

November · Nr. 83 · 2009

23. Jahrgang

# DAS ZEICHEN

ZEITSCHRIFT FÜR SPRACHE UND KULTUR GEHÖRLOSER

# FRÜHLING ERWACHE!



DAS ZEICHEN NOVEMBER · NR. 83 · 2009

# Sprache als Eigentum?



Liebe Leserin, lieber Leser, Ella Mae Lentz gehört aufgrund ihres vielseitigen beruflichen Betätigungsfelds und ihres großen politischen Engagements zu den populärsten RepräsentantInnen der US-amerikanischen Gehörlosengemeinschaft. Während ihres diesjährigen Europaaufenthalts war

sie am 10. Juli 2009 zu Gast am Institut für Deutsche Gebärdensprache in Hamburg. Mein Kollege Stefan Goldschmidt hat die Gelegenheit genutzt und ein ausführliches Interview mit ihr geführt (vgl. S. 396 ff.). Gefragt nach der Entwicklung des ASL-Unterrichts für hörende Studierende führt Lentz u. a. aus, dass Hörende in den USA „reichlich Möglichkeiten dazu (hatten), sich formales Wissen über ASL anzueignen, einen ASL-Abschluss am College zu machen, sie konnten sich die Lehrerausbildungsprogramme zunutze machen und begannen, den Bereich des ASL-Unterrichts völlig einzunehmen. [...] Sie besetzten Positionen in den Fakultäten, die an Gehörlose hätten gehen müssen, aber es gab keinen ausreichenden oder offiziellen Weg, über den sich Gehörlose zu ASL-Lehrern hätten fortbilden können“. Aus diesen Überlegungen zieht Lentz den Schluss, es sei „an der Zeit, die Sprache ihren rechtmäßigen Eigentümern zurückzugeben“.

Ihre Kritik an der Ausbildungssituation potenzieller gehörloser GebärdensprachdozentInnen ist sicherlich berechtigt – ihre Schlussfolgerung führt mich aber auch zu der Frage, inwieweit es sinnvoll ist, in Bezug auf Sprache(n) von „rechtmäßigen Eigentümern“ zu sprechen.

Dass es neue und bereichernde Erfahrungsräume eröffnen kann, an derartigen Eigentumszuschreibungen zu rütteln, zeigt das Theaterprojekt *Frühling Erwache!*, das kürzlich am Ballhaus Ost in Berlin zur Aufführung gekommen ist. Einige der mitspielenden gehörlosen und schwerhörigen Jugendlichen gebärden nicht nur, sondern bemächtigen sich mutig der gesprochenen Lautsprache und konfrontieren die hörenden ZuschauerInnen auf sehr eindrückliche Weise mit deren eigenem Befremden gegenüber dem Klang dieser Stimmen. Aber auch die Gebärdensprache bleibt in dieser Inszenierung nicht den gehörlosen und schwerhörigen MitspielerInnen vorbehalten, sondern die hörenden SchauspielerInnen gebärden ebenfalls in einigen Szenen. Gleichzeitig thematisiert die Inszenierung eine ungeheure Sprachlosigkeit – „eine Sprachlosigkeit, die durch die Weigerung entsteht, die Sprache des anderen zu lernen, aber auch durch überhöhte Erwartungen und Forderungen“ (Susanne Tod, S. 512).

Ich selbst bin nach dieser Aufführung mit vielen Gedanken im Gepäck nach Hause gefahren! Vielleicht sollte der Erörterung der Frage „Wem gehört die Gebärdensprache?“ (resp. „Wem gehört die Lautsprache?“) bei Gelegenheit sehr viel mehr öffentlicher Raum zugestanden werden, als zwei Spalten in einem „Vorweg“ es zulassen.

Ihre

*Karin Waupe*

# „Frühling Erwache!“\*

Gespielt von gehörlosen, schwerhörigen und hörenden Jugendlichen für Gehörlose, Schwerhörige und Hörende

\*Nach Frühlings Erwachen von Frank Wedekind in einer Neufassung von Nuran David Calis, bearbeitet von Michaela Caspar

VON MICHAELA CASPAR  
UND SIMONE JAEGER

In ihrem „Versuch eines Berichtes aus der inneren Perspektive“ schildern die Autorinnen Beginn und Werdegang eines Berliner Theaterprojektes: Gehörlose, schwerhörige und hörende Jugendliche haben unter Leitung von Michaela Caspar *Frühling Erwache!* auf die Bühne gebracht.



Fotos: Kelly Putele, Mato Pavlovic und Ana Stanic

498 DZ 83 09

*ILSE (gebärdet in DGS): ICH JUNGEN VERLIEBEN, JUNGE BUCH OFT SCHREIBEN, JUNGE VIEL ARBEIT, ICH JUNGE WÜNSCHEN KÜSSEN, JUNGE SAGT: NEIN, ICH HAUSE GEHEN ICH JUNGE LIEBESBRIEFE SCHREIBEN OHNE NAMEN, ICH LIEBE DICH JUNGE SAGT: ICH AUCH LIEBE DICH, WIR KÜSSEN VIEL, ICH NICHT MEHR SEHEN, VERSCHWUNDEN, JUNGE ERSCHOSSEN (Text aus Szene Nr. 2)*

## Die Jugendlichen

„Kommunikation jenseits der gelernten Pfade, verbale Sprache geht nicht mehr, schreiben, schauen, gebärden, work in progress ... Wir spielen gemeinsam. Gehörlose, Schwerhörige und Hörende. Wir sind zwischen 14 und 25 Jahre alt. Unser Thema ist die Pubertät: über das Glück und die Tragik der ersten Liebe, über Wut, Angst, überschäumende Lebenskraft, hier in Deutschland sein, Elternstress, Gruppendruck, Mobbing. Autobiografisches verwebt sich mit unserer Textvorlage, Text verwandelt sich in Gebärdenpoesie.“

## Der Anfang

Im Frühjahr 2008 ging ich, Michaela Caspar, mit meinem Konzept zu

Ulrich Möbius, dem Leiter der Ernst-Adolf-Eschke-Schule. Ich wollte ein Stück von Bertolt Brecht mit Gehörlosen und Hörenden erarbeiten und suchte einen Kooperationspartner. Die Schönheit der Gebärdensprache, meine eigene immer stärker werdende Schwerhörigkeit und das Interesse am Aufeinanderprallen von gegen-

sätzlichen Lebenswelten bewegten mich zu diesem Schritt.

Das Team von „Possible World e.V.“ hatte sich bereits gefunden, alle außer mir waren hörend, ich war schwerhörig, keiner konnte die Gebärdensprache. Der Gehörlosenpädagoge Dieter Becher, Lehrer an der Ernst-Adolf-Eschke-Schule – selbst



erfahren in der Theaterarbeit mit gehörlosen Jugendlichen –, erklärte sich bereit, unser Projekt zu begleiten, zu dolmetschen, mitzuarbeiten ... Von schulischer Seite stand der Sache nichts mehr im Wege.

Im November 2008 begannen wir nun gemeinsam unsere Arbeit an der Schule. Der Versuch, eine Theatergruppe zu etablieren, sollte unternommen werden. Um die Resonanz in der Schülerschaft zu erkunden, kopierten wir ein Fernsehformat:



„Eschke sucht den Superstar!“ Bei den ersten beiden Terminen fand ein „Casting“ für unsere Theatergruppe statt. Circa 40 Jugendliche zwischen 12 und 18 Jahre kamen und spielten in Gebärdensprache Gebärdenpoesie, Selbstausedachtetes vor. Beim dritten Mal erzählten uns die Jugendlichen, wovon sie träumen. Das Interesse in der Schülerschaft war groß.

Wir stellten eine Gruppe zusammen. Diese Theatergruppe trainiert



niert jetzt jede Woche. In der Gruppe sind etwa 18 Jugendliche zwischen 14 und 18 Jahren. Sie sind gehörlos, schwerhörig und mehrfachbehindert. Drei hörende junge Schauspieler sind auch mit dabei. Die Jugendlichen sind zu 95 % aus Familien mit Migrationshintergrund.

In Gesprächen und im Trainingsprozess lernten wir die Jugendlichen näher kennen. In unserem Training machten wir Improvisationen und führten Gespräche über ihre Träume, ihre Biografien, über ihre Situation als Gehörlose.

Das Stück von Brecht schien mir, nachdem ich die Jugendlichen ein wenig kennengelernt hatte, falsch für sie zu sein. Wir gingen auf die Suche nach einem anderen Stück, einem Stück welches von Pubertät, von Konflikten mit Eltern, Gewalt, Sexualität, Liebe und von dem Gefühl des ‚Nicht-Genügens‘ für die Erwachsenenwelt erzählt. Wir suchten nach einem nicht rein ‚deutschen‘ Stück, einem Stück, in welches man selbst entwickelte Szenen und sehr laute Musik (erfühlbar für die meisten Gehörlosen) integrieren konnte.

