

Rafael Ugarte Chacón



# Theater und Taubheit

Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst

[transcript] Theater

**Aus:**

*Rafael Ugarte Chacón*

## **Theater und Taubheit**

### Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst

Mai 2015, 344 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2962-0

Wie gestaltet man ein Theater, das die körperlichen und kulturellen Unterschiede zwischen Gehörlosen und Hörenden berücksichtigt? Wie wird dabei mit Verständigungsschwierigkeiten umgegangen? Und welche Machtgefälle und Diskriminierungsstrukturen bestehen?

Diese erste umfassende Studie zum Theater von und für Gehörlose in Europa verknüpft ästhetische, ethische und politische Fragestellungen miteinander. Rafael Ugarte Chacóns Buch richtet sich an Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaftler\_innen ebenso wie an Praktiker\_innen des inklusiven Theaters.

**Rafael Ugarte Chacón** (Dr. phil.) hat am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin promoviert. Er arbeitet als Dramaturg in Theaterprojekten mit gehörlosen Jugendlichen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2962-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2962-0)

# Inhaltsverzeichnis

---

**Abkürzungsverzeichnis** | 9

**Vorwort** | 11

## **1. EINLEITUNG** | 13

**1.1 »[M]y silence is not your silence, [...] my sight is not your sight.« – Sprache und Bewegung** | 13

**1.2 Forschungsstand zum Theater für Gehörlose und Hörende** | 24

**1.3 Was bedeutet »Gehörlosigkeit«?** | 30

**1.4 Korpus, Fragestellungen und Aufbau der Arbeit** | 36

## **2. ÜBERLEGUNGEN ZU EINER *AESTHETICS OF ACCESS*** | 43

**2.1 Begriffsklärung** | 43

2.1.1 Ästhetik | 43

2.1.2 *Access* | 53

**2.2 Körper** | 63

2.2.1 Der deviante Körper als medizinisches Problem | 63

2.2.2 Das soziale Modell von Behinderung | 66

2.2.3 Das kulturelle Modell von Gehörlosigkeit | 75

2.2.4 Taubheit und Norm | 81

2.2.5 Physiologisch bedingte Wahrnehmungsunterschiede zwischen Hörenden und Gehörlosen | 88

## **2.3 Macht** | 92

2.3.1 Körper und Macht | 92

2.3.2 Gehörlose als Teil von Herrschaftsstrukturen | 95

2.3.3 Machtstrukturen im Theater | 101

2.3.4 Machtstrukturen in der Wissenschaft | 106

## **2.4 Kultur** | 109

2.4.1 Gehörlose und Hörende im geteilten Raum | 109

2.4.2 Gehörlosenkultur | 115

2.4.3 Kritik und alternative Betrachtungsweisen von Gehörlosenkultur | 122

2.4.4 Zur Beschreibung von Gehörlosenkultur | 128

2.4.5 Theater für Gehörlose und Hörende als interkulturelles Theater | 130

## **2.5 Exkurs I: Gebärdensprache** | 135

## **2.6 Methode** | 146

2.6.1 Zur Materialität von Aufführungen | 146

2.6.2 Die Position des Forschers | 147

2.6.3 Methodologische Konsequenzen | 152

# **3. GEDOLMETSCHTE AUFFÜHRUNGEN** | 159

**3.1 Theaterdolmetschen für Gehörlose** | 159

**3.2 Integrationsversuche: Sascha Hawemanns *Tschick* mit Gebärdensprachdolmetschern** | 166

**3.3 Exkurs II: Gebärdensprachkunst und theatrale Formen Gehörloser** | 171

**3.4 Voicing Culture:  
Das Deutsche Gebärdensprachtheater-Festival mit Lautsprachdolmetschern** | 179

# **4. ZWEISPRACHIGE AUFFÜHRUNGEN** | 193

**4.1 Ästhetik der Übersetzung: Herbert Gantschachers *Wilhelm Jerusalem – Helen Keller: »Briefe«*** | 193

**4.2 Gebärden für alle: Paula Garfields *Love's Labour's Lost* | 203**

**4.3 Zwei Sprachen – zwei Welten: Michaela Caspars  
*Frühling Erwache!* | 219**

**4.4 Machtworte: Stimme und Text | 233**

**4.5 Taubheit und Behinderung: John E McGraths  
*In Water I'm Weightless* | 252**

**4.6 »Verständnis ist nicht gleich Kommunikation«: Verstehen und  
Nichtverstehen in zweisprachigen Aufführungen | 261**

## **5. VISUELLES THEATER | 265**

**5.1 Formen und Traditionen des visuellen Theaters | 266**

5.1.1 *Physical Theatre* | 266

5.1.2 Multimediale Performances | 271

5.1.3 Gehörlosentheater | 273

5.1.4 Überschneidungen unterschiedlicher visueller Theaterformen | 275

**5.2 Körper-Räume: Ramesh Meyyappans *Skewered Snails* | 278**

**5.3 Bild-Räume: Zoja Mikotová *Das goldene Spinnrad* | 287**

**5.4 Visuelles Theater zwischen Visualität und Virtualität | 297**

## **6. MERKMALE, GRENZEN UND POTENTIALE EINER *AESTHETICS OF ACCESS* | 301**

**Literaturverzeichnis | 311**

**Aufführungsverzeichnis | 341**

# Abkürzungsverzeichnis

---

ASL	American Sign Language; Amerikanische Gebärdensprache
BGG	Gesetz zur Gleichstellung behinderter Menschen (Behindertengleichstellungsgesetz)
BRK	Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen (Behindertenrechtskonvention der Vereinten Nationen)
BSL	British Sign Language; Britische Gebärdensprache
CA	Constructed Action; unter anderem auch Rollenübernahme oder Referential Shift genannt; eine grammatische Struktur von Gebärdensprachen
CI	Cochlear Implant; Cochlea-Implantat
Coda	Child of deaf adults; hörendes Kind gehörloser Eltern
DeGeTh	Deutsches Gebärdensprachtheater-Festival, München
DGS	Deutsche Gebärdensprache
IS	International Sign
IVT	International Visual Theatre, Paris
JAMU	Janáčkova akademie múzických umění v Brně; Janáček-Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Brünn
Kofo	auch KoFo; Kommunikationsforum: Informationsveranstaltungsformat von und für Gehörlose; fand erstmals 1984 in München statt
LBG	Lautsprachbegleitende Gebärden
LUG	Lautsprachunterstützende Gebärden
NTD	National Theatre of the Deaf, West Hartford, Connecticut
ÖGS	Österreichische Gebärdensprache
PMS	Phonembestimmtes Manualsystem
SASS	Size and Shape Specifier; eine Sorte von Klassifikator in Gebärdensprachen
SGB IX	Neuntes Buch Sozialgesetzbuch – Rehabilitation und Teilhabe behinderter Menschen

UPIAS	Union of the Physically Impaired Against Segregation; britische Organisation behinderter Menschen (1972-1990)
VDN	Ateliér výchovné dramatiky Neslyšících; Atelier für dramatische Erziehung Gehörloser
VersMedV	Verordnung zur Durchführung des § 1 Abs. 1 und 3, des § 30 Abs. 1 und des § 35 Abs. 1 des Bundesversorgungsgesetzes (Versorgungsmedizin-Verordnung)
VV	<i>visual vernacular</i> ; unter anderem auch <i>sign mime</i> oder <i>virtual visual</i> genannt; Körpertechnik zur kreativen visuellen Gestaltung

## SCHRIFTLICHE WIEDERGABE VON GEBÄRDEN

Für Gebärdensprachen haben sich keine Gebrauchsschriften durchgesetzt. Im Rahmen der linguistischen Erforschung wurden Transkriptions- und Notationssysteme entwickelt, welche jedoch zumeist nur in Forschungskontexten genutzt werden. In dieser Arbeit wird zur schriftlichen Wiedergabe eine einfache Form der Glossentranskription verwendet. Unter einer Glosse wird in diesem Zusammenhang ein geschriebenes, lautsprachliches Wort verstanden, das eine Gebärde bezeichnet. In der Regel verweist sie auf die Kernbedeutung der entsprechenden Gebärde, kann aber nicht alle Bedeutungsnuancen vollkommen wiedergeben. Sie ist also ein semantisches Behelfsmittel, das jedoch keine Rückschlüsse auf das Aussehen, die Verwendung oder grammatische Eigenschaften der bezeichneten Gebärde erlaubt. Sie wird in Großbuchstaben notiert und verweist auf die manuellen Anteile einer Gebärde. Angaben zu Mundbild, Mimik und grammatischem Kontext können ergänzt werden, worauf in dieser Arbeit jedoch verzichtet wird. Beispiele:

STIMMT	Gebärde mit der Bedeutung »stimmt«, »richtig«, »einverstanden«, »ganz deiner Meinung« etc.
NOCH-NICHT	ein Gebärdenzeichen, dessen Bedeutung »noch nicht« jedoch mit zwei Wörtern wiedergegeben wird

Ich werde unabhängig von der Ausgangsgebärdensprache in der Regel deutsche Wörter zur Glossierung verwenden, es sei denn, ich übernehme die Glossen direkt aus einem fremdsprachigen Werk.

Die Glossentranskription ist nicht zu verwechseln mit Notationssystemen, die Aussehen und Ausführung der Gebärden zu fixieren versuchen. Da diese Systeme recht komplex sind, wende ich sie in dieser Arbeit nicht an und werde die Gebärden bei Bedarf ausführlich beschreiben.

# 1. Einleitung

---

## 1.1 »[M]Y SILENCE IS NOT YOUR SILENCE, [...] MY SIGHT IS NOT YOUR SIGHT.«<sup>1</sup> – SPRACHE UND BEWEGUNG

### *Szene A*

Fünf Personen stehen gruppiert auf der Bühne. In hellblaue Schutzanzüge mit Kapuze gehüllt sehen sie sich zum Verwechseln ähnlich. Ihr Blick richtet sich ins Publikum, als sie alle beginnen, sich synchron zu bewegen. Dabei rühren sie sich nicht von der Stelle, sie bleiben stehen, den starren Blick weiterhin zum Publikum gewandt. Hauptsächlich bewegen sich die Arme und Hände, selten auch der Oberkörper. Die synchronen Handbewegungen sind sehr rhythmisch, wirken kontrolliert und reduziert. Nach fast jeder Bewegung folgt ein kurzes Innehalten, bis die nächste Bewegung einsetzt. Eine Systematik scheint auf den ersten Blick nicht erkennbar. Arme werden gestreckt und gebogen, symmetrisch, alternierend, asymmetrisch. Die Hände berühren sich, verdecken das Gesicht, berühren die Brust oder die Schultern, befinden sich vor dem Oberkörper, über der Schulter oder vor dem Bauch. Der Oberkörper bleibt zumeist gerade, zuweilen bücken sich die Tänzer, um sich gleich darauf wieder aufzurichten. Nach kurzer Zeit beginnen sich die Gesten und Bewegungen zu wiederholen. Offenbar handelt es sich um einen Bewegungszyklus, der mehrfach hintereinander durchgeführt wird. Einige der Gesten scheinen bekannt zu sein und auf Tätigkeiten zu verweisen: schlafen, laufen, auf die Uhr sehen. Begleitet werden die Bewegungen von einer Trommel und einer Tuba, deren Spieler sich offensichtlich nach den Bewegungen der Tänzer richten und eine reduziert-rhythmische Untermalung bieten.

---

1 O'Reilly, Kaite: »What Words Look Like in the Air: The Multivocal Performance of Common Ground Sign Dance Theatre«, in: *Contemporary Theatre Review* 11.3-4/2001, S. 41-47, hier S. 46.



### *Szene B*

Fünf Personen stehen gruppiert auf der Bühne. In hellblaue Schutzanzüge mit Kapuze gehüllt sehen sie sich zum Verwechseln ähnlich. Ihr Blick richtet sich ins Publikum, als sie alle beginnen, synchron den monotonen Tagesablauf einer berufstätigen Person zu schildern: Sie wacht auf, steht auf, putzt sich die Zähne, wäscht sich, zieht sich an, trinkt einen Kaffee, fährt mit dem Bus zu einer nicht näher bestimmten Arbeit, die sie den ganzen Tag verrichtet, bis sie wieder mit dem Bus nach Hause zurückkehrt, zu Abend isst und nach dem Waschen und Zähneputzen müde zu Bett geht. Allerdings wird kein Subjekt benannt. Meinen die Vortragenden sich selbst, uns alle, unsere Gesellschaft? Prinzipiell kann hier jedes Subjekt eingesetzt werden. Nach kurzer Zeit beginnen sich die Aussagen zu wiederholen. Offenbar handelt es sich um einen kurzen Text, der mehrfach hintereinander vorgetragen wird. Begleitet wird der Vortrag von einer Trommel und einer Tuba, deren Spieler sich offensichtlich nach dem Sprachrhythmus der Akteure richten und eine reduziert-rhythmische Untermalung bieten.

Die soeben beschriebenen Szenen stammen aus der Produktion *Marionetten* des finnischen Choreographen Juho Saarinen, die im Rahmen des 13. Europäischen und Internationalen Gehörlosentheaterfestivals im März 2012 im Wiener 3raum-anatomietheater erstmals aufgeführt wird. Die Gruppe der Tänzerinnen und Tänzer setzt sich aus Gehörlosen und Hörenden zusammen. Auch der Choreograph ist gehörlos. In diesem Zusammenhang liegt es für die Zuschauer der Aufführung nahe, die in Szene A beschriebenen Gesten und Bewegungen als Gebärdensprache zu deuten, und tatsächlich handelt es sich um synchron ausgeführte, choreographierte Sprachgebärden: Szene A und Szene B sind ein und dieselbe Szene, nur die Beschreibungen unterscheiden sich. Während bei Version A der Fokus auf die Bewegungen gelenkt wird, stellt Version B die sprachliche Bedeutung der Gebärdenbewegungen in den Mittelpunkt.

