und Kultur der Gehörlosen stoßen. Dennoch wird Zeller als Coda immer noch als Hörende wahrgenommen und wird aufgrund dessen automatisch an den Randbereich der Gehörlosenkultur gedrängt: „Für Hörende [sind Codas] sozial und kulturell zu gehörlos und für Gehörlose physisch zu hörfähig“.<sup>572</sup> Es entsteht eine Spannung: Zeller ist eine Grenzgängerin und verweist auf die Widersprüchlichkeit eines Kulturverständnisses, das einerseits sprachlich fundiert ist und den Körper ausblendet, aber andererseits Codas aufgrund ihres Hörstatus ausschließt. So hinterfragt ihr Auftritt eindeutige Grenzziehungen zwischen Hörendsein und Taubsein, Gehörlosenkultur und Hörendenkultur. Gleichzeitig erschüttert ihr Auftritt auch eine weitere vermeintliche Gewissheit: Dass Verdolmetschungen im Theater automatisch mit einem barrierefreien Zugang zu Kommunikation gleichzusetzen sind und somit sprachliche und kulturelle Unterschiede zu überwinden in der Lage sind. Mit Zeller steht also eine Grenzgängerin zwischen den Kulturen auf der Bühne, die sich keiner von ihnen eindeutig zuordnen lässt. Insofern hinterfragt sie die Eindeutigkeit der kulturellen Zuordnung von Personen und stellt allein durch ihre hybride Identität die Inszenierung auf ein interkulturelles Fundament.

Unabhängig davon, ob Gehörlose in den Inszenierungsprozess eingebunden sind oder nicht, entwickelt diese auf einer Übersetzung fußende Inszenierung eine eigene Ästhetik, die direkt mit der Übersetzungssituation zusammenhängt und in monolingualen Aufführungen nicht vorkommt. Bei *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: „Briefe“* ist dies insbesondere das Auftauchen der Dolmetscher-Performerin. Dabei wird die Dolmetscherin herausgestellt, und zwar nicht als transparentes Neutrum. Vielmehr wird sie zur gleichberechtigten Akteurin, einer „third ‚voice“<sup>573</sup> in der Aufführung, die zwischen den Sprachen vermittelt sowie gleichzeitig die Grenzen dieser Vermittlung aufzeigt. Dabei verstößt sie bewusst gegen Gebrons Gebot – „[d]on’t steal focus“<sup>574</sup> – und nutzt die Dolmetschersituation als Voraussetzung für die Entwicklung ihrer eigenen Ästhetik zwischen Funktionalität und darstellendem Spiel.<sup>575</sup>

572 Ebd., S. 361. Vgl. auch ebd., S. 248-249.

573 Carlson 2006, S. 182. Vgl. auch ebd., S. 182-184.

574 Gebron 1996, S. 62.

575 Ein vollkommen anderer Ansatz des ästhetischen Übersetzens im Theater findet sich bei Klante 2009. Aufgrund ihrer Erfahrung in einem Performanceprojekt, bei welchem eine gebärdensprachliche „Übersetzung“ von Heiner Goebbels’ Hörstücken *Verkommenes Ufer* und *MAeLSTROMSÜDPOL*, die auf Heiner Müllers gleichnamigen Texten basieren, erstellt und begleitend mit den Hörstücken aufgeführt wurde, wählte sie „eine Übersetzungsstrategie, die sich vom Ziel des Verstehens freimacht

Die Aufführung erfüllt also die Funktion einer Aufwertung und Demarginalisierung der Gebärdensprache, wobei sie gleichzeitig die gängige Auffassung von Accessibility unterläuft. Obwohl oberflächlich betrachtet alle Ansprüche an eine Verdolmetschung erfüllt werden und eine vollständige Textredundanz gegeben ist, resultiert dies nicht in einem vollständigen oder „barrierefreien“ inhaltlichen Verständnis. Gerade die Exzessivität, in welcher die Textgleichheit hergestellt wird, unterläuft das Primat des inhaltlichen Verständnisses.

Eine *Aesthetics of Access* erscheint hier also in Form einer Ironisierung von Accessibility. Zweisprachigkeit und Nichtverstehen werden betont, wobei jedoch der potentiell vorhandene Konflikt zwischen Gehörlosen und Hörenden ausgespart bleibt. Machtverhältnisse werden insofern reflektiert, als Gebärdensprache zwar einerseits Sekundärsprache in Form eines Translats bleibt, aber gleichzeitig demarginalisiert wird und den visuellen Fokus auf der Bühne erhält. Die Übersetzungsstruktur der Inszenierung resultiert im Fehlen des tauben Körpers auf der Bühne. Doch wird durch den Auftritt einer Coda die eindeutige Unterscheidbarkeit zwischen Taubsein und Hörendsein hinterfragt, indem ihre Zwitterstellung als kulturell hybride Person die Grenzen zwischen Gehörlosen- und Hörendenkultur verwischt und die unzureichende Reflexion des Körpers in kulturellen Konzepten von Taubheit aufzeigt.

Die erfolgte Analyse legt die Vermutung nahe, dass eine weitere Loslösung von der traditionellen Rolle des Dolmetschers und von den regulären Ansprüchen an eine Übersetzung die Entwicklung neuer sprachlicher und theatraler Ästhetiken begünstigt. Und tatsächlich kann man dies beobachten. Je mehr auch das potentielle Nichtverstehen als der prekären Kommunikationssituation inhärent verstanden wird, das Primat der vollständigen Textredundanz also aufgegeben wird, umso mehr scheint der Boden bereitet für Ästhetiken, die neue Möglichkeiten des kulturellen Austauschs schaffen, ohne dass es sich dabei um eine hierarchische Aufteilung der Kulturen handelt, wobei eine davon lediglich eine durch die Übersetzung angesprochene Sekundärzielgruppe darstellt. Sol-

---

und stattdessen die Sprache selbst und ihr Material in den Mittelpunkt stellt“ (S. 3). Dabei wird Übersetzung als Spiel mit der Sprache begriffen, wobei die dabei auftretenden zufälligen Bedeutungen und Unverständlichkeiten akzeptiert werden. Die Übersetzerin löst sich aus der Grammatik und dem Lexikon der DGS, um mittels freier, gebärdensprachlicher Strukturen eine „sinnliche, emotionale, assoziative Sicht“ (S. 60) auf Sprache zu ermöglichen und Sprache somit mehr als eine Möglichkeit, Bilder zu erzeugen denn als Kommunikationsmittel aufzufassen. Die Performances fanden vom 11. bis zum 13. Mai 2006 im Lombartsbrückendüker in Hamburg statt. Vgl. auch Vollhaber 2006a.

che Arten von Aufführungen erfordern demnach eine Kooperation von Hörenden und Gehörlosen und bilden den Fokus der nachfolgenden Kapitel.

## **4.2. Gebärden für alle: Paula Garfields *Love's Labour's Lost***

In ihrem Text zum Dolmetschen von Theateraufführungen konstatiert Gudrun Hillert, dass es durchaus angebracht sein kann, mit dem Dolmetschen auszusetzen, wenn die Bühnenhandlung an sich aussagekräftig genug ist.<sup>576</sup> Gerade das vollständige Übersetzen aller sprachlichen Zeichen kann als störend und lästig empfunden werden, insbesondere bei Gebärdensprachen, wo der Übergang zur Körpersprache und nonverbalen Kommunikation fließend ist und sich nicht ohne weiteres ein „rein linguistischer“ Inhalt extrahieren lässt. Daher scheint das bewusste Lassen von Lücken in der Übersetzung manchmal ein angemesseneres Vorgehen zu sein.

Da Gebärdensprachen visuell sind und von Hörenden wahrgenommen, wenn auch nicht unbedingt verstanden werden können, stellt sich die Frage, ob nicht Gebärdensprachen auch ohne Verdolmetschung für Hörende zugänglich gemacht werden können. Dabei können die Besonderheiten und poetischen Mittel, die Lautsprachen nicht zur Verfügung stehen, betont werden, ohne dass diese wiederum in einer lautsprachlichen Übersetzung verlorengehen. Durch das kreative Potential lückenhafter, unvollständiger oder nur rudimentärer Übersetzungen stellt sich die Herausforderung, wie man die Gebärdensprache für Hörende inhaltlich verständlich und formal interessant gestalten kann.

Immer wieder ist bei der Rezeption von gebärdensprachigem Theater durch Hörende eine gewisse Unbeholfenheit, Ignoranz und Naivität festzustellen, die unter den auf dem Gebiet tätigen Praktikern und Theoretikern schon zu einem Stereotyp des hörenden Theaterkritikers im Gehörlosentheater geronnen ist. So ist in entsprechenden Texten immer wieder von der Eleganz und Schönheit der Gebärdensprache die Rede, von tanzenden Händen und Bildern in der Luft. Gebärdensprache wird dabei nicht als Sprache ernst genommen, sondern auf ihre äußere Form reduziert. Ihre Betrachtung bleibt oberflächlich und ungenau. Eine präzise Beschreibung wird nicht geliefert – kann auch nicht geliefert werden, da dazu offenbar das Interesse, vor allem aber das Vorwissen und Vokabular fehlt, wobei Letzteres durch immergleiche Wortspiele, die oft Stille oder

---

<sup>576</sup> Vgl. Hillert 2005, S. 290.

Hände als Ausgangspunkt nehmen, ersetzt wird. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit gebärdensprachigem Theater durch Hörende bleibt daher im Regelfall aus.<sup>577</sup>

Daher ist in gebärdensprachigen Aufführungen, die sich auch an Hörende richten, die Ebene des inhaltlichen Verständnisses – trotz der nur rudimentären Übersetzung – dennoch wichtig. Hier wird sie allerdings gekoppelt mit einer Heranführung der Hörenden an die linguistische Struktur von Gebärdensprachen sowie die ihnen eigenen poetischen Mittel, sodass auch nicht gebärdensprachkompetente Hörende Gebärdensprache nicht nur als Bewegung im Raum wahrnehmen, sondern gleichzeitig als Sprachzeichen, das auch ästhetisch und poetisch genutzt werden kann.

Eine Gruppe, die sich auf derlei Inszenierungen spezialisiert hat, ist Deafinitely Theatre aus Großbritannien. Das 2002 von hörenden und tauben Künstlern gegründete Ensemble gestaltet Inszenierungen in Britischer Gebärdensprache (BSL), die sich gleichermaßen an ein hörendes und taubes Publikum richten. Im Rahmen der Produktionen arbeitet die gehörlose künstlerische Leiterin Paula Garfield eng mit hörenden Dramaturgen und Übersetzern zusammen, wohingegen die Schauspieler taub sind.<sup>578</sup> Die Gruppe hat ein ausgeprägtes didaktisches Selbstverständnis. Trotz der Selbstverortung der Gruppe in der Gehörlosenkultur ist das gegenseitige Verständnis von Gehörlosen und Hörenden eines ihrer Hauptanliegen:

We are an independent, professional Deaf-led company. Our productions are made from a Deaf perspective and aim to empower Deaf culture, identity and pride locally, nationally and internationally.

We create productions in British Sign Language (BSL) and English, which can be understood by everyone and yet retain BSL as the leading language throughout, on and off stage.

[...] Deafinitely Theatre aims to build a bridge between Deaf and hearing worlds by showing plays to both groups as one audience. Our plays set out to correct the misconceptions about the Deaf world – as well as correcting Deaf peoples' misconception of the hearing world.<sup>579</sup>

Im Rahmen des Festivals Globe to Globe, bei welchem sämtliche Dramen Shakespeares in Shakespeare's Globe aufgeführt worden sind, und zwar jedes davon in einer anderen Sprache, zeigte Deafinitely Theatre im Mai 2012 seine Inszenierung von

---

577 Vgl. Conley 2001, S. 57-58; Willard, Tom: „How to Write Like a Hearing Reporter“, in: Bragg (Hrsg.) 2001, S. 38-39; Zante, Wille Felix: „Verständnis ist nicht gleich Kommunikation. ‚Medea! Die Wahrheit! ME DEA F‘ am Berliner Ballhaus Ost“, in: *Das Zeichen* 90/2012, S. 186-193, hier S. 188-189.

578 Vgl. Deafinitely Theatre: *Loving and Labouring*, Blog, Eintrag vom 28.02.2012, <http://deafinitelytheatre.blogspot.co.uk>, letzter Aufruf 24.12.2013.

579 *Deafinitely Theatre*, <http://deafinitelytheatre.co.uk/index.php?pid=9>, letzter Aufruf 24.12.2013.

*Love's Labour's Lost* – die erste Inszenierung eines vollständigen Shakespeare-Dramas in BSL.<sup>580</sup>

Die Handlung wurde leicht gekürzt, hält sich aber ansonsten recht eng an die Textvorlage. Einen wichtigen Teil der Inszenierungsarbeit nimmt die Erstellung einer Übersetzung des Dramas in BSL ein. Diese erfolgt in mehreren Arbeitsschritten. Zunächst erstellt der Dramaturg Andrew Muir ausgehend vom Drama in Zusammenarbeit mit der Regisseurin ein Skript in modernem Englisch. Die auf die kreative Nutzung von BSL spezialisierte Übersetzerin Kate Furby erstellt daraufhin eine erste Rohfassung der Übersetzung, die parallel die moderne sowie die originalsprachige Version des Dramas als Grundlage nutzt. Die Übersetzung wird auf Video aufgenommen und mit der Regisseurin und den Schauspielern besprochen. Dabei überarbeiten die Schauspieler die Übersetzungen ihrer jeweils eigenen Textanteile – erst wenn Plot, Charakter und die Beziehungen der Figuren zueinander den Schauspielern selbst deutlich sind und von ihnen in BSL ausgedrückt werden können, ist der Übersetzungsvorgang abgeschlossen. Diese bearbeiteten Ausschnitte werden wiederum gefilmt und zur Endfassung zusammengefügt.

Die Übersetzung ist dabei zum Teil notgedrungen recht frei, da viele von Shakespeares Metaphern und Wortspielen unübersetzbar sind. Auch der Wortwitz Shakespeares ist für Gehörlose in Gebärdensprache nicht verständlich. So werde für Elemente und Szenen, die nicht übersetzt werden können, ein „Deaf equivalent“ gesucht. Diverse Szenen werden neu getextet, wobei der Inhalt gleich bleibt, aber typisch gehörlose Verhaltensweisen bzw. gebärdensprachtypische Stilmittel und visuelle Gestaltungsverfahren gewählt werden.<sup>581</sup> Die BSL-Fassung des Dramas ist der einzige auf der Bühne geäußerte Text – Shakespeares lautsprachliche Originalversion kommt an keiner Stelle vor. Durch die Übersetzung und damit einhergehende Interpretation und Bearbeitung ist also eine Aneignung bzw. ein kultureller Transfer des Textes erfolgt, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

---

580 Vgl. Howard, Lucy: „Love's Labour's Lost – review“, in: *The Guardian*, 25.05.2012, [www.guardian.co.uk/stage/2012/may/25/review-loves-labours-lost-globe](http://www.guardian.co.uk/stage/2012/may/25/review-loves-labours-lost-globe), letzter Aufruf 24.12.2013.

581 Zum Übersetzungsverfahren vgl. Deafinitely Theatre: *Loving and Labouring*, Blog, Eintrag vom 05.03.2012, <http://deafinitelytheatre.blogspot.co.uk>, letzter Aufruf 24.12.2013 sowie die Aussagen von Paula Garfield, Kate Furby und Andrew Muir bei der Veranstaltung *Shakespeare found in translation – Shakespeare found in BSL*, die eine Einführung zur BSL-Übersetzungsarbeit für die Inszenierung *Love's Labour's Lost* bot und am 23.05.2012 in Shakespeare's Globe stattfand.

Die Aufführung findet auf der Shakespearebühne in Shakespeare's Globe in London statt, die Premiere am 22. Mai 2012 nachmittags bei Tageslicht, eine zweite Aufführung am folgenden Abend bei Dämmerung/Dunkelheit mit künstlicher Beleuchtung. Die Bühne ist von drei Seiten durch das Publikum einsehbar, nur an der Rückseite sitzen oder stehen keine Zuschauer. Die Auftritte der Schauspieler erfolgen zum Teil aus dem rückwärtigen Bühnengebäude, aber in vielen Fällen auch über den Hof, auf welchem die *groundlings* stehen, sodass sich die Schauspieler ihren Weg zur Bühne erst durch die Menge bahnen müssen. Gerade als *groundling* ist man der Bühne sehr nahe und kann zuweilen sogar Blickkontakt mit den Schauspielern aufnehmen. Dies wird durch die Auftritte über den Hof verstärkt, bei welchen man die Schauspieler aus nächster Nähe sieht und zum Teil berührt.<sup>582</sup> Neben den Schauspielern ist außerdem eine Gruppe von Musikern auf der Bühne.

Die Schauspieler sind ohne Ausnahme taub und verwenden auf der Bühne ausschließlich BSL. Sehr vereinzelt wird ein Mundbild laut mitgesprochen, offenbar um die Bedeutung einer Gebärde auch hörenden Zuschauern zu vermitteln. Dies geschieht im Laufe der Aufführungen jedoch lediglich zwei- bis dreimal. Das Publikum hingegen besteht aus Hörenden und Gehörlosen. Im Laufe der Aufführung wird deutlich, dass trotz der Kommunikation in Gebärdensprache auch die hörenden Zuschauer der Aufführung folgen. Dies äußert sich durch Szenenapplaus, Lachen oder lautsprachliche Kommentare zum Bühnengeschehen.

Wie bereits erwähnt bleibt die Handlung von Shakespeares Drama unverändert. Ferdinand, König von Navarra (Stephen Collins) beschließt, dass er und seine Gefolgsmänner sich für die nächsten Jahre voll und ganz dem Studium und der Wissenschaft widmen sollen. Leiblichen Genüssen sollen sie entsagen. Mehr oder weniger widerwillig legen seine drei Gefolgsmänner einen Eid ab, der auch sexuelle Enthaltensamkeit beinhaltet. Allerdings besucht die Prinzessin von Frankreich (Nadia Nadarajah) mit ihren Hofdamen den König von Navarra. Es entwickelt sich ein spielerischer Kampf der Geschlechter, bei welchem die Männer versuchen, unbemerkt den geleisteten Eid zu brechen, indem sie die Frauen umwerben. Die Frauen hingegen durchschauen die oft plumpen Strategien der Männer und geben sich trotz ihrer Zuneigung zu ihnen distan-

---

582 Die Premiere habe ich von der mittleren Galerie aus angesehen, bei der zweiten Aufführung stand ich als *groundling* direkt vor der Bühne. Die Tageszeit sowie meine Positionierung als Zuschauer beeinflusste mein individuelles Erleben der Aufführung in hohem Maße. Die besonderen Aufführungs- und Wahrnehmungsbedingungen der Shakespeare-Bühne am Beispiel von Shakespeare's Globe werden herausgearbeitet von Schormann, Vanessa: *Shakespeares Globe. Repliken, Rekonstruktionen und Bespielbarkeit*, Heidelberg 2002, S. 314-340.

ziert. Die Komödie endet mit einer recht melancholischen Szene. Die Prinzessin erfährt vom Tod ihres Vaters und will umgehend mit ihrem Gefolge nach Frankreich zurückkehren. Voller Kummer nehmen die Liebespaare Abschied voneinander. Die Prinzessin kündigt jedoch an, nach einem Jahr mit den anderen Frauen wieder an den Hof von Navarra zurückzukehren, aber nur unter der Bedingung, dass sich die Männer in dieser Zeit an ihren geleisteten Eid halten. Betrübt willigen die Männer ein.

Wie bereits erwähnt, ist ausschließlich BSL Bühnensprache. Hinzu kommen jedoch auf zwei seitlich der Bühne angebrachten elektronischen Anzeigetafeln Übertitel zum Einsatz. Auf diesen ist jedoch weder der Originaltext des Dramas noch seine Übertragung in modernes Englisch zu lesen. Vielmehr werden zu jeder Szene sehr knappe Zusammenfassungen eingeblendet. Diese ermöglichen den hörenden Zuschauern, dem groben Handlungsverlauf zu folgen. Allerdings sind diese Szenenzusammenfassungen sehr basal und geben keinen Aufschluss auf die einzelnen inhaltlichen Details der Mono- und Dialoge. Beispielsweise wird ein mehrere Minuten andauernder Monolog, den Matthew Gurney gebärdet, lediglich mit „Berowne laments his love“ zusammengefasst, ohne näher auf den Inhalt einzugehen.

Diese großen inhaltlichen Lücken der Szenenzusammenfassungen regen das hörende Publikum an, sich auf die Gebärden zu konzentrieren, sie anzusehen, in den bekannten Kontext einzuordnen und zu versuchen, sie mit Assoziationen und Bedeutungen zu belegen. Dieser Vorgang wird durch die besondere Verwendung der Gebärdensprache im Zusammenspiel mit anderen Kommunikationsmitteln in der Aufführung begünstigt. Dabei besteht laut der Regisseurin zum einen die Schwierigkeit, die Gebärden für alle sichtbar zu machen. Da die Bühne von drei Seiten einsehbar ist, können sich die Schauspieler nicht frontal zum Publikum hinstellen, um ihnen das Sehen der Gebärden zu erleichtern. Vielmehr müssen sie raumgreifender und ausladender gebärden, sodass auch Zuschauer, die sie nur von der Seite oder gar fast von hinten sehen, die Gebärden verstehen können. Zum anderen müssen die Gebärden auch für Hörende nicht nur sichtbar, sondern zumindest teilweise verständlich sein, um ihre Aufmerksamkeit über die etwa zweistündige Aufführung hinweg zu halten. Bei der Lösung dieser Aufgabe beruft sich Garfield auf die Erfahrung des Teams aus dem Alltag. Sie als Gehörlose seien ständig gezwungen, mit Hörenden zu kommunizieren und verfügen daher über verschiedene Strategien, sich verständlich zu machen. Doch bedeute dies keinen Übergang zur Pantomime – vielmehr würden bestimmte BSL-Strukturen bewusst verwendet, die auch für



Hörende verständlich seien, ohne dabei Kompromisse bezüglich der Verwendung von Gebärdensprache zu machen.<sup>583</sup>

Ein Verfahren ist die Nutzung des fließenden Übergangs von Gebärdensprache zu Körpersprache, nonverbaler Kommunikation und Pantomime. So wird beispielsweise die Gebärde SCHMETTERLING verwendet, bei welcher die Hände das Flattern der Flügel imitieren. Dabei wird diese Gebärde jedoch nicht als *frozen sign* eingesetzt; vielmehr lösen sich die Hände aus dem vorgegebenen Gebärdenraum und bewegen sich relativ frei um den Körper des Schauspielers – es wird ein Schmetterling imitiert, der den Schauspieler umflattert, dabei die Richtung ändert und sich durch den Luftraum bewegt.<sup>584</sup>

Doch auch ohne diese gestisch-pantomimischen Ergänzungen werden Schlüsselgebärden, die für das Verständnis der Aufführung wichtig sind, dem Publikum vermittelt, indem Ikonizität, Mundbild, Schrift und/oder Wiederholung zusammenspielen. Es werden viele ikonische Gebärden verwendet, die das bezeichnete Objekt in Form und/oder Bewegung nachahmen oder die bezeichnete Handlung imitieren. Ein Beispiel hierfür ist die Gebärde EID, die im Plot eine sehr wichtige Rolle spielt. Aus der schriftlichen Szenenzusammenfassung erfahren die Zuschauer, dass es um das Ablegen eines Eides geht. So kann relativ schnell die entsprechende Gebärde erkannt werden: Wie bei der auch unter Hörenden bekannten Geste des Schwörens wird die eine Hand aufs Herz gelegt, während die andere mit angewinkelter Arm in die Luft erhoben wird. Gerade in der ersten Szene, in der die Gebärde vorkommt, wird sie sehr oft von verschiedenen Figuren wiederholt, sodass ihr wichtiger Status erkannt wird und sie von den Zuschauern als Einzelgebärde aus dem Sprachfluss gelöst werden kann. Durch ihre ikonische Struktur kann die Gebärde, zusammen mit dem Kontextwissen aus der Szenenzusammenfassung sowie dem sehr deutlich ausgeführten Mundbild „oath“, auch von Hörenden erkannt und gedeutet werden.<sup>585</sup> Im Laufe der restlichen Aufführung kann diese Gebärde zudem

583 Vgl. die Aussagen der Beteiligten bei *Shakespeare found in BSL*.

584 Eine Schilderung dieses Verfahrens des kreativen Gebärdensprachegebrauchs findet sich just am Beispiel des Schmetterlings bereits in Ursula Bellugi und Edward Klimas grundlegenden Forschungen zu ASL: „ASL signers may [...] subject actual ASL signs to mimetic elaboration, thus extending the modulations on a sign beyond the boundaries of regular grammatical processes and into the realm of depiction. [...] For example, one signer made the sign BUTTERFLY in a narrative, and then made the hands flutter around as a butterfly would move, but still using as a basis the particular handshape and other formational characteristics of the ASL sign for BUTTERFLY.“ Bellugi, Ursula/Klima, Edward S.: „Two Faces of Sign: Iconic and Abstract“, in: Harnad, Steven R./Steklis, Horst D./Lancaster, Jane (Hrsg.): *Origins and Evolution of Language and Speech* (= *Annals of the New York Academy of Sciences* 280), New York 1976, S. 514-538, hier S. 516.

585 Das Zusammenspiel dieser verschiedenen Faktoren ist überaus wichtig. Ikonizität allein bedeutet keine allgemeine Verständlichkeit, da auch die Art der Bildhaftigkeit kulturellen Unterschieden unterliegt. Auch haben gebärdensprachkundige Menschen oft mehr Schwierigkeiten, ikonische

als bekannt vorausgesetzt und wieder aufgegriffen werden, ohne dass es weiterer Erklärungen bedarf.