Wir stießen auf Nuran David Calis Bearbeitung von *Frühlings Erwachen*. Es ist eine Neufassung, die das Geschehen und die Konflikte in die heutige Zeit übersetzt, aber einen Teil des poetischen Textes von Frank Wedekind beibehält. Dieses Stück wurde



die Ausgangsbasis für unsere Inszenierung. Wir arbeiteten bis zum Sommer 2009 gemeinsam mit den gehörlosen und schwerhörigen Jugendlichen an dieser Vorlage. Gemeinsam übersetzten wir Teile der Texte in die Deutsche Gebärdensprache (DGS) und übertrugen andere Teile in Lautbegleitendes Gebärden (LBG). Wir filmten, filmten mit den Eltern, malten Texte, fotografierten, sangen einen eigenen Rap ein und improvisierten immer wieder. All dies ist in *Frühling Erwache!* eingeflossen. Die Jugendlichen sind zu einer multikulturellen (aus Serbien, Armenien, Aserbaidschan, Russland, Türkei,

DZ 83 09

499



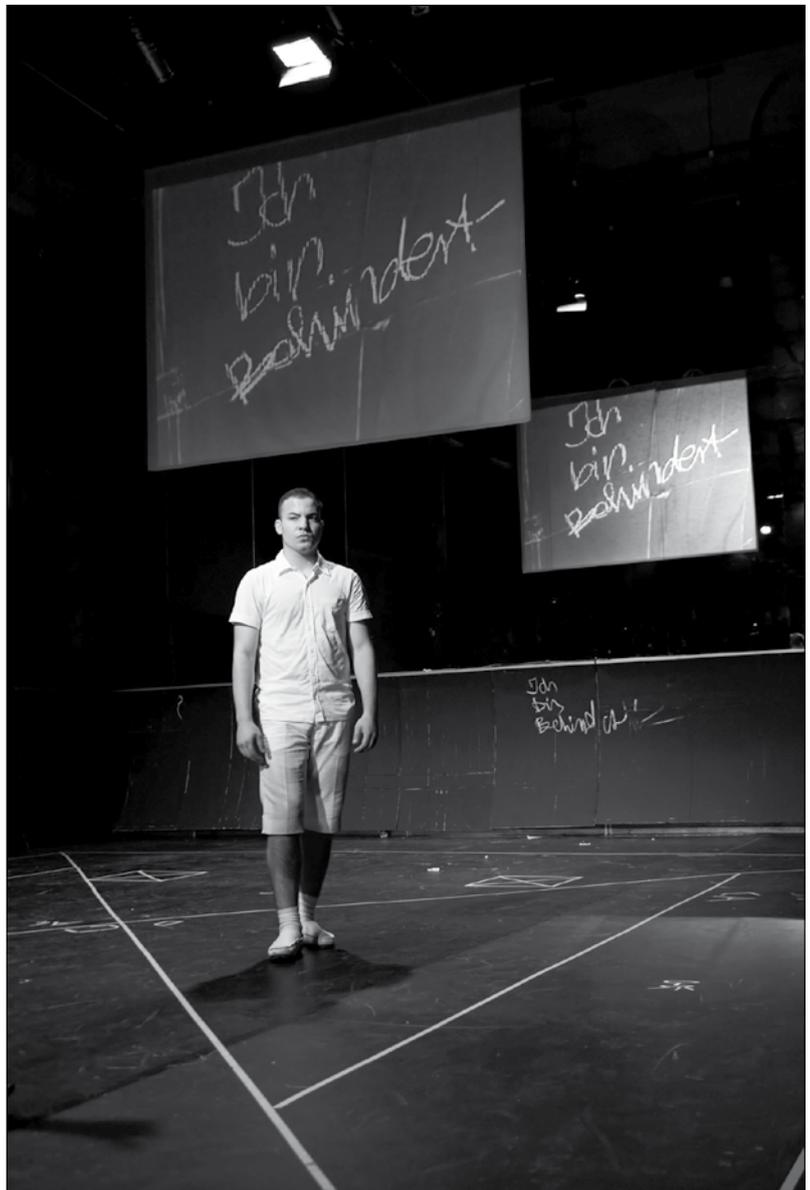
Ägypten, Vietnam und Deutschland) Gruppe geworden. Die Gruppenmitglieder können ihre Verschiedenheit tolerieren und sie künstlerisch einbringen. Viel Autobiografisches ist in das Stück eingeflossen.

### Wow!

Das Tollste ist die Intensität der Arbeit. Das Tollste ist, dass wir, obwohl die Welten extrem verschieden sind, extrem gut zusammenarbeiten können, dass wir miteinander kommunizieren und letzten Endes nicht alles verstehen müssen, dass die Jugendlichen sich auf die von uns gefundene Ästhetik eingelassen haben, obwohl sie diese nicht aus dem Fernsehen kennen. Das Tollste ist die Gebärdensprache, dass alle so verschiedene Stimmen haben, dass die Jugendlichen den Mut haben, ihre Stimmen, die nicht so ‚abgerichtet‘ sind wie die der Hörenden, künstlerisch einzusetzen, dass Hörende und Gehörlose zusammen spielen, dass wir miteinander reden können, dass wir uns trotz sechs Wochen Ferien alle wiedergefunden haben, per SMS, per Mail, per „Ich-sag-Bescheid“, dass es ganz normal geworden ist, dass neben mir jemand gebärdet, dass ich nachfragen kann, dass jemand anders mir etwas übersetzt, dass wir Stift und Zettel nehmen, dass wir, auch ohne immer zu ‚reden‘, miteinander reden. Das Tollste ist, dass das Sein eine andere Qualität bekommen hat.

### Episches Spiel

Die epische Form des Theaters, die Bertolt Brecht in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt hat, war die Ausgangsbasis für unsere Inszenierung. Unsere Utopie des „Mitein-



ander!“ erlaubte uns, auf diesen Ansatz zurückzugreifen. Die Mittel des epischen Theaters sollten die Klarheit und die Vermittlung von Inhalten vereinfachen. Brecht wollte, dass der Zuschauer die gedankliche und emotionale Freiheit hat, dem Vorgang auf der Bühne einfach zuzusehen, ohne dass er manipuliert wird.

Brecht wollte einen urteilsfähigen Zuschauer, der durch klares Bewusstsein und durch Erkenntnis an der Veränderung der Umstände teilnimmt. In *Frühling Erwache!* erzählen und stellen Gehörlose und Hörende Seite an Seite und gemeinsam dem Publikum eine Geschichte dar. Hiermit schließen wir an die Tradition des epischen

Theaters an. Für das epische Theater ist es zentral, dem Publikum etwas zu zeigen und einen Inhalt zu vermitteln. Die Gebärdensprache vermittelt, zeigt Gedanken, sie bedient sich wie das epische Theater für die Hörenden eines „Verfremdungseffekts“ (Brecht). Darüber hinaus ist sie – im Gegensatz zu allen Tonsprachen – dreidimensional und räumlich und damit theatral.

Dramatische Form des Theaters vs. Epische Form des Theaters:

- handelnd vs. erzählend;
- verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion vs. macht den Zuschauer zum Betrachter;
- verbraucht seine Energie vs. weckt seine Aktivität;
- ermöglicht ihm Gefühle vs. erzwingt von ihm Entscheidungen;
- Erlebnis vs. Weltbild;
- der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt vs. der Zuschauer wird gegenübergestellt.

Die Mittel Brechts – Verfremdungseffekt, Desillusionierung des Bühnenraums, dazu Schrifttafeln, Filme, die der Vermittlung des Inhalts dienen, episches Spiel etc. – interessierten uns, wir wollten sie im Zusammenhang mit der Gebärdensprache untersuchen.

## Innere Perspektive

### Start

Michaela: „Zu Beginn unserer Arbeit gebrauchte keiner der Jugendlichen seine Stimme. Es war still im Raum, die Gebärden tanzten, Gespräche wie Tänze. So nah, sozusagen um die Ecke, und Welt anders erlebt. Dieter Becher dolmetschte. Wir Hörenden waren trotzdem draußen. Wir schauten zu. Sonst ging das so leicht

mit der Kommunikation, jetzt konnten wir die Sprache nicht. Und wir waren doch gekommen, um mit den Jugendlichen zu arbeiten.“

Simone, Schauspielerin, hörend: „Und dann sitze ich also in der Gruppe Jugendlicher und verstehe kein Wort, wenn sie miteinander ‚plaudern‘. Die Vorstellung von ‚Ich bin normal und die haben eine Einschränkung, die

improvisierten persönliche Eltern-Kind-Szenen. Die Jugendlichen spielten ihre Eltern, Situationen, die sie schon einmal zu Hause erlebt hatten. Die Nähe zu den Themen des Stücks war offensichtlich. Wir führten viele Interviews mit den Jugendlichen, die wir filmten. Die Interviews über Gehörlosigkeit sind in das Stück eingeflossen.“



DZ 83 09

501

mich nicht stört, und ich bin gerne bereit, damit umzugehen‘ war also hilfreich! Ich war diejenige, die eingeschränkt war. Ich wollte mich ausdrücken und verständlich machen und hatte keine Chance. Ich fing an, mich mit Händen, deutlichen Lippenbewegungen und so weiter zu artikulieren und schämte mich dann, weil ich es einfach nicht konnte. Und die Kinder waren nicht mal feindlich eingestellt. Aber die Momente, in denen ich mir hilflos, ausgeschlossen, albern und dumm vorkam, wiederholten sich.“

Michaela: „Wir fingen an, über das Thema Pubertät zu sprechen,

Auszug aus dem Film Nr. 1:

(Rukiye:) *Meine Eltern haben mich gehörlos zur Welt gebracht. Meine Eltern und meine Schwester können hören. Ich mag die Zeichensprache und habe meistens keine Lust zu reden, kann es aber ein bisschen. Als ich klein war, hab ich mich geschämt zu gebärden. Mit 7 Jahren wurde ich operiert und hab ein CI bekommen. Danach konnte ich besser hören und hab Buchstaben gut gelernt. Ich bin Muslimin.*

(Dusan:) *Ich bin von Geburt an taub, genau wie meine Eltern und mein Bruder. Ich kann lauten, mache*



es aber so gut wie nie. Die Gebärdensprache hab ich im Kindergarten gelernt. Wenn es sehr, sehr laut ist, höre ich Bruchstücke und nehm die Vibration wahr. Geräusche kann ich nicht beschreiben. Ich tanze gern, wenn die Musik richtig Power hat. Meine Eltern sind katholisch.

(Asja:) In meiner Familie bin ich die einzige Gehörlose. Meine Mutter war in der Schwangerschaft krank,

die Vietnamesen nicht dabei haben. Musliminnen dürfen nicht mit Jungs spielen. Zeugen Jehovas dürfen eigentlich gar nichts. Plus banale Probleme, wie Jungs sind doof, die und der ärgern uns, ich will viel Text, will keinen Text, ich darf nicht zu Proben kommen und so weiter und so fort.

Dann war die Truppe weitestgehend zusammengestellt, es wurde klargemacht, dass es hier keine Diskriminierung zu geben hat, dass alle gleichberechtigt in die Proben einsteigen und dass alle, egal, ob gehörlos, schwerhörig oder hörend, dabei sein werden. Wer das nicht akzeptieren konnte, musste gehen. Die meisten blieben.“

Auszug aus dem Film Nr. 1:  
(Quock:) Meine Eltern und meine Schwester können hören. Ich bin gehörlos. Ich kann gebärden. Meine Mutter versteht nicht viel davon. Ich bring es ihr bei. Trommeln und Musik nehm ich wahr. Sprache versteh ich nicht, deswegen versteh ich meine Eltern nicht so gut. Ich lerne gerne.