Trotz des Wissens darum, dass hier Gebärdensprache verwendet wird, unterscheidet sich die Wahrnehmung dieser Szene, je nachdem, ob man diese Sprache beherrscht oder nicht. Ein hörender Zuschauer ohne entsprechende Kenntnisse wird vielleicht nur abstrakte Bewegungen sehen, unzusammenhängende Gesten wie in der Beschreibung von Szene A. Vielleicht wird er auch versuchen, Gebärden zu erkennen und zu erraten, sich mittels der Ikonizität einiger Gebärden zu erschließen, »worum es geht«. Womöglich achtet er auch auf das Zusammenspiel der Körperbewegungen und der Musik, welche den Rhythmus der Gesten unterstreicht. Gehörlose Zuschauer bzw. solche mit Gebärdensprachkenntnissen haben einen anderen Zugang zu dieser Bewegungssequenz. Sie können den Gebärden inhaltlich folgen, so wie in Szene B beschrieben. Jenseits der inhaltlichen Ebene ist die Art des Gebärdens durchaus ungewöhnlich und auffällig. Offensichtlich handelt es sich hier um choreographierte Sprache: Die Tänzer gebärden synchron und sehr rhythmisch,

gleichzeitig jedoch abgehackt und reduziert. Ein Mundbild wird nicht eingesetzt, auch fast keine Mimik. Beides sind jedoch feste Bestandteile von Gebärdensprache. Dies führt zu einer Konzentration auf die visuellen Rhythmen der Hand- und Armbewegungen, die durch die Vibrationen der großen Trommel potentiell verstärkt werden können.<sup>2</sup> Es entsteht eine außeralltägliche, poetische Bewegungssprache.

In späteren Szenen der Aufführung wird diese Gebärdensequenz in abgewandelter Form wieder aufgegriffen. Allerdings ist der Bewegungsduktus ein völlig anderer. Zwar wird weiterhin synchron gebärdet, die Bewegungen verlassen jedoch die Grenzen des grammatischen Gebärdensraums. Die Hand- und Armbewegungen sind ausladender, fließender, gehen ineinander über, verbleiben nicht vor dem Oberkörper, sondern schwingen über dem Kopf, vor den Knien, weit zur Seite. Zudem bleiben die Tänzer weder stehen noch sind sie dem Publikum zugewandt. Vielmehr werden die Armbewegungen mit Schrittfolgen, Drehungen und Sprüngen kombiniert, sodass sich alle Akteure durch den gesamten Bühnenraum bewegen. Die Mimik ist nicht mehr starr wie zu Beginn, entspricht aber auch nicht den grammatischen Notwendigkeiten einer Gebärdensprache. Stattdessen lächeln und lachen die Tänzer, wirken – im Vergleich zu den reduzierten und kontrollierten Gebärden zu Beginn – befreit und leicht. Einige der Gebärden sind nicht mehr als solche zu erkennen, so sehr sind sie abgewandelt. In einigen Bewegungssequenzen lassen lediglich vereinzelte Körper- oder Handhaltungen erahnen, dass eine Gebärde die Inspiration für die Tanzbewegung war – wäre nicht vorher gebärdet worden, würde es wahrscheinlich überhaupt nicht auffallen. Insgesamt sind die Bewegungen abstrakter und nicht mehr mit einer linguistischen Betrachtungsweise fassbar. Auch der Rhythmus der Bewegungen ist nicht mehr streng regelmäßig und monoton, sondern freier, komplexer. Unterstrichen wird dies durch die wechselnden Trommelrhythmen und Melodiefragmente der Tuba. Auch haben sich die Tänzer inzwischen ihrer Schutzanzüge entledigt. Alle tragen sie unterschiedliche Kleidung, sind in ihrer Individualität erkennbar. Haare, Krawatten, Röcke schwingen mit, wenn sich die Tänzer durch den Raum bewegen.

Hier befreit sich die choreographierte Gebärdensprache aus dem Korsett des grammatischen Regelwerks und wird zu Tanz, ebenso wie sich die Tänzer aus ihren uniformen Anzügen und monotonen Bewegungsmustern befreit haben. Die Bewegungen brechen mit ihrer semantischen Funktion, beziehen ihre Ästhetik nicht mehr aus der Bearbeitung eines sprachlichen Inhalts, sondern aus dem Zusammenspiel der Körperglieder der Tänzer. Dennoch bleibt ihre Herkunft, ihre sprachliche Inspi-

---

2 Der Aufführungsort verfügt über einen Steinboden, was tendenziell ungünstig für die Arbeit von und mit Gehörlosen ist, da dieser – im Gegensatz etwa zu Holzboden – keine Vibrationen weitergibt. Allerdings bestätigte mir die mitwirkende Tänzerin Cassandra Wedel, dass die Vibrationen der größeren Trommeln auch durch die Luft wahrnehmbar seien.

ration erkennbar. Gebärdensprachfragmente, Formen freier, poetischer Gebärden blitzen immer wieder hindurch. Während in der anfangs geschilderten Szene die Wahrnehmung des Gesehenen als Sprache oder als abstrakte Bewegung noch leicht trennbar war, verschmelzen hier beide Wahrnehmungsmodi. Text wird zu Tanz und bleibt doch Text – zumindest für jene, die ihn »verstehen« können.

Aufgrund ihrer gemeinsamen Basis in der Körperbewegung liegt es nahe, Tanz und Gebärdensprache gemeinsam zu betrachten. Daher wird zunächst ein genauerer Blick auf Saarinsens Tanzinszenierung geworfen, um erste Fragen und Probleme im Zusammenhang mit Aufführungen für gehörlose und hörende Publika zu benennen, die im Laufe der Arbeit anhand von Aufführungen aus dem Bereich des Theaters untersucht werden sollen.

Der Gebärdentanz dieser Inszenierung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen ästhetischer Sprache und ästhetischer Bewegung. Ebenso wie das Ensemble aus hörenden und tauben Tänzern zusammengesetzt ist, die ihre jeweiligen sprachlichen Hintergründe, aber auch ihre unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi und Körpertechniken mit einbringen, ist auch das Publikum heterogen und unterscheidet sich je nach Perzeptionsdisposition und sprachlichem Hintergrund in der Wahrnehmung sowie potentiellen Interpretation des Aufführungserlebnisses. Diese Form des Tanzes verwischt die vermeintlich eindeutige Trennung zwischen Sprache und Tanz. Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter erkennt zwar durchaus den semiotischen Aspekt von Gesten und ihre Lesbarkeit im zeitgenössischen Tanz an, proklamiert jedoch, dass sie »[n]icht als ›Botschaften‹ erscheinen [...], sondern als Einheiten, in denen Bewegung auf sich selbst weist. Gesten werden im (modernen) Tanz zu Figurationen des Bewegung-Zeigens.«<sup>3</sup> Brandstetter bezieht sich hier auf die traditionelle Unterscheidung von Sagen und Zeigen, wobei Sprache primär erstere Funktion zugeschrieben wird, Tanz hingegen letztere.<sup>4</sup> Brandstetter erkennt bei

---

3 Brandstetter, Gabriele: »Gesten und Gags – Im modernen und zeitgenössischen Tanz«, in: Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, München 2010, S. 254-265, hier S. 254.

4 Dieter Mersch macht diese Unterscheidung besonders stark: Im Tanz zeige sich der Leib, was ein »Sagen« ausschließe. Sibylle Krämer hingegen hinterfragt diese Unterscheidung, allerdings auf dem Gebiet der Sprache, die sich in ihrem Gebrauch immer in einem Übergangsfeld von »Sagen« und »Zeigen« bewege. Vgl. Mersch, Dieter: »Medien des Tanzes – Tanz der Medien. Unterwegs zu einer *dance literacy*«, in: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hrsg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps«*, Bielefeld 2007, S. 267-285; Krämer, Sibylle: »Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache«, in: Lechtermann, Christina/Morsch, Carsten (Hrsg.): *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probandeln in virtuellen Welten*, Bern 2004, S. 343-355.

Gesten im Tanz jedoch beide Funktionen: Die Geste sei zwar zum Teil lesbar, allerdings bleibe sie undeutlich, vieldeutig, nicht klar abgrenzbar.<sup>5</sup>

Diese Spannung zwischen Sagen und Zeigen findet sich in Saarinens Choreographie noch verstärkt. Auf der einen Seite sind Gebärden durchaus verstehbar und so eindeutig, wie Sprache eben sein kann. Auf der anderen Seite wird diese Funktion des Sagens mehrfach unterlaufen: Zunächst sind Gebärden niemals nur sprachlich bedeutend, sondern gleichzeitig in ihrer Bildhaftigkeit und Körperlichkeit wahrnehmbar. Wie Gesten verweisen sie auch immer auf sich selbst, ihre Materialität, performative Hervorbringung, den Körper des Gebärdenden.<sup>6</sup> Hinzu kommt, dass die Eindeutigkeit, wie sie durch Grammatik und Konventionen gegeben ist, aufgelöst wird, indem die Sprachbewegungen abgewandelt, verändert und anders kontextualisiert werden, bis der ursprüngliche semiotische Gehalt kaum oder gar nicht mehr erkennbar ist. Und nicht zuletzt handelt es sich auch schon bei der regulären Gebärdensprache um einen Sprachcode, der zwar von vielen Menschen wahrgenommen, aber nicht verstanden werden kann. Es hängt folglich von der Perspektive des Betrachters ab, ob den Gebärden überhaupt sprachliche Bedeutungen zugeschrieben werden können. Diese Spannung wird nicht aufgelöst. Immer wird ein Teil des Publikums etwas »nicht verstehen«, da der Zugang zur Gebärdensprache, zu zeitgenössischem Tanz und/oder zur akustischen Ebene der Aufführung eingeschränkt ist.<sup>7</sup>

Bill Hopkinson, der ehemalige Direktor des Common Ground Sign Dance Theatre in Großbritannien, das diese Kombination von Tanz und Gebärdensprache bereits in den 1980er Jahren unter dem Namen *Sign Dance* entwickelte, sieht in dieser Form eine »Infektion« des Tanzes mit Sprache, eine Abkehr vom Abstrakten und Hinwendung zur Poesie und gleichzeitig eine Befreiung der Gebärdensprache aus ihrer Bedeutungsfunktion:

»The spoken often translates to song, and the signed translates to dance. The osmosis works both ways and infected with language, dance loses its purity and abstraction and becomes a

---

5 Vgl. Brandstetter 2010, S. 256.

6 Diese Eigenschaft von Gebärdensprache wird auch in neuerer Gebärdensprachpoesie zunehmend genutzt. Vgl. hierzu Vollhaber, Tomas: »Eine Sprache der Unterdrückung. Überlegungen zu einer Poetologie der Gebärdensprache«, in: *Das Zeichen* 65/2003, S. 326-341; Klante, Katharina: *Übersetzen ohne Sinn und Verstand? Eine Gebärdensprachperformance als Übersetzungsexperiment im Spannungsfeld von Bild und Sprache*, Diplomarbeit, Universität Hamburg 2009; Schreibweis, Anna: »NICHT verSTEHen sondern SEHen. Skizzen einer freien Gebärdensprachpoesie«, in: *Das Zeichen* 84/2010b, S. 68-78.

7 In dieser proklamierten Eindeutigkeit ist dies natürlich nicht haltbar. So gibt es Hörende, die Gebärdensprache beherrschen, und Gehörlose, die das nicht tun. Auf die Unterscheidung von Taub- und Hörendsein wird im Folgenden noch genauer eingegangen.

source of identity, a naming. It is owned. The silence of dance, which however much you labour the metaphor, is not a universal language, is broken. It is tainted, earthy and everyday, while the Sign loosens from the bounds of meaning and flies to become poetry.«<sup>8</sup>

Saarinens Inszenierung wirft bereits zahlreiche Fragen auf, wie Tanz, Bewegung und Sprache, Gehörlose und Hörende sowie ihre jeweilige Geschichte und Kultur miteinander ins Verhältnis gesetzt werden können. Was ist das Bemerkenswerte an dieser Inszenierung?

Es handelt sich hier um eine Tanzproduktion an der Schwelle der Kulturen von Hörenden und Gehörlosen. So sind der Choreograph und zwei der Tänzerinnen taub, bewegen sich in der Gehörlosenkultur, verwenden Gebärdensprache. Jedoch sind zusätzlich drei hörende Tänzer an der Inszenierung beteiligt. Darüber hinaus hat Saarinen seine Ausbildung an der Theaterakademie Helsinki genossen, das heißt an einer Institution, die von Hörenden betrieben und besucht wird und deren Traditionen, Methoden und Stile vollkommen aus der Kultur der Hörenden stammen. Wie sich gezeigt hat, hat sich Saarinen diese Formen des Tanzes angeeignet, wobei sein eigener kultureller Hintergrund in Form von Gebärdensprache in seine Arbeit eingeflossen ist. Die daraus entstehende Form des Gebärdentanzes liegt somit an einer Schnittstelle von Gehörlosen- und Hörendenkultur und stellt eine interkulturelle Inszenierung dar, die sich sowohl in den Kontext der Tanzgeschichte der Hörenden als auch in das kulturelle Repertoire der Gehörlosen einordnen lässt.

