

Jörn Glasenapp

PERSPEKTIVE Dis/Harmonie: Der Film und die d/Deaf Community. Die frühen Jahre (1901-1931)

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18889>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Glasenapp, Jörn: PERSPEKTIVE Dis/Harmonie: Der Film und die d/Deaf Community. Die frühen Jahre (1901-1931). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 39 (2022), Nr. 3, S. 218–231. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18889>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Perspektiven

Jörn Glasenapp

Dis/Harmonie: Der Film und die d/Deaf Community. Die frühen Jahre (1901-1931)

Begegnungen mit Taubheit erfolgen für die meisten Hörenden nicht im realen Leben, sondern auf Bildschirmen und Leinwänden. Dass den Filmproduzierenden aus dieser Tatsache eine besondere Verantwortung bei der Repräsentation von d/Deaf¹ Personen erwächst, versteht sich von selbst; dass man dieser Verantwortung jahrzehntelang eher schlecht als recht nachgekommen ist, indem man dem Publikum mit einem realitätsfernen Stereotypenarsenal gegenübertrat, wurde wiederholt betont – so unter anderem, mit Blick

auf die Situation in den Vereinigten Staaten, von John S. Schuchman, der seine Pionierstudie *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry* aus dem Jahr 1988 gleichermaßen ernüchtert wie ernüchternd schließt: „[F]ilms continue to serve as a major source of public misinformation about deafness and deaf people. The deaf community awaits the next step in the industry’s portrayal of deafness“ (S.105). Glücklicherweise ist dieser ‚nächste Schritt‘ mittlerweile erfolgt, hat sich aus Sicht der Gehörlosengemeinschaft und Deaf Studies Vieles zum Positiven hin verändert, nicht nur in Bezug auf die filmischen Repräsentationen von Gehörlosen, sondern auch was deren Partizipation am Entstehungsprozess der Filme anbelangt. Dies ernsthaft in Frage stellen zu wollen, fiele einigermaßen schwer, zumal angesichts des enormen Booms, den das *d/Deaf cinema* seit den frühen 2000er Jahren erlebt hat (vgl. Durr 2016; Yates 2020) – und zwar sowohl jenes, das sich, von tauben Filmemachenden produziert, vornehmlich an die d/Deaf Community richtet (*cinema for the d/Deaf*), und jenes, das, hauptsächlich verantwortet

1 Während das klein geschriebene *deaf* als „medizinische Kategorie und Sammelbegriff für alle hörbehinderten Menschen unabhängig von ihrer bevorzugten Kommunikationsform“ Verwendung findet, hat sich das groß geschriebene *Deaf* „als Sozialkategorie etabliert, bei der Taubheit in Analogie zu anderen Gruppenidentitäten ein gemeinsam geteiltes Identitätsmerkmal einer sprachlich-kulturellen Minderheit darstellt“ (Rombach/Kellermann 2022, S.419). Zum *empowerment*, das mit der Großschreibung verbunden wird: „Rewriting deaf to Deaf is about disowning an imposed medicalized identity and developing an empowered identity rooted in a community and culture of others who share similar experiences and outlooks on the world“ (Bauman 2008, S.9).

von Hörenden, dominant ein hörendes Publikum anvisiert (*cinema of the d/Deaf*) (vgl. zu dieser Unterscheidung Yates 2020, S.81).

Das *cinema of the d/Deaf* ist seit einigen Jahren in aller Munde. Filme wie *A Quiet Place* (2018), *Sound of Metal* (2019), *A Quiet Place 2* (2020) sowie *Coda* (2021) erreichten ein Millionenpublikum, wurden von der Kritik geschätzt und darüber hinaus mit Preisen und Auszeichnungen bedacht. *Coda* beispielsweise, der stärker noch als sein französisches ‚Original‘ *La famille Bélier* (2014) ob seiner inhaltlichen und gestalterischen Nähe zu Caroline Links Erstling *Jenseits der Stille* (1996) hart an der Grenze zum Plagiat vorbeischrämmt, gewann drei Oscars, darunter jenen in der Kategorie ‚Bester Film‘. Mit Ausnahme von *La famille Bélier* zeigte sich auch die d/Deaf Community grundsätzlich angetan von den genannten Filmen, die, folgt man Lennard J. Davis, einem Hauptvertreter der Disability und der Deaf Studies, „a tourist’s introduction to the Deaf world“ bieten, „one in which viewers don’t even have to learn sign language to ‚hang out with‘ and ‚relate to‘ Deaf people“ (2021). Dies geschieht zu einer Zeit, in der mit Blick auf die Vereinigten Staaten zweierlei zu konstatieren ist: zum einen, dass das Interesse an der Gebärdensprache unter Hörenden ebenso wie deren Gebärdensprachenkompetenz rasant zunehmen; zum anderen, dass sich die gebärdensprachliche Beschulung tauber Kinder auf einem rapiden Sinkflug befindet. „[W]hile hearing individuals become

enamored with the aesthetic and cognitive benefits of signing“, fasst H-Dirksen L. Bauman diesen bereits seit längerem zu beobachtenden, paradox anmutenden Trend zusammen, „deaf children are systematically denied access to sign language, creating the strange message that sign language is good for hearing people but bad for deaf“ (2008, S.18; vgl. auch Bauman/Murray 2014, S.20 und S.3-24).