Wenn entsprechende Gebärden erst einmal etabliert worden sind, können sie nicht nur als Instrument zur Vermittlung von sprachlichen Inhalten weiter eingesetzt, sondern auch kreativ bearbeitet und variiert werden, sodass auch Hörende einen tiefergehenden Einblick in das künstlerische Potential von Gebärdensprachen erhalten können. Dies geschieht ebenfalls mit der Gebärde EID. Wenn davon die Rede ist, den Schwur zu brechen, wird zuerst die Gebärde ausgeführt. Direkt im Anschluss werden die zum Schwur erhobenen Hände jedoch mit einem Bogen vornüber nach unten geführt, der Schwur also „abgelegt“ im Sinne von „dem Schwur wird entsagt“. Dies kann auf unterschiedliche Art und Weise geschehen. So kann die Bewegung der Hände und Arme nach unten eher einem Fallenlassen gleichkommen, sodass die Bewegung kraftlos wirkt. Gleichzeitig wird mit dem Mund Luft ausgestoßen. Beides weist auf Schwäche und Erschöpfung hin. Diese Gebärde kommt oft vor, wenn sich die Hofmänner Navarras gegenseitig beschuldigen, zu willensschwach und unbeherrscht zu sein, um sich an ihren geleisteten Eid zu halten. In einer späteren Szene einigen sich die Männer jedoch darauf, ihrem Eid bewusst zu entsagen. Auch hier kommt die Gebärde des Ablegens, des Entledigens vor. Allerdings werden hier die Hände nicht etwa kraftlos nach vorne fallen gelassen, sondern vielmehr in einer langsamen, kontrollierten Bewegung im Bogen nach unten geführt. Der Eid wird also nicht aus Schwäche gebrochen, sondern in einer bewussten Entscheidung entsagen die Protagonisten ihrem geleisteten Schwur. Dies wird durch die aufrechte Körperhaltung mit geschwellter Brust und den feierlichen Gesichtsausdruck verstärkt, der dem gemeinsamen Eidbruch eine gewisse zeremonielle Würde verleiht. Die Variationen der zuvor etablierten Gebärde EID können somit auch von Hörenden wahrgenommen und gedeutet werden.

Zudem werden in der Aufführung unterschiedliche Register von Gebärden verwendet. Erfahrungsgemäß ist vielen Hörenden nicht klar, wie nuanciert man sich in Gebärdensprache ausdrücken kann. Durch bloße Beobachtung der Bewegungen, die von uninformierten Rezensenten zumeist grundsätzlich als „schön“ oder „elegant“ charakterisiert werden, kann jedoch ein Zuschauer ohne Gebärdensprachkenntnisse nicht erkennen, wie er die Gebärdenbewegungen einzuordnen und zu charakterisieren hat. Es ist daher

---

Gebärden und andere bildhaft-mimetische Elemente von Gebärdensprachen zu deuten als etwa Gehörlose oder Dolmetscher. Vgl. Adam 2003; Hillert/Leven 2012, S. 442.

ein schwieriges Unterfangen, Menschen ohne Gebärdensprachkenntnisse unterschiedliche Gebärdenstile nahezubringen. Dennoch gelingt es Deafinitely Theatre meines Erachtens, diese Nuancen auch hörenden Zuschauern zu eröffnen.

Eine Figur, bei der ihre ihr eigentümliche Art zu gebärden besonders zu Tage tritt, ist Don Armado (Adam Bassett). Er ist hier als komische Figur inszeniert und entspricht in seinem Äußeren und seinem Verhalten jedem Klischeebild, das man Spaniern entgegenbringen kann. Er ist angezogen wie ein Torero mit rot-goldener Jacke, enger, schwarzer Hose und einem roten gegürteten Tuch. Seine Gebärden und damit einhergehende Körpersprache bedienen ein klischeehaftes Bewegungsrepertoire, das als leidenschaftlich und temperamentvoll bezeichnet werden kann. Die Körpersprache und sein Gang erinnern mich an Flamenco, da er oft aufstampft und seine Hände ruckartig erhebt und durch die Luft schleudert. Seine Brust ist oft geschwellt und seine Kopfhaltung spiegelt in unverhohlener Weise seine Stimmung wider – bei Hoffnung oder Sehnsucht wird der Kopf erhoben und in den Nacken gelegt, Blick und Gesicht zeigen nach oben. Bei Schmerz hingegen wird der Kopf in einer heftigen Bewegung gesenkt. Hinzu kommt eine intensive Mimik, die in geradezu pathetischer Weise die großen Gefühle und Leidenschaften, denen Don Armado unterworfen ist, unverhohlen zum Ausdruck bringt. Dieser Körpersprache passt sich auch der Stil des Gebärdens an: Die Hände bewegen sich oft schnell und ruckartig, was gemeinsam mit gelegentlichem Stampfen wieder die Flamenco-Assoziation nährt. Dabei wechseln sich kurze Bewegungsfolgen und eher statische Posen ab. Die (Gebärden-)Bewegungen sind nicht klein oder subtil, sondern vielmehr ausladend, temporeich und bedienen gemeinsam mit der Körperhaltung oft auch gewisse stereotype Vorstellungen von Posen, die mit bestimmten Leidenschaften einhergehen. Dieser Eindruck wird durch die Musik noch unterstrichen. Don Armado ist eine der wenigen Figuren, die ein eigenes musikalisches Leitmotiv haben. Jedes Mal wenn er auftritt, ertönen Gitarrenakkorde, die aus Flamencomusik bekannt sind. Auch während des Gebärdens richtet sich die Musik nach ihm, indem sie seine Bewegungen mit flamencoartiger Musik begleitet, wobei neben den typischen Gitarrenakkorden und -rhythmen der Gebrauch von Kastagnetten das Klischee perfekt machen.

Insbesondere im Kontrast zu anderen Charakteren wird der besondere Stil, in dem der Don-Armado-Darsteller Adam Bassett gebärdet, deutlich. In einer Szene wird ein Liebesbrief Don Armados fälschlicherweise an eine der französischen Hofdamen zugestellt. Boyet (Brian Duffy), ebenfalls im Gefolge der Prinzessin von Frankreich, soll den Brief vorlesen. Im Allgemeinen zeichnet sich sein Gebärdenstil durch regelmäßige, ruhige

Bewegungen ohne auffällige Pausen oder Tempowechsel aus, sodass er gemeinsam mit seiner Mimik eher distinguiert bis arrogant wirkt. Wenn er nun Don Armados Brief vorliest, das heißt vorgebärdet, imitiert er den Briefstil – und somit den Gebärdenstil – Don Armados. So legt er seinen eigentlichen, ruhigen Gebärdenstil ab und verfällt in das ruckartige, „leidenschaftliche“ und posenhafte Gebärden, wie man es von Bassett kennt. Gleichzeitig ertönt dazu wieder die typische Don-Armado-Flamencomusik. Diese Szene eröffnet besonders deutlich die Existenz und Nutzung verschiedener Stile und Register von Gebärden, indem Duffys und Bassetts Gebärdenstile direkt kontrastiert werden. Für das hörende Publikum wird diese Zuordnung vereinfacht, da sie in diesem Falle mit charakteristischer Musik unterlegt ist, die sofort auf eine der Figuren verweist. So kann einerseits auch ohne die Anwesenheit Don Armados auf der Bühne der vorgelesene Brief seiner Person zugeordnet werden, andererseits wird ein bestimmter Gebärdenstil in seiner Individualität leichter erkannt.

Es werden in der Aufführung also dem hörenden Publikum sowohl inhaltliche als auch formale Komponenten von Gebärden gezeigt und begreiflich gemacht. Um die Bühnenhandlung tiefergehend zu vermitteln, als es die schriftlichen Szenenzusammenfassungen vermögen, ist das Verständnis einzelner Gebärden jedoch nicht ausreichend. Vielmehr wird die Gebärdensprache durch kreative visuelle Techniken ergänzt, die auch ohne Kenntnisse von Gebärdensprache zumindest teilweise verständlich sind.

Ein Beispiel hierfür ist die Übertragung von Shakespeares oft frivolen Wortspielen in einen visuellen Humor, der von Gebärdensprache ausgeht und für Hörende und Gehörlose gleichermaßen erfahrbar ist. Während im Originaltext sexuelle Anspielungen in der Regel metaphorisch ausgedrückt werden, ist eine metaphorische Umschreibung in Gebärdensprachen unüblich. Vielmehr werden Obszönitäten nicht umschrieben, sondern konkret gezeigt. So machen sich die französischen Hofdamen über die aufgrund ihres Eides nach Sex gierenden Männer lustig, die ihrem Verlangen nicht nachgeben dürfen, indem sie zum Beispiel mehrfach mit ihren Händen im Schritt die pulsierenden, vor sexuellem Verlangen pochenden Hoden der Männer markieren. Die Komik entsteht in diesen Szenen durch die Normverletzung, dass sexuelle oder obszöne Inhalte direkt bildlich umgesetzt werden und sich nicht hinter elaborierten Sprachformeln verstecken. Auf diese Art ist die Überlegenheit der Frauen, die sich über die ihrem Eid nicht gewachsenen Männer lustig machen, für alle im Publikum verständlich. Gerade das in Gebärdensprachen übliche Mittel der Beschreibung von Körpermerkmalen wird in dieser Inszenierung häufig zur Erzeugung von Komik angewandt, etwa wenn durch die

äußerliche Beschreibung einer Person deutlich wird, dass Selbst- und Fremdbild der Figur in krassem Missverhältnis stehen.

Die äußerliche Beschreibung von Personen kann auch kombiniert werden mit Darstellungen von kurzen Handlungssequenzen, die Beschreibung, Gebärden, Klassifikator-konstruktionen, CA und pantomimische Techniken miteinander verbinden (Abb. 2). Dies geschieht besonders eindrucksvoll in der Szene, in welcher Berowne seine Liebe zu Rosaline beklagt. Zunächst schlüpft Gurney dabei in die Rolle des Amor. Er beschreibt Amors Äußeres, indem er bei sich selbst mit seinen Händen lockiges Haar, einen dicklichen Körperbau und zwei Flügel anzeigt. Nun erfolgen mittels CA mehrere Rollenwechsel, in welchem Gurney abwechselnd die Rollen Berownes und Amors einnimmt – oder, um die Rollengestaltung präziser zu fassen: Gurney spielt Berowne, der abwechselnd als Berowne und Amor agiert. Die unterschiedlichen Charaktere werden dabei insbesondere durch die Blickrichtung und Oberkörperhaltung markiert. In einer kurzen Handlungssequenz wird mittels der Anwendung dieser Körpertechniken deutlich, dass Berowne wider Willen von Amors Pfeil getroffen wird. Den Pfeil stellt er dabei mit einer Klassifikator-konstruktion dar: die Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger, die in seine Brust schnell.



Abb. 2: Matthew Gurney vollzieht in der Rolle des Berowne eine CA, hier zur Darstellung einer Kuh (Shakespeare's Globe).

Hier wird eine konkrete Bewegung metaphorisch gebraucht. Die Klassifikatorhand stellt einen Pfeil dar. Dieser wiederum symbolisiert in Verbindung mit Amor das Sichverlieben. Die so etablierte Pfeilmetapher wird an anderer Stelle wieder aufgegriffen und

mit einer weiteren Metapher, nämlich jener der Jagd, überblendet. In einer Szene geht der Hofstaat Frankreichs auf die Jagd. Sehr schnell wird deutlich, dass die Frauen weniger auf Hirsch- denn auf Männerjagd sind. Das Beschießen eines Mannes wird gleichgesetzt mit einer amourösen Eroberung. Diese metaphorische Ebene der Jagd wird durch das Wiederaufgreifen der Pfeil-Klassifikator-konstruktion markiert und die Körpersprache der Frauen – sie flirteten mit ihren Blicken mit Männern im Publikum – unterstützt. Die Pfeilmetapher, die mit dem Verweis auf Amor bereits mit der Bedeutung des Sichverliebens aufgeladen wurde, wird hier also in den ursprünglichen Kontext der Jagd

zurückgeführt, wobei die metaphorische Bedeutungsnuance erhalten bleibt, sodass auch die Jagd als Metapher für das Liebesspiel der Geschlechter fungiert.<sup>586</sup> Diese konkret-visuelle Form von Metaphern findet sich auch in anderen Szenen, beispielsweise in Form von Klassifikator Konstruktionen, die ein pochendes Herz darstellen, das einem anderen dargeboten werden kann. Als Reaktion hierauf wird in einer Szene das Herz wie ein konkreter Gegenstand angenommen, in einem anderen Fall jedoch – wieder in Form einer Klassifikator Konstruktion mit metaphorischer Funktion – mit einem imaginären Dolch durchbohrt.

Hier zeigt sich, dass trotz der konkret sichtbaren visuellen Darstellung und Imitation von Handlungen diese auch metaphorisch aufgeladen sein können. Diese Metaphern und Symbole – insbesondere Amors Pfeil und das pochende Herz – rekurren dabei auf ein kulturelles Bildrepertoire, das sowohl Hörenden als auch Gehörlosen offensteht und mittels visueller Strategien wie Klassifikator Konstruktionen, die in pantomimische Handlungssequenzen eingebettet sind, dargestellt wird. Um die genaue Bedeutung dieser Klassifikator Konstruktionen erkennen zu können, werden die entsprechenden Metaphern erst durch diverse Hintergrundinformationen etabliert, die durch CA, Körperbeschreibungen, Gebärden etc. verdeutlicht werden. Die Bühnenhandlungen haben neben ihrer performativen Ebene also auch eine doppelt semantische. Zum einen bedeuten die Bewegungen das Verhalten der Figuren, zum anderen haben sie aber auch die tiefere, metaphorische Sprachbedeutung.

Neben diesen elaborierten visuellen Verfahren, um Hörenden die Möglichkeit zu geben, der Handlung zu folgen und gleichzeitig die poetischen Möglichkeiten der Gebärdensprache zu erfahren, werden theatrale Zeichen, die allen Zuschauern offenstehen, sehr bewusst verwendet. Insbesondere fällt dies bei proxemischen Zeichen auf, die sehr oft einen Kommentar zum Verhältnis der Personen zueinander darstellen. Nicht zuletzt wird mittels Gesten und Blicken oft direkt mit dem Publikum kommuniziert. Allein durch die Nähe der Zuschauer zur Bühne sowie die Auftritte über den Zuschauertisch bleibt eine Kommunikation nicht aus, da sich die Schauspieler immer wieder den Weg zwischen den Zuschauern bahnen müssen. Zum Teil werden die Zuschauer auch direkt zum Applaus animiert, und gerade in Szenen, in denen die Frauen auf Partnersu-

---

586 Eine ausführliche und erhellende Analyse dieser Art des Metapherngebrauchs, bei der Alltagsmetaphern der Gebärdensprache ausgestaltet, erweitert und mit weiteren Bedeutungsebenen überblendet werden, findet sich für den Bereich der Gebärdensprachpoesie bei Taub, Sarah F.: *Language from the Body. Iconicity and Metaphor in American Sign Language*, Cambridge 2001, S. 196-221.



che sind, werden einzelne Männer im Publikum mit Blicken fixiert und mittels auffordernder und anzüglicher Blicke aufs Heftigste angeflirtet. Diese Art der Körpersprache wird von einer Rezensentin als besonders geeignet für die Architektur des Globe und der Struktur der BSL angesehen, da sich die Nähe von Schauspielern und Publikum sowie die ausdrucksvolle visuelle Sprache perfekt ergänzen würden.<sup>587</sup>

Ein letzter wichtiger Faktor, der zum Verständnis und Vergnügen der hörenden Zuschauer beiträgt, ist die eigens für diese Inszenierung komponierte Bühnenmusik. Links im Bühnenhintergrund befinden sich die gesamte Zeit fünf Musiker, die die gesamte Handlung live mit Musik untermalen. Dabei bilden Geige und Gitarre das Rückgrat der Musik und werden zum Teil durch Trommel, Cello, Akkordeon, Tamburin, Kastagnetten und/oder wortlosen Gesang ergänzt. Insbesondere die Geigerin und der Gitarrist bleiben dabei aber nicht im Hintergrund, sondern stehen oft vorne oder mittig auf der Bühne und interagieren zum Teil mit den Schauspielern durch Blick- und Körperkontakt. Diese Musik hat zweierlei Funktion. Zum einen bildet sie eine Geräuschkulisse, die von der Regisseurin als Zugeständnis an die Kultur der Hörenden gesehen wird, in welcher Musik eine wichtige und positive Rolle spiele.<sup>588</sup> Da die Aufführung in Gebärdensprache stattfindet und somit kaum Geräusche verursacht werden, kann durch die Musik die für Hörende potentiell verstörend wirkende, lang andauernde Stille vermieden werden. Wichtiger jedoch ist das von den Musikern hervorgebrachte „constant background narrative“.<sup>589</sup> Die Musik gibt wichtige Hinweise zum Verständnis der Bühnenhandlung. So ist beispielsweise in Flirtszenen die Musik oft heiter, repetitiv und wirkt leicht und belanglos, sodass auch für hörende Zuschauer, die der Gebärdensprache nicht folgen, der heitere, unbeschwerte Inhalt der Gespräche deutlich wird. Auch das Don-Armado-Leitmotiv trägt insofern zum Verständnis bei, als es seinen charakteristischen Gebärdenduktus unterstreicht und somit das Verständnis für unterschiedliche Gebärdensstile unterstützen kann. Zudem wird unter anderem durch die Musik für das hörende Publikum Don Armado als Verfasser eines Liebesbriefes identifiziert, obwohl er gar nicht auf der Bühne ist. Auch gelingt den Musikern durch den auffallenden Wechsel des Tongeschlechts von Dur in Moll und wieder zurück eine äußerst effektive Stimmunglenkung des hörenden Publikums. Die Bühnenmusik übernimmt hier also ähnliche Funktionen wie die wesentlich geläufigere Filmmusik, die insbesondere durch die

---

587 Vgl. Howard 2012.

588 Vgl. die Aussagen der Regisseurin bei *Shakespeare found in BSL*.

589 Howard 2012.



Beeinflussung der Stimmung einer Szene die Handlung erklären und kommentieren kann.

Jedoch gibt es in der Aufführung einen einzigen Augenblick, in welchem keine Musik spielt, sondern absolute Stille herrscht. Dies ist die Szene, in welcher die Prinzessin durch einen Boten die Nachricht vom Tode ihres Vaters erfährt. Durch die nach fast ein- und einviertel Stunden durchgehender musikalischer Untermalung umso drückender wirkende Stille wird dieser entscheidende Wendepunkt der Handlung auffällig markiert. Ab hier hat das heitere Spiel der Geschlechter sein Ende und die schmerzvolle Trennung der Liebenden wird eingeleitet.

Im Rahmen der Aufführung stellte sich mir die Frage, ob man eine Übersetzung des Shakespeare'schen Textes in Gebärdensprache mit anderen Übersetzungen in Lautsprache gleichsetzen kann oder ob man vielmehr die Rolle der Gebärdensprache als Sprache der Gehörlosen beachten muss. Die Tatsache, dass bei dieser Aufführung alle Schauspieler taub sind und in Gebärdensprache kommunizieren, wirft die Frage auf, ob die Figuren auf der Bühne hörend oder gehörlos sind. Sind sie hörend, aber verwenden Gebärdensprache? Oder spielt diese Frage keine Rolle, da durch die englische Abfassung des Dramas ohnehin von Anfang an keine sprachliche „Authentizität“ der Figuren gegeben ist? Diese Frage nach der Authentizität des Sprachgebrauchs und des Hörstatus der Figuren wird in der Aufführung an einigen Stellen scherzhaft thematisiert. Einerseits werden einige Charaktere als hörend porträtiert. So imitiert Berowne/Gurney an einer Stelle die Prinzessin, die den Erzählungen eines anderen lauscht und zieht sich dabei an einem Ohr, um erhöhte Aufmerksamkeit bzw. ein genaueres Hinhören zu markieren. Auch klatschen die Figuren, wenn sie applaudieren, in die Hände – eine Form des Applauses, die jedoch nur unter Hörenden üblich ist. Auf der anderen Seite werden andere Figuren direkt als taub bezeichnet. So berichtet Boyet/Duffy der Prinzessin und ihren Hofdamen von einem Gerücht, das er am Hof von Navarra *gehört* habe. Die Damen antworten hierauf sinngemäß: „Wir dachten, du seist taub.“ Diese kurzen Episoden zeigen, dass in dieser Inszenierung kein Wert auf eine realistische oder einer Wahrscheinlichkeitsregel entsprechende Charakterisierung der Figuren als hörend oder taub Wert gelegt wird und diese Frage nach der Unterscheidung des Hörstatus letztendlich müßig ist. Stattdessen wird demonstriert, dass ein „impairment blind casting“<sup>590</sup> sehr wohl eine Alternative zu sonstigen Casting-Verfahren darstellen kann.

---

590 Hammond 2012; vgl. auch Schulte 2012.

In den zwei mir bekannten Rezensionen, die beide offenbar von Hörenden verfasst worden sind, wird die Inszenierung sehr gut aufgenommen. Die Strategie, Hörenden nur eine kurze Szenenzusammenfassung zu geben und sie ansonsten ihren eigenen Seheindrücken und Verständnisversuchen zu überlassen, wird als „genius of Deafinitely Theatre’s interpretation of the play“<sup>591</sup> bezeichnet. Durch die geschickte Nutzung der BSL würde auch das hörende Publikum den Inhalt verstehen. Somit sei die Inszenierung tatsächlich für ein gemischtes Publikum geeignet und verfüge über ein inklusives Potential nicht nur für Hörende und Gehörlose, sondern etwa auch für Kinder.<sup>592</sup> In beiden Rezensionen wird zudem betont, dass die Aufführung für Hörende (und natürlich auch Gehörlose) eben nicht nur zugänglich bzw. verständlich („accessible“) gewesen sei, sondern darüber hinaus auch vergnüglich und unterhaltsam. Dabei wird „accessible“ in einer Doppelbedeutung verwendet: Zum einen werde das Shakespeare’sche Drama einem Publikum zugänglich gemacht, zum anderen sei die Aufführung für alle unabhängig vom Hörstatus zugänglich:

Love’s Labour’s Lost is often thought as one of his [Shakespeare’s] least accessible plays, but here it’s made accessible, and most importantly, funny for all.<sup>593</sup>

It [the play] was not only accessible but thoroughly engaging and enjoyable for everyone in its wide audience- and all without a word being spoken.<sup>594</sup>

Allerdings gibt es auch eine andere Einschätzung, die gerade die Accessibility für Hörende hinterfragt. So postet ein Zuschauer einen Kommentar zur Online-Version einer Rezension. Er habe zwar trotz fehlenden BSL-Kenntnissen die Aufführung genossen, aber hätte manchmal gerne mehr verstanden. Allerdings habe dieses Nichtverstehen bei ihm einen Perspektivwechsel angeregt, indem er sich die Situation von Gehörlosen im Hörenden-Theater vor Augen geführt habe.<sup>595</sup>

Diese Inszenierung ist ein gelungenes Beispiel, wie eine gebärdensprachige Aufführung auch für Hörende ohne entsprechende Sprachkenntnisse nicht nur inhaltlich zugänglich, sondern auch interessant gestaltet werden kann. Während bei unübersetzten Aufführungen das Publikum nur hilflos die Gebärden betrachten kann, ohne eine Bedeutungsebene zu erkennen, oder bei komplett gedolmetschten Aufführungen letzt-

591 Swinbourne, Charly: „Review: Love’s Labour’s Lost Performed in BSL by Deafinitely Theatre“, in: *Disability Arts Online*, 23.05.2012, [www.disabilityartsonline.org.uk/Loves-Labours-Lost-BSL-Deafinitely-Theatre?item=0](http://www.disabilityartsonline.org.uk/Loves-Labours-Lost-BSL-Deafinitely-Theatre?item=0), letzter Aufruf 24.12.2013.

592 Vgl. Howard 2012; Swinbourne 2012.

593 Swinbourne 2012.

594 Howard 2012, Kommentar der Autorin zur Online-Version des Artikels.

595 Howard 2012, Kommentar des Users mattpintblank zur Online-Version des Artikels.

lich keine Motivation besteht, die Gebärden zu entschlüsseln, da der Inhalt widerstandslos verstanden werden kann, werden hier Hörende an die Gebärdensprache herangeführt. Durch das geschickte Zusammenspiel von ikonischen Gebärden, die häufig wiederholt werden, Inhaltzusammenfassungen in Schriftform, anhand derer zudem zum Teil konkrete Einzelgebärden identifiziert werden können, Musik, die die Stimmung der Szene anzeigt und Personen charakterisiert bzw. identifiziert, sowie weiteren körperlich-visuellen Gestaltungsmitteln wie äußerlicher Beschreibung, proxemischen Zeichen, nonverbaler Kommunikation und pantomimischen Elementen, erhalten Hörende einen Einblick in die Britische Gebärdensprache – ohne jedoch alles verstehen zu können und zu müssen. Aufgrund des Ineinandergreifens der Gebärdensprache mit anderen Kommunikationsmitteln können so auch Hörende ohne BSL-Kenntnisse einen Eindruck von bestimmten Strukturen und kreativen Potentialen der Sprache erhalten. So lernen sie unterschiedliche Sprachstile und -register kennen, ebenso wie Formen des visuellen Humors, der Gebärdensprachpoesie und des gebärdensprachlichen Wortwitzes. Dieses nähere Kennenlernen der Gebärdensprache, das über eine oberflächlich-hilflose Betrachtung der „Eleganz“ der „tanzenden Hände“ weit hinausgeht, kann als Umsetzung eines der Anliegen von Deafinitely Theatre verstanden werden, nämlich unzutreffende Vorannahmen über Gehörlose und somit auch über Gebärdensprache aus der Welt zu schaffen. Dabei erhalten Hörende die Möglichkeit, eine für viele vollkommen unbekannte Sprachmodalität, nämlich eine visuell-gestische kennenzulernen – es handelt sich hier für Hörende um eine potentiell neue Form des *Spracherlebens*, die das eigene Verständnis von Sprache und Sinneswahrnehmung erweitern und hinterfragen kann.