So ist Saarinens Kombination heterogener Stile typisch für zeitgenössischen Tanz, wie er in der Kultur der Hörenden zu finden ist. Körpertechniken des Modern Dance finden Anwendung, aber auch die Verwendung von Alltagsbewegungen, wie sie etwa aus dem *Postmodern Dance* bekannt ist. Nicht zuletzt erinnert der episodenhafte Charakter der Inszenierung sehr stark an Tanztheater. Kurze szenische Einheiten werden montiert, ohne jedoch eine stringente Handlung zu verfolgen. Vielmehr lassen sich die einzelnen Episoden in den Kontext von Ausbeutung, Unterdrückung, Zwang und Monotonie, etwa in der Lohnarbeit, aber auch im Umgang der Geschlechter miteinander einordnen, ohne dass diese Interpretation eindeutig

---

8 Hopkinson, Bill: *The Rest is Silence*, unveröffentlichtes Manuskript, zit. n. O'Reilly 2001, S. 42. Es gibt Parallelen von *Sign Dance* zum südindischen Tempeltanz Bharatanatyam, der ebenfalls narrative Komponenten enthält, die mittels eines diskreten Gestensystems kommuniziert werden, das speziellen Regeln unterworfen ist. Auch hier ist es nicht selbstverständlich, dass alle Zuschauer die Gesten verstehen und als bedeutend wahrnehmen. Vgl. hierzu Barba, Eugenio/Savarese, Nicola: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, London/New York 1991, S. 132f.; Kochhar-Lindgren, Kanta: »Listening with the Third Ear: Kabuki, Bharata Natyam and the National Theatre of the Deaf«, in: *Journal of American Drama and Theatre* 14.2/2002, S. 35-43, hier S. 38f.

oder übermäßig offensichtlich wäre. Die Nutzung von Sprache erinnert ebenfalls an Tanztheater.<sup>9</sup> Allerdings werden in diesem Falle die narrativen Elemente mittels Gebärdensprache auf eine andere Ebene gehoben. Hier lassen sich Sprache, Narration und Bewegung nicht trennen, sondern gehen ineinander über. *Marionetten* scheint die Fortführung des Tanztheaters mit anderen Mitteln zu sein, ein Tanztheater, in welchem zwischen Sprache und Bewegung keine Bruchstelle mehr vorhanden ist.

In der Gehörlosenkultur gibt es jedoch kaum Traditionen des Bühnentanzes. Hier ist Tanz vielmehr eine Freizeitbeschäftigung und findet eher auf der Tanzfläche in Technoclubs und bei sonstigen Tanzveranstaltungen als auf der Bühne statt. Doch ist der kreative, poetische Umgang mit Gebärdensprache ein fester Bestandteil des Gehörlosen-Kulturlebens. So sind die vereinzelt Beispielen für Bühnentanz, die sich unter Leitung oder Beteiligung gehörloser Tänzer und Choreographen finden – und die versuchen, eine eigene Ästhetik des Gehörlosentanzes zu entwickeln –, fast immer beeinflusst von Gebärdensprache, wobei diese mit Traditionen und Techniken unterschiedlicher Tanzstile, die sich im Bühnentanz der Hörenden finden, kombiniert wird.<sup>10</sup> Auch Saarinens inhaltliche Auseinandersetzung mit

---

9 Laut Sabine Huschka will das Tanztheater (vor allem im Deutschland der späten 1960er bis frühen 1980er Jahre) »Fragen zum herrschenden und zugleich verdeckten Konfliktpotenzial gesellschaftlich-körperlicher Normierung und Begehrlichkeiten aufwerfen. Unter dieser Programmatik verwendet das Tanztheater inszenatorisch-choreographische Verfahren der Revue, des Vaudeville, der Collage und Montage, mit denen die traditionelle Handlungsdramaturgie zersplittert wird. Es entstehen thematisch verbundene und doch eigenständige Einzelszenen. [...] Charakteristisch für das Tanztheater ist sein radikaler Zugriff auf den Körper als Hort von erlebt-erfahrenen Einschreibungen, individuell wie kulturell-gesellschaftlich durchwirkten Erinnerungen, Wünschen, Hoffnungen sowie tragender oder verdeckter Utopien.« (Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 278f.) Diese Beschreibung lässt sich passgenau auf Saarinens Inszenierung anwenden.

10 Europäische Choreographen, Gruppen und Produktionen, die wie Saarinens Tanz und Gebärdensprache verbinden, sind etwa das bereits erwähnte Common Ground Sign Dance Theatre in Großbritannien, das 1987 gegründet wurde und heute in dieser Form nicht mehr besteht. Als Nachfolgegruppe kann das ebenfalls hauptsächlich britisch besetzte Sign Dance Collective International gesehen werden. Weitere Akteure sind zum Beispiel die deutsche Tänzerin und Choreographin Doris Geist, das Berliner TanzApartment clo huber&christen (*Maere*, 2008; *Frequenz 09/10 – Schallen & Schauen*, 2010), die Choreographen und Performancekünstler matanico und the progressive wave (*bodieSLanguage*, 2014), Miguel Angel Gaspar und Mario Mattiazzo (*7xK*, 2008), der französische Choreograph Joël Liennel, die französische Choreographin Lucie Lataste mit ihrer Kompanie Danse des signes oder auch im weiteren Sinne der finnische Rapper

Zwangs- und Unterdrückungsverhältnissen, Kontrollverlust und Leiderfahrung kann als typisch für kulturelle Produktionen Gehörloser angesehen werden.<sup>11</sup>

Ebenfalls bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich in Saarinens Inszenierung eine direkte Verbindung von Tanz und Sprache findet. In der Betrachtung von Tanz ist es eine lange Tradition, diesen mit Sprache und/oder Schrift in Verbindung zu bringen. Dies geschieht zum einen auf metaphorischer Ebene, indem Tanz als eine Art von Schrift oder Sprache beschrieben wird. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Stéphane Mallarmés Auffassung von Tanz als eine »écriture corporelle«, bei welcher die Tänzerin nicht nur im Tanz mit ihrem Körper schreibt, sondern selbst zum Zeichen wird.<sup>12</sup> Zum anderen wird versucht, Bewegung in Worte zu fassen und zu notieren. Hier gibt es Berührungspunkte mit Gebärdensprache, beispielsweise in der Person von Valerie Sutton, die nicht nur ein Notationssystem für Tanz entwickelt hat, sondern darauf aufbauend die immer noch verwendete Gebärdensprachnotationmethode *SignWriting* (Gebärdenschrift).<sup>13</sup> Gleichzeitig wird sowohl die Sprachmetaphorik als auch die Verschriftlichung von Bewegung als problematisch und lückenhaft angesehen. So stellt Gabriele Wittman die Frage, ob es eine Sprache geben könne, »die das kinästhetische Momentum des Tanzes ausdrücken oder

---

Signmark. Im Kontinuum zwischen Sprachgebärde und abstrakter Tanzbewegung sind diese Akteure unterschiedlich einzuordnen. Während etwa Signmark und Danse des signes sehr sprachnah agieren, lösen sich Huber&Christen und Liennel eher von der Sprachfunktion der Gebärdensbewegungen. Vgl. Hahn, Thomas: »Im Rhythmus stiller Wasser. Der Tanz der Gehörlosen: Joël Liennel und das International Visual Theater«, in: *ballett international/tanz aktuell* 1/1997, S. 60-61; Holst, Martin: »Betrachtungen zum Thema ›Gehörlose und Tanz‹«, in: *Das Zeichen* 54/2000, S. 582-585; O'Reilly 2001; Geist, Doris/Vollhaber, Tomas: »Gebärdensprache hat viel mit Tanz zu tun. Interview mit Doris Geist«, in: *Das Zeichen* 85/2010, S. 216-231; Schreibweis, Anna: »Frequenz 09/10. Eindrücke zu einer installativen Gebärdensprach/Tanz-Performance«, in: *Das Zeichen* 86/2010a, S. 566-574; Schreibweis 2010b.

- 11 Vgl. Vollhaber, Tomas: »Gebärdensprachkunst: Fremdheit erfahrbar machen«, in: Eichmann, Hanna/Hansen, Martje/Heßmann, Jens (Hrsg.): *Handbuch Deutsche Gebärdensprache. Sprachwissenschaftliche und anwendungsbezogene Perspektiven*, Seedorf 2012c, S. 399-423, hier S. 406f.
- 12 Vgl. Mallarmé, Stéphane: »Crayonné au théâtre«, in: ders.: *Œuvres complètes*, [Paris] 1945, S. 291-351, hier S. 304-307.
- 13 Zu Valerie Suttons Notationssystemen vgl. Jeschke, Claudia: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983, S. 291-299; König, Susanne/Schmaling, Constanze: »Gebärdenschriften: Flüchtliges fixieren«, in: Eichmann/Hansen/Heßmann 2012, S. 341-356, hier S. 348-352.

nachbilden kann«<sup>14</sup>. Gebärdensprache könnte diesbezüglich ein fruchtbarer Ansatzpunkt sein, den Wittmann jedoch übersieht. Im Gebärdentanz geht beides ineinander über. Tanz ist hier nicht nur im metaphorischen Sinne Sprache, sondern *ist* Sprache, setzt sich mit Sprache auseinander, nähert sich ihr, um sich gleich darauf wieder zu entfernen, oszilliert zwischen Semiotizität und Performativität.

Dies wirft die Frage auf, wie diese Form von Tanz »verstanden« werden kann, ist zeitgenössischer Tanz doch keineswegs eine universal verständliche Sprache. Vielmehr stellt sich die Frage, ob und – wenn ja – wie es möglich ist, Tanz zu verstehen, einen Zugang zu Tanz zu finden.<sup>15</sup> Durch die Hinzugabe von Sprache wird diese Frage erweitert. Die Frage ist nicht nur, ob Tanz oder Gebärdensprache verstanden werden können und was es bedeutet, Tanz zu verstehen, sondern auch: Wer kann verstehen? Gerade durch den Einsatz von Gebärdensprache rückt die Heterogenität des Publikums in den Vordergrund. Wer hat Zugang zu Gebärdensprache? Wer hat Zugang zu zeitgenössischem Tanz? Dies bedeutet zum einen, dass – genau wie Gebärdensprache – zeitgenössischer Tanz nicht einfach »verstanden« werden kann. Möglicherweise bedarf es einer Schulung des Sehens, einer Gewöhnung. Zum anderen bedeutet es: Wer hat Zugang zu den Theatern, in welchen zeitgenössischer Tanz aufgeführt wird? Obwohl sicherlich niemand verbietet, dass Gehörlose in Tanzaufführungen gehen, finden sich dennoch kaum taube Zuschauer. Ist Tanz eine Sache der Hörenden, denen es egal ist, ob Gehörlose kommen oder nicht? Fühlen Gehörlose sich nicht willkommen? Können Gehörlose überhaupt ins Theater kommen, oder scheitert es bereits beim Kartenkauf an der Kommunikation? Welche Rolle spielt Musik in den Aufführungen? Können Gehörlose sie erspüren oder auf sie verzichten? Tanzaufführungen verfügen offenbar über Ein- und Ausschlusskriterien. Diese bleiben zumeist unsichtbar und können mit Foucault als Machtstruktura-

14 Wittmann, Gabriele: »Dancing Is Not Writing. Ein poetisches Projekt über die Schnittstelle von Sprache und Tanz«, in: Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hrsg.): *Tanz Theorie Text*, Münster 2002, S. 585-596, hier S. 585. Eine ausführliche Diskussion des Verhältnisses von Tanz und Sprache findet sich bei Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Freiburg im Breisgau 2006.

15 Die Frage nach dem Verstehen von Tanz diskutiert Brandstetter, Gabriele: »Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung«, in: Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/Wilcke, Katharina von (Hrsg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld 2007, S. 39-48. Hierbei spielen auch kulturelle Unterschiede eine Rolle, ist Tanz doch keineswegs universal und inklusiv, sondern beruht auf kulturell unterschiedlichen Körpertechniken, die Erfahrungen von Ausschluss, Differenz und Fremdheit auslösen können. Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchum und Jérôme Bel«, in: Weiler, Christel/Roselt, Jens/Risi, Clemens (Hrsg.): *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2008, S. 16-27.



ren bezeichnet werden. Erst im Zusammentreffen von Gehörlosen und Hörenden werden diese Strukturen potentiell sicht- und erfahrbare. So wie Gehörlose möglicherweise Schwierigkeiten mit dem Zugang zum Bühnentanz der Hörenden haben, erfahren Hörende ihren fehlenden Zugang zur bedeutenden Ebene der Gebärdensprache. Beide Seiten verspüren einen Mangel und gleichzeitig einen Vorteil gegenüber anderen Aufführungsteilnehmer.