Dass die Abkehr von einer gebärdensprachlichen Beschulung tauber Kinder kein exklusiv US-amerikanisches Problem ist, zeigt der britische Kurzfilm *The Silent Child* (2017), dessen titelgebendes Kind ob der ihm verweigerten gebärdensprachlichen Ausbildung der im Film prononciert herausgestellten innerfamiliären, sozialen wie pädagogischen Isolation überantwortet wird. „90% of deaf children are born to hearing parents. Over 78% of deaf children attend mainstream school with no specialist support in place.“ Mit diesen per weißem Schriftzug auf schwarzem Grund kommunizierten Worten schließt der ebenfalls Oscar-prämierte Film, mit dem seine Macher_innen gegen die toxische Kombination von Audismus, also der Diskriminierung tauber Menschen und ihrer Kultur², auf der einen und

2 Von Humphries (1975) erstmals definiert, fand der Begriff ‚Audismus‘ insbesondere durch Lane (1994) sowie den Dokumentarfilm *Audism Unveiled* (2008) von Benjamin Bahan, H-Dirksen L. Bauman und Facundo Montenegro Verbreitung; zur Geschichte des Begriffs vgl. auch Bauman (2004).

nach wie vor wirksamen oralistischen, auf die Unterdrückung von Gebärdensprache abzielenden Tendenzen in der Gehörlosenpädagogik auf der anderen Seite zu Felde ziehen. Dass sie damit in einer langen, mittlerweile mehr als ein Jahrhundert währenden Tradition stehen – was wiederum impliziert, dass die Herausforderungen beziehungsweise Gefährdungen, mit denen sich die Gehörlosengemeinschaft heutzutage konfrontiert sieht, zu großen Teilen alte sind –, möchte ich im vorliegenden, Deaf History und Filmgeschichte verbindenden Beitrag zeigen. Zumal auf US-amerikanische Verhältnisse fokussiert und eher sichtlich denn interpretierend ausgelegt, widmet der Aufsatz sich sowohl dem cinema of the d/Deaf als auch dem cinema of the d/Deaf sowie dem Film beziehungsweise Kino als das, was Samuel Yates als „d/Deaf-hearing contact zone“ (2020, S.80) bezeichnet. Der Beitrag blickt weit zurück, und zwar auf den Stummfilm und damit jene Filmära, die aus Sicht der d/Deaf Community bisweilen und, wie wir sehen werden, nicht grundlos als eine goldene erinnert wird (vgl. Schuchman 2004, S.231). Keine Frage: Was Yates für das Medium ‚Film‘ generell reklamiert – dass es „unique in its impact on the d/Deaf community“ (2020, S.80) sei –, gilt in besonderem Maße für die Zeit, bevor die Bilder in audiologischem beziehungsweise lautsprachlichem Sinne zu sprechen lernten.

Mit Celluloid gegen den Oralismus

Davon, dass der Film fast drei Jahrzehnte, bevor er sich vom Stumm- zum Tonfilm wandelte und damit seinem Fluchtpunkt als, wie es bei Rudolf Arnheim verächtlich heißt, „Komplettfilm“ (2002, S.261-268) ein entscheidendes Stück näherkam, bereits gebärdensprachlich zu kommunizieren imstande war, legt der kurze, vom nahezu tauben Filmpionier Thomas Alva Edison verantwortete Streifen *Deaf Mute Girl Reciting ‚Star Spangled Banner‘* (1901) beredtes Zeugnis ab. Es ist der erste Film, der uns Gebärdensprache, genauer: American Sign Language (ASL), präsentiert, und – was möglicherweise noch bemerkenswerter ist – ASL dürfte die erste Sprache überhaupt sein, die auf Celluloid gebannt wurde.