Gehörlose hingegen erhalten Einblick in ein kanonisches Werk der Hörenden-Kultur in einem verständlichen Format. Gleichzeitig werden durch die Architektur und die Aufführung bei Tageslicht Interaktionen und Gespräche innerhalb des Publikums ermutigt, was den Gepflogenheiten Gehörloser, die der Sozialfunktion des Theaters sehr große Bedeutung beimessen, entgegenkommt. Allerdings ist auch bei Gehörlosen trotz der konsequenten Gebärdensprachverwendung das inhaltliche Verständnis nicht problemlos und vollständig, da aufgrund des Aufbaus der Shakespeare-Bühne die Schauspieler zeitweise von Säulen verdeckt sind oder nur von hinten gesehen werden können, was das Verständnis der Gebärdensprache unmöglich macht. Jedoch kann man diese potentielle Frustrationserfahrung als allgemeine Eigenschaft von Shakespeare's Globe sehen, da auch die hörenden Zuschauer durch etwa durchbrochene Sichtlinien oder die blendende

Sonne behindert werden bzw. Verkehrslärm, zum Beispiel von Flugzeugen, das akustische Verständnis erschwert.<sup>596</sup>

Es handelt sich bei dieser Inszenierung insofern um eine Form des dramatischen Theaters, als hier ein Dramentext die Grundlage der Inszenierung bildet. Und doch kommt der Text in der Inszenierung nicht vor. Die Übersetzung in BSL ist notgedrungen ziemlich frei. Gerade durch die Überführung des Textes in die Gehörlosenkultur, durch die Aneignung des Dramas durch das gehörlose Ensemble, entsteht ein neuer gebärdensprachlicher Text, der allein schon durch seine gebärdensprachlich-performative Struktur der Vorstellung von einem an einen schriftlichen Text gebundenen Theater widerspricht. Hier wird ein Werk der hörenden, sehr stark durch Schrift bestimmten Kultur in die visuelle, gestische, performative Sphäre der Gehörlosenkultur überführt, sodass tatsächlich – obwohl die Theatergruppe hauptsächlich aus Gehörlosen besteht – eine Aufführung zustande kommt, die gleichermaßen aus beiden Kulturen schöpft und die Dominanz des dramatischen Textes überwindet.

Inhaltlich werden Kommunikationsschwierigkeiten zwar thematisiert, aber diese beziehen sich auf Missverständnisse und Verwechslungen im Spiel zwischen den Geschlechtern. Die möglichen Reibungsflächen zwischen Gehörlosen und Hörenden bleiben bei dieser ausschließlich gehörlosen Besetzung mit ebenfalls tauber Regisseurin außen vor. Nur die an einigen Stellen humoristisch aufgegriffene Diskrepanz zwischen den hörenden Rollen und den tauben Schauspielern kann als ein Verweis darauf gesehen werden. Dennoch hat sich in der Rezeption gezeigt, dass hörende Zuschauer über die Situation der Gehörlosen und die fehlende Accessibility im Hörenden-Theater nachgedacht haben. Und tatsächlich wird Kommunikation zwischen Gehörlosen und Hörenden in der Bühnenhandlung zwar nicht thematisiert – aber durch die Kommunikationssituation von Schauspielern und Publikum ist das Thema ständig präsent. Es wird nicht über Kommunikation gesprochen, vielmehr werden die Probleme, aber auch Potentiale von Kommunikation direkt erfahren. So können Gehörlose den Text leicht verfolgen, wissen aber, dass ihnen die musikalische Ebene fehlt. Auch kann es für Gehörlose eine erste Heranführung an das Werk Shakespeares darstellen, da viele erfahrungsgemäß Probleme mit Texten haben und ihnen die meisten Aufführungen von Shakespeare-Dramen nicht zugänglich sind. Hörende hingegen müssen aushalten, dass sie den Inhalt nicht vollständig verstehen, erhalten aber zahlreiche Hilfestellungen und erfahren somit

---

596 Ich danke Kaite O'Reilly und Penelope Woods für diese Hinweise.

doch ein Erfolgserlebnis, indem sie selbst nicht nur den Inhalt der Gebärden entschlüsseln, sondern auch die künstlerische Verwendung der Gebärdensprache erfahren können.

Machtverhältnisse werden insofern adressiert, als hier eindeutig Gehörlose einen sprachlichen Vorteil gegenüber Hörenden haben, wobei gleichzeitig versucht wird, die damit verbundene Frustrationserfahrung bei Letzteren möglichst gering zu halten. Zudem sind auf der Bühne ausschließlich Gehörlose zu sehen und auch die künstlerische Leitung obliegt einer tauben Regisseurin. Diese Dominanz von gehörlosen Akteuren vor und hinter der Bühne sowie der Gebärdensprache bedeutet eine Umkehr der sonstigen Verhältnisse auf dem Theater, die bei Hörenden einen Perspektivwechsel anregen kann, der die scheinbare Selbstverständlichkeit des Fehlens tauber Theater-schaffender und -besucher hinterfragt. Auch wird demonstriert, dass die Möglichkeit besteht, taube Schauspieler auch in einem Theater für Hörende zu besetzen, ohne dass dies durch das Skript verlangt oder erklärt wird, sodass durch das *impairment blind casting* Gehörlosigkeit die Konnotation des Besonderen oder Anderen nach und nach verliert.

Insbesondere durch den besonderen Raum des Theaters, bei dem das Publikum nicht nur das Bühnengeschehen, sondern auch die anderen Zuschauer wahrnehmen kann, und die gleichzeitige Repräsentation von tauben Schauspielern und hörenden Musikern auf der Bühne, wird beständig darauf hingewiesen, dass es sich hier um eine Aufführung für ein gemischtes Publikum handelt. Die Inszenierung löst die didaktischen Ansprüche von *Deafinitely Theatre* tatsächlich ein. Gehörlose und Hörende erfahren etwas übereinander und können so potentiell Vorurteile abbauen. Dies gilt insbesondere für Hörende, die eine neue Form von Sprache erleben können.

Bei *Love's Labour's Lost* erscheint eine *Aesthetics of Access* also in Form einer didaktischen Ästhetik, die auf die verschiedenen Wahrnehmungsbedingungen der Zuschauer eingeht und die ansonsten vorhandene Vormachtstellung der Hörenden bei der theatralen Kommunikation umkehrt, gleichzeitig jedoch eine positive Einstellung gerade auch gegenüber der „unverständlichen“ Gebärdensprache zu erzeugen in der Lage ist. Diese spielerische Umkehr der Machtverhältnisse geht einher mit der ausschließlichen Sichtbarkeit und „Normalisierung“<sup>597</sup> gehörloser Körper. Dabei eignen sich Gehörlose ein

---

597 Unter Normalisierung verstehe ich in diesem Fall nicht, dass der gehörlose Körper einer vorhandenen Auffassung von Normalität angepasst wird, sondern vielmehr sich der Begriff des Normalen auch über den gehörlosen Körper erstreckt – der gehörlose Körper also keine Normverletzung mehr

Werk des kulturellen Kanons Hörender an und überführen es in ihre eigenen kulturellen Traditionen von Visualität und Direktheit.

### **4.3. Zwei Sprachen – zwei Welten: Michaela Caspars *Frühling Erwache!***

Neben den bisher besprochenen Aufführungen, die jeweils eine der Sprachen in den Mittelpunkt stellen, gibt es auch Inszenierungen, bei welchen Laut- und Gebärdensprache gleichberechtigt eingesetzt werden. Dabei wird das kreative Zusammenspiel der verschiedenen Sprachen und Modalitäten betont. Es geht daher weniger um eine präzise Übersetzung der Inhalte von einer Sprache in die andere als vielmehr um die der jeweiligen Sprache angemessene, individuelle Ausgestaltung eines beiden Versionen zugrundeliegenden inhaltlichen Konzepts. Formal bedeutet dies oft eine Abkehr von der Gleichzeitigkeit der Informationsweitergabe in den verschiedenen Sprachen sowie von der vollständigen Textredundanz der Übersetzung, was mit einer Verkehrung von Machtverhältnissen einhergehen kann.

In Deutschland tut sich in diesem Bereich insbesondere die Theatergruppe des Vereins Possible World e. V. hervor. Die Regisseurin Michaela Caspar gestaltet Inszenierungen, die sich an ein hörendes, schwerhöriges und gehörloses Publikum richten. Dabei treten gehörlose und schwerhörige Jugendliche und junge Erwachsene, zumeist mit Migrationshintergrund, gemeinsam mit professionellen hörenden Schauspielern ohne erkennbaren Migrationshintergrund auf.<sup>598</sup> Dabei arbeitet der Verein eng mit dem Sonderdarstellt.

598 Der Schauspieler und Regisseur Recai Hallaç kritisiert derartige Ankündigungen, die die entsprechenden Schauspieler als Teil einer bestimmten Gruppe – zum Beispiel Migranten oder Behinderte – labeln. Dies sei gegen die Würde der betroffenen Menschen. Vielmehr müsse es als normal gelten, dass auch Angehörige von Minderheiten auf der Bühne stehen. Vgl. Hallaç, Recai: „Endlich Normalität erreichen – Reflexionen über Theater und Migration“, in: Sting et al. (Hrsg.) 2010, S. 48-53. Dieser meines Erachtens durchaus berechtigten Kritik lässt sich in diesem Falle entgegenen, dass diese Ankündigung insofern wichtig ist, als Gehörlose und Schwerhörige explizit angesprochen werden müssen, um zu wissen, dass eine Inszenierung für sie geeignet ist. Ähnliches ist denkbar für Jugendliche, die sonst selten ins Theater gehen und mit dieser Inszenierung direkt angesprochen werden sollten. So wurden explizit einige Aufführungen nur für Schulklassen gegeben.

Eine ähnliche Debatte wurde auf der Podiumsdiskussion *Making Creative Performance for Deaf and Hearing Audiences* im Rahmen des Unlimited Festivals 2012 in London geführt: Während manche Künstler das Label *Deaf Art* vermeiden, um nicht unter das Stereotyp eines therapeutischen Theaters auf geringem ästhetischen Niveau zu fallen, sehen andere gerade darin ihren politischen Anspruch, der darin besteht, einer breiten Öffentlichkeit zu zeigen, dass „Kunst von Gehörlosen“ keinen Qualitätsunterschied anzeige. Vgl. dazu O'Reilly, Kaite: „Opinion: Unlimited: Kaite O'Reilly on Deaf and disability arts“, in: *Disability Arts Online*, 02.09.2012, [www.disabilityartsonline.org.uk/?location\\_id=1877](http://www.disabilityartsonline.org.uk/?location_id=1877), letzter Aufruf 24.12.2013.

pädagogischen Förderzentrum Ernst-Adolf-Eschke-Schule zusammen, das die meisten der hörgeschädigten Darsteller zu Beginn der Probenzeit besucht haben. Die Regisseurin selbst ist zwar schwerhörig, wird jedoch als der Hörendenkultur zugehörig wahrgenommen, insbesondere da sie (zum Zeitpunkt der im Folgenden betrachteten Inszenierung) die Gebärdensprache nicht beherrschte.

Die erste Inszenierung der Gruppe war *Frühling Erwache!*, die lose auf Nuran David Calis' Bearbeitung von Frank Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen* beruht. Des Weiteren entstand ein großer Teil der Szenen aus Improvisationen und Texten, die die Gehörlosen selbst geschrieben haben. Diese Szenen haben zumeist autobiographischen Charakter.<sup>599</sup> Das erste Showing der Inszenierung, die von einem gehörlosen Rezensenten im Nachhinein als bahnbrechend für das deutsche Gehörlosen- bzw. Gebärdensprachtheater charakterisiert wurde,<sup>600</sup> fand im Juli 2009 im Ballhaus Ost in Berlin statt, die offizielle Premiere ebendort am 07. Oktober 2009. Diesen Aufführungen wohnte ich als regulärer Zuschauer bei. Später, bei der Wiederaufnahme im Herbst 2010, begleitete ich die Aufführungen als Produktionsassistent. Obwohl ich daher im Nachhinein einen tieferen Einblick in die Inszenierung bekommen habe, gehe im Folgenden hauptsächlich von meinen ersten Eindrücken als Zuschauer aus, die ich in Erinnerungsprotokollen festgehalten habe.

Der Bühnenraum des Ballhauses ist mit schwarzem Tanzboden ausgelegt. Darauf ist mit weißem Klebeband ein großes Quadrat aufgeklebt. Innerhalb des Quadrates sind parallel zu dessen Außenlinien weitere weiße Linien aufgeklebt. Hinzu sind in einer nicht erkennbaren Ordnung einzelne Buchstaben auf den Bühnenboden geklebt. Im Laufe der Aufführung wird deutlich, dass die meisten Gänge der Schauspieler auf diesem Liniengeflecht stattfinden. Es liegt die Vermutung nahe, dass die einzelnen Buchstaben Markierungen für die Schauspieler darstellen, aber dies lässt sich durch meine Beobachtung nicht eindeutig bestätigen.<sup>601</sup>

Am Rand des Bühnenraumes sind durchgehend schwarze Pappplatten angebracht. Diese sind mit weißer Kreide vollgekritzelt. Man erkennt mehrere Strichmännchenzeichnungen, zum Teil mit eindeutig sexuellen Inhalten, sowie viele Schriftzüge, die sich im Einzelnen schwer erinnern und unterscheiden lassen, so zum Beispiel „ich hasse Schule“, „FUCK“, „ich liebe dich“, „HURENSOHN“. Die meisten dieser Schriftzüge

599 Vgl. Caspar/Jaeger 2009, S. 498, 500, 506. Auch in der Presse wurde zum Teil ein Fokus auf die Biographie von Darstellern und der Regisseurin gelegt. Vgl. Gebler, Tina: „Wer nicht hören kann, muss fühlen“, in: *Tagesspiegel*, 08.10.2009.

600 Vgl. Zante 2012, S. 186.

601 Michaela Caspar bestätigte mir in einem späteren Gespräch diese Vermutung.



und Zeichnungen lassen sich umstandslos mit pubertären Erfahrungswelten in Verbindung bringen. Im Bühnenhintergrund ist in etwa drei Metern Höhe über dem Boden eine große, weiße Leinwand angebracht, auf die im Laufe der Aufführung Schrift, Bilder und Filme projiziert werden.



Abb. 3: (V. l. n. r.) Simone Jaeger und Rukiye Celik, beide als Martha, und Frank Weigang als Moritz (Possible World).

Bereits in den ersten Szenen wird deutlich, dass es keine eindeutige Zuordnung von Schauspielern zu Rollen gibt. Vielmehr sind fast alle Rollen mehrfach besetzt. Dabei tragen die entsprechenden Schauspieler auf den ersten Blick gleiche Kleidung. Erst bei genauerem Hinsehen werden Unterschiede deutlich: Beispielsweise ist Simone Jaegers Rock wesentlich kürzer als der von Rukiye Celik, obwohl die Kostüme ansonsten was Farbe und Material angeht identisch sind. Beide Schauspielerinnen agieren in der Rolle der Martha, wie man anhand eines Schriftzugs auf dem Rücken ihrer Blusen erkennen kann.

Generell sind alle Kostüme mit dem Namen der entsprechenden Rolle beschriftet (Abb. 3).

Ebenfalls ist auffällig, dass immer einer der Schauspieler in einer Rolle hauptsächlich gebärdet, der andere in derselben Rolle dagegen in der Regel spricht. Dies ist jedoch keine strikte Trennung, einige Schauspieler wechseln zwischen den Modalitäten. Dennoch sind in jedem „Rollenteam“ beide Sprachmodalitäten vertreten. Dies lässt den Rückschluss zu, dass hier keine gehörlosen oder hörenden Figuren auftreten. Es gibt nur Konstellationen, in welchen Hörende und Gehörlose bzw. Gebärdende und Sprechende aufeinandertreffen, jenseits einer Repräsentationsästhetik, die einer Wahrscheinlichkeitsregel des figurengebundenen Sprachgebrauchs unterliegen würde.<sup>602</sup>

<sup>602</sup> Zu Mehrsprachigkeit im Theater zwecks „realistischer“ Darstellungen von Figuren mit unterschiedlichen sprachlichen Hintergründen vgl. Carlson 2006, S. 20-43.

Im Gegensatz zu gedolmetschten und übersetzten Aufführungen liegt hier weder eine vollständige Textredundanz noch eine Gleichzeitigkeit der Informationswiedergabe in den verschiedenen Sprachen vor. Bereits am Anfang wird dies deutlich. In einer der ersten Szenen treten Rukiye Celik (Martha), Melek Güllü und Asja Avagjan (beide in der Rolle der Ilse) gemeinsam auf und stellen sich an den vorderen Bühnenrand mit Blick ins Publikum. Celik, die in der Mitte steht, stampft mit dem Fuß auf. Daraufhin beginnen alle gleichzeitig, einen kurzen Monolog vorzutragen. Celik spricht den Monolog, der von ihrer Liebe zu einem Jungen handelt, der sich später selbst erschossen hat, und begleitet ihn synchron mit Gebärden. Dabei ist insbesondere ihre Stimme auffällig. Celik ist Trägerin eines Cochlea-Implantats (CI), kann also Lautsprache nur eingeschränkt wahrnehmen. Wie bei vielen Gehörlosen, Schwerhörigen und CI-Trägern ist ihre Artikulation und ihre Sprachmelodie für Hörende zumeist äußerst ungewohnt und verstörend. Auch ist nicht alles verständlich, was sie sagt.<sup>603</sup> Die Gebärden, die sie parallel ausführt, sind nicht Deutsche Gebärdensprache, sondern LBG – sie sind also in Tempo und Satzbau an die Lautsprache angepasst. Güllü und Avagjan gebärden gleichzeitig den inhaltsgleichen Monolog in DGS, ohne ihn mit der Stimme zu begleiten.

Für Hörende ohne Gebärdensprachkenntnisse werden die Inhalte aufgrund der besonderen Aussprache der tauben Darsteller also nur fragmentiert wiedergegeben. Hier hängt es davon ab, wie sehr der jeweilige hörende Zuschauer an die Aussprache Gehörloser gewohnt ist, sodass er zum einen das Gesagte leichter versteht als ungeübte Zuhörer, zum anderen sich weniger durch den ungewohnten Klang der Stimme ablenken oder verunsichern lässt. Möglicherweise findet sich in der Verwendung von Gebärden durch hörende Schauspieler eine Parallele aufseiten der gehörlosen Zuschauer. Das eher stockend und hölzern wirkende Gebärden sowie die dabei nur sparsam eingesetzte Mimik der hörenden Simone Jaeger könnte einen ähnlichen Effekt auf ein taubes Publikum haben.<sup>604</sup> Entgegengesetzt zur unvollständigen Übermittlung eines Inhalts gibt es aber auch einen Überfluss an Information. Güllü, Celik und Avagjan gebärden LBG und DGS asynchron und durcheinander. Diese Form der parallelen Kommunikation findet sich in zahlreichen Szenen. Die Schauspieler reden, schreien und/oder gebärden gleichzeitig. Zum Teil sind es die gleichen Inhalte in unterschiedlicher Form oder zeitlich versetzt, zum Teil aber auch unterschiedliche Aussagen. Hier müssen sich die Zuschauer

---

603 Auf den Stimmgebrauch der gehörlosen Jugendlichen wird im Kapitel 4.4. „Machtworte: Stimme und Text“ noch ausführlicher eingegangen.

604 Diese Vermutung findet sich bei Tod, Susanne: „Das Leben ist Geschmacksache. Mir schmeckt es nicht. Ich kotze.“ Jugendliche erobern das Theater – ‚Frühling Erwache!‘ am Ballhaus Ost in Berlin“, in: *Das Zeichen* 83/2009, S. 510-517, hier S. 514.

entscheiden, wem sie folgen wollen, um überhaupt etwas zu verstehen. Insbesondere Hörende mit Gebärdensprachkenntnissen dürften in einigen Szenen mit einem multimodalen Informationsoverflow konfrontiert sein.

Sobald Celik ihren Lautsprach-LBG-Monolog beendet hat, stampft sie auf und geht gemeinsam mit Güllü ab. Avagjan verbleibt auf der Bühne und gebärdet einen kurzen Monolog. Ich verstehe so gut wie gar nichts. Übersetzt wird er nicht. Es ist nichts zu hören außer den Geräuschen von Avagjans Händen bei manchen Zweihandgebärden und ihrer Stimme, die manche ihrer Gebärden begleitet und diese mit Nachdruck zu betonen scheint.

Bereits diese kurzen Szenen sind charakteristisch für den Umgang mit Sprache in der Inszenierung. So gibt es in der Aufführung keine Dolmetscher bzw. Figuren, die diese Aufgabe übernehmen.<sup>605</sup> Jeder Schauspieler verwendet primär seine bevorzugte Sprache. Dies bedeutet, dass zum Teil Personen aufeinander treffen, die keine gemeinsame Sprache verwenden. Dieses Aufeinandertreffen kann als die Grundlage der Inszenierung gesehen werden: Die Grundkonstellation der prekären Kommunikationssituation, bei welcher die Gefahr von Unverständnis, Missverständnissen und frustrierenden Kommunikationserfahrungen gegeben ist, wird explizit ausgestellt.

Allerdings werden die sprachlichen Herausforderungen bei der Kommunikation nicht nur auf der Bühne gezeigt, sondern durch das Fehlen einer umfassenden Verdolmetschung für das Publikum direkt erfahrbar gemacht. Einige Szenen sind einfach nicht übersetzt. Wenn ich als Zuschauer keine Gebärdensprache verstehe, bleibt mir Avagjans Monolog vollkommen unverständlich. Auch für Gehörlose werden nicht alle lautsprachlich getätigten Aussagen auf der Bühne übersetzt, sondern an mancher Stelle nur kurz zusammengefasst. Einige der nicht übersetzten Szenen erschließen sich auch ohne Textkenntnis, da auf der Bühne viel über proxemische Zeichen der Annäherung und Berührung kommuniziert wird.

Dennoch findet Kommunikation statt. So gibt es einzelne Schauspieler, die jeweils auch die Sprache „des anderen“ verwenden, bzw. gleichzeitig gebärden und sprechen. Zudem wird durchaus in vielen Szenen mit Übersetzung gearbeitet, auch wenn dabei auf die klassische Dolmetschervariante verzichtet wird. Zum einen wird dazu Schrift

---

<sup>605</sup> Eine Ausnahme ist eine Szene gegen Ende der Aufführung, bei der Ali-Haydar Erdogan (bei der Wiederaufnahme 2010 Frank Weigang) als Moritz die meiste Zeit gebärdet, Peter Marty als sein Vater hingegen spricht. Hier steht am vorderen rechten Bühnenrand ein Dolmetscher oder eine Dolmetscherin, der/die die Szene in beide Richtungen dolmetscht.

verwendet. So gibt es einige Szenen, die ausschließlich in Gebärdensprache gespielt werden. Dazu wird auf die Leinwand ein Lauftext projiziert, der in der Textgrundlage – je nachdem Calis oder Wedekind – besteht. Zum anderen übernehmen verschiedene Figuren immer wieder die Rolle eines Übersetzers, oder die Szene ist an sich durch die Doppelbesetzung bereits zweisprachig. Dabei können die verschiedenen Sprachvarianten gleichzeitig oder nacheinander bzw. ineinander verschränkt auftauchen. Dies kann etwa geschehen, wenn eine hörende Schauspielerin eine Art Live-Voice-Over für einen gebärdensprachlichen Dialog performt und dabei die Technik der CA (zum Beispiel Wechsel der Blickrichtung, um anzuzeigen, wessen Rolle sie gerade übernimmt) auf die Lautsprache überträgt.

In einer anderen Szene werden die Inhalte zwar übersetzt, aber nicht gleichzeitig, sondern im Anschluss. Hier treffen Simone Jaeger und Rukiye Celik, beide in der Rolle der Martha, aufeinander. Die Szene beginnt mit einem Aushandlungsprozess. Sie stehen sich gegenüber, Celik am rechten Bühnenrand, Jaeger am linken, beide auf den Außenlinien des weißen Quadrats. Anstatt, wie von Jaeger aufgefordert, mit ihrem Text zu beginnen, geht Celik in die hintere rechte Ecke des Quadrats. Auf die verwirrte Nachfrage von Jaeger hin, erklärt sie, dass das Publikum ihre Gebärden sehen müsse. Jaeger geht daraufhin zögerlich in die Celik gegenüberliegende Ecke. Sie steht nun am vorderen linken Bühnenrand im Halbdunkel und wendet dem Publikum den Rücken zu, da sie auf Celik blickt. Sie protestiert: In dieser Ecke könne sie keiner sehen. Diesen Einwand lässt Celik nicht gelten: Man könne sie hören, das sei ausreichend. Jaeger gibt sich zufrieden, verlangt aber, anzufangen. Celik stimmt zu.