Diese Machtstrukturen finden sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Rezeption, sondern auch der Produktion: Wer erhält die Mittel, Tanz zu produzieren? Wer kann tanzen? Wer darf tanzen? Können Gehörlose überhaupt professionell tanzen? Die Frage, ob Gehörlose tanzen können, zeugt von einem normativen Verständnis von Tanz, das zum einen akustische Rhythmen und Musik als Grundlage voraussetzt und zum anderen Ansprüche an die Körper von Tänzern stellt, die Gehörlose nicht erfüllen können. Es wird der belastbare, kontrollierte, unversehrte Körper vorausgesetzt, ein Ideal von »Vollsinnigkeit«, bei welchem eine fehlende Musikwahrnehmung oder eine womöglich mit Gehörlosigkeit einhergehende Gleichgewichtsstörung nichts zu suchen haben. Gleichzeitig impliziert dieses Bild des Tänzerkörpers, dass jener eine Schulung, Ausbildung und Disziplinierung hinter sich hat. Allerdings stehen die gängigen Ausbildungswege Gehörlosen nur unter erschwerten Bedingungen offen, sodass es nicht weiter verwunderlich ist, dass nur wenige gehörlose Tänzer eine professionelle Ausbildung genossen haben.<sup>16</sup>

Nicht zuletzt handelt es sich bei *Marionetten* um ein an sich schon besonderes Ereignis: die Zusammenkunft von Hörenden und Gehörlosen im Theater, sei es auf

---

16 In dieser Hinsicht ist ebenfalls erwähnenswert, dass die beteiligte Tänzerin und Schauspielerin Julia von Juni zur Zeit der Premiere von *Marionetten* sichtbar schwanger war, was ebenfalls Normvorstellungen des Tänzerinnenkörpers widerspricht. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit normativen Körperbildern im Tanz hat meines Wissens bisher nie Gehörlosigkeit im Fokus gehabt. Das Unterlaufen des Ideals der vollkommenen Körperkontrolle, Jugend, Gesundheit, Schönheit etc. wurde bisher am Beispiel von älteren Tänzern sowie solchen mit Behinderung diskutiert. Vgl. Albright, Ann Cooper: *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover/London 1997, S. 56-92; Albright, Ann Cooper: »Strategic Abilities: Negotiating the Disabled Body in Dance«, in: Crutchfield, Susan/Epstein, Marcy (Hrsg.): *Disability, Art, and Culture. Part Two* (= *Michigan Quarterly Review* 37.3/1998), S. 475-501; Koppers, Petra: *Disability and Contemporary Performance. Bodies on Edge*, New York/London 2004, S. 56-58, 64-68, 98-104; Smith, Owen: »Shifting Apollo's Frame. Challenging the Body Aesthetic in Theater Dance«, in: Sandahl, Carrie/Auslander, Philip (Hrsg.): *Bodies in Commotion. Performance & Disability*, Ann Arbor 2005, S. 73-85; Nakajima, Nanako: *Aging Body in Dance*, Dissertation, Freie Universität Berlin 2010, S. 69-87; Briggs, Hahna/Kolb, Alexandra/Miyahara, Motohide: »Able as Anything: Integrated Dance Performance in New Zealand«, in: *Brolga* 37/2012, S. 16-30.

der Bühne, sei es im Publikum. Diese Situation tritt verhältnismäßig selten auf, da viele kulturelle Veranstaltungen Hörender für Gehörlose nur schwer zugänglich sind und umgekehrt. So liegt die Frage auf der Hand, welche Konsequenzen diese Begegnung mit sich bringt. Welche Arbeitsweisen werden angewandt oder entwickelt? Welche neuen oder bekannten Tanzästhetiken finden sich in solcherlei Aufführungen? Wie gehen die unterschiedlichen Publika miteinander um? Gibt es Interaktionen? Was ist Gehörlosen und Hörenden gemeinsam, was trennt sie? Wie wird mit der prekären Kommunikationssituation umgegangen? Anna Schreibweis spricht Aufführungen, die sich zwischen poetischer Gebärdensprache und Tanz bewegen, eine verbindende Funktion zu, die jedoch die kommunikativen und sonstigen Gräben zwischen Gehörlosen und Hörenden nur teilweise zu überbrücken vermag. Auch wenn sich eine Aufführung an ein gemischtes Publikum richtet, handelt es sich dennoch niemals um ein homogenes Publikum, bleiben doch die Unterschiede in Wahrnehmung und Sprache bestehen:

»Für beide [das heißt Hörende und Gehörlose, R. U. C.] bedeutet der Raum der Begegnung und Konfrontation das Bewältigen von Unsicherheiten, um Neues zu wagen und sich die Möglichkeit zu eröffnen, die scheinbar unüberwindbare Sprachkluft durch das *Hineinbegeben in diesen Raum der Kluft* bis zu einem gewissen Grad zu überwinden und das Unüberwindbare auszuhalten. In diesem Raum wird fragile Gemeinsamkeit riskiert, dabei das Anders-Sein erfahren, geachtet und poetisch sichtbar gemacht.«<sup>17</sup>

Wie sich gezeigt hat, ist die Begegnung von Hörenden und Gehörlosen im Theater eine theoretisch wie praktisch überaus fruchtbare Grundkonstellation, aus welcher eine Reihe von Frage- und Problemstellungen entspringt. Auch wenn es sich hier um das Beispiel einer Tanzaufführung handelte, sollen die folgenden Untersuchungen anhand von Aufführungen aus dem Bereich des Theaters erfolgen. Die aufgeworfenen Fragestellungen lassen sich dabei nicht nur auf die unterschiedlichen Wahrnehmungswelten reduzieren. Vielmehr werfen diese Aufführungen ein neues Licht auf kulturelle Praktiken und Begriffe, auf die Heterogenität von Kunstrezeption, auf Machtverhältnisse im Theater, auf inklusive und exklusive Ästhetiken sowie auf normative Körperbilder, die sich auf Akteure und Zuschauer beziehen. Das Ziel dieser Arbeit ist es, diese Aufführungen, die sich an ein gleichermaßen hörendes wie taubes Publikum richten, unter den zuvor angerissenen Gesichtspunkten der körperlichen, kulturellen und hierarchischen Unterschiede zu untersuchen und dabei die ästhetischen, politischen und ethischen Dimensionen des Themas zu berücksichtigen.

---

17 Schreibweis 2010a, S. 573 (Hervorhebung im Original).

## 1.2 FORSCHUNGSSTAND ZUM THEATER FÜR GEHÖRLOSE UND HÖRENDE

Die Ästhetik von Aufführungen, die sich an Hörende und Gehörlose richten, ist bisher nur wenig wissenschaftlich untersucht worden. Dies liegt sicherlich an der einfachen Tatsache, dass die überwiegende Mehrheit von Aufführungen, die von Gehörlosen gestaltet werden bzw. Gebärdensprache beinhalten, sich hauptsächlich an ein taubes Publikum richtet. Im Gegenzug richten sich Aufführungen von Hörenden, in denen Lautsprache verwendet wird, oftmals ausschließlich an Hörende und sind Gehörlosen in der Regel nicht zugänglich. Auch vereinzelte Inszenierungen hörender Regisseure, in welchen gehörlose Schauspieler auftreten oder in denen Gebärdensprache verwendet wird, richten sich häufig ausschließlich an Hörende. Gebärdensprache wird dort zur rein ästhetischen Bewegung, deren Sprachgehalt sekundär ist, und Gehörlosigkeit wird zur Metapher, etwa für Kommunikationsschwierigkeiten, stilisiert. Das Korpus an Aufführungen, die sich an ein gemischtes Publikum richten, ist also nur ein Teil der Produktionen, die unter der Mitwirkung Gehörloser entstehen. Zudem entstehen diese Produktionen oft fernab der großen Stadt- und Staatstheater; häufig sind es auch Gruppen von Künstlern, die sich für einzelne Projekte zusammenfinden, aber kein festes Ensemble bilden. Der Untersuchungsgegenstand ist somit nicht leicht auffindbar und fassbar. Dennoch gibt es Auseinandersetzungen mit solchen Aufführungen, die aus verschiedenen Bereichen stammen und jeweils unterschiedliche Schwerpunkte setzen.

In der Theaterpraxis findet sich zur Bezeichnung von besonderen Inszenierungsstrategien für unter anderem taube und hörende Publika der Begriff *Aesthetics of Access*. Dieser Begriff ist insbesondere von der britischen Regisseurin Jenny Sealey geprägt worden. Sealey ist künstlerische Leiterin der Graeae Theatre Company, in welcher Gehörlose und Menschen mit Behinderung inszenieren und auftreten. Dabei sollen die Aufführungen für Menschen mit und ohne (Sinnes-) Behinderungen zugänglich sein. Die dafür nötigen *accessibility tools* wie zum Beispiel Audiodeskription, Übertitel oder Gebärdensprachverdolmetschung sind jedoch Teil des kreativen Prozesses. Die damit verbundenen Arbeitsprozesse und -ergebnisse werden unter Begriffen wie *Aesthetics of Access*, *Aesthetic Access*, *Access Aesthetics* oder *Alternative Dramaturgies* zusammengefasst.<sup>18</sup> Diese Arbeits-

---

18 Vgl. O'Reilly, Kaite: »Nothing Changes By Changing Content And Content Only: Alternative Dramaturgies Informed By A Deaf And Disability Perspective«, in: dies. (Hrsg.): *Face On. Disability Arts in Ireland and Beyond*, [Dublin] 2007, S. 130-136; O'Reilly, Kaite/Conroy, Colette: »Alternative Dramaturgies informed by a Deaf and Disability Perspective«, in: *Disability Arts Online*, 01.02.2007, [www.disabilityartsonline.org.uk/alternative-dramaturgies](http://www.disabilityartsonline.org.uk/alternative-dramaturgies), letzter Aufruf 26.08.2014; O'Reilly, Kaite: »A playwright reflects on ›alternative dramaturgies‹«, in: *Research in Drama Education* 14.1/2009, S.

weisen werden bisher fast ausschließlich von Theaterpraktikern und -kritikern reflektiert, jedoch nur wenig in der Wissenschaft.<sup>19</sup> Ebenso sind gehörlose Theaterpraktiker zu erwähnen, die aus der Perspektive der Gehörlosenkultur schreiben und diese für Kooperationen mit Hörenden öffnen wollen, sich aber weniger mit Arbeitsweisen als mit kulturellen Grenzüberschreitungen auseinandersetzen.<sup>20</sup>

Neben diesen künstlerischen Positionen gibt es Untersuchungen, die sich vornehmlich mit veranstaltungstechnischen Problemstellungen befassen, um Auffüh-

- 
- 31-35; Sealey, Jenny/Lynch, Carissa Hope: »Graeae: An Aesthetic of Access – (De)Cluttering the Clutter«, in: Broadhurst, Susan/Machon, Josephine (Hrsg.): *Identity, Performance, and Technology. Practices of Empowerment and Technicity*, Basingstoke 2012, S. 60-73. Ebenso zu Arbeitsweisen und Ästhetiken, jedoch ohne diese auf einen Begriff zu bringen vgl. Liennel, Chantal/Kollien, Simon: »Ich will nicht zeigen, daß ich gehörlos bin, sondern daß ich Schauspielerin bin!« Interview mit Chantal Liennel«, in: *Das Zeichen* 40/1997, S. 200-210; Caspar, Michaela/Jaeger, Simone: »Frühling Erwache!« Gespielt von gehörlosen, schwerhörigen und hörenden Jugendlichen für Gehörlose, Schwerhörige und Hörende«, in: *Das Zeichen* 83/2009, S. 498-509. Zur Arbeit mit hörenden und gehörlosen Schauspielern, jedoch ohne Entwicklung eigener Ästhetiken vgl. Pearson-Davis, Susan: »Working with Deaf and Hearing Actors in the Same Cast. Even If You Don't Know Sign Language!«, in: *Youth Theatre Journal* 1.1/1986, S. 15-19, 31. Zu Ästhetiken der *Disability Arts*, ohne jedoch den Begriff des *Access* zu reflektieren, vgl. Keidan, Lois/Mitchell, CJ (Hrsg.): *Access All Areas. Live Art and Disability*, [London] 2012.
- 19 Im Folgenden eine Auswahl journalistischer und essayistischer Texte, die allgemeiner über Theater für Hörende und Gehörlose reflektieren und/oder einen Überblick über in dieser Richtung tätige Theaterschaffende und ihre Arbeitsweisen bieten: Grace, Alicia: »Alternative Dramaturgies informed by a Deaf and Disability Perspective«, in: *Disability Arts Online*, 01.02.2007, [www.disabilityartsonline.org/alicia\\_grace](http://www.disabilityartsonline.org/alicia_grace), letzter Aufruf 26.08.2014; Ugarte Chacón, Rafael: »Spiel ohne Grenzen. Bericht zum 12. Europäischen und Internationalen Gehörlosentheaterfestival 2011 in Wien«, in: *Das Zeichen* 88/2011, S. 382-390; Verrent, Jo: »Aesthetics of Access: creative access in theatre«, in: *The Creative Case for Diversity. Innovation and Excellence in the Arts*, 08.04.2012, <http://disabilityarts.creativecase.org.uk/creativecase-aesthetics-of-access>, letzter Aufruf 26.08.2014; Pascale, Louise: »Taking up the Challenge«, in: *ABC. Ramp Up. Disability, Discussion, Debate*, 03.09.2012, [www.abc.net.au/rampup/articles/2012/09/03/3581520.htm](http://www.abc.net.au/rampup/articles/2012/09/03/3581520.htm), letzter Aufruf 24.12.2013. Verweise auf Rezensionen zu einzelnen Aufführungen dieser Art finden sich im Analyseteil dieser Arbeit.
- 20 Vgl. Lipski, Marco: »Bilanzierende Träume ins Millennium«, in: *Das Zeichen* 50/1999, S. 556-561; Geist/Vollhaber 2010; Dittrich, Horst: »Was Sie über Gehörlosentheater wissen sollten«, in: *Gedanken und Denker, Künstler an die Macht!*, Programmheft zum 12. Europäischen und Internationalen Gehörlosentheaterfestival, Wien, 08.-17.04.2011, o. P.

rungen für Gehörlose und Schwerhörige zugänglich zu machen. Hierbei spielen ästhetische Fragen eine untergeordnete Rolle; vielmehr interessieren organisatorische und technische Möglichkeiten, die Theatern zur Verfügung stehen.<sup>21</sup>

Von akademischer Seite haben sich bisher hauptsächlich die Translationswissenschaft, die Deaf Studies und die (angewandte) Theaterwissenschaft mit Aufführungen für Hörende und Gehörlose beschäftigt. Viele dieser Arbeiten liegen nur als unveröffentlichte Qualifikationsarbeiten vor.

