

Benjamin Hoesch: Regiehandschrift in Gebärdensprache. *Jeden Gest* zwischen Identitätspolitik und Nachwuchsmarkt.

In: *Festivals als Innovationsmotor?* Hg. v. Alexandra Portmann, Beate Hochholdinger-Reiterer. Berlin: Alexander 2020 (itw : im dialog 4), S. 118–126.

Regiehandschrift in Gebärdensprache

Jeden Gest zwischen Identitätspolitik und Nachwuchsmarkt

[T]he director is a hearing person. He's nice, and maybe he knows his business – I can't really tell – but he's not deaf. That puts him in a hopeless position, and it makes my position here pretty awkward as well, because you can't tell if what I'm saying comes from me or if it was thought up by the director.¹

Marta Abramczyk steht vor einer Pappwand, hinter der sich ihre Mitperformer_innen verbergen. Sie gebärdet mit klarer Adressierung an das Publikum, das direkt vor ihr sitzt. In der ersten Reihe die Dolmetscherin Joanna Ciesielska, die mit Blick auf die Bühne und per Mikrofon verstärkt auf Polnisch übersetzt. Über der Bühne schließlich eine Leinwand, auf die Übertitel in Deutsch und Englisch projiziert werden – und hier erst erfahren Zuschauer_innen von *Jeden Gest*, die weder des International Sign noch des Polnischen mächtig sind, dass Abramczyk noch auf eine weitere Instanz in der Kommunikationssituation aufmerksam macht, die ihre Aussagen unzuverlässig werden lassen – den Regisseur Wojtek Ziemilski. Für Abramczyk ist dieser der Hauptgrund, warum sie nicht stellvertretend für die ›Deaf Community‹ auftreten, sondern nur für sich selbst sprechen könne – doch selbst das stellt sie wenige Sätze später wieder infrage.

Tatsächlich wird die Regieinstanz erst durch die Sprachebene als Problem markiert. Viele Gründe verbieten, Abramczyks Äußerungen für alle Gehörlosen und Hörbeeinträchtigten zu generalisieren – besonders die Individualität der Erfahrungen, die in der Differenz zwischen den vier Performer_innen immer wieder akzentuiert wird; zugleich ist die Verständlichkeit zwischen Gebärde, Übersetzung, technischer Übertragung, Übertitelung und Lektüre vielfach gefährdet – den hörenden Regisseur haben Zuschauer_innen dabei wohl

kaum als Unzuverlässigkeitsfaktor im Blick. Und doch ist Abramczyks Hinweis plausibel und bringt eine Reflexionskette in Gang, die die Selbstverständlichkeit der Aufführung auf allen Ebenen aufbricht.

Für den Verdacht, der Regisseur habe die Geschichten der Performer_innen frei erfunden, mag es nicht mehr Grund geben, als ja auch der Übersetzung und Übertitelung grundsätzlich misstraut werden könnte – ohne ein Basisvertrauen in die beteiligten Medien kommt jedoch kein Kommunikationsprozess zustande. Selbst die naivste Rezeption kann aber nicht umhin, dem Regisseur eine konstitutive Rolle in dieser Kommunikation zuzuschreiben, in der er selbst abwesend bleibt: Ziemilski obliegt nicht nur die Entscheidungsmacht über die Auswahl von persönlichen Geschichten und Themen sowie über die Festlegung von Raumpositionen und Übersetzungstechniken; vielmehr ist er als Initiator der Inszenierung dafür verantwortlich, dass Abramczyk und die anderen – alle Laien ohne Schauspielerfahrung – überhaupt auf einer Theaterbühne stehen. Und schließlich dürfte auch die Festivaleinladung, durch die es zu der beschriebenen Begegnung kommt, zunächst an das Nowy Teatr und den Regisseur gegangen sein, der die Performer_innen dann als ›sein‹ Ensemble ›mitbrachte‹. Diese erklären ihre hauptsächliche Motivation für die Teilnahme mit der mangelnden gesellschaftlichen Sichtbarkeit gehörloser Menschen – sie haben also ein identitätspolitisches Anliegen.² Ist das aber damit vereinbar, sich in der Theaterproduktion einem hörenden Regisseur unterzuordnen, der ihre politischen Anliegen für seine ästhetischen Ziele und damit auch sein berufliches Fortkommen nutzt?