Die nun folgende Szene wird von Jaeger betitelt mit „Dinge, an die ich mich erinnern will, wenn ich erwachsen bin.“ Nachdem Jaeger diesen Satz gesagt hat, wiederholt Celik ihn in Lautsprache und LBG. Nun folgt eine Art Wechselspiel. Jaeger nennt in jeweils einem Satz eine kurze Episode, beispielsweise „beim Abendessen vor Mama und Papa rülpsen.“ Jeweils im Anschluss wiederholt Celik den jeweiligen Satz in der ihr eigenen Ausdrucksweise. Allerdings wird durch die direkte Gegenüberstellung dieser kurzen inhaltsgleichen Sätze umso mehr Fokus auf die unterschiedlichen Ausdrucksweisen gelegt. So steht Jaegers klarer, deutlicher Stimme nicht nur Celiks undeutlicher, schriller Singsang entgegen, sondern auch ihre Gebärden. Es handelt sich hierbei – so weit ich das erkennen kann – um eine Art freie Form der LBG. Die Gebärden richten sich nicht vollständig nach der Lautsprache, sondern richten sich in Reihenfolge und

Satzbau zuweilen eher nach der DGS.<sup>606</sup> In dieser Szene werden die beiden Sprachen bzw. Modalitäten nicht nur als Mittel der Informationsweitergabe verwendet, sondern stehen im Kontrast zueinander. Grammatische Unterschiede und unterschiedliche Ausdrucksweisen werden wahrnehmbar. Die unterschiedlichen Modalitäten, der Einsatz des Körpers und damit einhergehende Anforderungen werden ausgestellt und die eigene Position, von der die eigene Sicht- und Hörbarkeit abhängt, ausgehandelt. Dieser „Konkurrenzkampf um die Gunst des Publikums“ wird in einer Rezension „als Kampf der Kommunikationskulturen“ gedeutet.<sup>607</sup>

Es zeigt sich, dass – neben den immer vorhandenen individuellen Unterschieden – je nach sprachlichem Hintergrund und Perzeptionsdisposition der Zuschauer sich die Wahrnehmung der Aufführung sehr stark unterscheiden kann. Je nachdem, ob ein Zuschauer Gebärdensprache oder Lautsprache oder beides versteht, kann er den Szenen anders folgen, versteht die Inhalte oder nicht. Allerdings gibt es keine überlegene Zuschauerposition. Egal ob hörend oder taub, jeder ist an manchen Stellen im Vorteil, bleibt aber in anderen Szenen außen vor. Die Informationen werden nicht gleich verteilt, sondern vielmehr liegt eine Asymmetrie zwischen der Informationsweitergabe an Hörende und jener an Gehörlose vor. Dies bedeutet, dass bei einer nahezu gleichen Quantität der Informationen ihr Gehalt je nach Zuschauergruppe unterschiedlich sein kann und sie zu unterschiedlichen Zeiten kommuniziert wird – so gibt es zum Teil eine Gleichzeitigkeit der Vermittlung von ungleichen Inhalten oder eine Ungleichzeitigkeit der Vermittlung von gleichen Inhalten.<sup>608</sup>

Diese Art der Kommunikation, bei der das Fragmentarische, Imperfekte ausgestellt sowie die harmonische Unterstreichung und Doppelung von theatralen Mitteln (hier die Textgleichheit in Laut- und Gebärdensprache) unterlaufen wird, bedeutet ein Ausbleiben des unmittelbaren Verstehens. Dies kann als charakteristisch für eine postdramatische Theatersprache angesehen werden, bei der die Zuschauer nicht in der Lage sind, das Gesehene und Gehörte umgehend zu verarbeiten und mit einer eindeutigen Bedeutung aufzuladen, sondern vielmehr dazu angehalten sind, diesen Prozess aufzuschieben und

---

606 Beispielsweise beginnt Celik ihre Sätze wie in der DGS üblich zumeist mit der Ortsangabe, auch wenn Jaeger dies nicht getan hat.

607 Felschen, Christina: „Tanzende Hände, beredtes Schweigen“, in: *Die Tageszeitung*, 21.07.2009, S. 28.

608 Diese Möglichkeit „to send different messages to different sectors of the audience“ sieht Carlson als typisch für postkoloniales Theater an, bei dem im Publikum auch Zuschauer unterschiedlicher sprachlicher Hintergründe versammelt seien. Vgl. Carlson 2006, S. 17. In diesem Falle gibt es daneben auch einen Quantitätsunterschied. Laut der Regisseurin erhalten die gehörlosen Zuschauer „immer ein klein bisschen mehr Informationen“ als die hörenden; vgl. Caspar/Jaeger 2009, S. 503.

sich vorerst aufmerksam ihren Sinneseindrücken zu widmen.<sup>609</sup> Gerade diese – insbesondere für Hörende ungewohnte – Erfahrung des Mangels an Information oder Kommunikation kann markante Momente auslösen, die eine Auseinandersetzung mit Sprache, Kommunikation und den damit verbundenen Vorannahmen und Machtpositionen anregen.

Die Schwierigkeiten, die sich im Zusammentreffen von Hörenden und Gehörlosen fast zwangsläufig ergeben, werden auf das Publikum übertragen, dem hier besonders die relationale Komponente von Gehörlosigkeit vor Augen geführt wird: Gehörlosigkeit resultiert in einer Kommunikationsbehinderung *auf beiden Seiten*. Das damit verbundene Konflikt- und Frustrationspotential wird für die Zuschauer direkt erfahrbar, weil es eben nicht durch einen Dolmetscher neutralisiert wird. „Dem Bedürfnis nach allumfassenden Verstehen“ wird nicht entgegengekommen, vielmehr wird Nicht-Verstehen benannt und das Publikum genötigt, „sich letztendlich mit diesem Nicht-Verstehen auseinanderzusetzen“.<sup>610</sup>

Und doch sind gerade die sich aus dieser Grundkonstellation ergebenden Potentiale das Kernstück der Aufführung: die Überwindung des eigenen Drangs nach einem umfassenden Verständnis, die Erfahrung geglückter Kommunikation trotz widrigen Umständen, das Suchen und Finden neuer Wege des Kommunizierens und letztendlich eine Ästhetik der Kommunikation, die sich durch die Aneinanderreihung, Durchmischung und Reibung der verschiedenen Sprachen und Modalitäten ergibt.

Sprache und Kommunikation lassen sich nicht von Fragen der Identität trennen. Sprachen sind gebunden an Körper, Kulturen, Gesellschaften, Machtpositionen. Auch diese werden in *Frühling Erwache!* in verschiedener Hinsicht thematisiert. So haben die Mehrfachbesetzungen der Rollen nicht nur einen kommunikativen Zweck. Vielmehr wird durch die ausgestellte Diskrepanz zwischen Schauspieler und Figur der Blick auf die spezifische Körperlichkeit und Identität der Schauspieler gelenkt.<sup>611</sup> Dieses ohnehin

---

609 Vgl. Lehmann 2011a, S. 147.

610 Tod 2009, S. 516. Kommunikationsschwierigkeiten (zwischen Hörenden und Gehörlosen) sind laut Bangs ein Thema, das beiden Zuschauergruppen gleichermaßen ein hohes Identifikationspotential bietet und das als ein Schnittpunkt von gehörlosen- und hörendenkulturellen Inhalten gesehen werden kann. Vgl. Bangs 1994, S. 757-758.

611 Die Regisseurin folgt nach eigenen Angaben bei ihrem Ansatz zur Figurengestaltung einem Brecht'schen Modell, vgl. Caspar/Jaeger 2009, S. 500-501. Dabei ist die Doppelbesetzung als eine Ausstellung der Produktionsbedingungen zu verstehen und lässt sich nicht im Rahmen einer Figurenpsychologie deuten, bei der mehrere Persönlichkeits-Aspekte ein und derselben Figur von mehreren Schauspielern verkörpert werden. Eine Beschreibung von solcherlei zweisprachigen Ansätzen der psychologisierenden Doppelbesetzung finden sich bei Davis Haggerty 2006, S. 9; Kochhar-Lindgren 2006b, S. 116.



schon instabile Bild der Figur wird dann besonders betont, wenn die Schauspieler aus der Figur heraustreten und scheinbar autobiographische, private Informationen preisgeben oder das Bühnengeschehen kommentieren. Diese Brecht'sche Technik wird dann besonders effektiv, wenn sie kontrastierend eingesetzt wird. Dies geschieht beispielsweise in einer Szene, in der sich Wendla und Melchior näher kommen. Dabei befindet sich Melchior (Can-Ahmet Acar) in der Bühnenmitte. Wendla (Mascha Nandzik)<sup>612</sup> nähert sich ihm und verwickelt ihn in ein Gespräch. Sie stehen sich sehr nah gegenüber und Acar beginnt, Nandzik zärtlich über die Wange zu streicheln. Die gesamte Szene wird von Hend El-Kadi, der zweiten Wendla-Darstellerin, beobachtet, die im Hintergrund auf- und abläuft. Sie trägt das gleiche grüne Kleid wie Nandzik, allerdings ist es bei ihr viel länger und reicht ihr bis über die Knie. Als Acar beginnt, Nandzik zu streicheln, kommt El-Kadi zum vorderen Bühnenrand und beginnt sich in Lautsprache und LBG zu beschweren. Sie würde diese Szene auch gerne spielen, sich mit Jungs treffen, Spaß haben und einfach ihr Leben leben. Aber sie dürfe es nicht, da sie Muslimin sei und ihre Familie es verbiete.

Hier wird die unterschiedliche Identität der beiden Wendla-Darstellerinnen besonders ausgestellt. Während Nandzik Wendlas Rolle übernimmt, ist bei El-Kadi die Realität, die private und soziale Situation der Schauspielerin stärker. Dies spiegelt sich zum einen in der züchtigeren Kleidung wider – eine Parallele zu Jaeger und Celik bei ihren Martha-Kostümen –, zum anderen im Ausbruch aus der Rolle und in der Verbannung auf die Beobachterposition, da ein Kontakt mit Jungen, sei es im Rahmen der Inszenierung, sei es außerhalb, nicht gestattet ist. Wie man am Anfang der Aufführung erfährt, hat El-Kadi einen ägyptisch-palästinensischen Hintergrund. Es liegt nahe, diesen Migrationshintergrund mit ihrer Rolle, die ihr von der Familie zugewiesen wird, in Verbindung zu bringen. Es scheint sich hier um ein Rollenbild der Frau bzw. des Mädchens zu handeln, das häufig mit dem Islam begründet und auch oft mit ihm in Verbindung gebracht wird. Dies liegt insbesondere deswegen nahe, da auch die türkischstämmige Rukiye Celik offensichtlich einem ähnlichen Rollenmodell unterworfen ist. Dabei bleibt jedoch immer die Frage im Raum, was davon „real“ und was „nur gespielt“ ist. Für den Zuschauer lässt sich diese Spannung nicht auflösen.<sup>613</sup>

---

612 In der Wiederaufnahme wird dieser Part von Yasemin Akan übernommen.

613 Diese Art der Unsicherheit ob der Realität oder Fiktion von vermeintlich authentischen Szenen bzw. Filmeinspielern in Possible-World-Produktionen thematisiert Zante 2012, S. 186; allgemein zu dieser Unsicherheit im Kunsttheater mit Laien auf der Bühne vgl. Dreyses, Miriam: „Was tue ich hier eigentlich? Eigenverantwortung im zeitgenössischen Theater“, in: Roselt, Jens/Weiler, Christel (Hrsg.): *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*, Bielefeld



Die soziale Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Gehörlosen oder Hörenden lässt sich nicht trennen von den Identitäten der Schauspieler als Jugendliche, die familiären Strukturen unterworfen sind, die von Erwachsenen bestimmt werden, und als Menschen mit Migrationshintergrund, die kulturell, sozial und religiös anders geprägt sind als die Schauspieler ohne Migrationshintergrund. So vervielfältigt sich das Potential für Missverständnisse und Konflikte.<sup>614</sup> Jeder muss seinen Platz auf der Bühne behaupten und kämpft um Sicht- und Hörbarkeit. Es werden komplexe, hybride Identitätsstrukturen sichtbar, bei denen sich theatrale und gesellschaftliche Rollen durchmischen und der Fokus auf gesellschaftliche Machtstrukturen gelenkt wird.<sup>615</sup>

Das zwischen den Figuren und Darstellern herrschende Unverständnis, das Nicht-Verstehen-Können oder Nicht-Verstehen-Wollen, das auf das Publikum übertragen wird, findet sich daher auf zahlreichen Ebenen wieder. Auf der einen Seite handelt es sich um ein sprachliches Unverständnis zwischen Gehörlosen und Hörenden sowie eine aus den familiären Hintergründen resultierende Fremdsprachigkeit als weitere Kommunikationsbarriere. Auf der anderen Seite sind es Verständnisprobleme zwischen Jugendlichen und Erwachsenen sowie zwischen Personen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen, die auf die unterschiedlichen (Migrations-)Biographien sowie die Zugehörigkeit zur Gehörlosen- oder Hörendenkultur zurückzuführen sind.<sup>616</sup> Dabei ist die Kommunikationsbarriere zwischen den Hörenden und Gehörlosen nicht – oder nicht nur – als Metapher für Missverständnisse auf anderen Ebenen zu sehen, sondern auch und vor allem eine konkrete Begebenheit, mit der man sich auseinandersetzen hat, wenn wie hier Hörende und Gehörlose auf der Bühne wie im Publikum aufeinandertreffen.

Bei all der Betonung von Problemen, Frustrationserfahrungen und Grabenkämpfen stellt sich die Frage, ob in der Aufführung überhaupt eine gelingende Kommunikation stattfindet, und zwar nicht nur in der Form, dass nur ein Teil der Aufführungsteilnehmer

---

2011, S. 125-136.

614 Auch innerhalb der Gruppe gab es Spannungen aufgrund religiöser und nationaler Unterschiede, aber auch aufgrund des Geschlechts, des Hörstatus oder der Behinderung einer der Darstellerinnen. Vgl. Caspar/Jaeger 2009, S. 502 sowie die Aussagen des die Produktion begleitenden Gehörlosenpädagogen Dieter Becher in *Sehen statt Hören*, Sendung vom 28.11.2009, Bayerischer Rundfunk, Regie: Rona Meyendorf.

615 Zu den besonderen Schwierigkeiten sprachlicher und sozialer Art, mit denen sich gehörlose Migrantinnen sowie gehörlose Kinder und Jugendliche mit Migrationshintergrund konfrontiert sehen vgl. Bonanno, Simona et al.: *Manuale di Lingua Italiana per sordi stranieri*, Turin 2012, S. III-VII; Tsirigotis, Cornelia: „All inclusive“ heißt nicht ‚Entweder – Oder‘, sondern ‚Sowohl als Auch‘ – Mit welchen professionellen Haltungen in Beratung und Schule gelingen Streifzüge ins Inklusions(*träume*)land?“, in: Hintermair (Hrsg.) 2012, S. 197-219, hier S. 199-202.

616 Vgl. Tod 2009, S. 510-511.

eingebunden ist, sondern vielmehr auch eine kommunikative Basis besteht, auf die beide Zuschauergruppen – Hörende wie Gehörlose – zugreifen können. Dies geschieht dadurch, dass auf verschiedene Kommunikationsformen zurückgegriffen wird, die nicht oder nicht nur auditiv wahrgenommen werden. Dies geschieht zum einen mittels Schrift: Manche gebärdeten Szenen sind übertitelt, die Kostüme sind mit den Namen der jeweiligen Figuren beschriftet. In den zwei eingespielten Interviewfilmen werden die Interviewfragen als Schrifttafeln eingeblendet. Auch wird Schrift als Gestaltungsmittel für Kostüme und Bühnenraum verwendet wie etwa bei den vollgekritzelten Pappplatten am Bühnenrand.

Zudem wird häufig auf eine gestische, körperliche Kommunikation zurückgegriffen, die auch ohne Gebärdensprachkenntnisse verständlich ist. Proxemische und kinesische Zeichen, wie Annäherungen und Entfernungen, Zeige-, Lock- und Zurückweisungsgeesten, Berührungen wie Streicheln, Kämpfen, Stoßen, Schlagen, Küssen – all dies illustriert die Verhältnisse der Personen zueinander und ist ohne Worte verständlich. Nicht zuletzt werden vereinzelt auch pantomimische Techniken angewandt, um Episoden ohne Worte und Gebärden erzählen zu können.

Durch die Verwendung von Filmen und Bildern wird die visuelle Ebene betont und statt eines verbalen Zeichens ein bildliches gewählt. So werden manche auf armenisch gegebene Interviewantworten nicht auf Deutsch und DGS übersetzt, sondern vielmehr wird die Antwort auf die Frage „Welches Tier ist Ihre Tochter?“ in Form eines Fotos von einem Tigerjungen Gehörlosen wie Hörenden verständlich gemacht. Auch das Bühnenbild selbst, das die Gänge durch aufgeklebte Linien vorschreibt, kann als eine Art nonverbale, visuelle Kommunikation zwischen Regisseurin und Schauspielern gesehen werden.<sup>617</sup>

Das auffälligste Kommunikationsmittel dürfte allerdings das in der Aufführung ständig präsente Aufstampfen sein. Dies ist in der Gehörlosengemeinschaft eine gängige Strategie, um die Aufmerksamkeit von Menschen auf sich zu lenken, die weiter entfernt sind oder in eine andere Richtung sehen. Da man Stampfen eben nicht nur hören und sehen, sondern auch durch die Vibrationen im Boden spüren kann, ist dies ein naheliegendes Mittel, um Einsätze und Stichwörter zu geben, die die Schauspieler sonst verpasst hätten. Doch abseits von diesem pragmatischen Zweck wird durch dieses multisensorische Element die Aufführung gegliedert, rhythmisiert – neue Szenen werden eingeleitet, Auf- und Abgänge geregelt. Das Stampfen wird von einem nonverbalen Kom-

---

617 Zum Bühnenbild als Form der nonverbalen Kommunikation vgl. Caspar/Jaeger 2009, S. 507.

munikationsmittel zu einem arkanen Kommando, das für den Zuschauer unvorhersehbare Konsequenzen nach sich zieht. Da die Handlung durch ihre Episodenhaftigkeit nur wenig Struktur bietet, ist es der Rhythmus des Stampfens, der der Aufführung ein Gerüst und eine gewisse Regelmäßigkeit im Aufbau verleiht.

Die gemeinsame Kommunikation findet also primär auf nonverbaler Ebene statt, indem das Gehör als Kommunikationskanal abgelöst wird und hauptsächlich visuelle und taktile Verständigungsmöglichkeiten genutzt werden. Durch die gezielte Anwendung dieser verbindenden Elemente vermag es die Regisseurin trotz der Ausstellung und Thematisierung der Schwierigkeit von Kommunikation letztendlich doch, eine solche stattfinden zu lassen. So gibt es für die Zuschauer drei Möglichkeiten, Kommunikation zu erfahren: entweder Kommunikation unter Ausschluss von anderen, der eigene Ausschluss aus der Kommunikation oder die gemeinsame, alle umfassende Kommunikation, bei der entweder auf Übersetzung oder gar nicht mehr auf Sprache zurückgegriffen wird. Mittels der Kontrastierung der Ein- und Ausschlussverfahren und der selektiven Auswahl der Übermittlungskanäle werden die Erfahrungen von Hören, Nicht hören, Sehen und Fühlen isoliert, kombiniert und betont und damit die Aufmerksamkeit auf die Sinnlichkeit von Kommunikation gelenkt.

Die Besonderheit dieser Inszenierung zeigt sich jedoch nicht nur auf der gestalterischen Ebene, sondern bereits in der Zusammensetzung des Publikums. In den meisten von mir besuchten Aufführungen bestand es zu etwa gleichen Teilen aus Hörenden und Gehörlosen. Dies ist eine überaus selten stattfindende Zusammenkunft. Wenn überhaupt Gehörlose und Hörende im Theater zusammenkommen, so ist eine der Gruppen zumeist in der Unterzahl. Die meisten hörenden Zuschauer, die an gehörlosenkulturellen Aufführungen teilnehmen, sind der Community in irgendeiner Weise verbunden: Es sind Dolmetscher, Studierende der Gebärdensprachen oder andere Personenkreise, die einen Bezug zur Gruppe der Gehörlosen haben. Bei *Frühling Erwache!* hingegen dürfte ein großer Teil des hörenden Publikums noch nie so lange mit so vielen Gehörlosen Zeit verbracht haben, erst recht nicht im Theater. Dies führt zu einer weiteren Unsicherheit im Zuschauerraum, die bereits aus der leiblichen Ko-Präsenz der Zuschauer entsteht. Kommunikationsunsicherheiten sind sicherlich ein Teil davon, aber auch unterschiedliche Theaterkonventionen dürften zu Irritationen führen. Während es im Theater der Hörenden Usus ist, während der Vorstellung ruhig zu sitzen, auf die Bühne zu sehen, still zu sein und möglichst wenig Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, da das Bühnen-

geschehen absoluten Vorrang hat, ist bei Gehörlosen – wie weiter oben dargelegt – die soziale Funktion des Theaters enorm wichtig. Man trifft sich, tauscht sich aus. So gebärden während der Vorstellung noch einige gehörlose Zuschauer weiter, zum Teil über mehrere Reihen hinweg. Da unter Gehörlosen eine Ablenkung durch Geräusche keine Rolle spielt, sind Gehörlose im Theater zum Teil lauter. Dies können Stimmgeräusche sein, die das Gebärden begleiten, aber auch das Rascheln von Chipstüten oder das Klingeln von Handys – was zu Irritationen auf hörender Seite führen kann.<sup>618</sup> Auf der anderen Seite fühlen sich manche Gehörlose verunsichert, da sie nicht einschätzen können, wie laut manche Geräusche sind und ob Hörende sich dadurch gestört fühlen oder nicht.

Am offensichtlichsten sind die unterschiedlichen Theaterkonventionen jedoch in der Applausordnung. Gehörlose applaudieren visuell, das heißt die offenen Hände werden erhoben und an den Gelenken schnell hin- und hergedreht. Bei besonderer Begeisterung wird – wie bei Hörenden auch – zusätzlich mit den Füßen gestampft, was durch die Vibrationen je nach Theaterbau auch für die tauben Darsteller taktil wahrnehmbar ist. Während beim Hörenden-Applaus die Anzahl der Vorhänge hauptsächlich vom Publikum abhängig ist, da die Schauspieler die Bühne verlassen und durch den Applaus „zurückgerufen“ werden, liegt dies bei Gehörlosen im Ermessen der Schauspieler. Sobald die Darsteller die Bühne verlassen haben, hört das Publikum nämlich auf zu applaudieren – es kann ohnehin niemand sehen. Erst wenn die Schauspieler erneut auf die Bühne kommen, wird weiter applaudiert. Des Weiteren ist es üblich, dass sich die Schauspieler beim Gehörlosenapplaus nicht nur verbeugen, sondern auch zurückapplaudieren. Beim Schlussapplaus zeigt sich demnach sehr deutlich, welcher (Theater-)Kultur sich der jeweilige Zuschauer verbunden fühlt. Insbesondere für einige Hörende ist es sicherlich ungewohnt, andere Zuschauer visuell applaudieren zu sehen.

Die unterschiedlichen Theaterkonventionen verweisen gerade durch ihr Potential zur Irritation und Verunsicherung auf die Ungewöhnlichkeit der Zusammenkunft von Hörenden und Gehörlosen. Die Beteiligten haben Schwierigkeiten, die Situation einzuschätzen und die richtigen Verhaltenskodizes anzuwenden bzw. machen die überraschende Erfahrung, dass überhaupt ein alternativer Verhaltenskodex existiert, dessen genaue Bestandteile allerdings unbekannt sind. Gerade dadurch kann meines Erachtens die Besonderheit der gemeinsamen Theatererfahrung geschätzt werden und einigen hörenden Zuschauern möglicherweise überhaupt erst bewusst werden, dass Gehörlosig-

---

618 Ähnliche Beobachtungen schildern Cohen 1989, S. 77-78; Liennel/Kollien 1997, S. 208-209 und Linza 1999, S. 38.

keit nicht nur Nichthören bedeutet, sondern eben auch kulturelle und soziale Konsequenzen mit sich bringt. Auf der anderen Seite kann für gehörlose Zuschauer durch den gemeinsamen Theaterbesuch möglicherweise trotz allen Irritationen eine angenehmere Zusammenkunft und Auseinandersetzung mit Hörenden stattfinden, als es im Alltag möglich ist.

Die bewusste Abkehr vom allumfassenden Verstehen legt dabei den Finger auf die Wunde der prekären Kommunikationssituation, die sich aus dem Zusammentreffen von Gehörlosen und Hörenden, aber auch von Menschen mit und ohne Migrationshintergrund ergibt. Der Einsatz eines Dolmetschers hätte die Schwierigkeiten letztlich geglättet, aber ihrer Thematisierung entgegengewirkt. Hier wird Kommunikation als eine Kollision von Kulturen verstanden, bei der ein allumfassendes Verstehen die Kommunikation letzten Endes verhindern würde, da die Notwendigkeit, sich auf die Perspektive des Gegenübers einzulassen, wegfiel. Dementsprechend schreibt Zante als Kommentar zu den Possible-World-Produktionen, dass Verständnis (im Sinne des inhaltlichen Verstehens) eben nicht mit Kommunikation gleichzusetzen sei. Nur durch das Ringen um Kommunikation, das Kämpfen um Verständnis, die Weigerung, sich der Mehrheit anzupassen, könnten die Inszenierungen ein subversives, politisches Potential entfalten:

Es hat wahrscheinlich nicht viel mit der eigentlichen Botschaft der Handlung zu tun, aber im Umgang der Hörenden mit den gehörlosen DarstellerInnen sieht man immer wieder verschiedene Kommunikationsansätze. Es wird probiert, man verzweifelt, hat Erfolg oder gibt auf – Letzteres aber immer auf Seiten der Hörenden, obschon diese doch eigentlich die Mächtigen sein sollten, sind sie aber nicht. Sie sind hier diejenigen, die sich anpassen müssen, während die gehörlosen DarstellerInnen in ihrer Kommunikation ausschließlich Souveränität zeigen – ein Selbstbewusstsein, wie man es sich auch im Alltag wünscht: Die Gehörlosen sollten von den Hörenden – wie es in diesem Stück gezeigt wird – endlich eine Anpassung einfordern, die über Untertitel und Dolmetscher hinausgeht. Nicht wir sind komisch, weil wir euch nicht verstehen, sondern ihr – weil ihr euch nicht verständlich machen könnt.<sup>619</sup>

Die vorübergehende Aushebelung von sprachlich bedingten Herrschaftsstrukturen bedeutet daher nicht das Glätten, Ausblenden und Negieren sämtlicher Konfliktpotentiale. Hier wird nicht gezielt auf die *special needs* der Gehörlosen eingegangen. Vielmehr haben alle und keiner *special needs*. Jeder verlangt nach Kommunikation, und jedem wird sie gleichermaßen gegeben wie vorenthalten. Die Forderungen der unterschiedlichen Publikumsgruppen widersprechen sich: Soll eine Aufführung in Laut- oder Gebärdensprache stattfinden? Wie kann man beiden Forderungen gerecht werden, ohne

---

619 Zante 2012, S. 192. Zante bezieht sich hier hauptsächlich auf die zweite Produktion von Possible World, die im Dezember 2011 Premiere hatte: *MEDEA! DIE WAHRHEIT! ME DE A F!*

dass eine der Sprachen zur Sekundärsprache verkommt? Diese Gleichberechtigung geschieht hier um den Preis des allumfassenden Verständnisses in einem konfliktfreien Raum. Vielmehr wird gezeigt, dass Kommunikation Mühe bereitet, dass man andere Menschen als Teil einer fremden Gruppe erfahren kann und dies nicht immer angenehm ist. Auf der anderen Seite wird gezeigt, dass dies möglich ist, dass mit Geduld und gutem Willen neue Erfahrungen gemacht werden können und ein Einblick in eine vorher unbekannte Welt gewährt wird. Differenzen und Heterogenität werden hier nicht negiert, sondern akzeptiert, wodurch keiner der Beteiligten eine Sonderbehandlung erhält und gleichermaßen Ein- und Ausschlussverfahren unterworfen ist. Dies kann beim Zuschauer eine Umkehr, Erschütterung oder Aufhebung bisheriger Gewissheiten bezüglich der eigenen Rolle in der Gesellschaft, der eigenen Auffassung von Behinderung und des eigenen Verständnisses von Kommunikation bewirken, stellt also eine als ästhetische Erfahrung zu charakterisierende Schwellenerfahrung dar.