Mehrere Gebärdensprachdolmetscherinnen, die sich auf die Übertragung von Theateraufführungen von Laut- in Gebärdensprache (und zum Teil auch umgekehrt) spezialisiert haben, reflektieren auf Grundlage von theater- und translationswissenschaftlichen Theorien, hauptsächlich aber ihrer Praxiserfahrung, die Anforderungen an eine Verdolmetschung im Theater. Im Fokus liegt dabei die Übertragung der sprachlichen Inhalte, wobei der ästhetische Kontext und mögliche Auswirkungen auf den Dolmetschprozess und die entsprechenden Arbeitsweisen in unterschiedlichem Ausmaß ebenfalls bedacht werden.<sup>22</sup>

21 Vgl. Matamala, Anna/Orero, Pilar: »Accessible opera in Catalan: opera for all«, in: Díaz Cintas, Jorge/Orero, Pilar/Remael, Aline (Hrsg.): *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, Amsterdam/New York 2007, S. 201-214; Soßdorf, Mareike: *Untersuchung und Konzipierung von Theateraufführungen für Hörgeschädigte* (= DTHG-Schriften 01/2012), Bonn 2012; Soßdorf, Mareike/Tod, Susanne: »Theater für alle – Vielfalt durch Barrierefreiheit«. Mehr Chancen der Teilhabe für Hörgeschädigte (= »Barrierefreiheit am Theater«, Teil 1), in: *Bühnentechnische Rundschau* 1/2012c, S. 74-75; Soßdorf, Mareike/Tod, Susanne: »Barrierefreiheit am Theater. Technische Hilfsmittel und Dolmetschen in Gebärdensprache«, Teil 2, in: *Bühnentechnische Rundschau* 2/2012a, S. 32-35; Soßdorf, Mareike/Tod, Susanne: »Barrierefreiheit am Theater. Teil 3: Integration von Hörgeschädigten am Schauspiel Frankfurt – (noch) eine Ausnahme«, in: *Bühnentechnische Rundschau* 3/2012b, S. 56-59; Mandell, Jonathan: »The Circle of Inclusion«, in: *American Theatre* 30.5/2013, S. 66-69; Bartoll, Eduard: »Accessibility im Theater«, in: Griesel, Yvonne (Hrsg.): *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege*, Berlin 2014, S. 165-176.

22 Vgl. Frishberg, Nancy: *Interpreting: An Introduction*, Rockville 1986, S. 132-145; Gebron, Julie: *Sign the Speech. An introduction to Theatrical Interpreting*, Hillsboro 1996; Hillert, Gudrun: *Zur Bedeutung von GebärdensprachdolmetscherInnen für die Teilhabe Gehörloser an der Kultur der hörenden Mehrheitsgesellschaft. Darstellung der Möglichkeiten und Schwierigkeiten anhand der Erfahrung englischer DolmetscherInnen im Bereich des Theaterdolmetschens*, Diplomarbeit, Universität Hamburg 1998; Metropolitan Regional Arts Council (Hrsg.): *Working with American Sign Language/English Interpreters in Performing Arts*, St. Paul 1999, <http://mrac.oconnect.com/sites/default/files/pdf/SignLanguageGuide.pdf>, letzter Aufruf 26.08.2014; Schumacher, Katharina: *Interaktives Theaterdolmetschen – Die Entwicklung eines Gebärdenschau-*

Den Fokus auf ästhetische Fragestellungen legen einige Arbeiten, die theaterpraktische mit -theoretischen Ansätzen verbinden. In diesen Texten reflektieren die Autoren zumeist die eigene Theaterarbeit und die ästhetischen Mittel, die in ihren Inszenierungen Anwendung gefunden haben, und erweitern somit ihre Praxisarbeit um eine theoretische Fundierung. Ähnlich wie bei den anderen Praktikern haben sich hier Konzepte herausgebildet, die die Besonderheit der entsprechenden Ästhetiken zu beschreiben versuchen.<sup>23</sup> Hierzu gehört beispielsweise die Verortung der entsprechenden Aufführungen in einer *cultural bridge area* als praktische und theoretische Grundlage für Inszenierungen und deren Analyse.<sup>24</sup> Auch hier finden sich wieder Auseinandersetzungen mit Möglichkeiten zur Verdolmetschung und Übersetzung, doch werden auch alternative ästhetische Herangehensweisen erprobt, beispielsweise Luane Davis Haggertys Del-Sign-Technik, eine Mischung aus *American Sign Language* (ASL) und Delsarte-System, oder Wera Mahnes Lichtorgel zur visuellen »Übersetzung« von Kammermusik.<sup>25</sup>

Weitere Ansätze sind in der Rezeptionsforschung anzusiedeln. Hier werden Sehgewohnheiten und Ansprüche von Gehörlosen an Theater kontrastiv zu Hörenden untersucht.<sup>26</sup> Abschließend sind noch mehrere theaterhistoriographische bzw.

---

*spielers*, Bd. 1, Diplomarbeit, Universität Hamburg 2004; Hillert, Gudrun: »Dolmetschen am Theater – Verlorne Liebesmüh?«, in: *Das Zeichen* 70/2005, S. 282-293; Klante 2009; Thomas, Anne: »Theaterdolmetschen: Begriffsklärung und szenisch-sprachliche Vorbereitung«, in: *Das Zeichen* 86/2010, S. 524-538; Gerlach, Manuela/Hillert, Gudrun: »Zeichenkunst – Gebärdensprachdolmetschen für ein taubes Theaterpublikum«, in: Griesel 2014, S. 185-195.

23 Vgl. Davis Haggerty, Luane Ruth: *Adjusting the Margins. Building Bridges between Deaf and hearing cultures through performance arts*, Dissertation, Antioch University 2006, [www.luanedavishaggertyphd.com/images/LuaneCompleteDissertation.pdf](http://www.luanedavishaggertyphd.com/images/LuaneCompleteDissertation.pdf), letzter Aufruf 26.10.2014; Novak, Peter: »Visual Shakespeare. Twelfth Night and the Value of ASL Translation«, in: Lindgren, Kristin A./DeLuca, Doreen/Napoli, Donna Jo (Hrsg.): *Signs and Voices. Deaf Culture, Identity, Language, and Arts*, Washington D. C. 2008, S. 220-231; Snyder, Lindsey Diane: *Sawing the air thus: American Sign Language translations of Shakespeare and the echoes of rhetorical gesture*, Ann Arbor 2009; Mahne, Wera: *Ästhetik der Gebärde. Gebärdensprache als Mittel des postdramatischen Theaters am Beispiel der Diplominnszenierung »geistern folgen«*, Diplomarbeit, Universität Hildesheim 2011.

24 Davis Haggerty 2006, S. 8.

25 Vgl. ebd., S. 9; Mahne 2011, S. 66f.

26 Vgl. Bangs, Don: »What Is A Deaf Performing Arts Experience?«, in: Erting, Carol J. et al. (Hrsg.): *The Deaf Way. Perspectives from the International Conference on Deaf Culture*, Washington D. C. 1994, S. 751-761; Linza, Pamela R.: *Deaf Theatre: Audience Appeal*, Masterarbeit, State University of New York 1999, <http://idea2.main.ad.rit.edu/>

aufführungsanalytische Studien zu nennen. Dazu gehören Arbeiten, die sich ebenfalls mit Techniken der Verdolmetschung und dem Auftreten von Mehrsprachigkeit auf der Bühne auseinandersetzen, allerdings vornehmlich aus der Zuschauerperspektive.<sup>27</sup> Weitere Arbeiten betrachten neue Poetiken der Gebärdensprache, die sie in Aufführungen entdecken, die aus Kooperationen von Hörenden und Gehörlosen entstanden sind.<sup>28</sup>

Während sich die meisten Arbeiten mit Sprache beschäftigen, wählt Kanta Kochhar-Lindgren einen anderen Zugang. Sie entwickelt ein metaphorisches *third ear* als Analysemethode für Aufführungen, die den Fokus auf Hören und Nichthören lenken.<sup>29</sup> Darunter versteht sie die bewusste Aufnahme theatraler Zeichen mit-

---

abwnpa/dt3Sandbox/main/ScannedDocumentsPDF/ThesisDissertations/LinzaDeafTheatreAudienceAppeal.pdf, letzter Aufruf 26.08.2014.

- 27 Vgl. Andrews, Rusalyn Herma: *Deaf theatre performance: An Aristotelian approach*, Ann Arbor 1988; Cohen, Hilary U.: »Theatre By and For the Deaf«, in: *The Drama Review* 33.1/1989, S. 68-78; Weir, Aaron B.: *Sign Language Theatre: Expression, Language, and Transformation*, Masterarbeit, Cleveland State University 2001, <http://idea2.main.ad.rit.edu/abwnpa/dt3Sandbox/main/ScannedDocumentsPDF/ThesisDissertations/WeirSignLanguageTheatreExpressionLanguageandTransformation.pdf>, letzter Aufruf 26.08.2014; Bradford, Shannon: »The National Theatre of the Deaf. Artistic Freedom & Cultural Responsibility in the Use of American Sign Language«, in: Sandahl/Auslander 2005, S. 86-94; Brueggemann, Brenda Jo: »Delivering Disability, Willing Speech«, in: Sandahl/Auslander 2005, S. 17-29; Padden, Carol/Humphries, Tom: *Inside Deaf Culture*, Cambridge/London 2005, S. 100-122; Davidson, Michael: »Hearing Things. The Scandal of Speech in Deaf Performance«, in: Bauman, H-Dirksen L./Nelson, Jennifer L./Rose, Heidi M. (Hrsg.): *Signing the Body Poetic. Essays on American Sign Language Literature*, Berkeley/Los Angeles/London 2006, S. 216-234; Carlson, Marvin: *Speaking in Tongues. Languages at Play in the Theatre*, Ann Arbor 2009, insbesondere S. 207-213; Vollhaber, Tomas: »Gefangen im Deaf Space. Anmerkungen zum Deutschen Gebärdensprachtheater-Festival 2010«, in: *Das Zeichen* 86/2010, S. 540-561; Müller, Wolfgang/Paenhuysen, An (Hrsg.): *Gebärde Zeichen Kunst. Gehörlose Kultur/Hörende Kultur/Gesture Sign Art. Deaf Culture/Hearing Culture*, Berlin 2012.
- 28 Vgl. Vollhaber 2003; Vollhaber, Tomas: »Heiner Müller/Heiner Goebbels/Verkommenes Ufer/MAeLSTROMSÜDPOL/Gebärdensprachperformance|11. 12. 13. Mai 2006/Lombartsbrückendüker/Hamburg«, in: *Das Zeichen* 72/2006a, S. 48-55; ders.: »Zeig es ihnen! – Haiku und Gebärdensprache«, in: *Das Zeichen* 76/2007, S. 213-222; Schreibweis, Anna: *NICHT verSTEHen sondern SEHEN. Skizzen einer freien Gebärdenpoesie*, Magisterarbeit, Universität Hamburg 2009; Schreibweis 2010b; Vollhaber 2012c.
- 29 Vgl. Kochhar-Lindgren 2002; Kochhar-Lindgren, Kanta: »Hearing Difference across Theatres: Experimental, Disability, and Deaf Performance«, in: *Theatre Journal*

tels verschiedener Sinneskanäle gleichzeitig, ohne sich dabei nur auf die auditive Wahrnehmung zu konzentrieren. Aufgrund ihres nahezu universalen Anspruchs bezüglich der Anwendbarkeit der von ihr entwickelten Analysemethode, aber noch viel mehr wegen der Beanspruchung einer starken und uneindeutigen Metaphorik des Hörens, die im Unklaren lässt, ob und wann konkrete sinnliche Hörerfahrungen oder Wahrnehmungen im Allgemeinen gemeint sind, erscheint mir diese Methode nicht als sehr fruchtbar für meine eigenen Analysen.

Mir sind nur zwei wissenschaftliche Arbeiten bekannt, die sich explizit mit einer *Aesthetics of Access* auseinandersetzen. Eine davon ist Colette Conroys Übersicht über den Zusammenhang von Theater und Körper, in welcher sie die *Access Aesthetics* des Graeae Theatre als Kritik an jenen Auffassungen von Phänomenologie wertet, die davon ausgehen würden, dass alle Körper die gleiche Beziehung zur Welt haben, und die daher Wahrnehmungsunterschiede unzureichend berücksichtigen würden.<sup>30</sup> Eine profundere Auseinandersetzung mit dem Begriff findet sich in Lynn Kendricks Aufsatz zu dem vom Graeae Theatre produzierten Musical *Reasons to be Cheerful*.<sup>31</sup> Kendrick analysiert einerseits die Gestaltungsmittel, die Graeae's Ästhetik charakterisieren, und beleuchtet andererseits das kritische Potential, das diese Ästhetik beinhaltet, und zwar sowohl auf den Kunstbetrieb als auch auf wissenschaftliche Theorie – in diesem Falle zu Stimme, Geräusch und Sound – bezogen.

Die Auseinandersetzung mit Tanzaufführungen unter Beteiligung Gehörloser ist bisher nicht weit fortgeschritten und erschöpft sich weitgehend in vereinzelt Auseinandersetzungen mit Projekten oder Künstlern.<sup>32</sup> Nur wenige Texte reflektieren anhand historischer und zeitgenössischer Auffassungen von Tanz, inwieweit Gehörlose daran partizipieren können, welche spezifische Qualität von Körpersprache sie einzubringen vermögen und wie man den Tanz der Gehörlosen in Kontexte der Tanz- und Theatergeschichte einordnen kann.<sup>33</sup> Nicht zuletzt gibt es praktische und

---

58.3/2006a, S. 417-436; Kochhar-Lindgren, Kanta: *Hearing Difference. The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theater*, Washington D. C. 2006b.

30 Vgl. Conroy, Colette: *Theatre & the Body*, Basingstoke 2010, S. 55-57.

31 Kendrick, Lynne: »Applied Aurality: Noise and the Aesthetics of Access in Graeae's *Reasons to be Cheerful*«, in: Kendrick, Lynne/Roesner, David (Hrsg.): *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne 2011, S. 174-188.

32 Vgl. zum Beispiel O'Reilly 2001, S. 41-48; Geist/Vollhaber 2010; Schreibweis 2010a; Vollhaber 2010.

33 Vgl. Hahn 1997; Holst 2000; Kochhar-Lindgren 2002. Allgemeiner zur Musikalität von Gebärdenbewegungen im Kontext von Musik, Tanz und anderen Künsten vgl. Schröder, Gunda: »Gebärden – Musik«, in: *Das Zeichen* 94/2013, S. 236-245. Die durchaus vorhandenen pädagogischen Leitfäden zur rhythmischen und tänzerischen Arbeit mit gehörlosen und schwerhörigen Kindern, Jugendlichen und/oder Erwachsenen führe ich an



theoretische Auseinandersetzungen mit musikalischen Aufführungen für Hörende und Gehörlose.<sup>34</sup> Aus Platzgründen werden sowohl musikalische als auch tänzerische Aufführungen in dieser Arbeit gar nicht oder nur am Rande behandelt.