Freilich wurde sie, wie andere Gebärdensprachen auch, jenseits der d/Deaf Community zum damaligen Zeitpunkt gegenüber der Lautsprache gemeinhin als zutiefst minderwertig und defizitär betrachtet, wofür auch und vor allem der unauffhaltsame Siegeszug des Oralismus verantwortlich zeichnete. Dessen Vertreter_innen – ihr bei weitem prominentester war Alexander Graham Bell (vgl. Tabak 2006, S.52-64; Booth 2021), den der Präsident der National Association of the Deaf (NAD) George W. Veditz zum „Feind“ erklärte, „den die amerikanischen Gehörlosen am meisten zu fürchten haben“ (Veditz zit. n. Sacks 1997, S.53) – traten für eine Gehörlosenpädagogik ein, die, im Einklang

mit der in jener Zeit weit verbreiteten, Assimilation fordernden nationalistischen Befindlichkeit und zudem im engen Schulterschluss mit anderen Institutionen der auf Normalisierung abzielenden Biomacht (vgl. Burch 2001, S.216f.; Burch 2002, S.13f.; Viridi 2020)³, das Lehren und Verwenden von Gebärdensprache zugunsten von lautsprachlichen Sprach-, Artikulations- und Lippenlesetraining verbot. Als offizielle, bis Ende der 1960er Jahre unangefochten praktizierte Doktrin festgeschrieben wurde dies 1880 beim zweiten Internationalen Kongress der Gehörlosenlehrer_innen in Mailand, dessen Folgen für die Gehörlosen in aller Welt verheerend waren. Wie andernorts auch hatte das Mailänder Votum in den USA zur Konsequenz, dass die Gebärdensprache mehr und mehr aus den Gehörlosenschulen verschwand und als Signum einer dem Fortschritt im Wege stehenden Rückständigkeit, darüber hinaus aber auch als noch dazu sichtbarer Ausweis einer als suspekt und ‚unamerikanisch‘ wahrgenommenen ‚clannishness‘ diskreditiert wurde (vgl. vor allem Burch 2002; aber auch Sacks 1997, S.50-54; Lane 1994, S.149-157; Baynton 2015, S.50; Viridi 2020, S.12-14 und S.277). Den

3 Nicht unerwähnt bleiben dürfen in diesem Zusammenhang die Eugeniker_innen und deren Fürsprecher_innen, die, wie Bell in seinem berühmten *Memoir upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race* (1884), für eine Unterbindung der Heirat zweier gehörloser Personen eintraten, um das Entstehen einer, so Bell, „defective race of human beings“ (1884, S.41) zu verhindern.

Oralismus, wie wir dies in Davis' viel rezipierten Studie *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body* (1995) lesen, als (Bestandteil eines) zutiefst politischen Versuch(s) zu begreifen, Gehörlose als linguistisch-kulturelle Minderheit regelrecht auszulöschen, liegt folglich keineswegs fern. „Like the ethnic groups who have lost their language and thus their existence as nationalities“, so Davis, „the Deaf were in danger of being wiped out as a linguistically marked community“ (1995, S.84).

Aus Sorge um den Fortbestand der Gebärdensprache, des Zentrums der eigenen Identität, protestierte man seitens der d/Deaf Community vehement gegen die oralistischen Zumutungen (vgl. Lane 1994, S.151-157; Burch 2001 und 2002), sah sich dabei aber vor die Herausforderung gestellt, sich mit der eigenen Stimme Gehör zu verschaffen. „The problem of voice facing Deaf people at the time was how to be heard on their own terms“ (Padden/Humphries 2006, S.59).⁴ Um

4 Wie sehr das *problem of voice* den politischen Aktivismus der d/Deaf Community bestimmt und wie grundsätzlich er sich diesbezüglich vom Aktivismus anderer Minoritäten unterscheidet, gibt Bauman zu bedenken: „While ‚vocal‘ minority groups used the rhetoric of ‚gaining a voice‘ and ‚speaking out‘ without a second thought, the Deaf community faced the fact that the hegemony of the ‚voice‘ and ‚speaking‘ was precisely what they wanted to ‚speak out‘ against. This metaphorical incongruity magnifies the crux of Deaf political activism: how to seize a public voice that commands attention, how to speak out without speaking“ (2008, S.2f.).

diesem Problem zu begegnen, bot sich das neue Medium ‚Film‘ an, durch das sich Gebärdensprache erstmals adäquat festhalten ließ und das deswegen mitunter auch als Buchdruck der – hinsichtlich Tradierung lange Zeit oralen beziehungsweise schriftlosen Kulturen nahestehenden (vgl. Gee/Ong 1983) – Gehörlosengemeinschaft tituiert wurde (vgl. Krentz 2006; Yates 2020, S.80). Bereits 1910 erkannte Veditz: „We possess and jealously guard a language different and apart from any other in common use [...] a language with no fixed form or literature in the past, but which we are now striving to fix and give a distinct literature of its own by means of the moving picture film“ (Veditz zit. n. Burch 2002, S.57). Veditz trat dann auch als Initiator eines bemerkenswerten Projektes auf den Plan, das die NAD 1913 realisierte, um dem Oralismus die Stirn zu bieten. Es wurden insgesamt 18 Filme gedreht, in denen je eine prominente, zudem für ihr meisterliches Gebärden geschätzte Persönlichkeit der d/Deaf Community, darunter Veditz selbst, eine Rede, eine Predigt, Gedichte oder eine allgemein bekannte Geschichte in ASL kommunizierte. Im Schnitt acht bis neun Minuten lang, sind die Streifen in filmischer Hinsicht denkbar einfach gehalten: Auf einen Eingangstitel, der den Gebärdenden und Titel des Gebärden nennt, folgt ein einziger langer *Take* bei statisch bleibender Kamera, die den Gebärdenden, der hier und da direkt in die Kamera blickt und agiert, als richte er sich an ein anwesendes Publikum, in