Anhand der Kommunikationsstrategien werden Fragen der Identität diskutiert. Durch die bewusste Ausstellung der biographischen *persona* der Darsteller werden die Akteure nicht auf ihren Hörstatus reduziert, sondern die Komplexität hybrider Identitätsbildung wird aufgezeigt. Diese Form des Theaters ist also in mehrfacher Hinsicht interkulturell, da die Schauspieler und die Regisseurin alle unterschiedliche kulturelle Gepflogenheiten, Regeln, Potentiale und Beschränkungen in den Inszenierungsprozess mit einbringen, wobei die ausgestellte kulturelle Hybridität der Mitwirkenden durch die Überlappung unterschiedlicher Kulturatopie (zum Beispiel deutsch-türkisch, taub, muslimisch, jugendlich) eine entscheidende Rolle spielt. So kann die Affirmation kultureller und linguistischer Unterschiede, wie sie insbesondere durch die Wahl der Bühnensprachen vollzogen wird, auch zu einer Anerkennung und Akzeptanz von fremden Lebenswelten führen.

*Frühling Erwache!* ist eine politische Aufführung. Sie bewirkt den Zusammenprall von Identitäten und Kulturen, ermöglicht die Erfahrung von Konflikt, erfordert das Aushandeln von Positionen und die Suche nach Lösungen für ein gemeinsames Zusammenleben. Die potentielle Annäherung an den Anderen erfolgt hier nicht durch eine didaktische Vermittlung, sondern aufgrund der Erfahrung des Andersseins – auch des eigenen Andersseins. Eine *Aesthetics of Access* ist hier eine politische Ästhetik des Unverständnisses, des Ein- und Ausschließens anderer, des eigenen Ein- und Ausgeschlossenenseins. Die politische Ebene der Inszenierung ist eng gekoppelt an gelingende und scheiternde

Kommunikation. Diese vorhandene Verflechtung von Politik und Kommunikation sowie die daraus erfolgende grundlegende Neuausrichtung von Machtverhältnissen wird im folgenden Kapitel noch weiter ausgeführt.

#### 4.4. Machtworte: Stimme und Text<sup>620</sup>

Es ist deutlich geworden, dass der Sprachgebrauch im Theater für Hörende und Gehörlose politisch aufgeladen ist und einen Spiegel bzw. eine Subversion diesbezüglicher Machtgefälle darstellen kann. Dies ist eine Parallele zum postkolonialen Theater, in welchem ebenfalls Herrschaftsstrukturen eine Rolle spielen, die an die Verwendung von dominanten Mehrheits- und unterdrückten Minderheitensprachen gebunden sind.<sup>621</sup> Auch im Falle von postkolonialen Theaterformen befinden wir uns in einem von Machtgefällen durchzogenen, interkulturellen bzw. kulturell hybriden Umfeld. Dies wird in entsprechenden Produktionen häufig thematisiert, indem Sprache nicht nur als ein „basic medium through which meaning is filtered“, sondern auch als ein „cultural and political system that has meaning in itself“<sup>622</sup> aufgefasst und verwendet wird. Formal gibt es auffällige Parallelen zu *Frühling Erwache!*, etwa in Form der Verwendung verschiedener Sprachen, die bei einem heterogenen Publikum zum Ein- und Ausschluss bestimmter Publikumsgruppen führen und somit eine potentielle Verkehrung von Machtverhältnissen bewirken kann.<sup>623</sup> Dennoch liegt bei *Frühling Erwache!* ein besonderer Fall vor, der sich mit keinen anderen (postkolonialen oder interkulturellen) Theaterformen vergleichen lässt: Einige der gehörlosen Darsteller verwenden ihre Stimme.

---

620 Ein Teil des folgenden Kapitels wird veröffentlicht als Ugarte Chacón, Rafael: „Jenseits des Lärms. Die Stimme Gehörloser auf der Bühne“, in: Mungen, Anno et al. (Hrsg.): *Sound und Performance* (= *Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 25), Würzburg [2014, in Vorbereitung].

621 Diese Parallele wurde bereits von einigen Autoren gezogen, jedoch ohne sie weiter auszuführen. In den entsprechenden Texten werden allerdings in der Regel weniger strukturelle Ähnlichkeiten auf theatraler Ebene untersucht, sondern vielmehr wird von einem kolonialen Verhältnis von Hörenden und Gehörlosen ausgegangen, das sich im Theater widerspiegelt und subvertiert werde. Vgl. Davidson 2006, S. 217; Padden, Carol A.: „Afterword“, in: Bauman/Nelson/Rose (Hrsg.) 2006, S. 235-240, hier S. 237-238. Für den Bereich der Literatur vgl. Harmon, Kristen: „Writing Deaf: Textualizing Deaf Literature“, in: *Sign Language Studies* 7.2/2007, S. 200-207.

622 Gilbert, Helen/Tompkins, Joanne: *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, London/New York 1996, S. 166-167.

623 Zu den genannten Charakteristika des postkolonialen Theaters vgl. Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York 1989, S. 38-39; Balme 1995, S. 132-133; Crow, Brian/Banfield, Chris: *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge 1996, S. 6-9; Gilbert/Tompkins 1996, S. 168; Balme, Christopher: „Postkoloniales Theater“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hrsg.) 2005, S. 248-250, hier S. 250; Carlson 2006, S. 17. Die Autoren beziehen sich dabei allerdings zum Teil auf (Bühnen-)Literatur.



Auch wenn Gehörlose häufig von Hörenden als stumm bezeichnet werden, spielt die Verwendung von Stimme und Lautsprache durchaus eine Rolle in ihrem Alltag. Tatsächlich verwenden nicht wenige Gehörlose gewollt oder ungewollt zusätzlich ihre Stimme, wenn sie in Gebärdensprache kommunizieren – auch wenn keine hörenden Gesprächspartner anwesend sind.<sup>624</sup> Bewusst eingesetzt wird die Stimme aber insbesondere beim lautsprachlichen Kommunizieren. Die meisten Gehörlosen sind in der Lage, sich zumindest ansatzweise in Lautsprache auszudrücken. Im alltäglichen Kontakt mit Hörenden ist die Verwendung von Lautsprache oft erforderlich, da sie die primäre Kommunikationsform der hörenden Mehrheit darstellt. Allerdings bevorzugt ein bedeutender Anteil der Gehörlosen zusätzlich oder stattdessen eine schriftliche, gestische oder gedolmetschte Kommunikation mit hörenden Gesprächspartnern. Dies liegt einerseits an den negativen Erfahrungen, die sie mit ihrem Stimm- und Lautsprachgebrauch gemacht haben, andererseits widerspricht die Verwendung von Lautsprache den Konventionen der Gehörlosenkultur.

Während Gebärdensprache als das Kernstück der Gehörlosenkultur ein positiv besetztes Identitätsmerkmal darstellt, ist Lautsprache hingegen negativ konnotiert und wird von vielen Gehörlosen mit Kontrollverlust, frustrierenden Kommunikationserfahrungen, Zwang, Unterdrückung und Bevormundung durch Hörende verbunden. Fast hundert Jahre lang galt das Verbot der Gebärdensprache in der Ausbildung von Gehörlosen, und bis heute existiert eine sehr starke Benachteiligung von Gebärdensprache in der Gehörlosenpädagogik und der alltäglichen Verwendung. Daher wird das implizit im Alltag vorhandene Lautsprachgebot als eine Maßnahme empfunden, von Gehörlosen die Anpassung an die hörende Mehrheitsgesellschaft einzufordern. Daraus wird wiederum ein Gebärdensprachgebot abgeleitet: Sowohl untereinander als auch im Kontakt mit Hörenden wird der Gebrauch der Stimme (insbesondere in Form lautsprachlicher Kommunikation) als unangemessen angesehen und Gebärdensprache – neben Schrift – als einziges Kommunikationsmittel zugelassen.<sup>625</sup> Dieses Gebot gilt sowohl im Alltag als auch im Gehörlosentheater, in dem Stimme und Lautsprache traditionell kaum eine Rolle spielen und äußerst selten bewusst eingesetzt werden.<sup>626</sup>

---

624 Vgl. Uhlig 2012, S. 174-176.

625 Vgl. Brueggemann 2005, S. 24; Padden/Humphries 2005, S. 120; Kim, Christine Sun/Paenhuysen, An: „Interview mit Christine Sun Kim/Interview with Christine Sun Kim“, in: Müller/Paenhuysen (Hrsg.) 2012, S. 135-153, hier S. 137.

626 Eine der wenigen Ausnahmen bildet etwa die Inszenierung *Deaf World*, die am DeGeTh 2010 gezeigt wurde. Es handelt sich um eine charakteristische Verkehrte-Welt-Geschichte, bei der die hörende Protagonistin in eine Parallelwelt gerät, in der die Menschen taub sind und gebärden. Dort macht sie die Erfahrung von Kommunikationsschwierigkeiten, Diskriminierung und Außenseitertum aufgrund

Anders bei *Frühling Erwache!*, wo insbesondere Rukiye Celiks Stimme oft zu hören ist und die Aufführungserfahrung stark prägt. Ihre Stimme ist für viele Hörende sicherlich ungewohnt: schrill, durchdringend, unartikuliert, kreischend, unverständlich, vielleicht auch unschön, verstörend, unangenehm. Generell sind Gehörlose, wenn sie ihre Stimme einsetzen, immer wieder mit ähnlichen Reaktionen konfrontiert: Hilflosigkeit, Peinlichkeit, Unverständnis, Herablassung bis hin zur Panik beim hörenden Gegenüber. Doch nicht nur Sprache, auch Lachen, Schreien oder Seufzen ist bei Hörenden einer strengen Artikulation unterworfen, sodass solche vermeintlichen Naturlaute von Hörenden oft als hässlich beurteilt werden, sobald sie von Gehörlosen geäußert werden.<sup>627</sup> Für Gehörlose scheint also Roland Barthes' Diktum im Besonderen zu gelten, dass keine neutrale Stimme existiert, sondern sie vielmehr immer Objekt des Begehrens oder eben des Abscheus ist.<sup>628</sup>

Auf Seiten der hörenden Rezipienten wird durch die nur bedingt kontrollierte Artikulation der Sprecher die Wahrnehmung der Stimme eines Gehörlosen immer wieder auf die Wahrnehmung ihrer Materialität zurückgeworfen. Die Versuche, die geäußerten Worte zu verstehen, laufen ins Leere, sodass die ungewohnte Sprachmelodie, das auffällige Stimmregister, die unangemessene Lautstärke, die nichtsprachlichen Laute und Geräusche in den Vordergrund rücken. Um erneut mit Barthes zu sprechen: Die Rauheit, die Körnung der Stimme wird hier dominant.<sup>629</sup> Sprache und Stimme sind nicht mehr reibungslos miteinander verschmolzen – die Stimme verweigert ihre Rolle als Sprachvehikel und wird zum Geräusch, zu Lärm.

Die Wahrnehmung der Stimme von Gehörlosen ist für Hörende also primär ein sinnlich-ästhetischer Vorgang, der zunächst von einem eindeutigen semantischen Gehalt befreit ist. Vielmehr steht die Erfahrung eines ungewohnten Stimmgebrauchs im Vordergrund, für viele wahrscheinlich eine Erfahrung von Fremdheit, die potentiell

---

ihres Hörstatus. Da bis auf die Hauptdarstellerin alle Schauspieler gehörlos sind, werden die hörenden Nebenfiguren von sprechenden Gehörlosen gespielt.

627 Vgl. Ebbinghaus/Heßmann 1987b; Padden/Humphries 1991, S. 89-93; Tod 2009, S. 514. Susan Schweik bezeichnet die Verurteilung der Stimme von Gehörlosen durch Hörende im Rahmen der US-amerikanischen *Ugly Laws* sehr treffend als „aural profiling“ und „voice policing“, vgl. Schweik, Susan M.: *The Ugly Laws. Disability in Public*, New York/London 2009, S. 180.

628 „Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus: Es gibt keine neutrale Stimme – und falls mitunter diese Neutralität, dieses Weiß der Stimme auftritt, so ist dies für uns ein großes Entsetzen, als entdeckten wir mit Schrecken eine erstarrte Welt, in der das Begehren tot wäre.“ Barthes, Roland: „Die Musik, die Stimme, die Sprache“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 279-285, hier S. 280.

629 Vgl. ders.: „Die Rauheit der Stimme“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 269-278.

negative Gefühle und Einschätzungen hervorrufen kann.<sup>630</sup> Gleichzeitig kann diese Art des Stimmgebrauchs als charakteristisch für das postdramatische Theater gesehen werden, wo das Imperfekte der Stimme immer wieder betont wird, was eine Abspaltung von Stimme und Sprache zur Folge hat und Erfahrungen vokaler Intensität, von Fremdheit, Erstaunen oder Abscheu hervorrufen kann.<sup>631</sup>

Bei Gehörlosen selbst hat Stimme jedoch einen völlig anderen Stellenwert. Da ihr Klang nur eingeschränkt oder gar nicht wahrgenommen werden kann, spielt Stimme in ihrer lautlichen Materialität normalerweise keine Rolle. Vielmehr ist Stimme noch viel enger als bei Hörenden an Lautsprache gekoppelt, da Gehörlose außerhalb des Sprechens keine Notwendigkeit haben, ihre Stimme bewusst anzuwenden. Stimme ist also ein Mittel zum Zweck und lässt sich diesem Falle quasi synonym zu Lautsprache verwenden.<sup>632</sup>

Obgleich der Gebrauch der Stimme durch Gehörlose für taube Zuschauer vorerst keinen ästhetischen Mehrwert darstellt, bedeutet dies nicht, dass man ihre Wahrnehmung von Stimme deshalb ignorieren kann. Auch wenn die Stimme nicht akustisch vernommen wird, können taube Zuschauer immer noch *sehen*, dass die Stimme und somit Lautsprache verwendet wird.<sup>633</sup>

Diese Verwendung von Lautsprache durch Gehörlose im Theater kann für taube Zuschauer eine enorme Provokation darstellen. Nicht umsonst spricht der US-amerikanische Dichter Michael Davidson vom „Scandal of Speech in Deaf Performance“.<sup>634</sup> Gerade politisch engagierte Gehörlose sehen in der öffentlichen Verwendung

---

630 Allerdings bedeutet dies nicht, dass diese Stimmwahrnehmung nicht mit Bedeutungen belegt wird, sodass die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch feststellt, dass „[d]ie Stimme [...] etwas anzeigen kann, was die Rede verschweigt oder auch einfach nicht zur Sprache bringt: die persönliche Gestimmtheit der Sprecherin, die Aufgeregtheit, die körperliche Verfassung, z.B. in der Heiserkeit, Alter, regionale Herkunft, Geschlecht etc.“ Kolesch, Doris: „Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel“, in: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2009, S. 13-22, hier S. 16. Diese Zuschreibung von Eigenschaften an den Sprecher kann aber auch Irrtümern unterliegen, zum Beispiel wenn die undeutliche Artikulation und der Stimmgebrauch von Gehörlosen auf Dummheit oder eine so genannte geistige Behinderung zurückgeführt wird. Vgl. dazu Padden/Humphries 1991, S. 93.

631 Vgl. Brüstle, Christa: „Stimme als Klang – Anmerkungen aus der Musikwissenschaft“, in: Kolesch/Schrödl (Hrsg.) 2004, S. 124-127, hier S. 126; Lehmann 2011a, S. 269; Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012.

632 Diese Darstellung ist bewusst etwas überspitzt. Wie bereits erwähnt, verwenden Gehörlose natürlich ihre Stimme, sei es bei nichtsprachlichen Lautäußerungen oder begleitend zu Gebärdensprache. Da Rückschlüsse über die lautliche Materialität der Stimme nur über Umwege möglich sind – visuell, taktil, durch die Reaktion der Hörenden – und ebendiese lautliche Materialität in der Gehörlosengemeinschaft keine Rolle spielt, ist der Stimmgebrauch insbesondere im Kontakt mit Hörenden und dort vor allem in Form von Lautsprache von Belang.

633 Zum Sehen von und Wissen über akustische Phänomene und deren kulturelle Bedeutungen und Bewertungen vgl. Uhlig 2012, S. 27.

634 Davidson 2006, S. 216.

von Lautsprache durch Gehörlose eine Fortschreibung von hegemonialen Gesellschaftsstrukturen auf der Bühne. Insbesondere die Tatsache, dass es sich um jugendliche Akteure handelt, die von einer hörenden Regisseurin zum Sprechen angehalten werden, kann als eine Affirmation der vorherrschenden Machtverhältnisse gesehen werden.

Um diese Perspektive genauer zu beleuchten, wird ein Monolog Rukiye Celiks herangezogen. Sie steht dabei allein in der Bühnenmitte mit dem Gesicht zum Publikum. Der Monolog wird lautsprachlich geäußert, begleitet von LBG. Sie spricht sehr laut und gegen Ende schreit sie fast. Inhaltlich handelt es sich um kleine und große negative Erfahrungen von Bevormundung und Gewalt in der Familie sowie Phantasien von Rache und Flucht. Allerdings ist ein Großteil des Inhalts für (ungeübte) Hörende nicht verständlich.

Was ist also auf der Bühne zu sehen? Eine gehörlose Akteurin, die nicht in Gebärdensprache, sondern in Lautsprache kommuniziert. Ihre Rede begleitet sie synchron mit LBG, also einer Form der visuellen Kommunikation, bei der DGS-Gebärden aufgegriffen, jedoch an die Grammatik und den Wortschatz der Lautsprache angepasst werden. Es handelt sich also um eine Form der visualisierten *Lautsprache*, die der Grammatik und visuellen Logik der regulären Gebärdensprache widerspricht. Hinzu trägt Celik ein Cochlea-Implantat. Wie bereits dargelegt, ist das CI geradezu das Sinnbild für einen von Hörenden auf Gehörlose ausgeübten Zwang zur Assimilation, der die kulturelle Identität der Gehörlosen negiert und die Gehörlosenkulturgemeinschaft in ihrer Existenz gefährdet. Rukiye Celiks Auftritt kann demnach als eine Zurückweisung der kulturellen Errungenschaften und des kulturellen Selbstverständnisses Gehörloser verstanden werden. Nach dieser Sichtweise findet hier stattdessen durch die Sprachverwendung wieder eine erzwungene Anpassung an die hörende Mehrheit statt. Sprachgebrauch, insbesondere auf der Bühne, ist unter Gehörlosen politisch aufgeladen, wobei Gebärdensprache die einzig akzeptable Kommunikationsform von und für Gehörlose darstellt.<sup>635</sup>

Dementsprechend wurde die Inszenierung von Gehörlosen und der Gehörlosengemeinschaft nahestehenden Hörenden unterschiedlich beurteilt. Obwohl die ästhetische Qualität der Inszenierung einhellig gelobt wurde, bezeichneten manche sie aufgrund des Gebrauchs der Lautsprache durch Gehörlose als audistisch, also diskriminierend. Des Weiteren wurde die Inszenierung zu einem Gehörlosentheaterfestival eingeladen, allerdings unter der Bedingung, dass die tauben Akteure ausschließlich in Gebärdensprache

---

635 Ähnliche Beobachtungen in den USA beschreibt Davidson 2006, insbesondere S. 216-218.

kommunizieren.<sup>636</sup> Es zeigt sich, dass selbst ein gravierender Eingriff in das künstlerische Konzept einer Inszenierung legitim scheint, um den Lautsprachgebrauch durch Gehörlose auf der Bühne zu verhindern.

Andere Stimmen sahen in der Inszenierung jedoch im Gegenteil die mutige Aneignung der Lautsprache durch die tauben Jugendlichen und die Konfrontation der hörenden Zuschauer mit ihrem eigenen Befremden gegenüber den Stimmen der Darsteller. Durch die Tatsache, dass zusätzlich auch Hörende Gebärdensprache verwenden, würden normativ bestimmte Zugehörigkeiten zu getrennten Sprachgemeinschaften aufgelöst und ein Diskurs über Kommunikation und deren potentielles Gelingen oder Scheitern fände statt.<sup>637</sup> Nicht zuletzt kann der Lautsprachgebrauch der Gehörlosen auch als ein Abbild ihrer Alltagserfahrung gesehen werden, was bei *Frühling Erwache!* insofern naheliegt, als hier ein großer Teil der Szenen auf biographischen Episoden der Darsteller beruht.

Es ist jedoch auffällig, dass bei Gehörlosen sowie informierten Hörenden Unterdrückungsmechanismen und Machtstrukturen häufig mitreflektiert werden, und zwar unabhängig davon, ob der Gebrauch der Lautsprache als positiv oder negativ beurteilt wird.

Es zeigt sich also, dass die Stimme der Gehörlosen im Theater vollkommen unterschiedlich wahrgenommen und eingeordnet werden kann. Für Hörende dürfte die Materialität der Stimme im Vordergrund stehen. Die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung ist dominant und kann eine Erfahrung von Fremdheit hervorrufen.<sup>638</sup> Gehörlose hingegen setzen den kontrollierten Stimmgebrauch in diesem Falle potentiell mit Lautsprache gleich. Durch die politische Aufladung von Sprache und Kommunikation wird hier die Wahrnehmung vollkommen in den Hintergrund gedrängt und allein der Vorgang des Sprechens mit einem semantischen Komplex von gesellschaftlicher Unterdrückung bzw.

---

636 Diese Informationen beziehe ich aus persönlichen Gesprächen mit gehörlosen Zuschauern und der Gehörlosengemeinschaft nahestehenden Hörenden sowie der künstlerischen Leitung des entsprechenden Festivals.

637 Vgl. Wempe 2009.

638 In diesem Falle muss Koleschs These widersprochen werden, dass die menschliche Stimme abhängig von Sprache sei und umgekehrt. Bei Gehörlosen geht eben nicht unbedingt das Hören von Stimmen ihrem Gebrauch voraus, sodass die Artikulation, Intonation, Modulation oder Lautstärke der Stimme vorerst von äußeren Einflüssen unangetastet bleiben. Dieser „Urzustand“ der Stimme geht auch nach dem Artikulationsunterricht nicht gänzlich verloren, wie das Befremden angesichts der nicht artikulierten Stimme nahelegt, das Hörende im Allgemeinen zeigen. Vgl. Kolesch, Doris: „Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst“, in: Kolesch/Krämer (Hrsg.) 2006, S. 40-64, hier S. 51-52.

dem Umgang damit belegt, der den meisten Hörenden aufgrund ihrer Unkenntnis der Geschichte, sozialen Situation und des Alltagslebens Gehörloser verschlossen bleibt.<sup>639</sup>

Wie bereits festgestellt wurde, ist *Frühling Erwache!* insofern eine politische Inszenierung, als sie bewusst mittels Ein- und Ausschlussverfahren Macht- und Herrschaftsbeziehungen aufdeckt und neu aushandelt. Durch die Diskrepanz der Stimmwahrnehmung der unterschiedlichen Publika wird die politische Ausrichtung der Inszenierung noch verschärft. Um dies näher zu untersuchen, muss zunächst geklärt werden, welchen Begriff von Politik im Theater man zugrunde legt und unter welchen Vorzeichen man politisches Theater betrachtet. Matthias Warstat unterscheidet zwei unterschiedliche Perspektiven auf politisches Theater, die sich unter die Oberbegriffe Theatralität und Performativität fassen lassen. Die Politiken des Theatralen verortet Warstat auf der Ebene des Erkennens. Im Theater werden nicht einfach Handlungen vollzogen, sondern vorgeführt und gezeigt. Komplementär zum Vorgang des Zeigens durch die Akteure steht der Vorgang des Erkennens durch das Publikum. Unter Erkennen versteht Warstat eine Art vergleichende Verstandesleistung, die das im Theater Gezeigte mit der Welt außerhalb des Theaters in Beziehung setzt. Wenn im Theater also eine fiktive Welt oder – weniger umfassend – eine Situation gezeigt wird, kann der Zuschauer darin potentiell Bezüge zu seiner eigenen Lebenswirklichkeit oder politischen Situation erkennen bzw. herstellen.

