Pädagogische Hochschule Heidelberg
Fakultät für Kultur- und Geisteswissenschaften
Institut für Kunst, Musik und Medien
Studiengang: Master of Education, Profillinie Lehramt Sekundarstufe I
1. Prüfer: Prof. Dr. Stefan Zöllner-Dressler
2. Prüfer: Prof. Dr. Johannes Hennies

Masterarbeit im Fach Musik

Deaf Performance –
Ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst

Alessia-Valeska Schieron

Eingereicht am: 13.01.2023

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung **1**

Teil I: Theoretische Grundlagen ***5***

2 Taubengemeinschaft in Deutschland **5**

2.1 Medizinische vs. ethnologische Perspektive auf Hörbehinderung 6

2.2 Taubengemeinschaft und Taubenkultur 8

2.3 Gebärdensprache 11

2.4 Kunst in der Taubengemeinschaft 13

3 Die ambivalente Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft **16**

3.1 Forschung zum Thema Musik und Hörbehinderung 18

3.2 Neue Sichtweisen auf Musik 22

3.3 Formen von gebärdenintegrierenden Musikperformances 24

3.4 Musikdolmetschen – Eine kulturelle Aneignung der Gebärdensprache? 26

4 Ästhetische Transformation **30**

4.1 Theoretischer Exkurs: Die Theorie der ästhetischen Transformation nach Ursula Brandstätter 31

4.2 Pädagogischer Mehrwert von ästhetischen Transformationen 33

4.3 Deaf Performance als ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst 36

Teil II: Methode ***40***

5 Grundlagen der qualitativen Forschung **40**

5.1 Gütekriterien qualitativer Forschung 41

5.2 Qualitatives Interview 41

5.2.1 Expert:inneninterview 42

5.2.2 Gestaltung des Leitfadens 43

5.2.3 Durchführung der Interviews 44

5.3 Aufbereitungsverfahren – Transkription 45

5.4 Qualitative Inhaltsanalyse 46

Teil III: Qualitative Forschung ***48***

6 Die ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst **48**

6.1 Stichprobenauswahl – Expert:inneninterviews 52

6.2 Zugang zum Forschungsfeld 53

6.3 Datenerhebung, -aufbereitung und -auswertung 54

6.3.1 Erstellung des Interviewleitfadens 55

6.3.2 Qualitative Interviews 55

6.3.3 Transkription 56

6.3.4 Qualitative Inhaltsanalyse 59

6.4 Gütekriterien 61

Teil IV: Ergebnisse *62*

7 Ergebnisdarstellung und -diskussion **62**

7.1 Persönliche Bedeutung von Musik und Kunst 62

7.1.1 Hörstatus 62

7.1.2 Frühe musikalische Förderung 63

7.1.3 Lernen aus eigenem Antrieb/Motivation 63

7.2 Taubengemeinschaft 64

7.2.1 Deutsche Gebärdensprache 64

7.2.2 Kulturelle Zugehörigkeit 65

7.3 Deaf Performance 70

7.3.1 Definition von Deaf Performance 70

7.3.2 Qualitätsmerkmale von Deaf Performance 72

7.3.3 Bedeutung von Deaf Performance für die Gemeinschaft und die Person 73

7.4 Ästhetische Transformation 75

7.4.1 Strategien zur Musikwahrnehmung und Auseinandersetzung mit Musik 75

7.4.2 Verbindung zwischen Musik und Gebärdensprache 78

7.4.3 Möglichkeiten der Zusammenarbeit 81

7.5 Bildungschancen 83

7.5.1 Lernen von Musik 84

7.5.2 Lernen von Gebärdensprache 85

7.5.3 Bildungschancen durch Zusammenarbeit 85

8 Fazit **88**

9 Ausblick **96**

10 Literaturverzeichnis **101**

11 Abbildungsverzeichnis **109**

Teil V: Anhang ..... *I*

Anhang 1: Verweis auf den elektronischen Anhang dieser Arbeit ..... **I**

Anhang 2: Eigenständigkeitserklärung ..... **II**

1 Einleitung