amerikanischer Einstellung und voller Frontalität einfängt. Zwischen- oder Untertitel – Letztere kamen erst nach dem Übergang zum Tonfilm auf – gibt es keine.

Angesprochen wurde mit den landesweit verliehenen und bis in die 1930er Jahre hinein zirkulierenden Filmen ein d/Deaf Publikum (vgl. Burch 2002, S.60; Schuchman 2004, S.232; Padden/Humphries 2006, S.67-70). Ihm wurde via Celluloid die eigene Sprache in all ihrer Schönheit vor Augen geführt; zudem wurde die unbedingte Erhaltungswürdigkeit der ASL als „linguistic heart of the Deaf community“ (Schuchman 2004, S.233) implizit, darüber hinaus aber auch explizit herausgestrichen. Letzteres tat insbesondere Veditz mit seiner Rede „The Preservation of the Sign Language“, mit der er sich als der aggressive und leidenschaftliche Advokat der Gebärdensprache präsentiert, der er war (Abb. 1). Die Rede mündet in eine scharfe Abrechnung mit den von ihm als „false prophets“ und „[a] new race of pharaos that knew not Joseph“ (Veditz, 2001, S.85) gezeißelten Oralisten, bei gleichzeitigem Lob des neuen Mediums ‚Film‘. „They do not understand signs for they cannot sign. They proclaim that signs are worthless and of no help to the deaf. *Enemies of the sign language, they are enemies of the true welfare of the deaf.* We must use our films to pass on the beauty of the signs we have now. As long as we have deaf people on earth, we will have signs. And as long as we have our films, we can preserve signs in their old *purity*. It is my hope that



Abb. 1: George W. Veditz in *The Preservation of the Sign Language* (1913)

we will all love and guard our beautiful sign language as the *noblest gift* God has given to deaf people“ (ebd.). Mit diesen Worten schließt Veditz' Ansprache, die für die d/Deaf Community mittlerweile einen nachgerade mythischen Stellenwert besitzt, durchaus vergleichbar mit jenem, der Martin Luther Kings „I Have a Dream“-Rede für die Black Community zukommt (vgl. Padden/Humphries 2006, S.64). Zudem stellt sie, wie die Performances und Vorträge in den anderen NAD-Filmen auch, ein regelrechtes Schatzhaus für Gebärdensprachhistoriker_innen dar, die anhand der Filme mannigfaltige Aufschlüsse über die Veränderungen der ASL, ihrer Zeichen und Kommunikationspraxis (besonders auffallend ist das Fehlen der heute üblichen Mundgestik) gewinnen können (vgl. ebd., S.61). Die zentrale Hoffnung, die man seitens der NAD mit dem Drehen der Filme verband – nämlich, dem Durchmarsch des Oralismus durch die Bildungsinstitutionen für Gehörlose Einhalt zu gebieten –, erfüllte sich allerdings nicht.

„Barrierefreiheit“ und neue Barrieren

Dass man aus Sicht der d/Deaf Community die ersten drei Jahrzehnte der Film- und Kinogeschichte als goldene Ära erinnert, hängt mit dem Umstand zusammen, dass die Filme ‚stumm‘ waren. Dies hatte zur Folge, dass das damals demokratischste Medium der Massenunterhaltung die Gehörlosengemeinschaft gleichsam mit offenen Armen empfing, dass die d/Deaf neben den hörenden Zuschauer_innen im Kinossessel sitzen und den jeweils gezeigten Film wie diese hinsichtlich seiner ‚Kanalbreite‘ (vgl. Winkler 2008, S.125) gleichsam ‚vollständig‘ rezipieren konnten.⁵ Zu behaupten, sie hätten das Gezeigte genauso wie die hörenden

⁵ Zurückgestellt bleibt an dieser Stelle die hinlänglich bekannte Tatsache, dass Stummfilme selten wirklich stumm gezeigt, sondern von Musik oder der Stimme eines Erzählers flankiert wurden – im Gegensatz übrigens zu den oben vorgestellten NAD-Filmen, die ob ihrer Publikumsadressierung tatsächlich stumm präsentiert wurden (vgl. Padden/Humphries 2006, S.70).