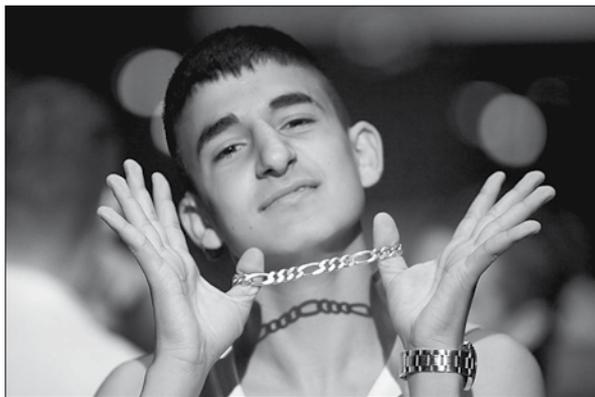
(Mascha:) Meine Eltern können hören, wie mein Halbbruder auch. Ich nicht. Die Gebärdensprache hab ich mit 2 Jahren im integrativen Kindergarten gelernt. Wenn es die Lehrer von mir fordern, versuche ich ein wenig zu sprechen, aber ich liebe die Gebärdensprache. Wenn ich ein Hörgerät aufsetze, kann ich Umweltgeräusche wie Autos wahrnehmen. Wenn ich hö-

ren könnte, würde ich gern Vögel und Blätterrauschen hören.

(Duc:) Ich bin vor anderthalb Jahren nach Deutschland gekommen. Ich bin als Einziger in meiner Familie taub geboren. Ich hab noch Geschwister. Meine Familie ist in Vietnam geblieben. Ich bin mit dem Roten Kreuz nach Deutschland gekommen. Ich höre so gut wie nichts. Bei Musik höre ich die Vibrationen und Laute, wenn die Kopfhörer ganz nah sind. Ich bin buddhistisch.

Michaela: „Da wir eine große Gruppe waren, besetzten wir alle Rollen doppelt: entweder ein gehörloser Jugendlicher, der gebärdet, und ein hörender Schauspieler, oder ein schwerhöriger Jugendlicher, der spricht und LBG gebraucht, und ein gebärdender Jugendlicher. Spielen die Darsteller dieselbe Rolle, dann tragen sie das gleiche Kostüm. Auf dem Rücken der Kostüme steht der Rollenname. Es ergab sich von selbst eine Abstraktion: Die Jugendlichen können die Szenen abwechselnd oder zu zweit, also chorischespielen. Außerdem hatten wir immer das Thema „gehörlos und hörend“ auf der Bühne. Wir wollten nicht einfach nur die Szenen dolmetschen, wir wollten gleichberechtigt Theater machen. Durch diese Konstellationen wurde das „Hören/Nichthören“ an sich schon bei jeder Probe Thema. Wir brauchten nur das, was wir gemeinsam lebten, ins Spiel zu integrieren.

502 DZ 83 09

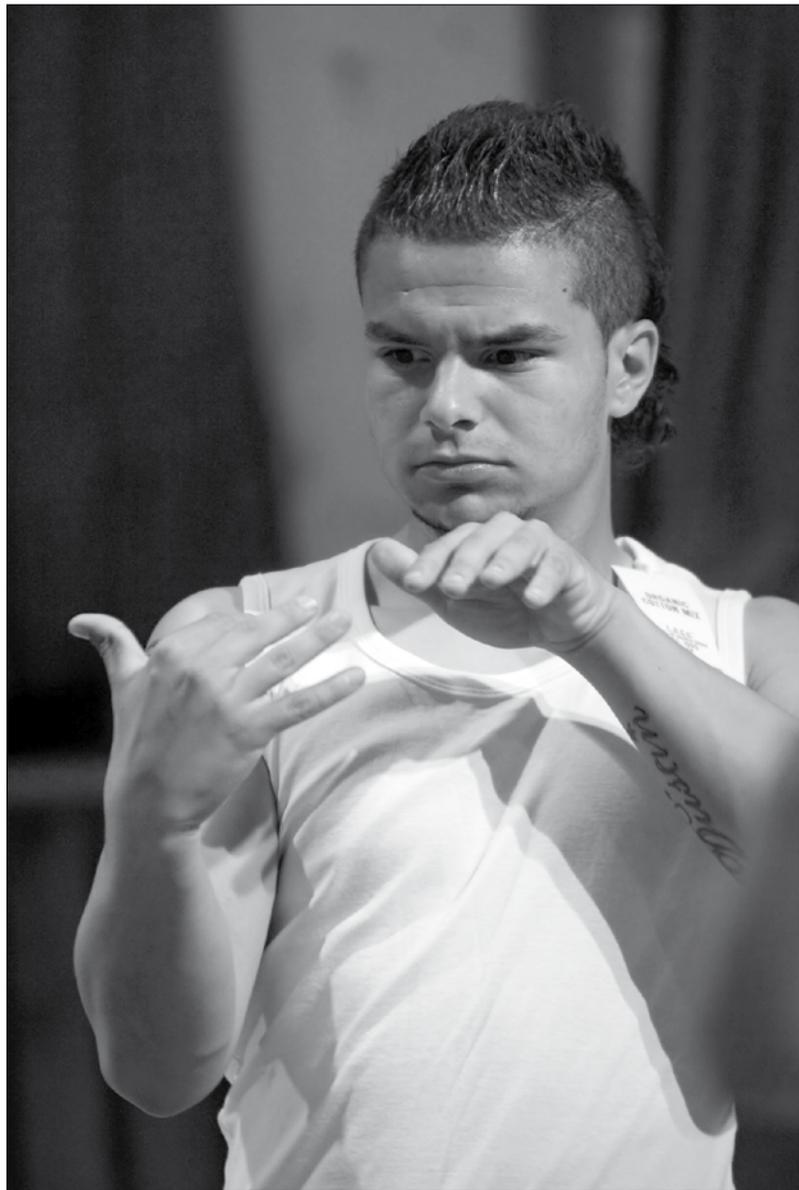


deswegen bin ich gehörlos zur Welt gekommen. Pech gehabt. Wir kommen aus Armenien. Jetzt wohnen wir hier in Deutschland. Musik kann ich nicht hören, nur den Bass kann ich wahrnehmen. Mit Hörgerät höre ich ein bisschen was.

Simone: „Vietnamesisch, türkisch, arabisch ... Moslems, Zeugen Jehovas, Christen ... Die Türken wollten

Simone: „Wenn ich normalerweise eine Szene spiele und meinen Spielpartner beleidige und er sich wegdreht, dann rufe ich und er dreht sich wieder zu mir. Ja. Aber, wenn die Kids erstmal weggedreht sind, dann sind sie weggedreht, und ich kann schreien, was ich will. Sie hören es nicht. Was ist das Zeichen unter den Gehörlosen? Stampfen. Benutzen. Das gehörlose Publikum muss die Gebärden gut sehen können, sonst können sie nichts verstehen, also spielen wir nach vorne. Alle Zeichen benutzen, offensiv, groß ...“

Das Stück ist gleichermaßen für Gehörlose und Hörende in derselben Inszenierung in zwei Dimensionen ausgestaltet. Für die Gehörlosen ist es ein Stück, in dem fast jedes Wort verständlich ist, die Musik erfühlbar. Diese Verständlichkeit wechselt aber immer wieder die Ebene. Manchmal spielen die Darsteller in Gebärdensprache und werden von sprechenden Schauspielern ‚synchronisiert‘. Manchmal wird über einen Videobeamer ein(e) Übersetzer(in) eingeblendet, mal läuft eine Schrift über eine entsprechende Fläche usw. Für die Hörenden: Über die differenzierte Gestaltung der beiden ‚Kanäle‘ des Hörens und des Sehens erzählen wir – auch in Bezug auf Film – nicht nur eine Geschichte, sondern starteten den Versuch, eine Ästhetik zu schaffen, in der das Publikum die Grundenerfahrungen des Hörens und Sehens machen kann – gerade dadurch, dass immer auch mit dem Unterschied von Hören und Nichthören gearbeitet wird. Die Inszenierung geht so vonstatten, dass das gehörlose Publikum immer ein klein bisschen mehr Informationen bekommt als das hörende.



DZ 83 09

503

#### Textarbeit

Michaela: „Uns war vor dieser Arbeit nicht bekannt, dass es für viele Gehörlose recht schwierig ist, mit komplizierten Texten umzuge-