Es ist recht einfach nachzuzeichnen, wie zunächst einmal die kuratorische Aufmerksamkeit für *Jeden Gest* entstanden sein muss, damit sich dann die szenische Aufmerksamkeit auf die Performer_innen konzentrieren kann. Bezeichnenderweise verläuft der Vermarktungsweg der Produktion nicht über die Netzwerke für Theater von und mit Künstler_innen mit Behinderung (wie Lebenshilfe gGmbH Kunst & Kultur in Deutschland, integrART in der Schweiz, Shape Arts in Großbritannien), sondern über internationale ›Regiewettbewerbe‹. Das Nowy Teatr, das sich als eine der »most active institutions in representing Polish culture in the international arena« sieht (auawirleben 2019), unterhält enge Kontakte zu europaweit sichtenden Kurator_innen und

erreichte so nach der Premiere 2016 einige prominente Festivaleinladungen: Beim Zürcher Theater Spektakel gewann *Jeden Gest* 2017 den ZKB Förderpreis für Künstler_innen, »deren Arbeit noch nicht auf allgemeine Anerkennung stösst«, die aber »einen innovativen und unverwechselbaren Umgang mit neuen Theaterformen pfleg[en]« (Zürcher Theater Spektakel 2019); im selben Jahr wird die Produktion auch bei Fast Forward – Europäisches Festival für Junge Regie am Staatsschauspiel Dresden –, wo sich Theater »reich an Regiehandschriften, erfinderisch im Umgang mit seinen Mitteln und Formen, ernsthaft in der Auseinandersetzung mit Inhalten« (Klement/Engelhardt 2017: 4) zeigen soll, mit dem Jurypreis ausgezeichnet.

Die parallele Ausrichtung beider Festivals ist kein Zufall; vielmehr sind sie – zusammen mit einem guten Dutzend weiterer Nachwuchsfestivals im deutschsprachigen Raum (vgl. Hoesch 2018: 471–472) – ineinandergreifende Programme der aufmerksamkeitsökonomischen Strategie, durch die ein Feld potentiell interessanter Nachwuchskünstler_innen definiert wird, um regelmäßig neue Regienamen produzieren (vgl. Hoesch 2017) und eine Auswahl davon als aktuellste Innovationshoffnung stilisieren zu können. Regisseur_innen wie Ziemilski erhalten so einen frühen Geltungszuspruch, der auf sehr begrenzten Arbeitsnachweisen beruht – eine »Konsekraton auf Kredit« (Hänzi 2015: 305), deren Kalkül sehr einfach ist: Um dem gesellschaftlichen Regime des ästhetisch Neuen (vgl. Reckwitz 2014: 20–53) Genüge zu tun, werden immer neue ästhetische Produzent_innen produziert (vgl. Bourdieu 1999: 362). Gerade die Internationalität vieler Festivals erlaubt es, auch Regisseur_innen als »neu« zu präsentieren, die wie Ziemilski tatsächlich in ihren Heimatländern schon eine Reihe von Regiearbeiten vorgelegt haben, aber vom deutschsprachigen Publikum unbemerkt geblieben sind.

Das Zürcher Theater Spektakel und Fast Forward verorten beide Innovation nicht im Beitrag der Performer_innen, sondern im »unverwechselbaren Umgang« mit Formen beziehungsweise in »Regiehandschriften«: Dieselbe konstitutive Rolle des Regisseurs, die für Abramczyk die Gültigkeit ihres Auftritts problematisiert, wird hier begutachtet und ausgezeichnet. Laut Begründung der Fast Forward-Jury ist es »der Regie von Wojtek Ziemilski zu verdanken, dass mit

einfachen Theatermitteln starke Bilder entstehen [...] und dass der Abend so zu einer eindrücklichen sinnlichen Erfahrung wird« (Theaterkompass 2017). Gleichzeitig scheint es in der öffentlichen Wahrnehmung von *Jeden Gest* eine gewisse Irritation über diese Hervorhebung der Regieleistung gegeben zu haben.³ So bezieht eine Rezension die Auszeichnung ausschließlich auf die Performer_innen: »Die gehörlosen Laien sind einfach wunderbar, sie spielen witzig, spritzig, selbstbewusst. Dafür gab es am Ende den Preis der Jury« (Barth 2017). *Theater der Zeit* bewertet die Produktion zwar als eine »sehr kluge, humorvolle, professionelle Arbeit«, findet aber trotzdem, »dass sie eigentlich außer Konkurrenz hätte laufen sollen« (Schütz 2017: 65). Was bedeutet also die vielbemühte Idee einer ›Regiehandschrift‹ und warum ist sie in einer Aufführung wie der von *Jeden Gest* so schwer zu verorten?