Als Politiken des Performativen bezeichnet er unter Rekurs unter anderem auf Judith Butler insbesondere Praktiken der Wiederholung. Alles vollzogene Handeln – sei es im Theater oder außerhalb – bewege sich in bestimmten Strukturen. Diese Strukturen würden im Gegenzug durch ebendieses Handeln hervorgebracht. Jede Handlung sei somit ein Zitat, eine Wiederholung von strukturell vorgegebenen Handlungen, und bestärke genau dadurch die Strukturen, aus denen sie hervorgegangen sei. Obgleich die Wiederholung von Handlungen, die Erzeugung von Wirklichkeit mittels vollzogener Akte, einerseits als Zitat und somit Reproduktion dieser Strukturen zu verstehen sei, beherrsche sie andererseits auch das Potential der Intervention in die Strukturen durch

---

639 Daher ist auch Lynn Kendricks Kritik an Barthes' Auffassung von der Rauheit der Stimme als bedeutungskonstituierend nicht zu Ende gedacht. „For the deaf actor, the grain [of the voice, dt.: die Rauheit der Stimme, R. U. C.] can be imagined and performed but it carries no significance other than its significances to his other, his hearing audience.“ Doch gerade die Reaktion der Hörenden auf die Rauheit der Stimme der Gehörlosen sowie die Erfahrungen von Zwang im Zuge des Stimmgebrauchs (zum Beispiel im Artikulationsunterricht) laden die Stimme und ihre selbst primär taktil wahrgenommene Materialität sehr wohl mit Bedeutung auf. Kendrick 2011, S. 185.



Abwandlungen oder Scheitern des Handelns. Das politische Potential liegt also im Verhältnis von Akt und Struktur.<sup>640</sup>

Diese vollzogenen Akte müssen dabei nicht unbedingt semiotisch gedeutet werden. Vielmehr verweisen sie zunächst einmal auf sich selbst, konstituieren Wirklichkeit, werden nicht verstanden, sondern erfahren. Wie bereits zuvor dargelegt, lassen sich die Ebenen der Aufführung, des Theaters, nicht sauber von der des „wahren Lebens“ trennen, ist die Zeit einer Aufführung doch auch gemeinsam verbrachte Lebenszeit. Dies ist insbesondere dann bedeutsam, wenn Gehörlose und Hörende sich auf der Bühne und im Publikum begegnen. Denn die Personen verweilen weiterhin in ihren unterschiedlichen Wahrnehmungswelten als Gehörlose oder Hörende und sind nach wie vor in gesellschaftliche Machtstrukturen und Hierarchien eingebunden, die trotz allen Subversionspotentials auch im Theater das Verhältnis der Zuschauer und Akteure mit- und untereinander beeinflussen.

Diese Einbindung des Theaters in gesellschaftliche Strukturen ist Fluch und Segen zugleich. Einerseits bildet sie die Grundvoraussetzung, eben diese Strukturen oder deren Subversion auch im Theater bewusst zu erfahren. Andererseits ist das Theater eben dadurch Teil dieser Machtstrukturen; hegemoniale Verhältnisse verlieren im Theater nicht ihre Wirksamkeit. Der besondere Rahmen, den das Theater darstellt, erlaubt so zum einen ein Austesten, Neuaushandeln oder Umwerfen der im Alltag gültigen Regeln, zum anderen kann gerade durch diese ästhetische Rahmung die potentielle politische Wirkmacht bedeutend gemindert werden, da diese ein Distanzverhältnis zum Leben außerhalb des Theaters nahelegt.<sup>641</sup>

Jacques Rancière widerspricht der gängigen Auffassung von Politik als sprachlicher Aushandlung von divergierenden Interessen, als „die Organisation der Mächte, die Verteilung der Plätze und Funktionen und das System der Legitimierung dieser Verteilung“.<sup>642</sup> Derartige Vorgänge fasst er unter dem Begriff der Polizei. Diese sei das „unausgesprochene Gesetz, das den Anteil oder die Abwesenheit des Anteils der Teile bestimmt“.<sup>643</sup> Sie sei eine Ordnung der Körper, die jenen ihre Position und ihre Aufga-

---

640 Vgl. Warstat, Matthias: „Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität“, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hrsg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München 2012, S. 69-81.

641 Vgl. ders.: „Ausnahme von der Regel. Zum Verhältnis von Theater und Gesellschaft“, in: Weiler/Roselt/Risi (Hrsg.) 2008, S. 116-133, hier S. 126-127; ders. 2012, S. 72-73. Die Problematik dieser Struktur des Theaters als Kunst und sozialer Raum zugleich diskutiert ausführlich Wihstutz 2012.

642 Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002, S. 39.

643 Ebd., S. 40-41.



ben zuteile. Nicht zuletzt versteht er die Polizei als „eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm [*bruit*].“<sup>644</sup>

Unter Politik hingegen versteht Rancière eine gegenteilige Tätigkeit, die der Ordnung der Polizei zuwiderläuft und eine Neuordnung provoziert, in welcher diejenigen, die am System der Polizei keinen Anteil hatten, sichtbar und hörbar werden:

Ich schlage nun vor, den Namen der Politik auf genau die bestimmte Tätigkeit, die der ersten [das heißt der Polizei, R. U. C.] feindlich ist, zu beschränken: diejenige, die die sinnliche Gestaltung zerbricht, wo die Teile und die Anteile oder ihre Abwesenheit sich durch eine Annahme definieren, die darin *per definitionem* keinen Platz hat: die eines Anteils der Anteillosen. Dieser Bruch offenbart sich in einer Reihe von Taten, die den Raum neu ordnen, wo die Teile, Anteile und die Abwesenheiten der Anteile sich bestimmen. Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.<sup>645</sup>

Rancière verortet Politik also im Rahmen einer Neuordnung, die jenen eine Fähigkeit zur Rede erteilt, deren Stimme vorher nur als *bruit*, als Lärm oder Geräusch wahrgenommen wurde. Ähnliches versteht Lynne Kendrick unter ihrem Begriff des *noise*, was sich ebenfalls als Lärm oder Geräusch ins Deutsche übersetzen ließe, indem sie darunter „the un-heard voice, one which cannot ‚speak‘ within dominant, hegemonic discourses“<sup>646</sup> fasst.

Rancière geht bei seinen Gedankengängen von Aristoteles aus. Dieser unterscheidet zwischen Stimme und Sprache. So sei die Stimme zwar sowohl Tieren als auch Menschen gegeben, aber nur Letztere würden auch über Sprache verfügen und könnten so das Gerechte und das Ungerechte kundtun, da nur der Mensch über ein Unterscheidungsvermögen zwischen dem Guten und dem Schlechten verfüge.<sup>647</sup> Allerdings sei diese Fähigkeit zur Sprache allein, wie Rancière unter Rekurs auf Platons Politikverständnis darlegt, nicht ausreichend, um als politischer Akteur aufzutreten, also Anteil zu haben. Denn hierzu müsse „eine lautliche Aussendung als Rede verstanden [werden], fähig, das Rechte auszusprechen, während eine andere nur als Lärm wahrgenommen wird, die Freude oder Schmerz, Zustimmung oder Revolte signalisiert.“<sup>648</sup> Es ist also die

---

644 Ebd., S. 41.

645 Ebd.

646 Kendrick 2011, S. 180.

647 Vgl. Rancière 2002, S. 14.

648 Ebd., S. 34.

Anerkennung einer lautlichen Äußerung als Rede, die sie von bloßem Lärm unterscheidet. Interessanterweise findet sich ebendieser Vorgang, bei welchem einem mit Stimme begabten Wesen die Fähigkeit zur Sprache und somit zur Rede abgesprochen wird, bereits bei Aristoteles – trennt er den sprachfähigen Menschen eben nicht nur vom Tier, sondern auch vom Gehörlosen:

Von den vierfüßigen Säugetieren hat jedes wieder eine andere Stimme, jedoch keine Sprache: diese ist dem Menschen vorbehalten. Wer nämlich sprechen kann, hat auch Stimme, aber nicht umgekehrt Sprache, wer Stimme hat. Alle von Geburt an Tauben sind auch stumm. Stimme haben sie also wohl, aber keine Sprache.<sup>649</sup>

Paradoxerweise ist es jedoch gerade die lange Tradition der oralen „Taubstummen-erziehung“, bei welcher nur Sprechen unterrichtet und Gebärdensprache abgelehnt wird, die Gehörlosen eine Zwitterstellung zwischen Stummheit und Lärm zuweist. Indem ein Großteil der Unterrichtsinhalte sich auf die Artikulation beschränkt, ist es letztendlich egal, was Gehörlose sagen. Nur die Form der Äußerung – Lautsprache, nicht Gebärdensprache – ist von Belang. Gerade die strenge Disziplinierung Gehörloser – war die Verwendung von Gebärdensprache in Gehörloseninternaten doch für lange Zeit bei Strafe verboten – bestätigt also diesen Status der Stimme der Gehörlosen als Lärm.<sup>650</sup> Denn der Inhalt ihrer Äußerungen, seien sie oral oder gestisch vorgebracht, ist irrelevant, die Fähigkeit zur Rede wird ihnen von vornherein abgesprochen. Durch das häufige, artikulationsbedingte Scheitern der lautsprachlichen Äußerung wird die Lärmhaftigkeit der Gehörlosenstimme performativ bestätigt.

Gehörlosen bleibt offenbar nur die Wahl zwischen Pest und Cholera, zwischen Stummheit und Lärm. Ihre Rede wird von der Mehrheit wortwörtlich nur als Geräusch und Lärm aufgefasst. Gebärdensprache hingegen wird entweder als Tanz der Hände, als Bilder in der Luft romantisiert, als Gefuchtel und Affensprache diskreditiert oder als universal verständliche Pantomime missverstanden, jedoch nicht als Sprache aufgefasst. So bleiben Gehörlose im öffentlichen Diskurs weiterhin ‚die Taubstummen‘ – ein Begriff, gegen den sich die Community beharrlich wehrt, impliziert Stummheit doch gesellschaftliche Macht- und Bedeutungslosigkeit, eine Sprachlosigkeit, die höchstens noch in Lärm umschlagen kann.

---

649 Aristoteles: *Tierkunde*, Paderborn 1949, S. 183.

650 Historische Beispiele zur Disziplinierung Gehörloser in der oralen Erziehung finden sich bei McDonnell/Saunders 1993. Gebärdensprachverbote waren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet. Erst etwa ab den 1960er Jahren erstarkten alternative Unterrichtsmethoden, die gestische Anteile stärken. Bis heute gibt es jedoch Ansätze, die Gebärdensprachen aus der Schulbildung Gehörloser heraushalten wollen. Vgl. Tellings 1995.

Trotz der gemischten Reaktion auf die Stimme der tauben Jugendlichen gelingt es meiner Meinung nach in *Frühling Erwache!*, auch Hörenden einen Einblick in die Verwundung zu geben, die die tauben Darsteller aufgrund der Diskriminierung oder Bevormundung durch Hörende erlitten haben. Dies geschieht meines Erachtens genau durch den Lautsprachgebrauch und die Geräuschhaftigkeit der Stimme.

So bringt Celik in ihrem Monolog, der inhaltlich von den familiären Zwängen und Unfreiheiten sowie ihren Rache- und Fluchtgedanken handelt, diese Unfreiheit und Zwangslage performativ hervor. Gerade die Konzentration auf die Mitteilungsfunktion von Stimme lässt Celik gleich zweifach scheitern: Der Inhalt ihrer Mitteilung kommt bei den Hörenden nicht an, da sie sie nicht verstehen. Stattdessen wird ihre Stimme beurteilt – oder verurteilt. Gerade dieser Versuch der Anklage, des Ausbruchs aus Zwangsstrukturen scheitert an den Zwängen der Lautsprache.

Wenn man Rancière und Kendrick wörtlich nimmt, ist Celiks Stimme Lärm. Doch wie Kendrick anmerkt, bietet *noise* ein produktives Potential, das in einer Aufführung genutzt werden kann.<sup>651</sup> Die ungewohnte, verstörende Stimme kann für hörende Zuschauer einen Moment vokaler Intensität hervorrufen, bei welchem genau das Scheitern des sprachlichen Ausdrucks und die Konfrontation mit dem eigenen Befremden vor dem Geräusch oder Lärm der tauben Akteurin im Vordergrund stehen.<sup>652</sup> Die unartikulierte, geräuschhafte Stimme stellt somit eine Ausnahmeerfahrung dar. Hans-Thies Lehmann sieht genau in der Erfahrung der Ausnahme von der Regel das politische Potential von Aufführungen. Nur durch die Zäsur oder Unterbrechung wird die verinnerlichte Regel wieder sicht- und erfahrbar, was die Grundbedingung dafür darstellt, vorhandene Regeln überhaupt zu hinterfragen oder zu unterlaufen:

Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften gibt die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, wenn auch indirekt, den in der fortdauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter radikaler Fragwürdigkeit [...].<sup>653</sup>

Die Ausnahmeerscheinung der Stimme der Gehörlosen hinterfragt gleich mehrfach vorhandene Normen, Gebote und Verbote, die im Theater gültig sind. So verletzt sie das Gebot des Wohlklangs, der Verständlichkeit, der geschulten, artikulierten Stimme und die theatralen Konventionen des Sprach- und Stimmgebrauchs: Gebote, die Gehörlose beharrlich aus dem Bereich des Kunsttheaters fernhalten und ihr Theater unbesehen in

651 Vgl. Kendrick 2011, S. 184.

652 Zum Begriff der vokalen Intensität vgl. Schrödl 2012.

653 Lehmann, Hans-Thies: „Wie politisch ist Postdramatisches Theater?“, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011b, S. 29-40, hier S. 35.

einen therapeutischen oder sozialpädagogischen Kontext einordnen. Gleichzeitig unterläuft sie die Sprachgebote und -verbote der Gehörlosenkultur. Jene oszilliert zwischen einem Hang zum Separatismus und Forderungen nach Inklusion. Letztere beinhalten unter anderem den Anspruch auf Gebärdensprachdolmetscher, um den Zugang zu Informationen zu gewährleisten und die Kommunikation mit Hörenden zu erleichtern. Diese durchaus berechnete Forderung nach Verdolmetschungen wird jedoch umstandslos von Situationen wie Arztbesuchen oder Universitätsvorlesungen auf das Theater und andere kulturelle Veranstaltungen übertragen. So ist als Bühnensprache in Aufführungen, die sich an Gehörlose richten, ausschließlich Gebärdensprache akzeptabel: sei es in Form von gebärdensprachigem Gehörlosentheater, das innerhalb der Community aufgeführt wird, oder als in Gebärdensprache gedolmetschtes Theater der Hörenden, wobei der ästhetische Gehalt einer Inszenierung auf deren sprachlichen Inhalt reduziert wird. Es besteht unter Gehörlosen eine Tendenz, Sprache auch im Theater ausschließlich in ihrer kommunikativen Funktion nutzen zu wollen und ihre ästhetische Verwendung einem umfassenden Verständnisdrang hintanzustellen. So unterliegt das Gehörlosentheater für viele Gehörlose einem politisch motivierten Sprachgebot, das ausschließlich grammatisch korrekte und vollkommen verständliche Gebärdensprache toleriert, wohingegen das Theater der Hörenden mit dessen sprachlichen Inhalten gleichgesetzt wird, die von Dolmetschern vollständig in Gebärdensprache zu übertragen sind.<sup>654</sup>

Wenn nun aber die Konvention des Lautsprachgebrauchs im Theater durch Gehörlose aufgegriffen wird, führt dies fast zwangsläufig zum Scheitern, zur Störung dieser Konvention, wird die Sprache doch durch die Artikulation Gehörloser zum Geräusch. Dabei kann das Scheitern des Bühnensprechens – das eben nicht wohlklingend, verständlich und artikuliert ist – auch als das Scheitern des Sprechens und der Sprache allgemein verstanden werden. Die Wiederholungsstruktur von Sprache – bezieht sich jede sprachliche Äußerung doch auf bereits Gesagtes, auf grammatische und lexikalische Konventionen – wird somit durchbrochen. Stimme ist nicht mehr das Vehikel für Sprache – weder Hörende noch Gehörlose können das Gesagte verstehen oder mit dem eigenen Verständnis von Sprache in Verbindung bringen. Gerade dieses Scheitern der Wiederholung in Form einer Verfehlung der Norm verweist – unter Warstats performativ-politischer Perspektive – auf bisher unsichtbare Machtgefälle und Zwangsstrukturen im Theater, und zwar jenem der Hörenden wie der Gehörlosen: Wer spricht gewöhnlich auf

---

654 Ausführlicher hierzu auch Kapitel 3.3. „Exkurs II: Gebärdensprachkunst und theatrale Formen Gehörloser“ sowie Kapitel 3.4. „Voicing Culture: Das Deutsche Gebärdensprachtheater-Festival mit Lautsprachdolmetschern“ in dieser Arbeit.

der Bühne? Wer darf überhaupt auf der Bühne sprechen? Wer darf einen Anteil an Kunst haben? Wie muss gesprochen werden? Wer wird verstanden? Wer kann verstehen? Wer hat eine Stimme, eine Sprache und wer produziert nur Lärm?<sup>655</sup>

Zusätzlich zu dieser Betrachtung der performativen Ebene der Aufführung verspricht auch die Untersuchung von *Frühling Erwache!* unter Warstats Perspektive der Theatralität fruchtbar zu sein. Neben Rukiye Celik verwendet Frank Weigang – wie seine Kollegin taub und Träger eines Cochlea-Implantats – in mehreren Szenen die deutsche Lautsprache. Insgesamt ist seine Aussprache deutlicher und auch ohne Übung in großen Teilen verständlich. Dennoch merkt man an seiner Stimme einige Eigenheiten, die für Gehörlose typisch sind: Die Prosodie ist ungewohnt, seine Stimme klingt nasal und eher monoton. Die Betonungen im Satz sind manchmal ungewöhnlich verteilt. Konsonanten, insbesondere Zischlaute, werden häufig undeutlich ausgesprochen. Zuweilen mischen sich Grammatikfehler in seine Rede. Ferner werden Ausnahmen von deutschen Ausspracheregeln, zum Beispiel bei Fremdwörtern, nicht berücksichtigt.

Diese Mühe, die Weigang das Artikulieren bereitet, tritt an einer Stelle besonders in den Vordergrund. Es handelt sich um eine Szene, in der die von Weigang verkörperte Figur Moritz die Nachricht ihrer Versetzung erhält. Moritz' Vater jedoch, gespielt vom hörenden Peter Marty, beschließt auf Anraten des Klassenlehrers, ihn die Klasse wiederholen zu lassen. Auch von seinem Versprechen, Moritz eine Reise nach Amerika zu ermöglichen, will er nichts mehr wissen. Es entbrennt ein Streit zwischen den beiden, in welchem Moritz seinem Vater Wortbruch und Egoismus vorwirft.<sup>656</sup>

Die Szene wird in Lautsprache gespielt. Anfangs spricht Weigang recht deutlich. Als jedoch der Streit ausbricht, wird er lauter und zum Teil schneller. Dabei verhaspelt er sich, wird undeutlicher. Da ein Großteil des Streits improvisiert ist, scheint Weigang weniger Konzentration auf die Aussprache zu verwenden als auf die wütenden Vorwürfe an Marty. Marty greift im Streit Weigangs Aussprache auf: Er fordert ihn auf, deutlich

---

655 Ähnliche Betrachtungen, ebenfalls unter Rekurs auf Rancière, finden sich bei Benjamin Wihstutz.

Am Beispiel der Operninszenierung *Freax* am Theater Bonn 2007, die maßgeblich von den Differenzen des Komponisten Moritz Eggert und des Regisseurs Christoph Schlingensief geprägt war, diskutiert er ethische und politische Fragen im Theater unter Beteiligung von Menschen mit Behinderung. Interessanterweise bezieht er sich trotz seiner ansonsten konsequent auf Räumlichkeit bzw. Topologie rekurrierenden Argumentation dabei auch auf den Gegensatz zwischen den Stimmen der Opernsänger und jener eines Schauspielers mit Behinderung, wobei Letztere sich aus der Sphäre des Lärms zu lösen versuche. Vgl. Wihstutz 2012, S. 9-18, 115-122.

656 Ursprünglich hatte Ali-Haydar Erdogan diesen Part inne, Weigang übernimmt ihn erst bei der Wiederaufnahme im September 2010. Da Erdogan allerdings weniger Schwierigkeiten mit der Artikulation hat als Weigang, erscheint mir die Szene mit Weigang in der Rolle des Moritz eindrücklicher.

zu sprechen, Sätze zu wiederholen und beginnt, ihn zu demütigen. So schwierig könne das ja nicht sein, wozu habe er ihn jahrelang zum Logopäden geschickt, was wolle er denn in Amerika, die bräuchten nicht noch mehr Behinderte dort. Weigang beginnt einmal zu gebärden und verweigert die Lautsprache. Marty fordert ihn auf, das „Gehampel“ sein zu lassen und „richtig“ zu sprechen, worauf Weigang mit einem Stinkefinger reagiert. Daraufhin packt Marty Weigang am Ohr und schleift ihn zum mit schwarzen Pappen verkleideten Bühnenrand. Er zwingt ihn, mit Kreide mehrere Sätze an die schwarzen Wände zu schreiben: „Ich muss mich mehr anstrengen. Ich bin behindert. Ich bin ein Versager.“ Weigang reißt sich los und die beiden beginnen zu kämpfen, bis Marty am Boden liegt und Weigang ihn mit einem Stuhl fixiert. Dann stellt er in Laut- und Gebärdensprache die Frage: „Papa, warum hast du nie Gebärdensprache gelernt?“

In dieser Szene kondensiert sich der Grundkonflikt zwischen Hörenden und Gehörlosen. Von Gehörlosen wird eine bedingungslose Anpassung an die Welt der Hörenden gefordert, was sich durch den Zwang zum Erlernen der Mehrheitssprache und die Diskreditierung der Gebärdensprache äußert. Die Frage „Warum hast du nie Gebärdensprache gelernt?“ bildet hingegen die Essenz eines Standpunkts der Gehörlosen – ist Gebärdensprache nicht nur ein wichtiges Identitätsmerkmal, sondern eben auch eine Kommunikationsform, die prinzipiell Hörenden und Gehörlosen offensteht.

Dieser soziale Machtkampf, der sich hier in einer tyrannischen Vater-Sohn-Beziehung spiegelt, wird umso eindrücklicher, da Weigang anfangs Lautsprache spricht. Sein Kampf mit den Worten, seine trotz aller Anstrengung undeutliche Aussprache, sein Stottern und Stocken lassen diese Art der Kommunikation als unnatürlich, unangemessen und zwanghaft erscheinen. Im Vergleich zu seinen flüssigen und entspannt hervorgebrachten Gebärden wirkt die Last der Lautsprache erdrückend, wie eine durch den Vater vollzogene Strafe.

Gerade diese Szene schafft es meiner Meinung nach, die Wahrnehmung der Stimme eines tauben Schauspielers durch Hörende von der bloßen Materialität wieder auf eine semantische Ebene zu lenken. Es ist das Imperfekte, der sich weigernde und windende Körper, der letztlich an den Worten scheitert, der die Verwundung der Gehörlosen, das linguizistische Machtgefälle auch hörenden Zuschauern bewusst machen kann. Dies wird eben nicht durch politische Forderungen und Vorträge zur Gehörlosengeschichte erreicht, und auch nicht durch in Gebärdensprache geäußerte bzw. gedolmetschte The-

senstücke, sondern durch die jeweils individuelle körperliche Hervorbringung von Sprache – sei es Laut- oder Gebärdensprache. So kann gerade die hervorstechende Materialität der Stimme wiederum Teil eines Bedeutungskomplexes werden und somit die sinnlich-sinnhafte Doppelstruktur<sup>657</sup> von Stimme mit ihren lautlich-materiellen ebenso wie semantischen Eigenschaften wiederherstellen. Gerade die Geräuschhaftigkeit der Stimme bestärkt also ihr Heraustreten aus der Ebene des Lärms der Anteillosen.

Die Doppelstruktur der Stimme zwischen ihrer Materialität und ihrer Sprachfunktion lässt sich mit den zwei Perspektiven auf Politik im Theater engführen. Einerseits stellt die geräuschhafte Materialität der Stimme der Gehörlosen die Ausnahme oder Unterbrechung des Stimmgebrauchs im Theater dar und kann die performative Hervorbringung entsprechender Machtgefälle stören. Andererseits verweist durch die thematische Einordnung der Stimme auf der Handlungsebene ihr Gebrauch auf das gesellschaftliche Verhältnis Hörender und Gehörloser außerhalb des Theaters, was einer theatralen Perspektive auf die Aufführung entspricht. Die Verstörung durch die Stimme Gehörloser bleibt also keine unkontextualisierte Erfahrung. Auch handelt es sich nicht um eine reine Thematisierung in Form eines Lehr- oder Thesenstücks, was sich letztlich in einer Informationsweitergabe oder Handlungsanweisung für den Alltag erschöpfen würde. Vielmehr erlaubt es erst das Zusammenwirken dieser beiden Ebenen, die Aufführung als politisch zu verstehen und die Existenz gesellschaftlicher Hierarchien, die das Theater nicht unangetastet lassen, erfahrbar zu machen.