Ehe nun die Fragestellung und Vorgehensweise dieser Arbeit erläutert werden kann, ist eine kurze Spezifizierung des Untersuchungsgegenstandes vonnöten. Zwar wurde dieser bereits definiert als Theateraufführungen, die sich gleichermaßen an Gehörlose wie Hörende richten, allerdings ist damit noch nicht gesagt, was Gehörlose und Hörende jeweils auszeichnet, wie sie sich unterscheiden und inwieweit es gerechtfertigt ist, hierbei von zwei distinkten Gruppen auszugehen.

### 1.3 WAS BEDEUTET »GEHÖRLOSIGKEIT«?

Im alltäglichen deutschen Sprachgebrauch finden sich zumeist drei verschiedene Bezeichnungen für den Zustand der Gehörlosigkeit: taub, gehörlos und taubstumm bzw. stumm. Auch wenn sich »gehörlos« als wertneutraler Begriff durchgesetzt hat, regt sich in der Gehörlosengemeinschaft seit einigen Jahren Widerstand dagegen. Der Begriff betone einen Mangel, ein Defizit: das Fehlen des Gehörs. Ein Gehörloser gelte laut dieser Bezeichnung nicht als vollständig oder unversehrt. Daher setzt sich im schriftlichen Ausdruck immer mehr der Begriff »taub« als Eigenbezeichnung durch, der trotz der negativ geprägten etymologischen Herkunft (mhd. *toup*/ahd. *toub*: empfindungslos, stumpfsinnig) als positiver Begriff umgedeutet werden soll.<sup>35</sup> Zuweilen wird auch in deutschsprachigen Kontexten der englische Begriff »Deaf« verwendet, zum Beispiel bei der Bezeichnung des Studiengangs Deaf Studies. Was die gebärdensprachige Bezeichnung angeht, sind mir sowohl die Gebärden GEHÖRLOS als auch TAUB begegnet, wobei ich über die Häufigkeit keine Angaben machen kann.

---

dieser Stelle nicht auf, da diese sich in der Regel für die pädagogische Arbeit und nicht für die Aufführung interessieren.

- 34 Vgl. beispielsweise Harms, Martina: *Musikdolmetschen oder Musikperformance. Möglichkeiten der Darstellung von Musik in Gebärdensprache*, Diplomarbeit, Universität Hamburg 2003; Kochhar-Lindgren 2006a; Weber-Guskar, Johanna: *Musik und Gebärdensprache*. Verlorenwasser (aus: *Der Ort/Musikalisches Opfer für Soli, Gebärdenorchester, großes Orchester, CD-Zuspiel und Live-Elektronik von Helmut Oehring*, Diplomarbeit, Universität Wien 2008; Kendrick 2011; Mahne 2011; Müller/Paenhuyzen 2012.
- 35 Vgl. Hell, Wolfram: »Gehörlos – der deutsche Sonderfall«, in: *Das Zeichen* 30/1994, S. 457-459; Teuber, Hartmut: »Hörgeschädigt, hörbehindert, gehörlos oder taub?«, in: *Das Zeichen* 31/1995, S. 40-44. Zur Etymologie vgl. *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim u. a. 1999, Bd. 9, S. 3862.

Die Begriffe »taubstumm« bzw. »stumm« werden von Gehörlosen abgelehnt und haben allenfalls eine Berechtigung als historische Bezeichnung. Etymologisch besteht eine Verwandtschaft von »stumm« und »dumm«, was beim englischen Wort »dumb« auch heute noch augenfällig ist.<sup>36</sup> Der Begriff »stumm« ist in der Geschichte über lange Zeit dominant, da das Sprechen oder dessen Ausbleiben eine beobachtbare Handlung ist, die man somit leicht bezeichnen kann, wohingegen der Hörstatus nicht äußerlich sichtbar ist.<sup>37</sup> Unter Berufung auf Aristoteles wird Taubstummheit über Jahrhunderte hinweg als mangelnde Bildungsfähigkeit aufgefasst.<sup>38</sup> Obwohl aus dem Mittelalter vereinzelte Fälle überliefert sind, in denen taube Nachkommen adeliger Familien eine Ausbildung genießen,<sup>39</sup> widerspricht erst im 16. Jahrhundert der italienische Mathematiker, Philosoph und Arzt Girolamo Cardano der Annahme, dass (Laut-)Sprachfähigkeit die Grundbedingung für Intelligenz und Bildung darstelle.<sup>40</sup> Heute gilt der Begriff »taubstumm« als abwertend, da er die

36 Vgl. *Duden* 1999, die Lemmata »dumm« (Bd. 2, S. 879) und »stumm« (Bd. 8, S. 3798) sowie *The Oxford English Dictionary*, 2. Auflage, Oxford 1989, Lemma »dumb« (Bd. IV, S. 1114).

37 Vgl. Mottez, Bernard: »Die Gehörlosenbankette und die Geburt der Gehörlosenbewegung«, in: Fischer, Renate/Lane, Harlan (Hrsg.): *Blick zurück. Ein Reader zur Geschichte von Gehörlosengemeinschaften und ihren Gebärdensprachen*, Hamburg 1993, S. 171-185, hier S. 173.

38 »Von [den] Sinnen ist für die Notwendigkeiten des Lebens der Gesichtssinn seinem Wesen nach, für das Wissen der Gehörsinn indirekt entscheidender. [...] Der Gehörsinn [...] trägt indirekt zur Einsicht am meisten bei. Denn dadurch, daß Sprache gehört wird, begründet sie das Lernen, freilich nicht an sich, sondern nur indirekt, denn sie besteht aus Wörtern, deren jedes ein Symbol darstellt. Bei den Menschen, denen von Geburt an einer der beiden Sinne fehlt, sind daher die Blinden intelligenter als die Taubstummen.« (Aristoteles: »Über die Wahrnehmung und die Gegenstände der Wahrnehmung«, in: ders.: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*, Stuttgart 1997, S. 47-86, hier S. 49).

39 Es gibt vereinzelte Aufzeichnungen über Geistliche, die Gehörlose unterrichten, zum Beispiel der später heiliggesprochene Bischof John von Beverley um 700 in England oder die deutsche Äbtissin Scholastica von Anhalt Ende des 15. Jahrhunderts. Vgl. Fischer, Renate: »Augen-Blicke IX. In der Schule«, in: Fischer/Lane 1993, S. 437-444, hier S. 438; Eriksson, Per: *The History of Deaf People. A Source Book*, Örebro 1998, S. 21.

40 »De surdo & muto literas edocto. / Refert Georgius Agricola in tertio suo libro de *Inventione Dialectica* vidisse hominem natum surdum & mutum, qui legere ac scribere didicerit, sic vt significaret quæ vellet. Atque ita possumus efficere, vt mutus legendo audiat, & scribendo loquatur; nam ex cogitatione memoria comprehendit, quod panis, gratia exempli, rem illam quæ editur, significat. Legit itaque ratione velut in pictura: per eam enim licet ad voces non referatur; non solùm res, sed actiones et successus

Unfähigkeit zu sprechen bzw. zu kommunizieren impliziert. Allerdings ist Gehörlosen zum einen der Lautspracherwerb durchaus möglich, wenn auch unter erschwerten Bedingungen, zum anderen ist ihnen auch ohne Lautsprache eine Kommunikation mittels Gebärdensprache möglich.<sup>41</sup> Zudem impliziert Stummheit oder das Verstummen im übertragenen Sinne eine Form von politischer Machtlosigkeit und gesellschaftlicher Bedeutungslosigkeit.<sup>42</sup> Der Begriff ist daher nicht nur inhaltlich unzutreffend, sondern obendrein herabsetzend.

In dieser Arbeit finden daher nur die Begriffe der Taubheit und Gehörlosigkeit Anwendung, die hier synonym verwendet werden.<sup>43</sup>

Nun stellt sich jedoch die Frage, wen ich als gehörlos oder taub bezeichne. Die intuitive Antwort darauf – Gehörlose sind Menschen, die nicht(s) hören – ist jedoch eine unzulässige Vereinfachung. Zum einen ist vom audiologischen Standpunkt her die Festlegung vollkommen willkürlich, ab wann eine Schwerhörigkeit so hochgradig ist, dass sie als Resthörigkeit oder Gehörlosigkeit bezeichnet wird, zum anderen spielen bei Gehörlosigkeit – wie zu zeigen sein wird – andere Faktoren als nur der audiologische Hörstatus eine Rolle. Darunter zählen beispielsweise die Nutzung von Hörhilfen, die Verwendung von Gebärdensprache und die Zugehörigkeit zur Gehörlosenkultur.

Die Definition von Gehörlosigkeit kann an dieser Stelle also nur heuristisch erfolgen. Wenn ich im Folgenden von gehörlosen oder tauben Menschen spreche, fasse ich darunter Personen, die Informationen primär visuell aufnehmen, die Laut-

---

declarantur. Et vt ex pictura visa picturam aliam effingere, sub ratione etiam significati licet; ita etiam in literis. Vt enim vocis differentiae ex pacto significant res, ita rerum aut dictionum figuræ variæ.» (Cardano, Girolamo: *Hieronymi Cardani Mediolanensis Philosophi Ac Medici Celeberrimi Operum. Tomvs Decimvs; Qvo Continentvr Opvscvla Miscellanea Ex Fragmentis & Paralipomenis. Contentorum Hvivs Tomi Seriem Index Titolorum exhibet*, 3. Buch, 8. Kapitel, Lyon 1663, S. 462) Die Textstelle, auf die sich Cardano bezieht, lässt sich nachlesen bei Agricola, Rudolf: *De inventione dialectica libri tres/Drei Bücher über die Inventio dialectica*, 3. Buch, 16. Kapitel, Tübingen 1992, S. 560f.

41 Vgl. Teuber 1995, S. 40.

42 Vgl. Kolesch, Doris: »Natürlich künstlich. Über die Stimmen im Medienzeitalter«, in: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004, S. 19-38, hier S. 19.

43 Es gibt Autoren, die Bedeutungsunterschiede zwischen diesen Begriffen konstruieren: Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Das Lautwerden der Stimme«, in: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main 2006, S. 191-210, hier S. 205, n. 23; Uhlig, Anne C.: *Ethnographie der Gehörlosen. Kultur – Kommunikation – Gemeinschaft*, Bielefeld 2012, S. 219 n. 2. Diese Unterscheidungen sind in ihrer proklamierten Eindeutigkeit nicht haltbar, wenn man sich die allgemeine Verwendung der Begriffe in Schrift und Gebärde ansieht.

sprache in gesprochener Form und weitere akustische Reize nur sehr eingeschränkt oder gar nicht wahrnehmen können, die eine Gebärdensprache verwenden und die in ihrer Gehörlosigkeit nicht oder nicht nur einen medizinischen Befund sehen, sondern die sich einer kulturellen, linguistischen, sozialen und/oder solidarischen Gemeinschaft von Gehörlosen zugehörig fühlen. Weitere Faktoren wie Nutzung von Hörhilfen, das Verhältnis zu Lautsprache und zur Gemeinschaft und Kultur der Hörenden nehme ich vorerst bewusst aus dieser Arbeitsdefinition aus.

Sind mit der Thematisierung und Definition von Taubheit nun alle Unklarheiten beseitigt? Die Tatsache, dass es mir notwendig schien, diese Definition vorzunehmen, kommt nicht von ungefähr, hängt sie doch mit meiner Perspektive als hörender Forscher zusammen. Wenn ich mich in der folgenden Arbeit mit Gehörlosen beschäftige, empfinde ich diese als eine von mir distinkte Gruppe. Mein Verhältnis zu ihnen lässt sich mit Andrea Polaschegg in zweifacher Weise definieren: Einerseits besteht zwischen Hörenden und Gehörlosen eine Differenz, andererseits eine Distanz.<sup>44</sup> Unter Differenz versteht Polaschegg die Relation zwischen dem Anderen und dem Eigenen. Es handelt sich um einen Faktor der Identitätskonstitution, der die Exklusion des Anderen beinhaltet. Gehörlose sind also anders als Hörende, sind anders als ich (und natürlich auch umgekehrt). Unter Distanz versteht sie hingegen die Relation zwischen dem Fremden und dem Vertrauten. Während die Differenz nicht aufgehoben werden kann, kann die Distanz sehr wohl überbrückt werden, durch Prozesse der Aneignung und des Sich-in-Beziehung-Setzens. Gehörlose sind Hörenden also in der Regel fremd. Auch mir waren und sind sie in gewisser Weise fremd, allerdings ist diese Fremdheit im Laufe meiner Forschungsarbeit kleiner geworden, sodass sich trotz aller Differenz eine – wenn auch längst nicht vollständige – Vertrautheit mit der Welt der Gehörlosen bei mir eingestellt hat.