Die Metaphorik der Schrift begegnet zunächst – wie etwa der Begriff der ›Choreografie‹ – dem problematischen Werkcharakter flüchtiger Aufführungen, um ein Produkt der vorbereitenden künstlerischen Praxis zu fixieren, die darin aufgeht und abwesend bleiben muss. Der Bezug auf die scheinbar abgeschlossene Medialität sowie die etablierten ästhetischen Praktiken der Schrift beansprucht für die Regie die klassische Autor-Funktion (vgl. Foucault 2000: 211–218). ›Handschrift‹ ist also ein argumentativer Begriff für die Anerkennung der Regie als Kunst – macht er doch analog zur grafologischen Unverwechselbarkeit (vgl. Klages 1965) auch einen persönlichen Stil als Äußerung schöpferischer Subjektivität geltend. Jens Roselt zufolge wird die Theaterregie erst um die Wende zum 20. Jahrhundert mit künstlerischer Individualität aufgeladen; als Künstler weist sich der Regisseur fortan durch die Originalität aus, »etwas Neues hervorzubringen und mit seinem Namen zu signieren« (Roselt 2015: 57). Darauf aufbauend ist die Regiehandschrift in der Geltungsproduktion zentral und wird »im Kielwasser des Siegeszugs des ›Regietheaters‹ zu *der* künstlerischen Währung im Feld des Theaters« (Hänzi 2013: 233; Hv. i. O.).

Trotz des offenbar hohen Kurses von Ziemilskis Handschrift tritt die Praxis der Regie in *Jeden Gest* jedoch deutlich prekärer hervor, als der Begriff nahelegen soll. Grundsätzlich kann Regie nicht auf die Haltbarkeit einer papiernen Oberfläche zählen, sondern ist vom immer wieder neuen Handlungsvollzug durch die Performer_innen

abhängig. Regiehandschrift ist daher nicht nur durch eine inhaltlich-konzeptionelle Herangehensweise charakterisiert, sondern insbesondere dadurch, wie sie diese performativen Akte zur immer gleichbleibenden Wiederholung reguliert – oder Raum für Abweichungen und mithin ihre eigene Unleserlichkeit zulässt. In *Jeden Gest* muss die Regie ohne herkömmliche Regulierungstechniken auskommen, wie sie sonst Schauspielausbildung und Bühnenerfahrung bereitstellen, sie kann – um in der Schriftsemantik zu bleiben – nicht mit den bekannten Lettern arbeiten. Über den Laienstatus der Performer_innen hinaus gefährdet die interkulturelle Differenz zwischen Hörenden und Gehörlosen (vgl. Ugarte Chacón 2015: 109–145) die zuverlässige Umsetzung und Wiederholung der Regiehandschrift. Ziemilski setzt gegen diese Unsicherheitsfaktoren eine rigide Abfolge von klar begrenzten ›Solo‹-Auftritten, die jeweils ›ein‹ Thema im Zusammenspiel mit ›einer‹ übersetzungstechnischen Konstellation behandeln – als bezeichne die titelgebende ›eine‹ Geste das Prinzip seiner Regiehandschrift. Besonders verlässt er sich auf die Schrift der Übertitelungen, um die Kommunikation der Performer_innen mit dem nicht der Gebärdensprache mächtigen Teil des Publikums – der ihn selbst einschließt – zu sichern.

Trotzdem sind wesentliche Kommunikationskanäle für Ziemilski selbst wie Hieroglyphen, die er zwar im Vertrauen auf die Übersetzung anordnen und einsetzen kann, die aber immer ein Mehr oder Weniger an Bedeutung und Kraft mitzutransportieren drohen, als seiner Regie überhaupt einsichtig werden kann. In der daher rührenden »hopeless position«, wie Abramczyk es nennt, bleibt Ziemilski nur, seinen offenbar unvollkommenen Lern- und Verstehensprozess selbst zu inszenieren – was jedoch die Souveränität seiner Regiehandschrift untergräbt und ihre Geltung als künstlerische Praxis aufs Spiel setzt. Schließlich ist Ziemilskis eigene Stellung als Künstler noch nicht gesichert genug, als dass sie »durch das Wunder der Signatur« jedwede Handlung zu Kunst »heiligen« könnte (Bourdieu 1999: 363; Hv. i. O.); vielmehr bezieht er selbst seine Anerkennung und damit Konsekrationsmacht erst aus dem, was er als Kunst vorschlägt und was offenbar ebenso leicht als »Nachhilfestunde in Gebärdensprache und Gehörloser-Selbstbehauptung« (Laages 2017) abqualifizierbar ist.