Zuschauer_innen wahrgenommen, wäre aber natürlich völlig verfehlt. Schließlich begegneten Letztere damals im Kino einer Welt, die sich ob des Fehlens des Tons von ihrer ‚realen‘ tönenden Welt in einer Weise unterschied, wie es für das d/Deaf Publikum nicht galt. Und dass bei einem Rezeptionsvergleich zwischen hörenden und d/Deaf Zuschauer_innen darüber hinaus die Spezifik der sogenannten *deaf vision* zu berücksichtigen wäre – die von den Deaf Studies seit einiger Zeit stark profilierte Tatsache, dass das ‚gehörlose Auge‘ anders sieht als das ‚hörende‘ (und insofern auch Filme anders wahrnimmt)⁶ –, sei in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt. Und noch ein weiterer Aspekt ist festzuhalten: Die Inklusion

6 Baumann konstatiert zur *deaf vision* und deren weitreichenden Implikationen: „Deaf eyes have the uncanny ability to process simultaneous information through enhanced peripheral vision. Whereas hearing people depend on sound for information along the outskirts of their sight, Deaf people’s vision pushes the boundaries of the peripheral, affording them the ability to entertain nuanced sensory input across a wide field of vision. Deaf vision, in other words, disperses the single-point perspective along a spectrum of perception, allowing the viewer to process multilayered, divergent information simultaneously. Such acute visual practices can be extrapolated to deeper ways of seeing the world; it may lead toward a cultural and political vision in which the periphery is not so peripheral, in which the spectrum of focus is widened, becoming less hierarchical and more horizontal and democratic. The ability to bring the peripheral out of the hiding serves as a model for Deaf critical lenses as well“ (2008, S.3f.).

der d/Deaf Zuschauer_innen war von Seiten der Filmindustrie völlig unbeabsichtigt beziehungsweise die bloße Folge eines Noch-nicht-Könnens des jungen Mediums (vgl. Schuchman 1988, S.21-22). Von einer *accomodation* im Sinne der Disability und der Deaf Studies kann insofern nicht wirklich die Rede sein – die nämlich bezeichnet eine Veränderung mit Inklusionsabsicht und -ziel (vgl. Emens 2015).

Vergleichbares ist auch mit Blick auf die d/Deaf Schauspieler_innen zu konstatieren, die Hollywood in der Stummfilmära engagierte und zu denen unter anderem Albert V. Ballin gehörte. Zumeist als Statist eingesetzt, äußerte sich dieser immer wieder recht ausführlich über seine Erfahrungen in der Filmbranche, so beispielsweise in *The Deaf Mute Howls* (1930), seiner autobiografisch angelegten Philippika gegen den Oralismus, sowie in einer Reihe von Artikeln, die er für die von der NAD herausgegebene Zeitung *The Silent Worker* abfasste und die unschätzbare Einblicke in die damalige Kino- und Filmkultur „from a Deaf Man’s Point of View“ (Ballin 1927) geben. Unter anderem erfährt man aus ihnen, dass das frühe Hollywood offenbar keine nennenswerten Berührungspunkte erkennen ließ, mit gehörlosen Schauspieler_innen zusammenzuarbeiten (vgl. Ballin 1928, S.389), was auch mit der damals weit verbreiteten und noch heute anzutreffenden Vorstellung zusammenhängen mag, d/Deaf Personen seien, da sie via Gesten und Gebärden kommunizieren,

von Natur aus schauspielerisch begabt (vgl. Schuchman 2004, S.233).

Von den gehörlosen Schauspieler_innen jener Zeit war der auch als Landschaftsmaler tätige Granville Redmond gewiss der bedeutendste. Redmond ist unter anderem in der Alexandre-Dumas-Adaption *The Three Musketeers* (1921) mit Douglas Fairbanks sowie der Krimikomödie *You'd Be Surprised* (1926) mit Raymond Griffith zu sehen; in Letzterer spielt er einen nur angeblich tauben Polizisten, der mit seinem Vorgesetzten in ASL kommuniziert. Heute aber wird Redmond als Schauspieler im Allgemeinen ob seiner jahrelangen, von Ballin in einem *Silent Worker*-Artikel (1925) näher beschriebenen Zusammenarbeit mit Charlie Chaplin erinnert, in dessen *A Dog's Life* (1918), *A Day's Pleasure* (1919),

Sunnyside (1919), *The Kid* (1921), *A Woman of Paris* (1923) und *City Lights* (1931) er Auftritte hat. Tradiert wird in diesem Zusammenhang gern ein am Set von *A Dog's Life* entstandenes Foto, das Redmond zusammen mit Chaplin zeigt, der gerade den Buchstaben ‚d‘ in ASL gebärdet (Abb. 2). Dies wiederum hat zu Spekulationen darüber geführt, ob der Starkomiker, wie es Ballin andeutet (vgl. 2001, S.30), Gebärdensprache beherrschte und diese gar von Redmond gelernt habe. Beides gilt als unwahrscheinlich (vgl. Schuchman 1988, S.26). Vielfach belegt ist indes die nahezu grenzenlose Bewunderung, die man seitens der Gehörlosengemeinschaft Chaplin entgegenbrachte, von dem man zunächst glaubte, er selbst oder zumindest Verwandte von ihm seien taub, da er auf der Leinwand



Abb. 2: Granville Redmond (links) und Charlie Chaplin am Set von *A Dog's Life* (1918)

derart leichtfüßig und souverän völlig stumm, das heißt ohne die Lippen zu bewegen, agierte (vgl. ebd., S.25).