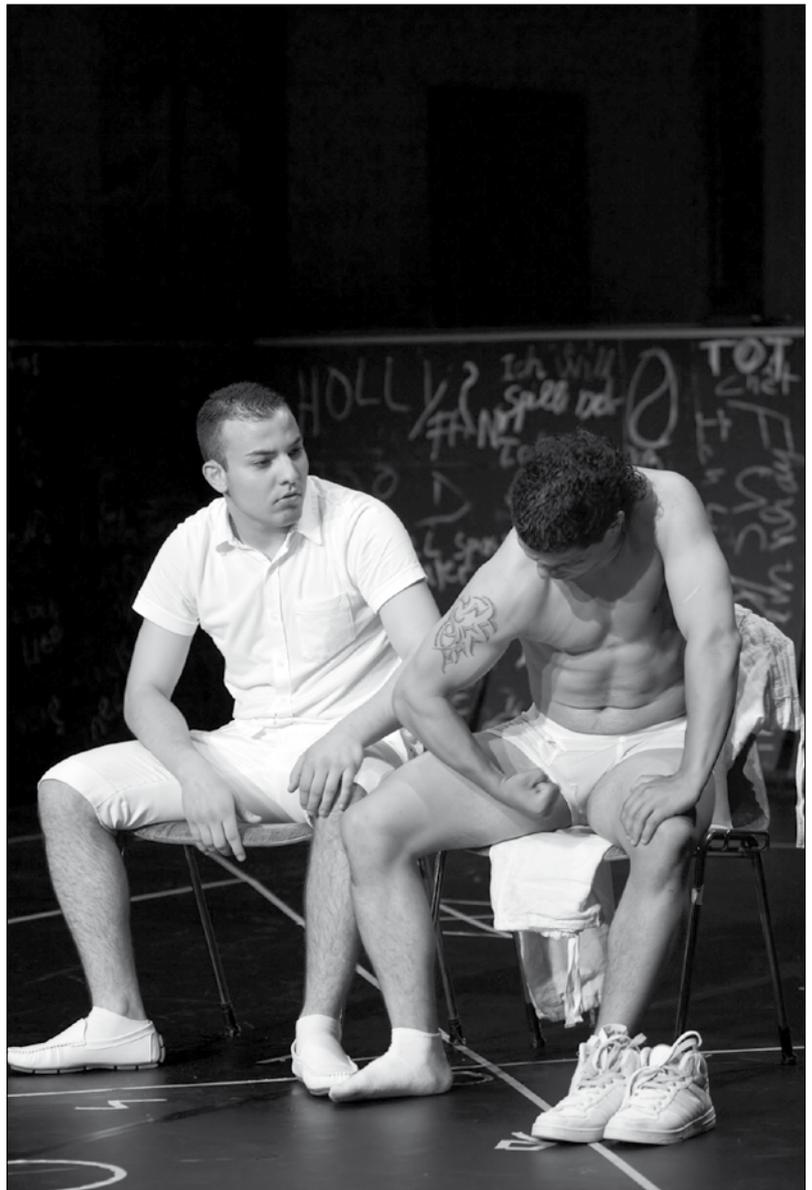
hen. Im Probenprozess verstanden wir dann, dass die DGS einer anderen Grammatik folgt. Nun begannen wir, Texte aus dem Stück gemeinsam in den Proben mit den Jugendlichen zu erfassen, umzuschreiben und in

DGS auszuformulieren und zu interpretieren. In der Schrift entstand eine Essenzialisierung, eine eigene Poetik, die dann in der Gebärde noch einmal neu körperlich formuliert wurde. Wir haben versucht, diesen Arbeitsweg und diese Fülle zumindest in Ansätzen in die Aufführung zu integrieren.“

Simone: „Immer wieder sagte man uns: ‚Das könnt ihr gleich vergessen, das können die sich nie merken, das ist zu viel für die Kinder, das kriegen sie nicht hin.‘ Was diese Tatsache angeht, war es vielleicht ein Vorteil, dass wir mit unserer naiven Energie dort ankamen, nämlich mit dem Gedanken, dass Gehörlose zwar eine Sinneseinschränkung haben, aber nicht bescheuert, idiotisch oder minderbemittelt sind. Wir wollten kein pädagogisches Sondertheater für Behinderte, sondern professionelles Theater (mit jugendlichen Laien) machen und wir wollten mit den Einschränkungen, die da sind, dann künstlerisch umgehen.“

### Szenenarbeit

Michaela: „Ein Beispiel: Frank ist 18, trägt ein CI. Simone ist Schauspielerin. Sie ist eine der Marthas und er ist einer der Moritze. In der Stückfassung von Wedekind bzw. von Calis ist diese Szene eine verunglückte Liebesszene. Das passte bei uns nicht. Es entwickelte sich im Probenprozess daraus eine Geschwisterszene. Die große hörende Schwester will ihren gehörlosen Bruder, zu dem sie große Zuneigung hat, mit nach Amerika nehmen. Sie will abhauen, sie hat viel Stress mit den Eltern und will den Jungen nicht zu Hause lassen. Sie kommt, er schaltet sein CI aus und sie, naja, kann keine Gebärdensprache. Als er ihr nicht gehorcht, flippt sie aus, macht ihn



runter, stellt ihn als doof hin. Sie ist machtlos, sie kann nicht gebärden. Er verteidigt sich ruhig und souverän: ‚Ich bin nicht dumm, ich verstehe dich sehr gut‘ und schmeißt sie raus. Beim vielen Probieren war eine typi-

sche Situation entstanden: Streit um die Gebärdensprache, Streit um das CI, Zwist um Selbstbestimmung, Herabsetzung: der Gehörlose sei dumm, aggressive Forderungen von einer Hörenden an einen Gehörlosen.

Die Kernaussage dieser Szenen wurde: „Wie absurd von dir, mich mitnehmen zu wollen, wenn du in 20 Jahren nicht einmal die Zeit hast, Gebärdensprache zu lernen!“

Ausschnitt aus der Szene Nr. 17

MORITZ sieht sie und staunt, aber er dreht sich wieder zum Publikum.

MARTHA: *Also ich war schon mal da.* Sie winkt, weil er auf ihre Worte nicht reagiert. Danach stampft sie einige Male auf und er dreht sich zu ihr.

MORITZ (gebärdet) *Was?*

MARTHA (gestikulierend): *Ich war doch schon mal da. Da, wo du hin willst.*

MORITZ gebärdet, dass er nicht hört und nicht versteht, was sie sagt.

MARTHA: *Mach mal dein Hörgerät an, bitte!*

MORITZ fummelt an seinem Hörgerät.

MARTHA: *Ich war schon mal da, in Amerika.*

MORITZ zeigt ihr wieder gebärdend, dass er sie nicht hört.



DZ 83 09

505

MARTHA (schon genervt): *Hej, du machst es nicht an!! Kannst du bitte Lippen lesen?*

MORITZ schaut ihre Lippen sehr konzentriert und aufmerksam an.

MARTHA (völlig genervt, buchstabierend): *AMERIKA!! AMERIKA!!*

MORITZ (gebärdet): *Ich höre dich nicht, kannst du gebärden?*

MARTHA: *Ich kann nicht gebärden, das weißt du auch.*

MORITZ gebärdet, dass sie gebärden soll.

MARTHA: *Du willst mich nicht verstehen, oder Moritz?*

MORITZ (gebärdet): *Was?*

MARTHA (steht auf, richtig genervt, schreiend): *Du willst mich wieder nicht verstehen, oder?! Und selbst, wenn du es nicht an hast, AMERIKA ist ein total kurzes Wort!! Mann!! AMERIKA Ausrufezeichen.* (Sie schreibt die Buchstaben schreiend in die Luft) *Ist doch nicht so schwer: AMERIKA!* (Läuft genervt und schreiend hin und her ...) *Wie auch immer, ich will nach Amerika, ich habe mir das überlegt und du wolltest ja auch nach Amerika, du redest ja ständig von AMERIKA. Ich habe gedacht, ich nehm dich*

*mit. Ich habe gedacht, weil ich hören kann, weil ich normal bin, nehm ich dich mit und wir können einfach zusammen nach Amerika.* (Schreit noch lauter) *Du willst mich nicht verstehen!!* (Verdeckt mit der Hand ihren Mund) *Du kannst mich ja überhaupt nicht verstehen. Bla bla bla bla bla bla ...* (Läuft außer sich vor Wut zu seiner Zeichnung, schreiend) *Hier, hier steht doch!! Kannst du lesen?!! Kannst du lesen?!!!!* (Sie schlägt mit den Händen auf die Zeichnung) *AMERIKA!! AMERIKA!! Du kannst ja nicht immer und ständig sagen: Ich bin taub, ich bin gehörlos, ich verstehe dich nicht, ich lebe in meiner Welt ... Ha?!!*

MORITZ (schüttelt den Kopf, gebärdet zu ihr): *Ich bin nicht dumm, ich verstehe dich sehr gut.* (Und noch mal zum Publikum dasselbe) *Ich bin nicht dumm, ich verstehe dich sehr gut ...*

### Realität

Zu Besuch: Gestern saß ich gerade wieder bei einer Familie beim Kaffee, sie haben eine gehörlose Tochter, der Rest der Familie ist hörend, das Mädchen trägt ein CI. Sehr oft



mag das Mädchen das CI nicht tragen, was die Familie sehr ärgert. Sie können es nicht akzeptieren, dass sie ‚Ruhe‘ möchte, empfinden es als gegen die Familie gerichtet, es gibt immer großen Streit darum. Aber keiner in der Familie spricht Gebärdensprache. Es war, als säße ich in unserem Stück. Dieses Mädchen liebt die Gebärdensprache. Sie spricht auch ganz gut, sie versteht ganz gut, liest Lippen, bemüht sich sehr um die Hörenden, aber am liebsten kommuniziert sie in der Gebärdensprache. Das Mädchen versteht nicht, warum keiner in ihrer Familie Gebärdensprache gelernt hat. 16 Jahre lang nicht, so lange ist sie doch schon auf der Welt.

### Stimmen

Michaela: „Das Gebärden vor Publikum war für die Jugendlichen selbstverständlich, mit ihrer Stimme um-



zugehen dagegen nicht. Es bedurfte bei vielen des absoluten Vertrauens zu der Gruppe und außerdem noch der Überwindung, zu ‚ihrer‘ Stimme zu stehen und diese öffentlich, laut einzusetzen. Jetzt ist es zu einer Selbstverständlichkeit geworden.“

Simone: „Sie sagten selber, ihre Stimmen klangen hässlich. Dann, während der Proben, wurde mehr und mehr geredet und bei den Auführungen gerne auch wahllos herumgeschrien, gern auch mal in herannahende Ohren. Das sagen: ‚Hier bin ich so, wie ich bin, und es ist mir scheißegal, was du dazu denkst oder sagst.‘“

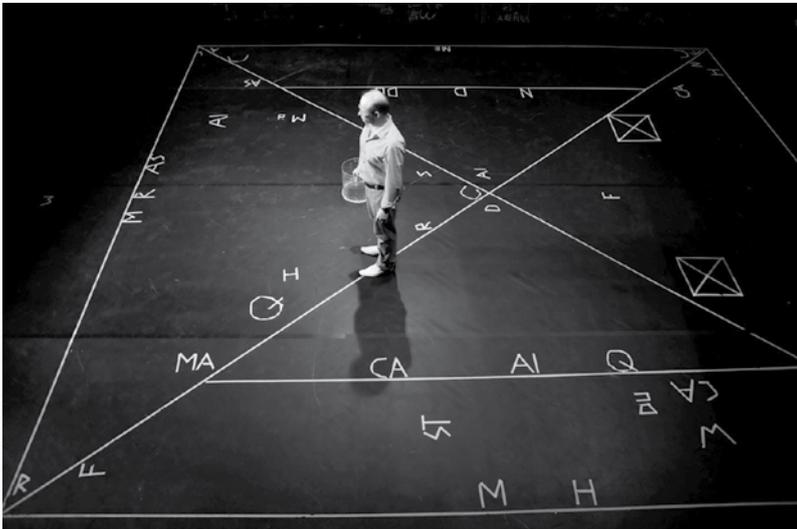
### Monologe

Viele Monologe sind aus persönlichen Improvisationen zu den Themen „Gehörlosigkeit“, „Liebe“, „Verhältnis zu den Eltern“, „Probleme in der Schule“ entstanden. Die Improvisationen wurden schriftlich festgehalten. Oder Jugendliche schrieben etwas zu einem dieser Themen selber auf, was dann als Rede ans Publikum auf der Bühne gebärdet wurde.