Der auktoriale Anspruch einer allwissenden und alles verantwortenden Regiehandschrift, wie ihn der Begriff nahelegt, ist in *Jeden Gest* also brüchiger, als Ziemilskis Auszeichnungen glauben lassen.

Damit könnte der Begriff in Bezug auf Theater grundsätzlich zurückgewiesen werden – oder müsste, um ihn fruchtbar zu machen, in seinem landläufigen Verständnis gewendet werden: Jacques Derrida hat die Schrift zum Strukturmodell aller Kommunikation verallgemeinert, sie zugleich aber vom Prinzip der Intentionalität getrennt. Ihrem Wesen nach müsse Schrift noch in Abwesenheit ihres Senders, ihres Empfängers und eines Sinns als Schrift funktionieren (vgl. Derrida 2004: 79–83) – eine »Verräumlichung« (ebd.: 84), die gerade auch an der Kommunikation der Regie sichtbar wird. Ihre Unverwechselbarkeit als Handschrift muss wie die Signatur »eine wiederholbare, iterierbare, imitierbare Form haben, sie muß sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion loslösen können« (ebd.: 104): Für Roselt sind »Regiestile [...] unabhängig davon, welches Stück gerade inszeniert wird«, und können nur so »zu Markenzeichen werden, die Regisseure und ihre Arbeiten identifizierbar machen« (Roselt 2015: 13–14). Ziemilskis Regie wiederholt in ihren Formentscheidungen zitathaft das, was von einer Regiehandschrift erwartet wird, und löst sich durch die öffentliche Anerkennung vom Produktionszusammenhang *Jeden Gest*, um auf einem internationalen Markt von Nachwuchsregisseur_innen zu reüssieren. Doch das Abdriften der Regie als Handschrift in diese geltungsökonomische Dimension setzt in der ästhetischen Kommunikation auch neue Möglichkeiten jenseits der auktorialen Intention frei: In ihrer »Iterabilität [...], die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft« (Derrida 2004.: 80), kann die Schrift als Zitat der Regie durch die Performer_innen »mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen« (ebd.: 89) – alle Regulierungsbemühungen, durch die Regie als Handschrift fixiert wird und eindeutig lesbar bleibt, sind damit letztlich vergeblich.

Konkret heißt das für Abramczyks Auftritt: Wir können nicht wissen, ob ihre Rede von ihr selbst kommt oder durch die Regie vorgeschrieben ist; gerade mit der reflexiven Offenbarung dieser Möglichkeit mag sich die Regie selbst in ihre Rede miteingeschrieben haben.

Doch dadurch, dass Abramczyk sie in der Aufführung wiederholt, tritt diese Vor-schrift als Möglichkeit hervor, ohne abschließend geklärt zu werden. So löst sie die Schrift von ihrem Ursprung, der rätselhaft wird – und stellt sie in einen nie gänzlich zu beherrschenden neuen Kontext. Dabei kann Abramczyk zwar nicht selbst zur Quelle der Schrift als eigene authentische Äußerung werden, doch sie stellt eines sicher: dass sie nicht allein dem Regisseur oder sonst einem Beteiligten gehört und dass Kommunikation in der Aufführung so nie auf ›eine‹ Subjektivität, Intention, Wirkung und Verfügung zu reduzieren ist.