Diese wechselseitigen Beziehungen sind jedoch nicht symmetrisch. So ist gerade das Distanzverhältnis von Machtstrukturen geprägt. Polaschegg erläutert dies am Beispiel der Frauenforschung und Orientalistik. Männer empfänden Frauen als anders, ebenso wie Frauen Männer als anders empfänden. Allerdings würden nur Frauen als fremd und undurchdringlich empfunden, Männer hingegen nicht, sodass in der Geschlechterforschung die Frauenforschung wesentlich dominanter, etablierter und verbreiteter ist als die Männerforschung. Ähnliches beobachtet sie im Verhältnis von Okzident und Orient, die sich ebenfalls beide gegenseitig als anders empfinden würden, jedoch nur Letzterer als fremd charakterisiert würde. Es scheint also, dass die Identität mächtigerer Gruppen offenbar selbsterklärend ist, wohingegen bei weniger mächtigen Gruppen eine Erklärungsnot herrscht:

---

44 Vgl. Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin/New York 2005, S. 41-49.

»Wertet man nun die strukturelle Korrelation dieser Inkongruenz der Wahrnehmung mit den jeweils bestehenden Machtverhältnissen nicht als Zufall, dann deutet sich ein systematisches Verhältnis zwischen Fremdheitserfahrung und Macht an. Offenbar erscheint vom Standpunkt der hierarchisch höheren Position die untere als rätselhaft und erklärungsbedürftig, während vom Standpunkt der hierarchisch untergeordneten Position die höhere Evidenz besitzt und keiner weiteren Erklärung bedarf. Etwas überspitzt könnte man formulieren: Offenkundig muß man sich das (Nicht-)Verstehen leisten können.«<sup>45</sup>

Als Reaktion auf diesen Gedankengang erscheint es mir wichtig, Hörendsein eben nicht als evidente, selbsterklärende Norm zu betrachten – selbst wenn Hörende den Gehörlosen gezwungenermaßen vertrauter sein dürften als umgekehrt –, sondern an dieser Stelle auch zu thematisieren, was ich unter Hörenden bzw. Hörendsein verstehe. Im Folgenden sollen unter Hörenden Personen verstanden werden, die vorrangig in Lautsprache kommunizieren und diese ohne größere Probleme in akustischer und visueller (zum Beispiel verschriftlichter) Form aufnehmen können. Darüber hinaus nehmen sie Klangereignisse im Allgemeinen primär akustisch wahr. Die Nutzung von Gebärdensprache und das Verhältnis zu Gehörlosen werden bei dieser Definition ausgeklammert.

Es ist offenkundig, dass sich zwischen diesen von mir festgelegten Personenkreisen keine klare Linie ziehen lässt, sondern die Menge an darunter fallenden Personen an den Rändern ausfranst. Auch gibt es eine Reihe von Menschen, die sich nicht in diese klare Dichotomie von hörend und taub einreihen lassen: So gibt es Gehörlose, Hörende, Menschen mit einer Schwerhörigkeit geringen, mittleren oder hohen Grades, vollständig Taube und solche mit Restgehör, ebenso wie Taubblinde und Menschen mit Usher-Syndrom, die Informationen primär taktil aufnehmen; es gibt so genannte Cudas (Children of deaf adults), das heißt hörende Kinder gehörloser Eltern, die mit Gebärdensprache als Erstsprache aufwachsen; es gibt Träger von Cochlea-Implantaten (CIs) und Hörgeräten; es gibt Menschen die taub auf die Welt kommen oder solche, die erst in fortgeschrittenem Alter ihr Gehör verlieren; es gibt Gehörlose, die Gebärdensprache bevorzugen, und solche, die lieber Lautsprache verwenden, indem sie Absehen (»Lippenlesen«), ihr Restgehör mittels Hörhilfen möglichst ausnutzen und selber sprechen. Manche Gehörlose hingegen gebrauchen Lautsprache nur in Schriftform; andere wiederum nutzen sonstige Kommunikationsformen wie Lautsprachbegleitende Gebärden (LBG), Lautsprachunterstützende Gebärden (LUG), Phonembestimmte Manualsysteme (PMS), taktile Gebärdensprache, Lormen und weitere, wobei diese kombiniert oder je nach Situation gewechselt werden können. Auf der anderen Seite gibt es auch Hörende, die lieber in Gebärdensprache kommunizieren. Hinzu kommen Gehörlose, die sich als Teil einer kulturellen Gruppe der Gehörlosen sehen, andere, die dies nicht tun und sich als behin-

---

45 Ebd., S. 56. Den gesamten Gedankengang entwirft sie auf S. 53-56.

dert betrachten, wiederum andere, die mittels unterschiedlicher *Passing*-Strategien versuchen, als Hörende wahrgenommen zu werden; es gibt in der Gehörlosengemeinschaft »Pragmatiker«, »Fundamentalisten« und »Realos«,<sup>46</sup> die mit Gehörlosigkeit unterschiedliche Implikationen verbinden. Daneben existieren Gebärdensprachdolmetscher, hörende Sozialarbeiter, Wissenschaftler und Familienangehörige von Gehörlosen, die der Gehörlosengemeinschaft nahestehen und über ein breites Wissen diesbezüglich verfügen; und sicherlich gibt es noch eine Menge Menschen, die andere Lebensformen für sich gewählt haben, die in dem Kontinuum zwischen »hörend« und »taub« zu verorten sind.

Es zeigt sich, dass die von mir eröffnete Dichotomie tatsächlich nur mit Vorsicht applizierbar ist. Sie stellt eine Arbeitsgrundlage dar, muss aber jeweils im konkreten Einzelfall überprüft werden.

Was bei meiner Definition von Gehörlosigkeit und Hörendsein ebenfalls nicht zur Sprache gekommen ist, ist das eventuelle Vorhandensein von Behinderungen. So setze ich voraus, dass die von mir betrachteten Personen nicht blind oder sehbehindert sind. Gerade wenn es um die Analyse von Aufführungen geht, basiert meine Argumentation auf dieser Bedingung. Weitere Behinderungen werden in meiner Betrachtung ebenfalls ausgeklammert. So kann es sein, dass ich eine Aufführung als für Hörende und Gehörlose geeignet charakterisiere, dies aber tatsächlich in dieser Eindeutigkeit nicht zutrifft, da beispielsweise die Spielstätte nur über eine Treppe erreichbar ist und daher Personen unabhängig von ihrem Hörstatus an dieser Aufführung nicht teilnehmen können, wenn sie auf einen Rollstuhl angewiesen sind.<sup>47</sup> Dies ist bei den folgenden Ausführungen im Hinterkopf zu behalten, auch wenn ich dies nicht mehr im Einzelnen diskutieren werde.

Wie sich zeigt, ist (meine) Sprache normativ und enthält zahlreiche unausgesprochene Grundvoraussetzungen, die auf einem bestimmten Bild des Körpers aufbauen.<sup>48</sup> Insofern betrachte ich das Projekt der gerechten Sprache bereits jetzt als gescheitert und entscheide mich der einfacheren Lesbarkeit halber für die Verwen-

---

46 Die Begriffe übernehme ich von Höhne, Annette: *Eine Welt der Stille. Untersuchungen zur Erfahrungswelt Gehörloser als Ausgangspunkt für eine phänomenologisch-orientierte Gehörlosenpädagogik*, München 2005, S. 197-201.

47 Von sozialen Unterschieden, zum Beispiel der Exklusivität von Aufführungen aufgrund hoher Eintrittspreise, ganz zu schweigen. Auch Bildung wie zum Beispiel die Kenntnis der deutschen Schriftsprache kann ein hier nicht weiter thematisierter Faktor sein.

48 Ein Beispiel ist das Wort taubblind, dessen Gegenstücke nicht etwa hörendblind, taubsehend und hörendsehend sind, sondern vielmehr blind (was hörend impliziert), taub (was sehend impliziert) und ein Normkörper uneindeutiger Beschreibung, der als »normal«, nichtbehindert oder hörend und sehend beschrieben werden könnte, aber in der Regel nicht beschrieben, sondern vorausgesetzt wird.

dung des generischen Maskulinums, meine aber bei der Verwendung männlicher Formen Personen aller Geschlechter.

## 1.4 KORPUS, FRAGESTELLUNGEN UND AUFBAU DER ARBEIT

Die untersuchten Theateraufführungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich explizit an hörende und an taube Zuschauer richten. Dies bedingt weitere Eigenschaften der Produktionen: So entstanden die meisten von ihnen aus einer Kooperation von hörenden und gehörlosen Beteiligten.<sup>49</sup> Dabei lassen sich zwei Arten des Theaters unterscheiden: visuelles Theater, das ohne Sprache auskommt, und zweisprachige Aufführungen (Gebärdensprache und Lautsprache in gesprochener und/oder geschriebener Form), wobei unter Letztere sowohl nachträglich übersetzte und gedolmetschte Aufführungen fallen als auch solche, die bereits mehrsprachig inszeniert wurden.

Das Korpus der untersuchten Aufführungen umfasst ausschließlich europäische Produktionen. Hierfür wurden über 30 verschiedene Inszenierungen gesichtet und daraus eine Auswahl getroffen. Dabei lag der Schwerpunkt auf Deutschland und Österreich, ferner auf Großbritannien, Tschechien und Frankreich.<sup>50</sup> An allen in der Arbeit untersuchten Aufführungen habe ich teilgenommen.<sup>51</sup> Ein Großteil der Aufführungen fand im Rahmen von nationalen und europäischen Theaterfestivals statt. Dazu gehören unter anderem das Deutsche Gebärdensprachtheater-Festival (De-GeTh) in München, das Festival Clin d'Œil in Reims, das Europäische und Internationale Gehörlosentheaterfestival in Wien sowie das im Rahmen der Paralympischen Spiele 2012 in London veranstaltete Festival Unlimited.

Wer eine aufführungsanalytisch fundierte Arbeit über Aufführungen schreiben will, die sich im Grenzbereich zwischen Hörenden- und Gehörlosengemeinschaft abspielen, wird nicht darum herumkommen, einige theoretische Vorüberlegungen anzu-

---

49 Zum Verhältnis entsprechender Aufführungen zum Gehörlosentheater vgl. Berson, Jessica: »Performing Deaf Identity. Toward a Continuum of Deaf Performance«, in: Sandahl/Auslander 2005, S. 42-55.

50 Zum Teil stammen die an den Aufführungen beteiligten Künstler aus weiteren Ländern, zum Beispiel Finnland und Lettland.

51 Aus dieser Tatsache erklärt sich, dass aus logistischen Gründen ein bedeutender Teil an europäischen Theatern, Ensembles und Projekten unberücksichtigt bleiben musste. So werden Kenner des europäischen Gehörlosen- und Gebärdensprachtheaters das International Visual Theatre (IVT) aus Paris vermissen, ebenso das dem schwedischen Riksteatern zugehörige Tyst Teater und viele weitere kleinere und größere Theaterprojekte in ganz Europa.

stellen, die sich mit der körperlichen, sozialen und kulturellen Situation der Aufführungsteilnehmer – seien es Akteure oder Zuschauer – auseinandersetzen. Aus dem Zusammentreffen von Angehörigen dieser unterschiedlichen Gruppen im Theater entstehen – so die These – neue Ästhetiken, die im Theater der Hörenden oder jenem der Gehörlosen sonst nicht zu beobachten sind. Diese beruhen zum einen auf ästhetischen Verfahren, die in solchen Aufführungen Anwendung finden, zum anderen ergeben sie sich aber auch bereits aus der ungewöhnlichen Zusammensetzung der Aufführungsteilnehmer selbst. Solche Ästhetiken fasse ich unter dem Begriff *Aesthetics of Access* zusammen, der im Verlauf der Untersuchung genauer gefasst werden soll.

Auch wenn der Kern der Untersuchung in den Aufführungsanalysen besteht, ist es unumgänglich, sich in Diskurse einzuarbeiten, die das Zusammenleben und Aufeinandertreffen von Gehörlosen und Hörenden begleiten. Einer oberflächlichen Analyse, wie sie sich aus Ignoranz oder Desinteresse eines hörenden Autors an ästhetischen und epistemologischen Auffassungen Gehörloser ergeben würde, soll durch eine Darlegung, Untersuchung und Kritik relevanter Diskurse begegnet werden, die das medizinisch-defizitäre Bild, das viele Hörende von Gehörlosen haben, hinterfragen.

Die vorliegende Untersuchung bezieht ihre Existenzberechtigung daraus, dass es zwischen Gehörlosen und Hörenden Unterschiede gibt, die sich nicht in Dezibelzahlen messen lassen. Daher sollen als Grundlage für die Aufführungsanalysen drei Kernbereiche diskutiert werden, die für das gegenseitige Verständnis von Hörenden und Gehörlosen fundamental sind: Körper, Macht und Kultur. Diese theoretischen Vorüberlegungen sollen profundere Aufführungsanalysen ermöglichen, welche neben den ästhetischen auch politische und ethische Ebenen berücksichtigen und so die in den Aufführungen emergierenden Phänomene beschreiben, deuten und in eine *Aesthetics of Access* einordnen können.

Bei der Analyse der ausgewählten Aufführungen orientiere ich mich an drei Forschungsfragen: 1.) Zunächst interessiert mich, welche ästhetischen Gestaltungsmittel in den Inszenierungen Anwendung finden. 2.) Daraus folgt die Frage, in welches Verhältnis Gehörlose und Hörende in diesen Aufführungen gesetzt werden bzw. welche Funktionen diese Aufführungen diesbezüglich verfolgen und erfüllen. 3.) Und nicht zuletzt ist im Rahmen dessen die Frage zu klären, wie man solche Aufführungen methodisch fassen kann.

Zu 1.): Theateraufführungen, die sich an hörende und gehörlose Zuschauer gleichermaßen richten, haben es mit einem körperlich, sprachlich und kulturell äußerst heterogenem Publikum zu tun. In den allermeisten Fällen resultiert aus dem Zusammentreffen von Gehörlosen und Hörenden eine prekäre Kommunikationssituation, bei welcher die sprachliche Verständigung aufgrund der unterschiedlichen kommunikativen Grundvoraussetzungen nur eingeschränkt bis gar nicht möglich ist. Mit dieser Grundkonstellation haben sich die entsprechenden Theaterproduktio-



nen auseinanderzusetzen. Dabei können jedoch unterschiedliche Mittel und Strategien gewählt werden. Im Rahmen der Untersuchung soll nun die Frage geklärt werden, welche ästhetischen Gestaltungsmittel konkret gewählt werden, um mit der besonderen Aufführungssituation umzugehen. Wie wird die unterschiedliche Wahrnehmung berücksichtigt? Wie die verschiedenen sprachlichen Hintergründe? Welche Rolle spielen Geräusche, Musik, Laut- und Gebärdensprache in diesen Aufführungen? Wird mit Übersetzungen oder Verdolmetschungen gearbeitet? Welche Rolle spielen diese im Rahmen der ästhetischen Gestaltung? Ist ein vollständiges Textverständnis gegeben oder überhaupt gewünscht? Inwieweit hängen Bemühungen um einen barrierefreien Zugang mit der ästhetischen Gestaltung zusammen?