Ausschnitt aus der Szene Nr. 13: (Duc alias Ming, gehörlos, gebärdet eine Geschichte aus seinem Leben. Frank alias Moritz, 18 Jahre alt, trägt ein CI. Er liest, parallel zu Ducs Gebärden, dessen Geschichte vor. Beide stehen vorne auf der Bühne, dem Publikum zugewandt, etwa 10 Meter auseinander.)

FRANK: *Ich heiße Duc. Ich bin 15 Jahre alt. Ich bin vor einem Jahr nach Deutschland gekommen. Mit einer Schlepperbande. Aus Vietnam. Ich bin allein gekommen. Ohne Mutter und Vater. Nach Tschechien geflogen, Auto, Grenze, dann zu Fuß, heimlich, nach Berlin gelaufen. Die Polizei hat mich auf der Straße verhaftet. Ausländerbehörde. Ich kann nicht hören. Ich kann nicht sprechen. Sie ha-*





ben gedacht, ich verstelle mich. Sie waren böse auf mich. Sie haben mich in ein großes Krankenhaus gebracht. Sie haben mich dort vermessen. Sie haben mir mein Alter nicht geglaubt. Sie haben in meinem Ausweis das Geburtsdatum ausgestrichen und ein neues hineingeschrieben. Jetzt bin ich 17. Ausländerbehörde, Jugendwohnheim ...

Ausschnitt aus der Szene Nr. 16:

(Ungenannt, 16 Jahre alt, sie trägt ein CI, sie spricht und gebärdet in LBG. Sie legt eine Livecam vor sich auf den Fußboden, ihre Gebärden werden auf die Leinwand übertragen.)

... Dinge, die ich tun will, wenn ich erwachsen bin: Meine Mutter vergessen. Meinen Vater vergessen. Meine



Schwester hauen. Ich werfe einen Kugelschreiber auf meine Mutter, weil ich so wütend bin. Ich haue meine Oma. Ich will eine eigene Wohnung suchen, ich will Kleidung selber auswählen, ich will einen eigenen Laptop kaufen, ich will eine Fotokamera kaufen, ich will als Erzieherin arbeiten!! Und in die Welt fliegen, fliegen, fliegen. Und weg sein. Und nie mehr zurück müssen. Nie mehr, nie mehr.

### Raum

Im Probenverlauf malten wir Markierungen auf den Boden, das heißt: ein Rechteck und seine Diagonalen. Nur auf diesen Linien und parallel zu diesen darf gelaufen werden. Wir arbeiteten mithilfe dieser Linien am Raumgefühl, an Richtungen, an Konstellationen. Die Spielweise hatte damit klare Eckpunkte:

- Wir gebärden zum Publikum.
- Wir bewegen uns auf dem Liniennetz.
- Die Szenenausgangspositionen der Spieler werden mit dem Anfangsbuchstaben der Namen der Jugendlichen markiert.

All dies ist fester Bestandteil unseres Bühnenbilds geworden. Es ist für und durch eine Kommunikation entstanden, die ausschließlich mit Worten nicht funktionierte.

### Schrift

Schrift ist für uns sozusagen Spielpartner. Sie trägt Informationen ins Publikum, die von Gehörlosen sowie von Hörenden gleichzeitig verstanden werden. Es entwickelte sich ein reichlicher Gebrauch von Schrift: Die Jugendlichen beschrieben und bemalten die Wände des Bühnenraums, jeder trägt seinen Rollennamen auf dem Rücken, es gibt Laufertext, Texttafeln, Textbildanimation, für Gehörlose und Hörende gleichermaßen zu verstehen, geklebte Buchstabenmarkierungen, die Jugendlichen haben ein Kostüm mit Dingen, die sie fürchten, beschrieben.

DZ 83 09

507



### Film

Ein Beispiel: Wir wollten die meisten Eltern-Kind-Szenen des Stückes nicht spielen.

Die Eröffnungsszene zwischen Wendla und ihrer Mutter ersetzten

**Welche Farbe bist Du?**

wir durch ein Filminterview mit einer Jugendlichen und ihrer Mutter. Wir sprachen mit den Betreffenden jeweils unabhängig voneinander: wir hatten einen festgelegten Fragenkomplex. Im Film stellten wir die Antworten einander gegenüber.

Textauszug aus dem Film Nr. 2: (Die Interviewten sind Asja, 17 Jahre alt, gehörlos, sie gebärdet, und ihre Mutter, 40 Jahre alt, sie spricht armenisch. Die Fragen stehen auf Texttafeln, sie sind in den Film integriert.

Simone steht neben der Projektion auf einem Stuhl. Sie ‚übersetzt‘ die Antworten bis zu der Frage „Welches Wort bist du?“ mit Farb- und Tierbildtafeln. Danach gebärdet und spricht sie.) *Welche Farbe bist du?*  
TOCHTER: *Rosa.*  
*Welche Farbe bist du für deine Mutter?*  
TOCHTER: *Blau.*  
*Welche Farbe ist Ihre Tochter?*  
MUTTER: *Gelb.*  
*Welches Tier bist du?*



**Welcher Satz ist Ihre Tochter?**

TOCHTER: *Ein Tiger.*  
*Welches Tier bist du für deine Mutter?*  
TOCHTER: *Ein Hund.*  
*Welches Tier ist Ihre Tochter?*  
MUTTER: *Ein kleiner Tiger.*  
*Welches Wort bist du?*  
(Ab hier gesprochene und gebärdete Übersetzung von Simone.)  
TOCHTER: *Die Liebe.*  
*Welches Wort ist Ihre Tochter?*  
MUTTER: *Stress.*  
*Welcher Satz bist du?*  
TOCHTER: *Ich liebe Tanzen in der Nacht.*  
*Welcher Satz ist Ihre Tochter?*  
MUTTER: *Sie ist wild.*  
*Worauf bist du stolz?*  
TOCHTER: *Schöne Kleidung, schön aussehen.*  
*Worauf sind Sie bei Ihrer Tochter stolz?*  
MUTTER: *Ihren starken Willen, sie ist nicht wankelmütig.*  
*Was ist dein größter Wunsch?*  
TOCHTER: *Top-Model zu werden.*  
*Was wünschen Sie sich für ihre Tochter?*  
MUTTER: *Ich wünsche mir, dass meine*

**Welches Tier bist Du?**

*Tochter glücklich sein kann. Ich wünsche ihr, dass sie sprechen kann, denn ihre Taubheit demütigt sie.*  
*Was ist der Tod für dich?*  
TOCHTER: *Das Leben danach.*  
*Was wäre der Tod Ihrer Tochter für Sie?*  
MUTTER: *Ich kann das nicht sagen. Ich habe das nicht erlebt. Ihre Gegenwart würde sehr fehlen, sie ist so wild.*  
(Simone setzt sich.)

Film Nr. 6 – Unterwasserfilm: Die Gehörlosen gebärden unter Wasser. Die Hörenden sprechen unter Wasser.  
Wen versteht man?



**Michaela Caspar** ist Schauspielerin und Theaterpädagogin. Sie arbeitete u. a. am Schloßparktheater Berlin, Hebbel-Theater Berlin, Kleisttheater





DZ 83 09

509

Frankfurt/Oder und für Fernseh- und Rundfunkproduktionen. 2000 und 2002 erlitt sie einen Hörsturz und ist seitdem schwerhörig. *Frühling Erwache!* ist ihre erste Regiearbeit.

**Simone Jaeger** beendete in diesem Jahr ihre Schauspielausbildung. *Frühling Erwache!* ist ihre zweite Produktion.

Der Bruder ihrer Mutter und dessen Frau sind gehörlos. Die Tochter der beiden kann hören, beherrscht aber die Gebärdensprache.