Mag Hollywood in den ersten Jahrzehnten auch gehörlose Schauspieler_innen engagiert haben, so geschah dies nicht, um sie d/Deaf Rollen spielen zu lassen. Bis Letzteres geschah, sollten noch Jahrzehnte vergehen; derweil wurden die entsprechenden Rollen mit hörenden Schauspieler_innen besetzt, was beispielsweise einer Jane Wyman den Oscar für die beste weibliche Hauptrolle einbrachte – sie erhielt ihn für ihre Verkörperung der gehörlosen Protagonistin aus Jean Negulescos *Johnny Belinda* (1948)⁷ –, was aber natürlich auch immer wieder Performances zur Folge hatte, die aus Sicht der d/Deaf Community als hölzern und unnatürlich, mit Blick auf die gebärdete ASL bisweilen als schlichtweg katastrophal wahrgenommen wurden – und Veditz' Hoffnung, der Film werde die Schönheit der Gebärdensprache zeigen und bewahren, rundum konterkarierten (vgl. Schuchman 2004, S.235). Dafür dass derlei keineswegs der Vergangenheit angehört, ist der oben bereits genannte *La famille Bélier* ein einschlä-

giges Beispiel. Lartigaus in kommerzieller Hinsicht überaus erfolgreiches *feelgood movie* zog den Zorn der d/Deaf Community unter anderem deswegen auf sich, weil in ihm – anders als sowohl in seiner fast zwei Jahrzehnte vorher entstandenen ‚Vorlage‘ *Jenseits der Stille* als auch im Remake *Coda* – die d/Deaf Rollen konsequent mit hörenden Schauspieler_innen besetzt wurden und diese unsäglich schlecht gebärdeten. „Make no mistake“, echauffiert sich Rebecca Atkinson, „this is like blacking up for the Black and White minstrel show“ (2014).

Doch zurück zum Hollywood der Stummfilmzeit, das gehörlosen Menschen zwar Einlass gebot, bei deren Repräsentation aber tief in die – zu großen Teilen aus der Literatur bestückte – audistische Stereotypen- und Klischeekiste griff, aus der sich, wie *La famille Bélier* zeigt, mitunter noch heute fleißig bedient wird. Schenkt man Filmen wie *The Silent Voice* (1915), *A Voice in the Dark* (1921) oder *The Man Who Played God* (1922) Glauben, so bedeutet Gehörlosigkeit beispielsweise notgedrungen Einsamkeit. „Being alone [...] is the norm for deaf persons in the movies“ (Schuchman 1988, S.35). Misanthropie, Verzweiflung und suizidale Gedanken sind die Folge. Dass wir Gehörlosigkeit nahezu ausschließlich im Genre des Melodrams begegnen, überrascht folglich nicht. Von einer d/Deaf Community fehlt, wie übrigens auch in *La famille Bélier* oder *Coda*, jede Spur. Selbst Ehen, in denen beide Partner gehörlos

7 Der an der Kinokasse äußerst erfolgreiche, von der Presse gut besprochene und auch von Seiten der d/Deaf Community geschätzte Film bewies, dass ein vertiefter Umgang mit dem Thema ‚Gehörlosigkeit‘ keineswegs einen kommerziellen Erfolg ausschloss. Entsprechend kam es in den darauffolgenden Jahren zu einem regelrechten Boom des *cinema of the d/Deaf* mit Titeln wie *Crash of Silence* (1952) oder *Flesh and Fury* (1952) (vgl. Schuchman 1988, S.53-55).

sind, sucht man auf Hollywoods Leinwänden vergebens – und das übrigens bis 1957, als mit Joseph Pevneys *Man of a Thousand Faces* ein Biopic über den Schauspieler Lon Chaney erschien, dessen Eltern taub waren.