Um die entsprechenden Strategien zu beschreiben, bediene ich mich des Begriffs der *Aesthetics of Access*. Wie bereits kurz dargelegt stammt dieser aus der Theaterpraxis und bezeichnet die Gestaltung von Aufführungen für Menschen mit Sinnesbehinderungen. Diese produktionsästhetische Ausrichtung des Begriffs behalte ich bei, indem ich die ästhetischen Gestaltungsmittel untersuche, ergänze sie aber durch die Ebene der Rezeption: Der Ästhetikbegriff umfasst hier also auch die Ebene der (Kunst-)Wahrnehmung. Allerdings stößt man dabei auf ein Problem: Gerade im Theater für Hörende und Gehörlose unterscheidet sich die Wahrnehmung von Kunstereignissen beträchtlich. Dies ist nicht nur auf einer individuellen Ebene der Fall – wie es in jeder Aufführung wäre –, sondern hängt zudem mit den Unterschieden der Publikumsgruppen zusammen. Es ist offensichtlich, dass körperliche Unterschiede eine große Rolle spielen. Gehörlose und Hörende nehmen die Welt unterschiedlich wahr und Informationen anders auf. Dabei sind Körper immer eingebunden in Machtstrukturen. So gelten Gehörlose unter Hörenden in der Regel als defizitär. Auch ist Kunsttheater primär eine Institution der Hörenden, zu der Gehörlose nur bedingt Zugang erhalten. Des Weiteren hat ein Großteil der Gehörlosen einen niedrigeren Bildungsstand als Hörende mit vergleichbaren kognitiven Fähigkeiten. All diese an ein Machtgefälle gekoppelten Strukturen können die Wahrnehmung von Aufführungen ebenfalls massiv beeinflussen. Nicht zuletzt gibt es sprachliche und kulturelle Unterschiede zwischen den Publikumsgruppen. Nicht nur verwenden viele Gehörlose bevorzugt Gebärdensprache, sie sehen sich auch als Teil einer sprachlichen und kulturellen Minderheit mit eigenen Werten und Normen.

Zu 2.): Die unterschiedlichen ästhetischen Wahrnehmungen sind also ein zentraler Punkt, der sich nicht einfach durch eine Verdolmetschung oder Übertitelung auflösen lässt. Vielmehr werden diese Wahrnehmungsunterschiede auf vollkommen unterschiedliche Weise aufgegriffen, sodass sich hieraus die zweite Forschungsfrage ergibt: In welchem Verhältnis befinden sich Gehörlose und Hörende während dieser Aufführungen? Verfolgen oder erfüllen diese Aufführungen eine bestimmte Funktion? Die Antwort auf diese Fragen ergibt sich aus der Art und Weise, wie mit den bestehenden sprachlichen, kulturellen, körperlichen und hierarchischen Unter-

schieden zwischen den Publikumsgruppen umgegangen wird. Werden Machtgefälle direkt adressiert, bestärkt oder unterlaufen? Werden eher die Gemeinsamkeiten oder die Unterschiede zwischen Gehörlosen und Hörenden betont? Sollen Inhalte und Informationen vermittelt, Aufklärungsarbeit geleistet werden? Verfolgen die Aufführungen demnach eine politisch-subversive, eine integrative bzw. inklusive, eine didaktische oder sonstige Funktion?

Zu 3.): Ausgehend von den unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi ergibt sich die dritte Fragestellung, nämlich wie sich diesen Aufführungen methodisch genähert werden kann. Gemeinhin würde die Methode der Aufführungsanalyse naheliegen, bei welcher phänomenologische und semiotische Ansätze kombiniert werden. Dabei wird die eigene Aufführungserfahrung bzw. die Erinnerung daran als Ausgangspunkt genommen, um Interpretationen und Deutungen von Aufführungen zu erstellen. Allerdings wird hier der Rückbezug auf meine eigene Wahrnehmung zum Problem, da diese sich von jener der anderen Aufführungsteilnehmer unterscheidet. Dies ist zwar eine Grundbedingung bei der Aufführungsanalyse, jedoch in dieser Konstellation – Gehörlose vs. Hörende – dominant. Gerade wenn man bestehende Machtgefälle reflektiert, rücken ethische Bedenken in den Vordergrund. Ich schreibe als Hörender (unter anderem) über Gehörlose: Wie kann ich dabei eine paternalistische Herangehensweise verhindern, bei welcher ich Gehörlose nicht zu Wort kommen lasse, und die Aufführungserfahrung von Gehörlosen in die Untersuchung integrieren? Aufführungsanalyse als Methode scheint an dieser Stelle unzureichend zu sein. Daher soll diese ergänzt werden durch Methoden des *Cultural Materialism*, bei welchem die Hintergründe, vor denen ein Kunstereignis entsteht, in den Blick genommen werden. Dies bedeutet, dass weitere Quellen und Diskurse zu den Inszenierungen untersucht werden, um daraus Rückschlüsse auf die Wahrnehmungs- und Entstehungsbedingungen zu ziehen. Dazu gehört die Berücksichtigung von Wahrnehmungszeugnissen und eigenen kulturellen Auffassungen Gehörloser sowie die Reflexion von Machtstrukturen. Diese verschiedenen Analysemethoden und -ergebnisse sollen schließlich in ein dialektisches Verhältnis zueinander gesetzt werden.

Die methodische Herangehensweise schlägt sich im Aufbau der Arbeit nieder. Diese teilt sich in einen umfassenden Theorieteil, dem sich ein Analyseteil anschließt. Während der Theorieteil zunächst grundlegende Begriffsklärungen vornimmt, um die körperlichen, hierarchischen und sprachlich-kulturellen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Gehörlosen und Hörenden zu fassen, werden im zweiten Teil die ausgewählten Aufführungen analysiert, wobei die Zwischenergebnisse der theoretisch-begrifflichen Untersuchung in die Aufführungsanalysen mit einfließen sollen.

Als theoretischen Unterbau werde ich zunächst den für meine Untersuchung entscheidenden Begriff der *Aesthetics of Access* näher definieren. Dabei versuche ich diesen aus der künstlerischen Praxis stammenden Ausdruck zu theoretisieren

und auf Aufführungen, die sich an Hörende und Gehörlose richten, anzuwenden. Mein Begriff von Ästhetik geht dabei von Aspekten der (körperlich und kulturell geprägten) Wahrnehmung, der ästhetischen Gestaltung und der Beurteilung aus. Meine Auffassung von *Access* bezieht sich zwar unter anderem auf Konzepte wie Inklusion, Barrierefreiheit und *Accessibility*, setzt sich aber auch bewusst davon ab. Letztlich ist die Frage zu klären, in welchem Verhältnis Kunst und *Access* zueinander stehen.

Es folgt eine ausführliche Diskussion zu drei Begriffsfeldern – Körper, Macht, Kultur –, die das Verhältnis von Gehörlosen und Hörenden zueinander prägen und die Grundbedingungen für die Produktion und Rezeption der Aufführungen abstecken. Zunächst werden verschiedene Modelle beleuchtet, wie der gehörlose Körper zu denken ist. Dabei wird unterschieden zwischen dem medizinisch-defizitären Modell von Gehörlosigkeit, dem sozialen Modell von Behinderung und dem kulturellen Modell von Taubheit. Der normierende Essentialismus all dieser Modelle wird problematisiert und eine Neuformulierung versucht. Daneben werden physiologisch-anatomische Unterschiede zwischen Gehörlosen und Hörenden herausgearbeitet.

Da Körper immer in Machtstrukturen eingebunden sind, werden daraufhin die konkreten hegemonialen Strukturen, in denen sich Gehörlose und Hörende bewegen, analysiert, insbesondere im Bereich des Theaters und der Wissenschaft.

Wie viele weitere Wissenschaftler, die sich jenseits der Medizin mit Gehörlosigkeit beschäftigen, gehe ich davon aus, dass Taubheit auch eine kulturelle Komponente beinhaltet. Allerdings ist das bisher dominante statisch-essentialistische Modell von Gehörlosenkultur unbefriedigend. Ich diskutiere seine Schwächen und versuche, einen eigenen methodischen Zugang zur Beschreibung von Gehörlosenkultur zu finden, aufbauend auf Studien zu interkultureller Kommunikation und interkulturellem Theater. Im Rahmen der Annäherung an Gehörlosigkeit als sprachlich-kulturelles Phänomen schließt ein kurzer Exkurs über ausgewählte Strukturen von Gebärdensprache an, der für die folgenden Analysen wichtige Grundbegriffe erläutert.

Der theoretische Teil wird beschlossen mit einer ausführlicheren Reflexion meiner Position als hörender Wissenschaftler, der unter anderem über taube Menschen schreibt, woraus methodische Konsequenzen zu ziehen sind, die die hegemonial strukturierte Ausgangssituation der Forschung berücksichtigen.<sup>52</sup>

---

52 Im theoretischen Teil beziehe ich mich auf Forschungen, die sich auf Gehörlosengemeinschaften in den USA und verschiedenen europäischen Ländern beziehen. Leider ist die Forschungslage zu lückenhaft, um zu jedem beteiligten Land eigene empirische Daten und Forschungen zu finden. Allerdings verstehen sich Gehörlosengemeinschaften als international. Zudem sind viele Modelle, zum Beispiel zu Gehörlosenkultur und -identität, die zumeist aus den USA und Großbritannien stammen, in anderen Ländern

Aufbauend auf den theoretischen Vorüberlegungen folgt der aufführungsanalytische Teil. Die anhand von Saarinens Tanztheaterinszenierung aufgeworfenen Fragen werden durch mehrere Aufführungsanalysen weiter verfolgt, wobei versucht wird, die potentiell unterschiedlichen Perspektiven von Gehörlosen und Hörenden zu berücksichtigen.

Zunächst geschieht dies anhand von Betrachtungen zu mehrsprachigen Aufführungen. Konkret bedeutet das die Untersuchung der Formen und Funktionen von Aufführungen, in welchen auf unterschiedliche Art und Weise sowohl Laut- als auch Gebärdensprache verwendet werden. Hierzu gehören Produktionen, die in Lautsprache inszeniert worden sind und die im Nachhinein in Gebärdensprache gedolmetscht werden und umgekehrt. In diesen Fällen scheinen eher integrative bzw. gemeinschaftsbildende Funktionen im Vordergrund zu stehen, die eine ästhetische Einbindung der Verdolmetschung in den Hintergrund treten lassen. Deshalb ist an dieser Stelle zu klären, ob in diesen Aufführungen überhaupt von einer neuen Ästhetik gesprochen werden kann und ob diese nicht vielmehr als Kontrastfolie dienen können, vor denen sich Aufführungen abheben, die von Anfang an zweisprachig inszeniert worden sind.

Daher werden im Anschluss kontrastiv dazu Inszenierungen untersucht, die von Beginn an zweisprachig ausgelegt sind und versuchen, die Ästhetik der Übersetzung hervorzuheben. In einem solchen Fall kann man von der Demarginalisierung und Enthierarchisierung der verschiedenen Sprachgemeinschaften ausgehen. Die Aufbereitung von gebärdensprachigen Produktionen für Hörende ohne Gebärdensprachkenntnisse fasse ich ebenfalls unter zweisprachige Aufführungen, da auch hier mit Lautsprache etwa in Form von Übertiteln gearbeitet wird, aber nicht mehr das Primat des vollständigen Textverständnisses gilt. Vielmehr steht eine didaktische Funktion im Vordergrund, bei welcher unzutreffende Vorannahmen, die Hörende gegenüber Gehörlosen haben, korrigiert werden sollen. Radikaler geschieht diese Abwendung vom kompletten Textverständnis in mehrsprachigen Aufführungen, die mit sprachlichen Inklusions- und Exklusionsmechanismen spielen, um bewusst unterschiedliche Gruppen im Publikum im Unklaren über Teile des Inhalts zu lassen bzw. ihnen unterschiedliche Informationen zu unterschiedlichen Zeiten zukommen zu lassen. Hier werden gesellschaftliche Machtstrukturen direkt erfahrbar und somit auch angreifbar. Dabei soll die potentiell hierarchisierende Anwendung von Lautsprache (Stimme und schriftlicher Text) in Produktionen mit Gehörlosen reflektiert werden. Abschließend wird über das Verhältnis von Theater von (hörenden) Menschen mit Behinderung zu Theater von und für Gehörlose reflektiert. Dies

---

aufgegriffen und übernommen worden und haben so das Selbstverständnis vieler Gehörloser weltweit geprägt. Es scheint mir also möglich, diese Auffassungen, Selbst- und Fremdbilder für meine Analysen zu nutzen, auch wenn sie sich auf Gemeinschaften in anderen Staaten beziehen.

geschieht anhand von Inszenierungen, in welchen diese beiden Personengruppen gemeinsam auftreten.

Neben diesen Aufführungen, die sich sehr bewusst mit der Rolle der Sprache auseinandersetzen, gibt es welche, in denen auf Sprache weitgehend oder vollkommen verzichtet wird. Diese behandle ich im letzten Kapitel des Analyseteils. Das hier untersuchte visuelle Theater greift auf visuelle Komponenten von Theaterformen Hörender und Gehörloser zurück, die beiden Teilen des Publikums gleichermaßen offenstehen. Es werden also eher inklusive und universalistische Ansätze verfolgt, die auf Gemeinsamkeiten rekurrieren und die Unterschiede sowie Konfliktpotentiale, die innerhalb dieses heterogenen Publikums bestehen, weitgehend ausblenden.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, *Aesthetics of Access* als einen Wahrnehmungs- und Analysemodus von Kunst zu begreifen, der die Grundbedingungen und die Heterogenität von Wahrnehmung berücksichtigt, indem sonst ausgeblendete körperliche, kulturelle und hierarchische Unterschiede der Aufführungsteilnehmer in die Analyse mit einfließen.