Verwendete Literatur

- auawirleben (2019): »Pressedossier auawirleben 2019 – *Jeden Gest*«, auf https://auawirleben.ch/sites/default/files/aua_pressedossier_jeden_gest.pdf (letzter Zugriff: 20. 8. 2019).
- Barth, Rafael (2017): »Wenn der Wind von rechts pfeift. Beim neuen Dresdner Theaterfest positioniert sich Europas Regienachwuchs gegen Einfalt«, in: *Sächsische Zeitung*, 7. 11. 2017.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2004): »Signatur Ereignis Kontext«, in: Derrida, Jacques: *Die différance*. Ausgewählte Texte, Hg. von Peter Engelmann, Stuttgart: Reclam, S. 68–109.
- Foucault, Michel (2000): »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 198–229.
- Hänzi, Denis (2013): *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*, Bielefeld: transcript.
- Hänzi, Denis (2015): »Konsekraton auf Kredit. Zum Wandel der Geltungsproduktion im künstlerischen Feld«, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/Florian Schumacher (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden: Springer VS, S. 305–328.
- Hoesch, Benjamin (2017): »Junge Kunst oder wahre Kunst? Institutionelle Reproduktion durch die Subjektivierung ›Nachwuchskünstler/in‹ in Festivalformaten«, in: Friedemann Kreuder/Ellen Koban/Hanna Voss (Hg.): *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 147–159.
- Hoesch, Benjamin (2018): »Nachwuchsfestivals als kritisches Dispositiv. Zwischen institutioneller Öffnung und Einhegung von Kritik«, in: Olivia Ebert

- u. a. (Hg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript, S. 471–479.
- Klages, Ludwig (1965) [1917]: *Handschrift und Charakter*. Bonn: Bouvier.
- Klement, Joachim/Engelhardt, Barbara (2017): »Ein Ort für Entdeckungen«, in: Staatsschauspiel Dresden (Hg.): *Fast Forward. Europäisches Festival für Junge Regie*. Programmheft, o. O., S. 4.
- Laages, Michael (2017): »Europäer in Dresden – Das ›Fast Forward‹ Festival für junge Theatermacher«. Radiomanuskript, in: *Deutschlandfunk, Kultur heute*, 6. 11. 2017.
- Schütz, Theresa (2017): »In aller Ratslosigkeit auch ein wenig Glück«, in: *Theater der Zeit* 12, S. 65.
- Jens Roselt (2015): »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle. Einführung.« In: Ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*. Berlin: Alexander Verlag, S. 9–73.
- Theaterkompass (2017): »Preisverleihung beim Festival Fast Forward 2017 im Staatsschauspiel Dresden«, auf: <https://www.theaterkompass.de/beitraege/preisverleihung-beim-festival-fast-forward-2017-im-staatsschauspiel-dresden-49887> (letzter Zugriff: 20. 8. 2019).
- Ugarte Chacón, Rafael (2015): *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*, Bielefeld: transcript.
- Zürcher Theater Spektakel (2019): »Die ZKB Preise«, auf: <https://www.theaterspektakel.ch/ueber-uns/zkb-preise/> (letzter Zugriff: 20. 8. 2019).

Verwendete Aufzeichnung

- Nowy Teatr/Wojtek Ziemilski (2017): *Jeden Gest*, Videoaufzeichnung einer Aufführung, o. D., o. O., Privatarchiv B. H.

Anmerkungen

- 1 Im Rahmen des auawirleben Theaterfestival Bern wurde die Vorstellung von *Jeden Gest* am 15. 5. 2019 in der Dampfzentrale in Bern besucht. Eine unveröffentlichte Videoaufzeichnung von 2017 wurde freundlicherweise vom Nowy Teatr zur Verfügung gestellt – das Zitat ist der dortigen Untertitelung entnommen.
- 2 Diese Aussage stammt aus dem Künstler_innengespräch mit Ziemilski und dem gesamten Ensemble, das am 16. 5. 2019 an der Universität Bern im Rahmen des Doktorierendenworkshops »itw : im dialog« stattfand, vgl. hierzu

weiterführend die redigierte und auszugshafte Veröffentlichung des Gesprächs in diesem Band.

- 3 Das gesamte Pressearchiv des Fast Forward-Festivals wurde von der heutigen Leiterin Charlotte Orti von Havranek dem Teilprojekt »Nachwuchsfestivals – Zwischen Event und der Suche nach neuen Formen« im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe 2734 »Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart« freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Redaktion und Druck wurden unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern und das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



u^b

Philosophisch-historische Fakultät
Institut für Theaterwissenschaft

u^b
UNIVERSITÄT
BERN

© by Alexander Verlag Berlin 2020

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der aus-
zugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publish-
ing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative
Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingun-
gen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-535-5

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-556-0

DOI: 10.16905/itwid.2020.10