Tatsächlich findet sich im US-amerikanischen Stummfilmkino kein einziges Beispiel, in dem mehr als eine gehörlose Person auftritt. Es ist – um einen Begriff Martin F. Nordens zu bemühen – ein *cinema of isolation* reinsten Wassers (vgl. 1994), das somit implizit nicht zuletzt einem Eugeniker und Oralisten wie Bell in die Karten spielte, der die Isolation der Gehörlosen voneinander als probates Mittel erachtete, um deren Assimilation und ‚Normalisierung‘ zu erzwingen (vgl. Tabak 2006, S.61). Auch dies gilt es zu bedenken, wenn – vielleicht etwas zu vorschnell – von der Stummfilmzeit als einer für d/Deaf Personen goldenen Kinoära die Rede ist. Pointiert gesagt: Auf der einen Seite stand der ‚barrierefreie‘ Einlass, auf der anderen der Umstand, dass via Stereotypen und Klischees an neuen Barrieren mitgebaut wurde.

Das Ende oder: ‚Die Talkies‘ kommen

In einem kurzen, „Motion Picture Making as Seen from a Deaf Man’s Point of View“ überschriebenen Artikel spricht sich Albert V. Ballin gegen die vielen, bisweilen langen Zwischentitel in Stummfilmen aus. Zahlreiche Zuschauer_innen, die des Englischen nicht mächtig sind, würden durch sie

vom vollen Verständnis des Gezeigten ausgeschlossen werden, so Ballin. Um auf sie verzichten zu können und damit Sprachbarrieren einzuebnen, fordert er „BETTER GESTURES“ (1927, S.119) und lobt in diesem Zusammenhang nicht umsonst Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924), der fast vollständig auf Zwischentitel verzichtet. Ballins Text erschien 1927 in der Dezember-Ausgabe vom *Silent Worker*, also zu einem Zeitpunkt, als sich das Problem der Zwischentitel bereits auf ganz andere Weise gelöst hatte. Schließlich war zwei Monate zuvor, am 6. Oktober 1927, in New York Alan Croslands *The Jazz Singer* mit Al Johnson in der Titelrolle uraufgeführt worden, der erste abendfüllende Tonfilm beziehungsweise ‚Talkie‘, dessen enormer Erfolg das zügige Ende der Stummfilmära einleitete. Bevor das neue Jahrzehnt begann, wurden so gut wie keine Stummfilme mehr produziert. Die Konsequenz: Wer kein Englisch verstand, war nach wie vor ausgeschlossen, und wer (wie Ballin) nicht hören konnte, war es nun auch. Oder anders: Johnsons mit dem Nadeltonverfahren festgehaltener Gesang bildete für die d/Deaf Community und deren Partizipation an einem, wenn nicht dem zentralen Unterhaltungsangebot jener Zeit den Schwanen- und Abgesang.

Gut anderthalb Jahre später, im Juni 1929, wird im *Silent Worker* eine weitere Person zitiert, die oben bereits Erwähnung fand: Thomas Alva Edison. Mit einem kurzen Statement meldet er



Abb. 3: Screenshot aus Chaplins *City Lights* (1931) – links vorn mit weißem Haar: Granville Redmond

sich zum Umbruch vom Stumm- zum Tonfilm zu Wort, und zwar aus Sicht eines Gehörlosen: „Now that they are turning the movies into ‚talkies,‘ it lets me out for I can’t hear a thing. There are 2.500.000 people who are deaf like myself, and some one is going to have to make special pictures for them. I don’t think movie producers have thought of that yet“ (Edison zit. n. O.V. 1929, S.217). Dass die Filmproduzent_innen auch in den nächsten Jahren und Jahrzehnten nicht darüber nachdenken und die Proteste seitens der durch den Filmtun vom Kinobesuch praktisch ausgeschlossenen Gehörlosengemeinschaft (vgl. hierzu

Schuchman 1988, S.43; Schuchman 2004, S.233) konsequent ignorieren sollten, überrascht ebenso wenig wie die Tatsache, dass bis Anfang der 1930er Jahre alle d/Deaf Schauspieler_innen bis auf einen von Hollywoods Gehaltslisten gestrichen worden waren. Dieser eine war Granville Redmond, letztmalig und sehr passenderweise auf der Leinwand in *City Lights* zu sehen, genauer: in dessen grandioser Eingangsszene, die wie wahrscheinlich keine andere in seinem Schaffen Chaplins wohlbekanntem Aufbegehren gegen den Siegeszug der ‚Talkies‘ ein kinematografisches Denkmal setzte (Abb. 3).