E-Mail: [michaela.caspar@googlemail.com](mailto:michaela.caspar@googlemail.com)

**Frühling Erwache!** mit den Schülern Can-Ahmet Acar, Asja Avagnan, Hend El-Kadi, Ali-Haydar Erdogan, Melik Güllü, Inara Iliyassova, Mascha Nandzik, Trung Duc Anh Nguyen, Van Quok Thai, Dusan Vujicic, Nicola Vujicic, Frank Weigang sowie Alward Hovsepan, Simone Jaeger, Peter Marty, Radomir Vujicic, Snezana Vujicic, Cordula Zielonka

**Regie** Michaela Caspar **Gehörlosenpädagoge** Dieter Becher **Bühne** Burkhard Ellinghaus **Musik** Achim Kubinski **Kostüme** Petra Kubinski **Video** Jens Kupsch **Dramaturgie** Till Nikolaus von Heiseler **Theaterpädagogik** Predrag Kalaba **Koordination** Ana Stanic **Fotografie** Kelly Puteio, Mato Pavlovic und Ana Stanic

**Produktion** Possible World e.V. in Kooperation mit dem Sonderpädagogischen Förderzentrum Ernst-Adolf-Eschke-Schule für Gehörlose Berlin. Das Projekt wird unterstützt von: Aktion Mensch, Die Gesellschafter.de, Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung, Förderband Kulturinitiative Berlin **Kontakt** <http://www.possibleworld.eu>

# „Das Leben ist Geschmackssache. Mir schmeckt es nicht. Ich kotze.“

Jugendliche erobern das Theater – „Frühling Erwache!“ am Ballhaus Ost in Berlin

VON SUSANNE TOD

**Annähernd alle Jugendlichen, die am Abend des 10. Juli 2009 auf der Bühne zu sehen waren, kommen aus Familien mit Migrationshintergrund. Seit November letzten Jahres haben sie an der Ernst-Adolf-Eschke-Schule unter Anleitung der Regisseurin und Schauspielerin Michaela Caspar an einer eigenen Adaption von *Frühlings Erwachen* gearbeitet, in der neben den bei Frank Wedekind (1989) und Nuran David Calis (2007) angesprochenen Themen – Pubertät, Konflikte mit Eltern und Lehrern, Gewalt, erste Liebe, Angst, Verzweiflung, Suche nach Orientierung, Demütigung und Einsamkeit in der Zeit des Erwachsenwerdens etc. – in einer beeindruckenden Offenheit Geschichten von Migration, dem Leben innerhalb einer Minderheitengemeinschaft, Sprachlosigkeit und missglückender Kommunikation dargestellt und erzählt werden. Zu sehen war die Produktion nun am Ballhaus Ost in Berlin, weitere Aufführungen und Gastspiele (u. a. beim ARBOS Festival 2010 in Salzburg) sind geplant. Im vorliegenden Beitrag berichtet die Autorin vom Besuch einer Voraufführung.**

## Gedanken vorab

Als ich das Ballhaus Ost an diesem Tag betrat, herrschte noch Ruhe – von den Darstellern war nichts zu sehen und zu hören. Im Cafébereich des Theaters liefen Videos, in denen erste Gebärden meine Aufmerksamkeit auf sich zogen: Zu sehen waren Szenen aus dem Schulalltag der Schülerinnen und

Schüler an der Ernst-Adolf-Eschke-Schule in Berlin-Charlottenburg.<sup>1</sup> Vierzehn von ihnen sollte ich kurze Zeit später auf der Bühne sehen, vierzehn hörgeschädigte Jugendliche, die, wie ich aus einem Vorgespräch mit dem Leiter der Schülergruppe, dem Berufsschullehrer und Gebärdensprachdolmetscher Dieter Becher wusste, annähernd alle aus Familien mit Migrationshintergrund kamen. Ihre Kommunikationsbarriere bestand also nicht nur aus der Tatsache ihrer Hörschädigung, sondern ebenso aus der familiär bedingten Fremdsprachigkeit, in der sie lebten. Diese Jugendlichen hatten seit November 2008 unter Anleitung der Regisseurin und Schauspielerin Michaela Caspar an *Frühling Erwache!* gearbeitet und geprobt, hatten nach Wegen gesucht, den Text in Deutsche Gebärdensprache (DGS) und Lautsprachbegleitendes Gebärden (LBG) zu übersetzen und schließlich für sich theatrale Ausdrucksformen entdeckt, die über eine bloße Übersetzung hinausgingen. Ich war gespannt und neugierig, was ich auf der Bühne zu sehen bekommen würde, aber auch etwas skeptisch aufgrund der Stückvorlage. Um es vorwegzunehmen: Ich sollte eines Besseren belehrt werden – mit *Frühlings Erwachen* (*LIVE FAST – DIE YOUNG*) war eine Stückvorlage gefunden worden, die kaum besser hätte sein können.



Fotos: Kelly Pateio und Mato Pavlovic

## Gedanken zum Stück

Die soeben genannte Stückvorlage stammt von Nuran David Calis (2007)<sup>2</sup>. Dieser hatte in seiner Neufassung von Frank Wedekinds sogenannter Kindertragödie *Frühlings Erwachen* (1989)<sup>3</sup> einerseits das Geschehen und die Konflikte in die heutige Zeit übersetzt, andererseits Teile des poetischen Textes von Wedekind beibehalten. Das Stück orientiert sich an der Lebenswirklichkeit heutiger Jugendlicher – an ihren Sehnsüchten und Ängsten, ihrer Sprache

<sup>1</sup> Michaela Caspar war im Frühjahr 2008 an den Schulleiter Ulrich Möbius mit der Idee herangetreten, eine Theatergruppe an der Schule zu etablieren – aus dieser Idee erwuchs die Produktion *Frühling Erwache!*

<sup>2</sup> Nuran David Calis ist Autor, Film- und Theaterregisseur und hat bereits im Jahre 2004 für das Schauspiel Hannover über ein halbes Jahr hinweg mit Jugendlichen aus Hannover das Stück *urbanstories* zu den Themen „Heimat“ und „Migration“ entwickelt. Seine Neubearbeitung von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* wurde im Jahre 2007 am Schauspiel Hannover uraufgeführt und lief äußerst erfolgreich bis Sommer 2009.

<sup>3</sup> Frank Wedekinds Erstlingsdrama war aufgrund der beschriebenen Tabuthemen stark von der Zensur betroffen. Erst eine abgemilderte Bühnenfassung war 1912 vom Berliner Oberverwaltungsgericht freigegeben worden (vgl. Harenberg Schauspielführer 2003).

und Musik – und beschreibt in episodischen Dialogen die Unsicherheit und Gefühlsverwirrung Jugendlicher während der Pubertät und das Unverständnis seitens der Erwachsenen in Elternhaus und Schule, dem die Jugendlichen ausgesetzt sind. Mit *Frühling Erwache!* ist Michaela Caspar und ihrem Ensemble eine eigene Fassung gelungen, die Motive von Wedekind und Calis aufgreift und die Geschichte um Themen wie „Gehörlosigkeit“ und „Migration“ erweitert.

Erzählt wird die Geschichte mehrerer Jugendlicher, die im Verlauf ihrer Pubertät mit den Problemen psychischer Instabilität aber auch familiärer und gesellschaftlicher Inakzeptanz konfrontiert werden. Der Alltag im Leben der Hauptfiguren Martha, Ilse, Wendla, Moritz und Melchior wird bestimmt durch Schule und Eltern, Leistungsdruck und Regeln, doch das wahre Leben spielt sich in der Clique ab und dreht sich vorwiegend um die Geheimnisse aber auch Gnadenlosigkeit der ersten Liebe,

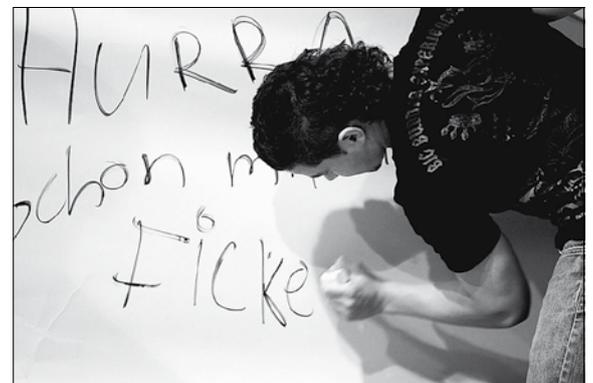


Zukunftsträume und Enttäuschungen und den Wunsch, als Erwachsener alles hinter sich lassen zu können, um dieser ewigen Zerrissenheit zu entkommen. Während Moritz um seine Versetzung kämpft, um seinen Traum von der Reise nach Amerika verwirklichen zu können, erforscht Melchior die Geheimnisse der Liebe und hat kein Gespür für die Verzweiflung des Freundes. Moritz, von den Lehrern nicht in die nächste Klasse versetzt und vom Vater gedemütigt, nimmt sich schließlich das Leben.

Da Caspar in ihre Fassung (Dramaturgie: Till Nikolaus von Heiseler) lediglich einzelne Motive der Stückvorlage und nicht alle bei Wedekind und Calis erzählten Einzelgeschichten übernommen hat, erscheint die Geschichte nicht als Bündelung von Einzelschicksalen (wie bei Wedekind und Calis), sondern als Darstellung allgemeiner Probleme Jugendlicher, in der die Figuren letztendlich austauschbar werden. Wer bin ich? Wer will ich sein? Woher komme ich? Wo will ich hin? Dies sind die wesentlichen aber auch bekann-

ten Fragen, mit denen sich die Jugendlichen konfrontiert sehen. In Caspars Fassung erhält jedoch eine Frage vor dem Hintergrund von Gehörlosigkeit und Migration eine viel weitreichendere Bedeutung: Warum willst/kannst du mich nicht verstehen? Gemeint ist einerseits sicherlich das Unverständnis der Erwachsenen gegenüber der Lebensweise der Jugendlichen, andererseits aber auch das pure Nicht-Verstehen auf sprachlicher Ebene. Mit Blick auf die Migrationsgeschichten innerhalb der Familien bekommt die Inszenierung einen interkulturellen Charakter, der auf die Differenz aber auch die Vielfalt der Kulturen hinweist und sich mit diesen spielerisch und szenisch auseinandersetzt (vgl. Sting 2008, 101 f.). Nicht-Verstehen meint hier das Unverständnis gegenüber kulturellen Differenzen und lässt sich auch als Hinweis auf die Diskussion um kulturelle Unterschiede zwischen Hörenden und Gehörlosen, auf das Selbstverständnis vieler Gehörloser als kulturelle und sprachliche Minderheit verstehen.