Diese besondere Rolle der gesprochenen Lautsprache kann man mit Tomas Vollhabers „Poetik der Unterdrückung“ in Verbindung bringen, die er für das Gebärdensprachtheater entwickelt hat. Während gerade der körperlich-materielle Sprachausdruck die Unterdrückung der Gehörlosen vor Augen führen könne, bedeute das Reden *über* Unterdrückung lediglich „Geschwätzigkeit“:

Dabei geht das Wesenhafte der Unterdrückung als einer geistigen *und* körperlichen Erfahrung verloren, die nur in einem Medium dargestellt werden kann, das wiederum geistig *und* körperlich ist. Die Rede von der Sprache als einem Handwerkszeug leugnet die geistige *und* körperliche Dimension von Sprache und anerkennt nur ihren intelligiblen Teil. Es geht also dem Regisseur darum, den Schauspielern ein Gebärden *über* die erlittenen Erfahrungen auszutreiben. Vielmehr möchte er sie dazu bringen, diese erlittenen Erfahrungen im Medium der Gebärdensprache zum Ausdruck zu bringen. Statt der Geschwätzigkeit der Emanzipation eine Poetik der Unterdrückung.<sup>658</sup>

---

657 Vgl. Kolesch, Doris/Krämer, Sybille: „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band“, in: dies. (Hrsg.) 2006, S. 7-15.

658 Vollhaber 2003, S. 330. Vollhaber bezieht sich hier auf die Inszenierung der *Antigone* des Sophokles durch den Regisseur Thierry Roisin am IVT 1995 in Vincennes. Zu Vollhabers Auffassung von „Geschwätz“ in Anlehnung an Walter Benjamin vgl. auch ders. 2011, S. 506-507.



Vollhaber versteht Gebärdensprache im Theater also als ein Ausdrucksmittel, um die Unterdrückung und das Leiden erfahrbar zu machen. Dieser ursprünglich nur für die Gebärdensprache formulierte Anspruch lässt sich – wie gezeigt wurde – auch durch die von Gehörlosen geäußerte Lautsprache verwirklichen.<sup>659</sup> Es scheint also die Materialität des sprachlichen Ausdrucks Gehörloser zu sein, die unabhängig von der Sprachmodalität das Theater von, mit und für Gehörlose zu einem politischen Ereignis macht.

Die Verwendung von Lautsprache im Theater für Hörende und Gehörlose birgt also ein subversives Potential. Allerdings stellt sich die Frage, unter welchen Umständen dieses Potential zum Tragen kommt. Reicht bereits die Sichtbarmachung von Machtgefällen aus, um diese zu unterlaufen, oder besteht auch die Gefahr, diese zu affirmieren und zu (re)produzieren, wie es etwa *Frühling Erwache!* vereinzelt vorgeworfen wurde?<sup>660</sup>



Abb. 4: (V. l. n. r.) Inara Ilyasova als Chalkiope, Simone Jaeger als Medea (Possible World).

Da Lautsprache nicht nur in gesprochener, sondern auch in geschriebener Form vorkommt, kann man diese Frage auch auf Texte beziehen. Die Inszenierung eines lautsprachlichen, schriftlichen Texts ist im Gehörlosentheater nicht ungewöhnlich, aber tendenziell seltener zu finden als im Theater der Hörenden. Was geschieht nun in einer Produktion für Hörende und Gehörlose, wenn ein solcher Text eine dominante Rolle in der Inszenierung spielt?

Dieser Frage soll hier am Beispiel der zweiten Inszenierung von Possible World nachgegangen werden: *MEDEA! DIE WAHRHEIT! ME DEAF!*, die im Dezember

2011 ebenfalls im Ballhaus Ost in Berlin Premiere hatte (Abb. 4). Bei dieser Inszenierung war ich als Produktionsassistent beteiligt. Daher soll hier weniger eine Analyse einer Aufführung vorgenommen als vielmehr Arbeitsprozesse reflektiert werden.

<sup>659</sup> Diese Verbindung findet sich auch bei Zante 2010b, S. 263.

<sup>660</sup> Zur Relativierung der subversiven Wirkmacht von politischem Theater vgl. Warstat 2005, S. 172; ders. 2008, S. 118, 126-127; ders. 2011, S. 195; ders. 2012, S. 72; Wihstutz 2012, S. 123-160, 192-199.

Wie schon bei *Frühling Erwache!* werden hier Gebärdensprache und Lautsprache in unterschiedlicher Form kombiniert. Auch kommen wieder visuelle Kommunikationsformen wie Schrift, Filme und Zeichnungen, ein vom Stil her ähnliches Bühnenbild und das charakteristische, die Aufführung rhythmisierende Stampfen zum Einsatz. Ein gewichtiger Unterschied ist jedoch der Umgang mit Text. Viele der Szenen in *Frühling Erwache!* beruhen nicht oder nur sehr lose auf Wedekinds bzw. Calis' Text, sondern sind im Probenprozess entstanden, in welchem die Jugendlichen autobiographisches Material bearbeitet haben. Dieser auf der Biographie der Darsteller beruhende Arbeitsprozess spielt auf der Handlungsebene von *MEDEA!* nur eine marginale Rolle. Die Textgrundlage, nach der sich die Handlung und auch der überwiegende Anteil des lautsprachlichen Texts richten, entstammt dem Drama *Medea. Die Wahrheit.*, das der Autor Till Nikolaus von Heiseler eigens für die Gruppe verfasst hat. Die gebärdensprachlichen Anteile der Aufführung beruhen größtenteils auf Übersetzungen des Heiseler'schen Textes.

Obwohl Text und Schrift visuell wahrnehmbar sind, sind sie trotzdem für Gehörlose nicht immer einfach zugänglich. Dies liegt daran, dass Texte trotz allem immer noch Lautsprache sind, wenn auch in verschriftlichter Form. Dies bedeutet, dass für Personen, die hauptsächlich in Gebärdensprache kommunizieren, schriftliche Texte in einer Fremdsprache mit anderem Wortschatz und anderen grammatischen Regeln verfasst sind. Hinzu kommt, dass viele Gehörlose – insbesondere wenn sie von Geburt an gehörlos oder prälingual ertaubt sind – Schwierigkeiten mit dem Schrifterwerb haben und ihnen ihr Leben lang Lesen und Schreiben oft ungleich schwerer fällt als Hörenden. Zum einen stellt es eine enorme Schwierigkeit dar, „graphischen Elementen rezeptiv und produktiv Sinn zuzuordnen, ohne dass ihnen [den Gehörlosen] die diesen graphischen Strukturen zugrundeliegende Sprache in ihrer spezifisch vokal-auditiven Modalität zugänglich wäre“.<sup>661</sup> Es ist also der Zusammenhang von graphischem Zeichen und Phonem, der Gehörlosen nicht zugänglich ist und somit das Verständnis und die Neukombination von abstrakten Buchstabenzeichen erschwert. Zum anderen verfügen viele Gehörlose durch den oft fehlenden sprachlichen Input in der Kindheit nur über einen begrenzten Wortschatz und ein geringeres Weltwissen. Daher haben viele Gehörlose eine eingeschränkte Lesekompetenz, die weit unter ihren kognitiven Fähigkeiten liegt.<sup>662</sup>

661 Louis-Nouvel, Ulla: „Muss man hören können, um zu lesen? – Probleme des Schriftspracherwerbs Gehörloser“, in: *Sprache und Literatur* 88.32/2001a, S. 69-84, hier S. 72.

662 Vgl. List, Gudula/List, Günther: „Schrifterwerb und Minderheitskultur – Einleitende Bemerkungen zum Modellfall der Gehörlosen“, in: dies. (Hrsg.): *Gebärde, Laut und graphisches Zeichen. Schrifterwerb im Problemfeld von Mehrsprachigkeit*, Opladen 1990, S. 9-17, hier 12-14.

Das Problem des mangelnden Inputs in deutscher Sprache findet sich bei Gehörlosen mit Migrationshintergrund, bei welchen die familiäre Alltagskommunikation oft weder auf Deutsch noch DGS stattfindet, noch einmal in verschärfter Form.<sup>663</sup>

Diese Schwierigkeiten im Umgang mit Text wirken sich auf den Arbeitsprozess aus. Für die Jugendlichen ist der Dramentext – verfasst in einer poetischen Sprache, die sich stark von der deutschen Alltagssprache unterscheidet – praktisch unverständlich. Auch Hintergrundwissen über die Inhalte, zum Beispiel griechische Mythen, fehlen. Für das Team um Anka Böttcher, die für die Gebärdensprachübertragung zuständig ist, besteht also die Aufgabe, die Handlung und die einzelnen Szenen nicht nur einem gehörlosen Publikum, sondern in einem ersten Schritt den gehörlosen Schauspielern zu vermitteln. Wir führen viele Gespräche mit den Jugendlichen über die allgemeine Handlung, über Hintergründe, die Charaktere und ihre Motivationen sowie die Situationen und Konstellationen, in denen sie sich befinden. Als Ausgangsbasis für die Übersetzung wird zunächst eine Fassung in zeitgenössischem Deutsch verfasst, die gemeinsam mit den Schauspielern gelesen wird. Böttcher erstellt eine Rohübersetzung in DGS, die mit den Gehörlosen diskutiert wird. In den meisten Fällen ändern wir die DGS-Übersetzungen anhand der Bedürfnisse und Vorschläge der Jugendlichen, um angemessene und verständliche Gebärden zu finden. Im letzten Arbeitsschritt werden die DGS-Übersetzungen mittels Glossentranskription und Videoaufzeichnungen weitestgehend fixiert.<sup>664</sup>

Trotz diesem Vorgehen wird die Verständlichkeit der Inszenierung von gehörloser Seite mehrfach bemängelt. Dies wird zum einen auf die rasante Handlungsführung zurückgeführt, zum anderen wird aber auch die Gebärdensprache als teilweise unverständlich kritisiert. Außerdem seien Laut- und Gebärdensprache nicht auf demselben Niveau.<sup>665</sup> Ob es sich bei dieser Unverständlichkeit um eine ungenaue oder fehlerhafte Übersetzung, ein undeutliches oder fehlerhaftes Gebärden der Jugendlichen oder eine Kombination aus beidem handelt, erschließt sich jedoch nicht.<sup>666</sup>

663 Vgl. Bonanno 2012, S. III-VII.

664 Eine ähnliche Arbeitsweise mit Texten findet sich bei Deafinitely Theatre. Vgl. Deafinitely Theatre: *Loving and Labouring*, Eintrag vom 05.03.2012. Ausführlicher schilderten es die Beteiligten bei *Shakespeare found in BSL*. Da es sich bei Deafinitely Theatre um eine Gruppe mit gehörloser künstlerischer Leiterin und gehörlosen Schauspielern handelt, scheint die im Folgenden geschilderte Hierarchisierung durch Text in dieser Gruppe kaum eine Rolle zu spielen.

665 Vgl. Zante 2012, S. 187-188 sowie den Kommentar von Ludwig Herb in *Sehen statt Hören*, Sendung vom 21.01.2012, Bayerischer Rundfunk, Regie: Thomas Zander, Carla Kilian.

666 Die Kritik einiger Gehörloser und gebärdensprachkompetenter Hörender am Gebärden der Jugendlichen, die offensichtlich nicht zu einer gehörlosen (Bildungs-)Elite gehören, kann auf der anderen Seite wiederum als eine normative Auffassung von Gehörlosenkultur gesehen werden, da offenbar eine bestimmte Form der DGS verlangt wird und andere Formen der gebärdensprachlichen Äußerung nicht toleriert werden. Eine Kritik an der Exklusivität dominanter Auffassungen von Gehörlosenkultur und -identität findet sich bei Shultz Myers/Fernandes 2011; De Clerck 2012.

Es ist allerdings auffällig, dass eine ähnliche Kritik bei *Frühling Erwache!* meines Wissens nicht vorgebracht wurde. Man kann vermuten, dass das Vorgehen, einen lautsprachlichen Ausgangstext in DGS zu übertragen, eine Rolle dabei gespielt hat. Im Gegensatz zu *Frühling Erwache!* können sich die Jugendlichen bei der Gestaltung der Handlung in *MEDEA!* weniger einbringen. Auch stammen die geäußerten Texte nicht von ihnen selbst und sind – anders als die Wedekind'schen und Calis'schen Texte – weit entfernt von ihrer Lebenswelt. Nicht zuletzt haben sie selbst keinen direkten Zugriff auf den Text. Um sich mit dem Drama auseinanderzusetzen, bedarf es immer der Vermittlung durch Hörende, sei es durch die Übersetzerin, die Schauspieler oder das Team. So kann allein schon die Auswahl eines Textes im Allgemeinen, dieses für die Jugendlichen durch Thema und poetische Sprache schwer verständlichen Textes im Besonderen als Etablierung einer Hierarchie zwischen Hörenden und Gehörlosen gesehen werden.<sup>667</sup>

Diese Hierarchie wird insofern noch verschärft, als es sich bei den hörenden Darstellern und der Regisseurin fast ausschließlich um professionell ausgebildete Schauspieler handelt, bei den gehörlosen Mitwirkenden jedoch um Laien. Gerade die hörende Simone Jaeger wird als dominant im Vergleich zu den anderen wahrgenommen.<sup>668</sup> Diese Strukturen werden auf der Handlungsebene von *MEDEA!* allerdings nicht reflektiert und in der Aufführung nicht thematisiert. Vielmehr handelt es sich bei dieser Hierarchisierung durch die Verwendung von Text um ein Grundproblem, das bei Inszenierungen mit hörenden und gehörlosen Mitwirkenden reflektiert werden muss.<sup>669</sup> Es besteht also tatsächlich die Gefahr einer Affirmation von hegemonialen Asymmetrien, die auf die schlechtere Ausbildung der mitwirkenden Gehörlosen – das heißt konkret eingeschränkte Lesekenntnisse und das Fehlen einer Schauspielausbildung – zurückzuführen ist. Durch die potentielle Ausstellung der Jugendlichen als Laien kann somit ein normatives Verständnis von Schauspielkunst und dramatischem Theater trotz bzw. gerade wegen ihrer Teilhabe am Kunstereignis bestärkt werden.<sup>670</sup> Theaterschaffende

---

667 Ich danke Marika Antonova für den Hinweis auf diesen hierarchisierenden Effekt von Text.

668 Vgl. Zante 2012, S. 191.

669 Trotz allen Schwierigkeiten, die Gehörlose mit Schrift haben mögen, wurde das Wortspiel *ME DEAF* im Titel, das „Medea“ mit „Me Deaf“ kombiniert, nur von Gehörlosen-Medien aufgegriffen und erklärt, wohingegen der Titel in Hörenden-Medien als sperrig und unverständlich bezeichnet wurde. Vgl. *Taubenschlag. Das Portal für Gehörlose und Schwerhörige*, [www.taubenschlag.de/meldung/6966](http://www.taubenschlag.de/meldung/6966), letzter Aufruf 24.12.2013; *Sehen statt Hören*, 21.01.2012; Fröhlich, Tobias: „Geräusche und Gesten, Schreie und Stille. Im Ballhaus Ost wird das Medea-Drama recht ambitioniert umgesetzt“, in: *Berliner Morgenpost*, 14.12.2011; auch unter dem Titel „Schreie und Stille. Im Ballhaus Ost wird das Medea-Drama recht ambitioniert umgesetzt“, in: *Welt Kompakt*, Ausgabe Berlin, 14.12.2011 veröffentlicht.

670 Yvonne Schmidt stellt dies für Arbeiten unter Beteiligung von Darstellern mit Behinderung fest. Vgl. Schmidt 2012, S. 75-76.

müssen sich also die Frage stellen, inwieweit die Mittel des Hörenden-Theaters, zum Beispiel in Form von Inszenierungen eines Dramentexts, auch für taube Mitwirkende geeignet sind.

Es zeigt sich erneut, dass eine *Aesthetics of Access* im zweisprachigen Theater die vorhandenen Machtstrukturen adressiert, was jedoch unterschiedliche Folgen haben kann. Die kulturellen Normen im Theater der Hörenden wie der Gehörlosen werden sichtbar gemacht, indem einerseits ihre performative Hervorbringung gestört wird und sie andererseits in theatraler Weise inhaltlich thematisiert werden. Dies geschieht gerade durch das „Imperfekte“, die Verwendung von Lautsprache in Form von stimmlichen Äußerungen der gehörlosen Darsteller. Die Wirkung dieser Ästhetik ist verunsichernd und provokant, eröffnet aber die Möglichkeit, Machtbeziehungen neu auszuhandeln und die Identitäten Gehörloser wie Hörender in ihrer Hybridität anzuerkennen. Die *Aesthetics of Access* ist in diesem Falle also hochpolitisch und birgt das Potential, normative Kulturbegriffe und vorhandene Macht- und Herrschaftsstrukturen zu subvertieren. Jedoch besteht auch das Risiko, entsprechende Hierarchien zu affirmieren und performativ zu reproduzieren, was in diesem Fall insbesondere mit der Rolle des schriftlichen Textes in der Inszenierungsarbeit zusammenhängt.

#### **4.5. Taubheit und Behinderung: John E McGraths *In Water I'm Weightless***

Wie im Theorieteil dieser Arbeit bereits gezeigt wurde, ist das Verhältnis von Taubheit und Behinderung zwiespältig. Medizinisch und rechtlich gesehen ist Gehörlosigkeit unter den Begriff der Behinderung zu fassen. Die gängigen Begriffe von Gehörlosenkultur sprechen sich hingegen klar gegen diese Auffassung aus und begreifen Gehörlose als kulturelle und sprachliche Community. Dennoch lassen sich gewisse Parallelen nicht bestreiten, da es sich bei beiden Gruppen um Minderheiten handelt, die sich aufgrund gemeinhin als defizitär geltender körperlicher Merkmale von einer dominanten Mehrheit unterscheiden, und diese soziale Rolle als Mensch mit Behinderung bzw. Gehörloser performativ hervorgebracht wird. Da diese Trennung zwischen Taubheit und Behinderung insbesondere im Rahmen des Kampfes um politische Anerkennung Gehörloser aufgetreten ist, stellt sich die Frage, ob dies in Aufführungen reflektiert wird, in welchen

(hörende) Menschen mit Behinderung und Gehörlose gemeinsam auftreten und ob diese ebenfalls als politisch zu verstehen sind.

In der Theaterwissenschaft lassen sich unterschiedliche Herangehensweisen an Menschen mit Behinderung auf der Bühne unterscheiden. So werden diese a) als fremd oder anders porträtiert, b) als Teilnehmer pädagogischer Projekte thematisiert oder c) es wird das politische, subversive, integrative bzw. inklusive Potential entsprechender Aufführungen betont.

Hans-Thies Lehmann schildert eine Aufführung der Societas Raffaello Sanzio, bei der kranke und behinderte Menschen auftreten:

Die Auftritte von Akteuren wie dem erwähnten armlosen Spieler, verkrüppelten, behinderten Leibern, dem am Down Syndrom leidenden Jungen, der Agamemnon darstellt, das Autistische des Horatiodarstellers machen, an der Grenze der Norm (und der Erträglichkeit), den ‚unmenschlichen‘ Körper erfahrbar. Verbunden mit Lärm [...] entsteht eine Alptraumszenerie, in der die Körper zwischen einem lebendigen, dinghaften, tierhaften und beinahe schon erstorbenen Zustand sich jeder Kategorisierung entziehen und auf paradoxe Weise zugleich die Schönheit sogar des Körpers in der Entstellung sichtbar werden lassen.<sup>671</sup>

Auch wenn Lehmann anderes behauptet, kategorisiert er die betrachteten Körper sehr wohl, nämlich als nicht der Norm entsprechend, die er für einen menschlichen Körper voraussetzt und die offenbar Menschsein mit körperlicher Unversehrtheit gleichsetzt. Anstatt aber nun diese Norm zu hinterfragen, spricht er den Schauspielern ihre Menschlichkeit ab: Sie seien unmenschlich, dinghaft, tierhaft, beinahe erstorben. Lehmann beschreibt Menschen mit Behinderung als das fundamental Andere, als Teil eines Alptraums – geradezu ein beispielhafter Fall einer *ideology of ability*, die nur gesunde Körper als menschlich betrachtet.<sup>672</sup> Nicht zuletzt werden die Schauspieler als leidend charakterisiert, als Opfer.

Paradoxerweise spricht Lehmann an anderer Stelle von „devianten Körpern“, die eben genau jene Vorstellungen von Norm und Normalität hinterfragen würden.<sup>673</sup> Daneben werden Menschen mit Behinderung bei ihm im Rahmen von sozial- oder heilpädagogischen Projekten thematisiert, was jedoch wiederum den bereits angeklungenen Opferstatus untermauert.<sup>674</sup>

---

671 Lehmann 2011a, S. 378-379, Hervorhebung im Original.

672 Vgl. Siebers 2012, S. 19.

673 Vgl. Lehmann 2011a, S. 163.

674 Vgl. ebd., S. 239-240.



Demgegenüber existieren Betrachtungen, die eben nicht einen pädagogischen oder therapeutischen Prozess, sondern vielmehr einen künstlerischen Prozess und das entsprechende „Produkt“ – die Aufführung – zum Gegenstand haben. Dabei werden die Untersuchungen der Aufführungen oft an die Analysen von gesellschaftlichen und sozialen Prozessen gekoppelt, die durch die entsprechenden Aufführungen sichtbar gemacht, thematisiert und/oder subvertiert werden. Dies kann zum Beispiel der immer noch im Theaterbetrieb vorgenommene Ausschluss von Menschen mit Behinderung als Künstler auf der Bühne sein; die Infragestellung von Repräsentation und Interpretation von Körpern (zum Beispiel als Opfer, Schurken, das Andere); Verunsicherung und die Hinterfragung von Kategorien wie Norm, Normalität; die Aufarbeitung historischer Perspektiven auf Behinderung.<sup>675</sup>

Dabei können gerade durch das aktive künstlerische Schaffen von Menschen mit Behinderung traditionelle Vorannahmen und Vorurteile hinterfragt werden:

The physically impaired performer has to negotiate two areas of cultural meaning: invisibility as an active member in the public sphere, and hypervisibility and instant categorisation as passive consumer and victim in much of the popular imagination.<sup>676</sup>

Disabled performance can be seen as powerful, active incursions into the conceptual space of art: neither disabled nor non-disabled performers just ‚are‘ – they position themselves on stage and in discourse. The very fact of being positioned/positioning themselves is working against the view of the disabled person as merely passive, ‚incarcerated by an overpowering body‘, ‚tragic victim‘ of a pre-discursive physicality.<sup>677</sup>

Dabei ist den Theoretikern und Praktikern durchaus bewusst, dass die Betonung der Behinderung der Darsteller ein zweiseitiges Schwert ist, da diese dadurch gelabelt werden. So können bei Zuschauern Annahmen entstehen oder bestärkt werden, dass es sich um eine eher therapeutische Arbeit auf geringem künstlerischen Niveau handle oder auch, dass Theater mit behinderten Menschen automatisch immer ausschließlich Behinderung zum Thema habe.<sup>678</sup> Gerade durch die Tatsache, dass alternative Körper, die einem Ideal von Hellhäutigkeit, Sportlichkeit, körperlicher Unversehrtheit, Heteronormativität etc. nicht entsprechen, kaum im Theater zu sehen sind, schwingt beim Auftritt eines Schauspielers mit Behinderung durch seine *hypervisibility* immer bereits eine

---

675 Vgl. Kuppers 2004; Conroy 2009; Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice/Schmidt, Yvonne: „Theater für alle, aber nicht von allen? Spannungsfelder und Perspektiven der Theatervermittlung“, in: *Forum Modernes Theater* 25.1/2010, S. 45-63; Keidan/Mitchell (Hrsg.) 2012.

676 Kuppers 2004, S. 49. Vgl. auch Siebers 2012, S. 16.

677 Kuppers 2004, S. 58-59.

678 Vgl. Kuppers, Petra: „Deconstructing images: Performing disability“, in: *Contemporary Theatre Review*, 11.3-4/2001, S. 25-40, hier S. 25-26.

Bedeutung mit, die der Erklärung oder Thematisierung bedarf.<sup>679</sup> Auch die bereits dargelegte Kritik an Ausbildungs- und Besetzungskonventionen sowie Fragen der Accessibility werden in Bezug auf Menschen mit Behinderung formuliert.<sup>680</sup>

Praktikern des *Disability Theatre*<sup>681</sup> ist es in der Regel durchaus bewusst, dass Taubheit sich gegen eine einfache Subsumierung unter den Begriff der Behinderung sperrt, da die Ebene der Kommunikation und des kulturellen Selbstverständnisses sich unterscheidet. Daher zieht sich nicht nur ein Graben zwischen Menschen mit und ohne Behinderung, sondern auch zwischen Sprechenden und Gebärdenden – und diese Grenzen sind nicht deckungsgleich. Ein Beispiel für eine Inszenierung, bei welcher eine derart heterogene Gruppe von Schauspielern auftritt und die sich deswegen mit Fragen nach Gruppenzugehörigkeiten und -abgrenzungen auseinandersetzen muss, ist *In Water I'm Weightless*, die 2012 im Rahmen des Unlimited Festivals für *Deaf* und *Disability Arts* im Vereinigten Königreich entstanden ist. Hier ist bereits im Rahmen deutlich markiert, dass *Deaf Arts* einen eigenen Kunstbereich darstellen, der von *Disability Arts* zu unterscheiden ist. Auch die Autorin des inszenierten Textes, die unter anderem in *Disability Arts* und *Culture* beheimatete Kaite O'Reilly, betont diese Unterscheidung, die Gehörlosigkeit nicht als Teilbereich von Behinderung sieht, wenn sie über das der Inszenierung zugrundeliegende Textkorpus *The ,d' Monologues* berichtet.<sup>682</sup> Die Regie hatte John McGrath inne, wobei O'Reilly als Dramaturgin und Beraterin für die Gebärdensprachverdolmetschung ebenfalls an der Inszenierung beteiligt war.