Literatur

- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (1932).
- Atkinson, Rebecca: „La famille Béliet is Yet Another Cinematic Insult to the Deaf Community.“ In: *The Guardian* (19.12.2014), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/la-familie-beliet-insult-deaf-community>
- Ballin, Albert V.: „Granville Redmond, Artist.“ In: *The Silent Worker* 38 (2), 1925, S.89-90.
- Ballin, Albert V.: „Motion Picture Making As Seen from a Deaf Man’s Point of View.“ In: *The Silent Worker* 40 (3), 1927, S.119.
- Ballin, Albert V.: „The Life of a Lousy Extra.“ In: *The Silent Worker* 40 (9), 1928, S.388-389.
- Ballin, Albert V.: „Coming to California (1930).“ In: Bragg, Lois (Hg.): *Deaf World: A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York/London: New York UP, 2001, S.27-32.
- Bauman, H-Dirksen L.: „Audism: Exploring the Metaphysics of Oppression.“ In: *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 9 (2), 2004, S.239-246.
- Bauman, H-Dirksen L.: „Introduction: Listening to Deaf Studies.“ In: ders. (Hg.): *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008, S.1-32.
- Bauman, H-Dirksen L./Murray, Joseph J.: „Deaf Studies im 21. Jahrhundert: ‚Deaf-gain‘ und die Zukunft der menschlichen Diversität.“ In: *Das Zeichen: Zeitschrift für Sprache und Kultur Gehörloser* 96, 2014, S.18-41.
- Baynton, Douglas C.: „Deafness.“ In: Adams, Rachel/Reiss, Benjamin/Serlin, David (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York/London: New York UP, 2015, S.48-51.
- Bell, Alexander Graham: *Memoir upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race*. National Academy of Sciences, 1884.
- Booth, Katie: *The Invention of Miracles: Language, Power, and Alexander Graham Bell’s Quest to End Deafness*. New York: Simon & Schuster, 2021.
- Burch, Susan: „Reading Between the Signs: Defending Deaf Culture in Early Twentieth-Century America.“ In: Longmore, Paul K./Umansky, Lauri (Hg.): *The New Disability History: American Perspectives*. New York/London: New York UP, 2001, S.214-235.
- Burch, Susan: *Signs of Resistance: American Deaf Cultural History, 1900 to World War II*. New York/London: New York UP, 2002.
- Davis, Lennard J.: *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. London/New York: Verso, 1995.

- Davis, Lennard J.: „Screening Deafness.“ In: *Los Angeles Review of Books* (19.9.2021), <https://www.lareviewofbooks.org/article/screening-deafness/>
- Durr, Patti: „Deaf Cinema.“ In: Gertz, Genie/Boudreault, Patrick (Hg.): *The SAGE Deaf Studies Encyclopedia*. Thousand Oaks: SAGE, 2016, S.157-158.
- Emens F, Elizabeth: „Accommodation.“ In: Adams, Rachel/Reiss, Benjamin/Serlin, David (Hg.): *Keywords for Disability Studies*. New York/London: New York UP, 2015, S.18-21.
- Gee, James Paul/Ong, Walter: „An Exchange on American Sign Language and Deaf Culture.“ In: *Language and Style* 16 (2), 1983, S.234-237.
- Humphries, Tom: *Audism: The Making of a Word*. Unveröffentlichtes Manuskript, 1975.
- Krentz, Christopher B.: „The Camera as Printing Press: How Film Has Influenced ASL Literature.“ In: Bauman, H-Dirksen L./Nelson, Jennifer L./Rose, Heid M. (Hg.): *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2006, S.51-70.
- Lane, Harlan: *Die Maske der Barmherzigkeit: Unterdrückung von Sprache und Kultur der Gehörlosengemeinschaft*. Hamburg: Signum, 1994 (1992).
- Norden, Martin F.: *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- O.V.: „Edison to Make Talkies for Deaf.“ In: *The Silent Worker* 41 (5), S.217.
- Padden, Carol/Humphries, Tom: *Inside Deaf Culture*. Cambridge/London: Harvard UP, 2006 (2005).
- Rombach, Fabian/Kellermann, Gudrun: „Deaf Studies und Disability Studies.“ In: Waldschmidt, Anne (Hg.): *Handbuch Disability Studies*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, S.417-434.
- Sacks, Oliver: *Stumme Stimmen: Reise in die Welt der Gehörlosen*. Reinbek: Rowohlt, 1997 (1989).
- Schuchman, John S.: *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Schuchman, John S.: „The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community’s Response.“ In: *Sign Language Studies* 4 (3), 2004, S.231-238.
- Tabak, John: *Significant Gestures: A History of American Sign Language*. Westport/London: Praeger, 2006.
- Veditz, George W.: „The Preservation of the Sign Language (1913).“ In: Bragg, Lois (Hg.): *Deaf World: A Historical Reader and Primary Sourcebook*. New York/London: New York UP, 2001, S.83-85.

Viridi, Jaipreet: *Hearing Happiness: Deafness Cures in History*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2020.

Winkler, Hartmut: *Basiswissen Medien*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008.

Yates, Samuel: „Deafness: Screening Signs in Contemporary Cinema.“ In: Mitchell, David T./Snyder, Sharon L. (Hg.): *A Cultural History of Disability in the Modern Age*. London: Bloomsbury Academic, 2020, S.79-93.