In diesen Kontext fügt sich auch folgende Frage ein, die Moritz an seinen Vater richtet: „Papa, warum hast

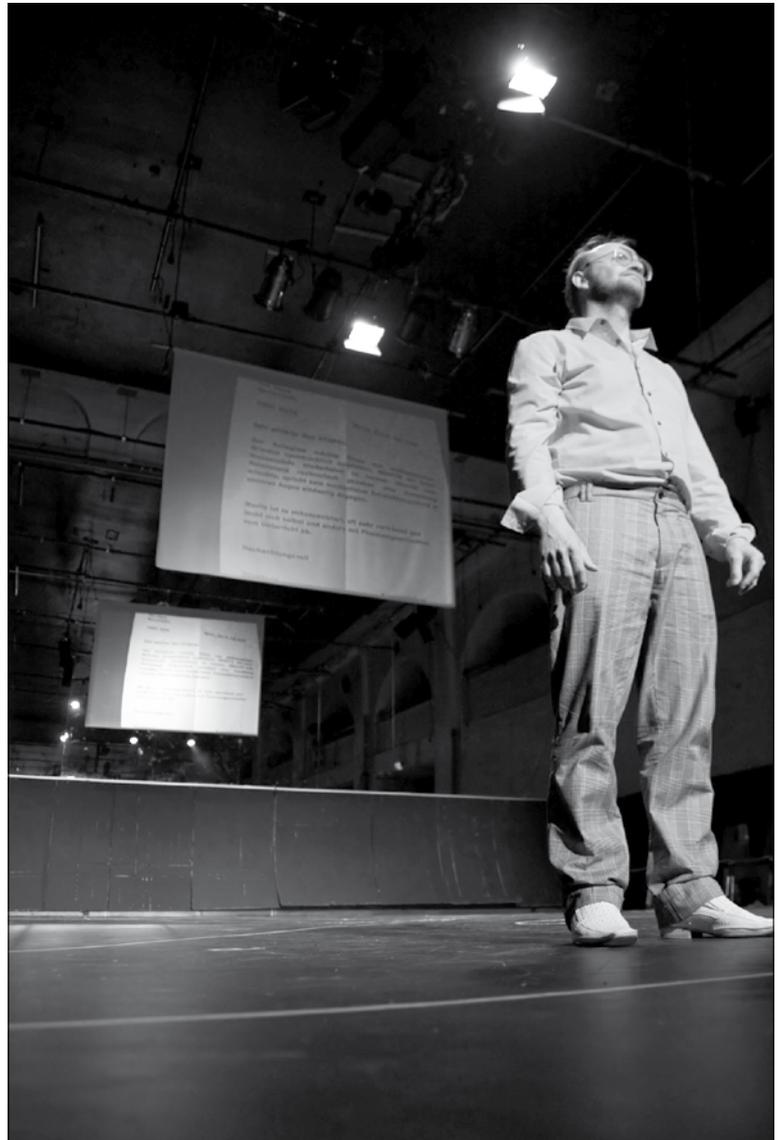


du die Gebärdensprache nicht gelernt?“ Er entlarvt ihn in diesem Moment als Elternteil, das sich nicht dazu hatte entscheiden können, die Sprache seines Sohnes zu lernen. Dies klingt absurd, denkt man dabei an Familienkonstellationen, in denen verschiedene Lautsprachen gesprochen werden, ist jedoch sicherlich für nicht wenige gehörlose Kinder und Jugendliche immer noch alltägliche Realität. Das Stück thematisiert die Sprachlosigkeit zwischen Eltern und ihren Kindern, Lehrern und ihren Schülern, in letzter Konsequenz auch zwischen Hörenden und Gehörlosen im Allgemeinen. Eine Sprachlosigkeit, die durch die Weigerung entsteht, die Sprache des anderen zu lernen, aber auch durch überhöhte Erwartungen und Forderungen. Liegt es nicht immer am anderen, wenn Kommunikation misslingt? Ist nicht immer der andere schuld, dass wir uns nicht verstehen? Muss sich nicht meistens der andere verändern und etwas leisten, damit sich die (hier: Kommunikations-)Situation verändert? Die Inszenierung schafft es, einem vor Augen zu führen, wie leicht man in diese Gedankenfalle geraten kann.

Sie schließt in ihrer Darstellungsform/-weise an die Tradition des epischen Theaters von Bertolt Brecht an – ein Theateransatz, der in Caspars Inszenierungskonzept eine wichtige Rolle spielt.

### **Gedanken zu Konzept und Inszenierung**

Caspars Rückgriffe auf Formen des epischen Theaters bei der Erarbeitung der Inszenierung<sup>4</sup> erscheinen sinnvoll, da Brechts Ansatz darauf abzielt, Inhalte zu vermitteln und



die Veränderbarkeit von Situationen und Zuständen vor Augen zu führen. Brecht forderte in seiner Schrift *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* eine

neue Form praktischer Theaterarbeit und Schauspielkunst, in der sich der Schauspieler selbst zeigt, eine eigene Haltung einnimmt und Meinung vertritt, um sich von der Figur zu distanzieren und das Publikum dadurch zu

<sup>4</sup>Die Nähe zum Brecht'schen Theater zeigt sich besonders in der sprachlichen und darstellerischen Bearbeitung sowie in der Gestaltung des Bühnenraums.



irritieren und aufzurütteln (vgl. Roselt 2009, 274 f.). Der damit erzielte sogenannte Verfremdungseffekt sollte das Publikum dazu bringen, sich selbst und die dargestellte Situation zu hinterfragen.

Die selbst erarbeitete Textfassung ist in vielerlei Hinsicht eine besondere: Der Text besteht aus Motiven, die sich bei Wedekind (1989),



vor allem aber bei Calis (2007) finden, und ist um biografische Textteile erweitert, die das Alltagsleben der darstellenden Jugendlichen prägen: Gehörlosigkeit und Gebärdensprache, Migration und Familie. Szenen und Figuren sind gegenüber den Stückvorlagen von Calis und Wedekind teilweise vertauscht, wodurch die Figuren selbst austauschbar erscheinen, die Stückfiguren hinter die dargestellten Themen zurücktreten und das Publikum angehalten ist, sich mit Letzteren auseinanderzusetzen. Die Rollen sind doppelt besetzt, entweder mit einem hörenden und einem gehörlosen Darsteller oder einem schwerhörigen Jugendlichen, der spricht und/oder LBG gebraucht, und einem gebärdenden Jugendlichen. Auf diese Weise ergibt sich die enorme Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten, die ich an diesem Abend zu sehen bekam. Die Texte wurden hierfür nicht einfach nur in DGS oder LBG übersetzt, sondern theatral zum Ausdruck gebracht: Chorisches und synchrones Gebärden findet sich neben Szenen, die gebärdet und in Lautsprache synchronisiert sind. Der Ein-

satz von Video, einer Livecam, von Musik, Schrift und Bildtafeln erweitert und verstärkt die Möglichkeiten theatralen Ausdrucks.

Gebärdensprache erscheint aufgrund ihrer Räumlichkeit im Gegensatz zu allen Lautsprachen selbst oft schon theatral. Sie eröffnet neue visuelle Ausdrucksformen, indem sie Gedanken verbildlicht und gegebenenfalls auch verfremdet. Brecht selbst formulierte zur Bedeutung von Gesten: „[...] jedoch ist hier zu sagen, daß alles Gefühlsmäßige nach außen gebracht werden muß, das heißt, es ist zur Geste zu entwickeln. [...] Besondere Eleganz, Kraft und Anmut der Geste ergibt den V-Effekt“ (Brecht 2009, 283). Oft wurde schon Ähnliches über die Bedeutung von Ges-

DZ 83 09 513



te und Gebärde für das Theater geschrieben, etwa von Antonin Artaud (1969) oder Jacques Lecoq (2003). Die Gebärde als Sprachsegment war damals sicherlich noch nicht gemeint, doch stellt sich heute die Frage nach einer Übertragbarkeit derartiger Ansätze für die künstlerische Arbeit mit Gebärdensprache. Inszenierungen wie *Frühling Erwache!* stellen aus dieser Perspektive ein Experiment



dar, das Gebärdensprache aus ihrem Alltagsgebrauch holt. So ist die Gebärdensprache nicht nur den gehörlosen und schwerhörigen Jugendlichen vorbehalten wie auch die Lautsprache nicht nur aus dem Mund der Hörenden zu vernehmen ist. Ein sicherlich umstrittener Punkt, weiß man doch inzwischen, dass gerade die Verfremdung der Stimme bei Gehörlosen und Schwerhörigen einen wesentlichen Anteil an deren Haltung hat, die eigene Stimme nicht mehr benutzen zu wollen aus Angst vor Härte und Demütigung. Es stellt sich mir hier die Frage, ob auf Gehörlose die gebärdenden Hände von Hörenden ebenso verfremdet/befremdlich erscheinen? Und: welche Wirkung das auf den theatralen Ausdruck hat. Doch das nur am Rande.

Wichtiger erscheint mir an dieser Stelle, einen weiteren konzeptuellen Ansatz hervorzuheben: das Einbeziehen von drei ausgebildeten Schauspielern in das Projekt, was ich beim Ansehen des Stücks als großen

Vorteil empfunden habe. Die von den ‚Profis‘ ausgehende Motivation und Vorbildfunktion für die Jugendlichen ist nicht zu unterschätzen und war sicherlich auch schon während der Proben sehr wichtig, vermittelten sie ihnen doch eine praktische Erfahrung professioneller Theaterar-

beit. Ein kritischer Gedanke, der nach Vorstellungsende diskutiert wurde, sei hier aber auch angeführt: Blieb den Jugendlichen neben dieser Professionalität genug Raum, ihren eigenen Ausdruck auf die Bühne zu bringen oder wurden sie ‚an die Wand gespielt‘?. Meines Erachtens überwiegt der positive Einfluss auf die Gruppe. Einige Jugendliche hatten gerade im Zusammenspiel mit den Schauspielern ihre stärksten Szenen, waren gleichwertiger Partner und schienen fast zu vergessen, dass sie auf einer Bühne stehen – sie bewegten sich völlig ungezwungen in einem fast leeren Bühnenraum.

Dieser Bühnenraum erinnerte mich aufgrund seiner Kargheit in Kombination mit den weißen Linien auf dem Boden, auf denen sich die Darsteller bewegten, an die Mischung aus einem Gesellschaftsspiel und der Bühne in Lars von Triers Film *Dogville*. Die Linien geben die Wege vor, schränken sie dadurch aber auch ein. Neben den Linien finden sich Buchstaben, die sich zu Na-





men der Darsteller und Figuren zusammensetzen lassen. Die Spielfläche ist umrahmt von Schriftwänden, die im Verlauf der Vorstellung weiter beschrieben werden. Auf einer Leinwand werden Videos von Jugendlichen und Eltern eingespielt, auf der Bühne steht darüber hinaus nichts außer Stühlen – die von den Jugend-

lichen, die neben der Bühne sitzen, für die jeweiligen Szenen mit auf die Bühne gebracht werden – und einem Wasserbehälter. Auch hier findet sich eine Forderung Brechts wieder: „Voraussetzung für die Anwendung des V-Effekts zu dem angeführten Zweck ist, daß Bühne und Zuschauerraum von allem ‚Magischen‘ gesäu-

bert werden und keine ‚hypnotischen Felder‘ entstehen“ (Brecht 2009, 278). Die dadurch entstehende Desillusionierung des Bühnenraums stellt das Erzählte ohne Ablenkung durch Bühnenbildelemente in den Vordergrund.