Die fünf Schauspieler auf der Bühne haben alle eine Behinderung. Manche von ihnen sind offensichtlich – etwa bei Mat Frasers Armen –, andere sind nicht sichtbar, beispielsweise Karina Jones' Sehbehinderung. Auch eine gehörlose Schauspielerin ist beteiligt: Sophie Stone. Inhaltlich handelt es sich um eine Collage von Monologen, die einzeln oder in Gruppen vorgetragen werden und Vorannahmen und Vorurteile gegenüber Menschen mit Behinderung anprangern und kritisieren. Diesen von nichtbehinderten Menschen geprägten Negativbildern wird eine Auffassung von Behinderung gegenübergestellt, die sie als etwas Besonderes begreift, das gängige Konzepte von Norm,

---

679 Vgl. Siebers 2012, S. 16.

680 Vgl. Sandahl 2005; Hammond 2012; Schulte 2012.

681 Der Begriff des *Disability Theatre* lässt sich nicht einfach als Theater von/für/mit Menschen mit Behinderung ins Deutsche übertragen, da hier ein politisch motivierter Anspruch mitschwingt, dass nicht nur die Schauspieler, sondern auch andere organisatorische, künstlerische und/oder leitende Positionen mit Menschen mit Behinderung besetzt sein sollen. Diese Konnotation fehlt im Deutschen.

682 Vgl. Programmheft zu *In Water I'm Weightless*, National Theatre Wales, Cardiff 2012, S. 21.

Normalität und Normativität demontiert. Den Monologen und Publikumsansprachen stehen immer wieder Einzel- oder Gruppentanzszenen gegenüber.

Durch die Beteiligung einer tauben Schauspielerin spielt auch Gebärdensprache eine Rolle in der Inszenierung. So verwendet Stone an vielen Stellen BSL, wenn sie Monologe vorträgt, allerdings nicht ausschließlich. Etwa die Hälfte ihres Textes trägt sie in englischer Lautsprache vor – da ihre Aussprache sehr deutlich ist und nur ein sehr leichter Gehörlosenakzent auszumachen ist, verstehe ich sie ohne Probleme. Um die Inszenierung auch für ein gehörloses Publikum zugänglich zu machen, ist die Gebärdensprachdolmetscherin Jo Ross beteiligt. Diese ist nicht von Anfang an auf der Bühne. Während sich in der ersten Szene die fünf Schauspieler alle in extravaganter Kleidung ähnlich wie auf einem Laufsteg präsentieren, kommt Ross erstmals in einer späteren Szene nur als Filmprojektion vor, bei der ein gesprochener Monolog in Gebärdensprache übersetzt wird (Abb. 5). Im Verlauf der Aufführung tritt Ross auch persönlich auf und mischt sich unter die Schauspieler. Weitere häufig genutzte Möglichkeiten, um tauben Zuschauern den Inhalt der Monologe zu vermitteln, sind projizierte Schrift sowie suggestive Filmaufnahmen oder Bilder, die auf den Inhalt des Gesagten verweisen.



Abb. 5: Im Vordergrund Karina Jones, als Projektion im Hintergrund Dolmetscherin Jo Ross (National Theatre Wales).

*Labour's Lost* – unterschiedliche Strategien ineinander. Auch wenn keine vollständige Textredundanz gegeben ist, scheint mir hier immer noch ein Unterschied zu den Possible-World-Produktionen zu bestehen, denn hier werden die Konfliktpotentiale von Kommunikation kaum thematisiert. Zwar spielten Kommunikationsschwierigkeiten im Produktionsprozess sicherlich eine Rolle, aber auf der Bühne wird ihnen mit unterschiedlichen Übersetzungsstrategien begegnet, die offenbar vollkommen aufzugehen scheinen und die kommunikative Barriere zwischen den hörenden und der gehörlosen Schauspielerin vollständig überbrücken können.

In dieser Inszenierung wird demnach großer Wert auf Accessibility gelegt. Hörenden wie Gehörlosen soll der Inhalt vermittelt werden. Allerdings geschieht dies hier nicht mittels einer Dolmetscherin, die den *gesamten* Text gebärdet. Vielmehr greifen – ähnlich wie bei *Frühling Erwache!* und *Love's*

Da die Schauspieler bzw. Figuren auf der Bühne keine Kommunikationsprobleme miteinander haben, hat Stone im Rahmen des Ensembles auch keine Sonderstellung inne. Wie alle anderen trägt sie Monologe vor, die zum einen die Vorurteile und Beschränkungen, die die Mehrheitsgesellschaft Minderheiten auferlegt, verdeutlicht. So wie beispielsweise Jones einen Monolog vorträgt, der eine Sehbehinderung nicht (nur) als Beschränkung, sondern eine andere Form der Wahrnehmung und somit auch der gedanklichen Gestaltung der Welt schildert, zeigt Stone in einem Monolog am Beispiel einer CI-Nutzerin kurz nach der Implantation auf, dass der Gehörsinn mehr Fluch als Segen sein kann. Die von Stone vorgetragene Monologe unterscheiden sich also von der inhaltlichen Struktur nicht von denjenigen der anderen Charaktere, da sie zu einem Perspektivwechsel auf Behinderung anregen, auch wenn Stone diese anteilig in Gebärdensprache vorträgt.

Auch in den Rezensionen werden weder Stone noch die Verwendung von Gebärdensprache gesondert herausgehoben. Wenn Gebärdensprache überhaupt erwähnt wird, dann geschieht dies weniger im Zusammenhang mit Gehörlosigkeit, sondern sie wird eher als eines von vielen künstlerischen Mitteln auf der Bühne gesehen. Die Dolmetsch-situation wird in einem Beitrag angesprochen, allerdings nur in Verbindung mit Stone.<sup>683</sup> Die Dolmetscherin Jo Ross wird in keiner einzigen mir bekannten Rezension erwähnt. Anscheinend wird sie nicht als essentieller Teil des Ensembles gesehen, sondern als eine Art körperloses *accessibility tool*. Dies ist insofern nicht verwunderlich, als Ross in den Aufführungen eher als Performerin zweiter Ordnung auftritt. Sie hat so gut wie gar keinen eigenen Text, fehlt in der Anfangsszene, in welcher sich die Schauspieler präsentieren, und agiert – anders als die Schauspieler – normalerweise nicht als Figur, sondern eben als eine Dolmetscherin, die den Fokus nicht über Gebühr auf sich lenkt.

Diese rein auf die Funktion als *accessibility tool* ausgerichtete Inszenierung der Dolmetscherin wird jedoch an einer Stelle auffällig gebrochen. In einer Szene stehen, sitzen oder liegen alle Schauspieler auf der Bühne verteilt. Inhaltlich dreht es sich um (reale

---

683 Vgl. Chiejina, Obi: „Unlimited @ Southbank Centre. Obi Chiejina blogs about the performance of Kaite O'Reilly's „In Water I'm Weightless“, in: *Disability Arts Online*, 05.09.2012, [www.disabilityartsonline.org.uk/unlimited-blog?item=1481](http://www.disabilityartsonline.org.uk/unlimited-blog?item=1481). Die anderen mir bekannten Rezensionen, die Gebärdensprache thematisieren, sind: Moore, Dylan: „In Water I'm Weightless, National Theatre Wales. Five disabled actors give an impressionistic glimpse of themselves“, in: *The Arts Desk*, 31.07.2012, [www.theartsdesk.com/theatre/water-im-weightless-national-theatre-wales](http://www.theartsdesk.com/theatre/water-im-weightless-national-theatre-wales); Wentworth, Tom: „Review: Unlimited: In Water I'm Weightless, at the Wales Millennium Centre, Cardiff“, in: *Disability Arts Online*, 01.08.2012, [www.disabilityartsonline.org.uk/?location\\_id=1839](http://www.disabilityartsonline.org.uk/?location_id=1839); Hickling, Alfred: „In Water I'm Weightless – review“, in: *The Guardian*, 02.08.2012, [www.guardian.co.uk/stage/2012/aug/02/in-water-im-weightless-review](http://www.guardian.co.uk/stage/2012/aug/02/in-water-im-weightless-review). Alle Rezensionen wurden am 24.12.2013 zuletzt aufgerufen.

oder vermeintliche) Gründe von psychischen Störungen. So rufen die Schauspieler nacheinander kurze Sätze ins Publikum, die jedes Mal mit „This is how madness begins!“ anfangen. Danach wird jeweils ein anderer Grund oder ein anderes Symptom benannt. Bei jedem dieser Aufrufe stellt sich Jo Ross neben den jeweiligen Schauspieler und gebärdet die Übersetzung davon. Da allerdings die Schauspieler über die gesamte Bühne verteilt sind und zwischen den einzelnen Ausrufen kaum Pausen bestehen, muss Ross ständig rennend die Bühne überqueren, um dann mit etwas Verspätung oder noch im Laufen beginnend den Text zu gebärden. Sie wird dabei hektischer und gerade der sich immer wiederholende Einleitungssatz wird oft nur undeutlich und schnell gebärdet. Mit der Zeit sieht man, dass Ross etwas außer Atem gerät. Hier wird der Fokus erstmals direkt auf die Dolmetscherin gelegt. Sie ist kein neutrales *accessibility tool* mehr, sondern tritt als Mensch mit all seinen Beschränkungen auf: Sie kann nicht so schnell laufen, wie sie eigentlich müsste, kann nicht alles langsam und deutlich gebärden und ihrem Körper ist die Anstrengung anzumerken. Hier ist eine der wenigen Stellen in der Inszenierung, wo auch die Grenzen der Kommunikation aufgezeigt werden. Während ansonsten Lautsprache, Gebärdensprache, Schrift und Bilder reibungslos ineinandergreifen, ist hier Kommunikation auf einmal Arbeit, Anstrengung, möglicherweise unverständlich. Ross wird so vom hilfreichen Neutrum kurzzeitig zur Protagonistin, die unter der Kommunikationssituation zu leiden hat.

Dies ist jedoch nicht die einzige Stelle, bei der Kommunikationsschwierigkeiten betont werden. In einer weiteren Szene gebärden Ross und Stone gemeinsam synchron ins Publikum. Eine Übersetzung wird nicht geliefert. Erst im Anschluss folgt eine lautsprachliche Szene ähnlichen Inhalts. Hier steht Gebärdensprache auf einmal im Vordergrund, und zwar als ein nicht allen zugängliches Kommunikationsmittel. Bereits dieser kurze Monolog reicht aus, um hörende Zuschauer zu verunsichern und einen Perspektivwechsel anzuregen.

And there's an arresting instance of table-turning when Stone delivers a long speech in British Sign Language without translation. Suddenly you realise how incomprehensible the world would seem if you lost the ability to hear. I couldn't understand a word, though the final gesture – a middle finger jabbed aggressively upwards – was enough to give the gist.<sup>684</sup>

---

684 Hickling 2012. Interessanterweise erwähnt Hickling die Dolmetscherin nicht, die in dieser Szene neben Stone steht und das Gleiche gebärdet. Auch ist die aufgrund des fehlenden Verständnisses unterschiedliche Wahrnehmung der Dauer – ich schreibe hier von einem kurzen Monolog, er von einer langen Rede – zu betonen. Offenbar entgeht Hickling ebenfalls die Inszenierung von Gebärdensprache als visuelles Ausdrucksmittel, die in manchen Szenen in meines Erachtens recht auffälliger Weise geschieht.

Trotz diesen wenigen Szenen, in welchen die Besonderheiten von Gehörlosigkeit und Gebärdensprache herausgehoben werden, wird hier Taubheit eher als Teil einer körperlichen wie kulturellen Vielfalt inszeniert. Gehörlose leiden ebenso wie hörende Menschen mit Behinderungen unter Vorurteilen, Bevormundung und Diskriminierung durch hörende Menschen ohne Behinderung. Auch hinterfragen sie gängige Normvorstellungen über den menschlichen Körper. Und sowohl Gehörlosigkeit als auch Behinderung können eben nicht (nur) als Einschränkung, sondern als Teil der eigenen Identität erfahren werden, die kulturelle Auswirkungen hat. Die Schauspieler werden hier zwar in ihrer Individualität präsentiert (und zwischen *Disability* und *Deaf culture* wird wohlweislich unterschieden), aber dennoch überwiegen gemeinsame Erfahrungen und Ziele, die sie zu einer Gruppe machen und von einer Mehrheitsgesellschaft unterscheiden, wie auch ein hörender Rezensent ohne Behinderung feststellt:

It is thought-provoking rather than attitude-changing, but that fault lies with us, not with the play. And of course, despite some kind of attempts, it gets nowhere near allowing the able-bodied to understand what it might be like inside the body of „the other“. But that’s perhaps the point: underlining the distance that exists, the gap that needs bridging.<sup>685</sup>

Die Tatsache, dass die Begriffe der Gehörlosigkeit und Behinderung nicht deckungsgleich sind, sondern neben körperlichen auch sprachliche und kulturelle Unterschiede vorhanden sind, wird bei *In Water I’m Weightless* also kaum thematisiert, sondern vielmehr vorausgesetzt und im Rahmen einer Feier der Vielfalt und Heterogenität menschlicher Körper präsentiert. Die ästhetische Gestaltung politischer Auffassungen, gemeinsamer Erfahrungen und Ziele steht dabei im Vordergrund. Dabei wird im Rahmen von Gehörlosigkeit weniger auf die Schwierigkeiten der Kommunikation eingegangen als dass vielmehr aufgezeigt wird, dass Kommunikation möglich ist, und zwar durch *accessibility tools*, die jedoch im Alltag noch viel zu wenig Verwendung finden. Gehörlose und hörende Menschen mit Behinderung werden als eine solidarische Interessengruppe verstanden, deren kulturelle Ausdrucksformen Überschneidungen aufweisen und miteinander kombiniert werden können.

Hier zeigt sich eine Auffassung von politischem Theater, die sich von jener Rancières unterscheidet. *In Water I’m Weightless* lässt sich mit Warstats Theatralitätsbegriff fassen, bei welchem die Zuschauer die wahrgenommenen Szenen mit dem Leben außerhalb des Theaters in Verbindung bringen sollen. Es handelt sich also um eine inhaltlich-

---

685 Moore 2012. Vgl. auch Koppers 2004, S. 29, 58-59 zum Potential von Theater und Performance, die Perspektive auf Behinderung zu verändern.



thematische Bearbeitung und Diskussion von gesellschaftlichen Phänomenen und politischen Konflikten, wobei die performative Hervorbringung und Sichtbarmachung der diesen Konflikten zugrundeliegenden Normen in den Hintergrund tritt.<sup>686</sup> Man kann *In Water I'm Weightless* also als Thesen- oder Problemstück charakterisieren, das eine bestimmte Fragestellung – hier die Rolle von Menschen mit Behinderung bzw. Gehörlosen in der Gesellschaft – diskutiert und sich dabei einem öffentlichen Engagement verpflichtet sieht, das politische und gesellschaftliche Veränderungen herbeiführen will.<sup>687</sup> Dabei werden einerseits die Interessen von den betroffenen Personen artikuliert,<sup>688</sup> andererseits aber auch konkret demonstriert, wie gesellschaftliche Teilhabe aussehen kann. Eine tatsächliche Umkehr auch im Theater vorhandener Machtstrukturen bleibt jedoch zumeist aus, vielmehr werden politische Forderungen kommuniziert, ohne das Publikum selbst die Erfahrung ihrer Notwendigkeit machen zu lassen.<sup>689</sup>

Die glamouröse, positive Inszenierung von Behinderung und Taubheit blendet die Schwierigkeiten aus, die innerhalb und zwischen diesen beiden Gruppen bestehen, und resultiert daher eher in einer Grenzziehung und Distanzierung zur Mehrheit der hörenden Menschen ohne Behinderung. Die einzige Angehörige der Mehrheit auf der Bühne – die Dolmetscherin – bleibt ein nahezu unsichtbarer Fremdkörper. Die Wirkung auf die unterschiedlichen Publikumsgruppen fällt daher unterschiedlich aus. Während hörenden Menschen ohne Behinderung ein Perspektivwechsel vermittelt wird, der ein defizitäres Bild von Behinderung und Gehörlosigkeit infrage stellt, wird gehörlosen und/oder Zuschauern mit Behinderung ein Identifikationsangebot unterbreitet, indem ihre Belange, Forderungen und Erfahrungen im Zentrum des Bühnengeschehens stehen.

Der taube und behinderte Körper ist dabei im Fokus der Aufführung als ein Symbol für eine positiv zu wertende Vielfalt. Allerdings werden damit verbundene Machtstrukturen kaum erfahrbar gemacht. Außer der inhaltlichen Auseinandersetzung mit Diskriminierungserfahrungen und defizitären Körperbildern wird innerhalb der Aufführungsästhetik lediglich mit kurzen sprachlichen Ausschlussmechanismen gespielt. Es werden insofern unterschiedliche kulturelle Einflüsse spürbar, als die positive Grundauffassung jeglicher Körper, die die Basis für das kulturelle Selbstverständnis Gehörloser und von

---

686 Zu dieser Auffassung von politischem Theater vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hrsg.) 2005, S. 242-245, hier S. 244-245.

687 Vgl. Schweikle, Irmgard/Heinz, Andrea: „Problemstück“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 609; Schweikle, Irmgard/Redaktion der Neubearbeitung des „Metzler Lexikons Literatur“: „Thesenstück“, in: Burdorf/Fasbender/Moennighoff (Hrsg.) 2007, S. 769.

688 Diese Verhandlung von Partikularinteressen erinnert an Rancières Polizei-Begriff.

689 „[T]here is a tendency for significant points to be raised rather than developed.“ Hickling 2012.

Menschen mit Behinderung darstellt, als Fundament für die Aufführung dient. Auch das dieser Inszenierung zugrundeliegende Politikverständnis, das einerseits von einer klaren Trennung von behinderten/gehörlosen und nichtbehinderten, hörenden Körpern ausgeht, andererseits aber das Label des „Anderen“ für sich verwirft und die Anerkennung dieser Körper als normal einfordert, erscheint mir als typisch für das kulturelle Selbstverständnis Gehörloser. Formal unterscheidet sich die Aufführung jedoch kaum von monologisch strukturierten Theaterformen der Mehrheit.

Eine *Aesthetics of Access* ist hier also ebenfalls als politische Ästhetik zu verstehen, wobei hier ein anderes, konventionelleres Politikverständnis zugrunde liegt als etwa bei *Frühling Erwache!*. Die kulturellen Einflüsse Gehörloser bzw. von Menschen mit Behinderung finden sich hier weniger auf der formalen als der inhaltlichen Ebene. Daher lässt sich in diesem Fall die *Aesthetics of Access* als eine politisch aktivistische Ästhetik der anderen Mitte umreißen, die von alternativen Körperbildern ausgeht, diese positiv bewertet und gleichzeitig gesellschaftliche Veränderungen bewirken will.

#### **4.6. „Verständnis ist nicht gleich Kommunikation“:<sup>690</sup> Verstehen und Nichtverstehen in zweisprachigen Aufführungen**

Wie sich gezeigt hat, adressieren mehrsprachige Aufführungen ein gehörloses und hörendes Publikum auf unterschiedliche Art und Weise. Dabei wird auf die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi der Zuschauer insofern eingegangen, als ein bedeutender Anteil der theatralen Kommunikation mittels visueller, zuweilen auch taktiler Zeichen stattfindet. Die visuelle Kommunikation setzt sich zwar zu großen Teilen, aber nicht ausschließlich aus Gebärdensprache zusammen, die durch weitere visuelle Kommunikationsverfahren wie LBG, pantomimische Techniken, Schrift oder proxemische Theaterzeichen ergänzt wird. Doch selbst in Aufführungen, die überwiegend oder ausschließlich auf visuelle Kommunikation setzen, wird auf Wahrnehmungsgewohnheiten der hörenden Zuschauer eingegangen. So verwenden auch Inszenierungen mit geringem oder ohne Anteil gesprochener Lautsprache akustische Reize wie Musik.

Eine wesentlich größere Rolle als diese verbindenden Elemente spielen in zweisprachigen Aufführungen jedoch die kommunikativen Schwierigkeiten, die durch den Einsatz von Laut- und Gebärdensprache entstehen. Der konkrete Einsatz der zwei Sprachmodalitäten unterscheidet sich in den Inszenierungen beträchtlich. So gibt es Produktio-

---

690 Diese Überschrift borge ich von Zante 2012.

nen, in welchen eine vollständige Textgleichheit in beiden Sprachen angestrebt wird, wohingegen in anderen die Gebärdensprache in den Vordergrund gerückt und für Hörende aufbereitet wird. Eine dritte Strategie ist die gleichberechtigte Verwendung beider Sprachen, die sich jedoch bewusst von der vollständigen Textredundanz abwendet und vielmehr eine asymmetrische Kommunikation und Informationsvergabe betreibt. Allen zweisprachigen Aufführungen ist jedoch gemein, dass das vollständige inhaltliche Verständnis nicht das Hauptanliegen darstellt. Anders als gedolmetschte Aufführungen, die Theater auf die Vermittlung sprachlicher Inhalte reduzieren, was sich in Form von Accessibility-Forderungen jenseits ästhetischer Aspekte äußert, verfolgen und erfüllen zweisprachige Aufführungen unterschiedliche Funktionen. In den diskutierten Beispielen waren dies die Demarginalisierung von Gebärdensprache bei gleichzeitiger Ästhetisierung der Dolmetschsituation (*Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: „Briefe“*), eine didaktische Funktion, die Hörenden eine neue Form des Spracherlebens eröffnet und für Gehörlose eine Aneignung und Überführung eines kanonischen Textes der Hörenden in die Kultur der Gehörlosen vollzieht (*Love's Labour's Lost*), oder unterschiedliche politische Funktionen. So werden bei *In Water I'm Weightless* gesellschaftliche Machtverhältnisse im Rahmen eines Problemstücks diskutiert und politische Forderungen geäußert, wobei von einer anderen Mitte ausgegangen wird, die den tauben bzw. behinderten Körper als normal und positiv voraussetzt. Anders bei *Frühling Erwache!*, wo ebendiese Machtgefälle im Laufe der Aufführung subvertiert und für das Publikum direkt sicht- und erfahrbar gemacht werden.

Eine *Aesthetics of Access* nimmt dabei jeweils unterschiedliche Form an, wobei Körper, Macht und Kultur immer eine Rolle spielen. So kann das Fehlen des gehörlosen Körpers auf der Bühne und der Auftritt einer gebärdenden Coda normative Auffassungen des Zusammenhangs von Körper, Sprache und Kultur hinterfragen, wohingegen die ausgestellte Sichtbarkeit einer ausschließlich tauben Besetzung gängige Castingkonventionen, die den tauben Körper ausschließen, als unbegründet entlarven. Auch wird die Reduktion eines Körpers auf einen medizinisch festgelegten Hörstatus hinterfragt, indem die performative Hervorbringung von Gehörlosigkeit und die hybride Zusammensetzung von Identität aufgezeigt wird oder der behinderte und/oder gehörlose Körper als ebenso schön und glamourös inszeniert wird, wie es ansonsten nur hörenden Normkörpern ohne Behinderung zusteht.

Alle besprochenen Aufführungen unterlaufen im Theater vorhandene Machtgefälle bereits durch die Tatsache, dass sie sich an ein hörendes und gehörloses Publikum rich-

ten, also einer Gruppe von Personen Zugang zu Kunsttheater verschaffen, der ansonsten kein Raum zugestanden wird. Doch geht die Auseinandersetzung mit Herrschaftsstrukturen jeweils viel weiter und kann unterschiedliche Richtungen einschlagen. So können gerade durch die Demarginalisierung von Gebärdensprache die Grenzen gängiger Accessibilitymaßnahmen aufgezeigt werden, die Gehörlose auch weiterhin in einem Abhängigkeitsverhältnis von Hörenden belassen. Auch werden häufig linguistisch hervorgebrachte Ausschlussverfahren im Theater bewusst gemacht, indem sie entweder nur auf Hörende angewandt werden und Gehörlosen somit eine überlegene Position verschaffen oder indem die unterschiedlichen Zuschauer im Wechsel davon betroffen sind, sodass sie liminalen Erfahrungen in Form von ständigen Perspektiv- und Positionswechseln ausgesetzt sind. Ferner werden inhaltliche Positionen zu gesellschaftlicher Teilhabe thematisiert und entsprechende Verfahren demonstriert. Dabei kann der schwelende Konflikt zwischen Gehörlosen und Hörenden entweder möglichst ausgeblendet und beschwichtigt oder hingegen direkt adressiert und provoziert werden.

Des Weiteren lassen sich alle betrachteten Aufführungen als interkulturell betrachten, da sie aus einer Kombination von Traditionen, Arbeitsweisen, Texten und Sprachen aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten hervorgehen. Dabei werden zumeist statisch-normative Kulturbegriffe hinterfragt und die Hybridität von Kulturen und Identitäten aufgezeigt, die eine klare Zuordnung einer Person zur Gehörlosen- oder Hörendenkultur unterlaufen. Bei dieser Auffassung des biographischen Körpers als hybridem Kulturträger werden Normen und Gepflogenheiten der jeweiligen Kulturen nicht nur kombiniert oder überblendet, sondern auch bewusst verletzt. Dadurch können diese Normen und Regeln sicht- und angreifbar gemacht werden, sodass ihr exklusives Potential zur Diskussion gestellt wird.

Eine *Aesthetics of Access* ermöglicht in zweisprachigen Aufführungen also die Erfahrung des Andersseins, des Unterschieds zwischen Gehörlosen und Hörenden, wobei jedoch die vermeintlich eindeutigen Grenzen zwischen diesen beiden Gruppen zugleich verwischt, hinterfragt und negiert werden. Diese gegenläufigen Bewegungen können eine liminale Erfahrung in Form von Orientierungslosigkeit, Spannungen und Konflikten auslösen, da bisherige Gewissheiten ihre Gültigkeit verlieren, gleichzeitig jedoch die Erfahrung von Differenz und Distanz als eine produktive Erschließung neuer Welten und den Erwerb neuer Kenntnisse und Perspektiven ermöglichen.