Die Darsteller, die dieselbe Rolle spielen, tragen auch das gleiche Kostüm – mit dem Rollennamen auf dem Rücken. Durch die jeweiligen Rollenkonstellationen werden somit auf der Bühne automatisch das Aufeinandertreffen von Gehörlosen und Hörenden einerseits und der einzelnen Migrationserfahrungen der Jugendlichen andererseits thematisiert. Das Einbinden des Lebenshintergrunds der Jugendlichen eröffnet eine interkulturelle Perspektive, die auf die Wahrnehmung und die Akzeptanz kultureller Unterschiede gerichtet ist. Die Inszenierung stellt an diesem Punkt einen Beitrag zur interkulturellen Theaterarbeit dar, die über die Produktion von Bildern und Geschichten die Differenzen aufzeigen, ohne gleich zu bewerten: „Das sind Räume der Kommunikation, des Spiels, des Experiments und der Suche, ohne das Eigene aufgeben zu müssen. Im Gegenteil, dort kann das Differente und Eigene gezeigt und ausgestellt werden. Theater schafft über das Zeigen von Differenz – das ist pädagogisch und politisch gleichermaßen bedeutend – Öffentlichkeit und Kommunikation“ (Sting 2006, 107). Szenen wie Mings Odyssee von Vietnam nach Deutschland oder die Videoeinspielungen der Eltern erzählen von Migration und Fremdsein. Und wenn Moritz seinen Vater fragt: „Warum hast du die Gebärdensprache nicht gelernt?“ und dieser von seinem Sohn fordert: „Red’ doch einfach, du musst mit mir reden!“, dann zeugt das nicht nur von der Sprachlosigkeit zwischen

DZ 83 09

515

den beiden, sondern auch von den Unterschieden und dem Fremdsein der beiden Lebenswelten. Ähnliches spielt sich zwischen Martha und Moritz ab: „Du willst mich nicht verstehen, oder? Du kannst doch nicht immer sagen: ich bin taub, ich bin gehörlos, ich leb in meiner Welt.“ Doch Moritz versteht durchaus, was sie sagt. Wogegen er sich wehrt ist, dass es immer an ihm ist, das Hörgerät einzuschalten, von den Lippen abzulesen, letztendlich, sich den Hörenden anzupassen. Die Wut auf beiden Seiten ist bekannt und verständlich, findet jedoch oft nur hinter vorgehaltener Hand und selten so offen seinen Ausdruck, wie in dieser Aufführung.

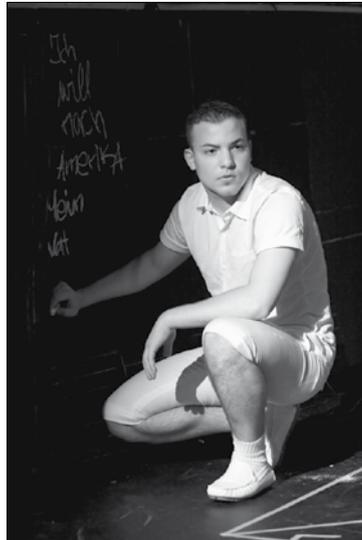
### Gedanken im Anschluss

*Frühling Erwache!* hat bei mir einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen und viele neue Überlegungen zu



Theaterarbeit mit Gebärdensprache, aber auch zu interkultureller Theaterarbeit angeregt. Interkulturell ist hier nicht im Sinne des weitverbreiteten „Exotismus“<sup>5</sup> zu verstehen, der ein staunendes Betrachten des Fremden

<sup>5</sup> Diese Form interkulturellen Theaters ist weitläufig bekannt durch sogenannte Multikulti-Feste und findet sich im Sprechtheater bereits seit der Antike (vgl. Sting 2008, 103).



und das Spiel mit dem exotischen Flair in den Vordergrund rückt, sondern im Sinne von Transkulturalität, die den Dialog zwischen den Kulturen zum Thema macht und ein Neben- bzw. Miteinander verschiedener Kulturen anstrebt. Caspar und ihrem Ensemble ist es mit *Frühling Erwache!* gelungen, auf ganz unaufdringliche Weise Schritte in eine solche Richtung zu gehen. Durch den theatralen Ansatz des epischen Theaters wiederum ist das – teilweise vielleicht auch unangenehm berührte – Publikum angehalten, gegenüber dem Gesehenen Stellung zu beziehen.

Genau an diesem Punkt setzten aber auch die kritischen Anmerkungen an, die ich nach Vorstellungsende im Foyer mitbekam, die ich aber teilweise auch nicht zum ersten Mal hörte: Funktioniert eine solche Herangehensweise auch bei einem gehörlosen, oft theaterunerfahrenen Publikum? War es diesem möglich zu verstehen, dass einige Rollen doppelt besetzt waren, also nicht jeder Jugendliche eine eigene Rolle spielt? War es ihnen möglich, den roten Faden aufzu-

greifen und dem Stück zu folgen? Und: Wie nimmt ein hörendes Publikum, das auf keinerlei eigene Erfahrungen mit Gehörlosigkeit zurückgreifen kann, eine solche Inszenierung auf? Wie gehen sie damit um, in einigen Szenen förmlich warten zu müssen, bis sie wieder textlich verstehen? Je vehementer die Diskussion um mich herum wurde, desto deutlicher wurde mir, dass auch sie eine Gedankenfalle widerspiegelt, in die man nicht nur, aber häufig gerade im Theater gerät: Dem Bedürfnis nach allumfassendem Verstehen, das insbesondere dann sofort Thema wird, wenn in der Inszenierung eine Fremdsprache auftritt. Es geht im Theater aber nicht in erster Linie darum, alles zu verstehen, und daher kann es auch nicht darum gehen, Situationen von Nicht-Verstehen inszenatorisch zu vermeiden, sondern darum, Nicht-Verstehen zu benennen, zu thematisieren und sich letztendlich mit diesem Nicht-Verstehen auseinanderzusetzen.



*Frühling Erwache!* ist ein bemerkenswertes Theaterprojekt mit Jugendlichen, die unter professioneller An- und Begleitung erstmalig die Welt des Theaters für sich entdeckt haben. Dabei ist es vor allem ihr Mut, nicht nur eine Rolle zu spielen, sondern sich selbst zu zeigen, der diese Inszenierung zu einem Abend macht, der berührt und der das Publikum – gehörlos wie hörend – zum Nachdenken anregt.

„Das Leben ist Geschmackssache. Mir schmeckt es nicht. Ich kotze.“ Mit diesen Worten verabschiedet sich Moritz aus dieser Welt. Das Leben macht für ihn keinen Sinn mehr, als sein Traum von Amerika am Urteil der Lehrer, dem Unverständnis des Vaters und seiner eigenen Hilflosigkeit wie eine Luftblase zerplatzt. Seiner Verzweiflung und Wut auf den Vater folgt eine Abgeklärtheit, die deutlich macht: Es bleibt ihm kein anderer Weg als der Weg in den Tod. Seinem Tod folgt ‚das ganz normale Leben‘, das weitergeht und sich seinen Weg bahnt in durcheinander und gleichzeitig erzählten Lebensgeschichten, die immer lauter werden und im Sprachgewirr um Gehör zu kämpfen scheinen. Der Kampf endet in der abrupten Stille der Unterwasserwelt. Hier hilft kein Laut, kein Schreien, um gehört oder verstanden zu werden, Gebärden erscheinen als selbstverständlichstes Kommunikationsmedium. Mit dieser sehr poetischen Videoeinspielung endet das Stück – bleibt zu hoffen, dass es nicht das einzige Projekt dieser Gruppe bleibt.

## Literatur

Artaud, Antonin (1969). *Das Theater und sein Double*. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Brecht, Bertolt (2001): „Über den Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik.“ In: Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. 9. aktualisierte Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 286–293.



Brecht, Bertolt (2009): „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt.“ In: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag, 278–297.

Calis, Nuran David (2007): *Frühlings Erwachen! (LIVE FAST – DIE YOUNG) nach Frank Wedekind*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.

Harenberg Schauspiel führer – *Die ganze Welt des Theaters: 298 Autoren mit mehr als 780 Werken* (2003). 3., vollständig überarbeitete und

erweiterte Aufl. Dortmund: Harenberg Kommunikation Verlags- und Medien GmbH & Co. KG.

Lecoq, Jacques (2003): *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. In *Zusammenarbeit mit Jean-Gabriel Carasso und Jean-Claude Lallias*. Aus dem Französischen von Katja Douvier. 2. korrigierte Aufl. Berlin: Alexander Verlag.

Roselt, Jens (2009): „Verfremdete Figuren. Bertolt Brecht.“ In: Jens Roselt (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag, 274–277.

Sting, Wolfgang (2008): „Anderes sehen. Interkulturelles Theater und Theaterpädagogik.“ In: Klaus Hoffmann & Rainer Klose (Hg.): *Theater interkulturell. Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen*. Berlin: Schibri Verlag, 101–110.

Wedekind, Frank (1989): *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Mit einem Nachwort von Georg Hensel. Stuttgart: Reclam Verlag.

DZ 83 09

517



**Susanne Tod, M.A.**, hat Gebärdensprachen und Germanistik an der Universität Hamburg studiert und arbeitet als Theaterpädagogin u.a. für das Hamburger Theaterprojekt „Die Nacht der guten Nachricht“ mit gehörlosen Kindern und für Backstage am Jungen Schauspielhaus in Hamburg.

E-Mail: [susanne.tod@online.de](mailto:susanne.tod@online.de)