In der Gemeinschaft und Kultur tauber Menschen gehören Kunstformen wie Theater, Gebärdensprachpoesie und auch Musikperformances zum Alltag. Der amerikanische taube Professor Thomas Holcomb kennzeichnet Kunst als ein wichtiges Merkmal der Taubenkultur (vgl. Holcomb, 2013, S. 19). Zwei Aspekte in diesen einleitenden Sätzen scheinen erklärungsbedürftig zu sein: Die Existenz einer Taubenkultur und die Existenz von Musikperformances tauber Menschen. Die Ethnologin Anne C. Uhlig erklärt, dass die kulturelle Komponente von Taubheit den meisten hörenden Menschen unbekannt ist und hörbehinderte Menschen oftmals aus einer medizinischen Perspektive betrachtet werden, die die Schädigung des Hörsinns als schwerwiegende Behinderung begreift. Es gibt jedoch auch eine andere mögliche Sichtweise auf Taubheit. Taubheit kann als ein kulturelles Merkmal einer ethnischen Gruppe gewertet werden, deren Mitglieder neben der Hörbehinderung die Kommunikation in Gebärdensprache und kulturelle Praktiken vereint. Diese Perspektive auf Taubheit charakterisiert Uhlig als eine ethnologische Sichtweise (vgl. Uhlig, 2012, S. 43 ff., 49 ff.). In der vorliegenden Arbeit wird die Gemeinschaft hörbehinderter und tauber Menschen in Deutschland, die sich der Taubenkultur angehörig fühlen, als eine ethnische Minderheit mit einer eigenen Sprache, der Deutschen Gebärdensprache, aufgefasst und auf eine medizinische Betrachtung hörbehinderter Menschen verzichtet.

In den Kunstformen kulturell hörbehinderter Menschen spielt die Gebärdensprache oftmals eine große Rolle, weil sie eine identitätsstiftende Funktion einnimmt und als ein Mittel des Ausdrucks fungiert. Tomas Vollhaber erklärt, dass „kulturelle, vor allem gebärdensprachliche Artefakte […] [v]on grundlegender Bedeutung für das Selbstverständnis und den Stolz von Gehörlosen“ sind (Vollhaber, 2020, S. 380). Patti Durr hebt hervor, dass taube Menschen das Bedürfnis spüren, ihre Erfahrungen der Welt in einer „visuell zugänglichen Weise“ zurückzuspiegeln (Durr, 1999, S. 47, zit. n. Holcomb, 2013, S. 172, Englisch im Original). Die Musikpädagogin Manuela Prause konnte in ihrer Dissertation „Musik und Gehörlosigkeit“ zeigen, dass Musik und Musikperformances, in denen Musik durch Gebärdensprache ausgedrückt wird, in der Kultur und im Alltag tauber Personen eine Rolle spielen (vgl. Prause, 2000, S. 558, 563; vgl. Prause, 2007, S. 265). Allerdings wird die Auffassung von Musik als Kulturgut tauber Menschen nicht uneingeschränkt geteilt. Musik gilt als ambivalentes Thema in der Taubengemeinschaft (Ladd, 2008, S. 50). Trotzdem haben sich visuell-gestische Musikperformances mit dem Einsatz von Gebärdensprache entwickelt, die auf den eigenen Sprach- und Kulturkenntnissen tauber Menschen basieren (vgl. Cripps et al., 2017, S. 5 f.). Diese Musikperformances tauber Künstler:innen stellen innovative musikalische

Ausdrucksformen dar und sind unter Begriffen wie „Liedgebärden“, „Song Signing“, „Signed Music“ oder „Sign Signing“ bekannt. Prause betont, dass Liedgebärden tauben Menschen ermöglichen an Musik teilzuhaben, da Musik nicht rein akustisch, sondern ebenso visuell und körperlich vermittelt wird (vgl. ebd., S. 5; vgl. Prause, 2000, S. 561; vgl. Prause, 2007, S. 304 ff.). Im deutschsprachigen Raum gibt es unterschiedliche Forschungsarbeiten zu dem Thema Musik und Hörbehinderung; allerdings bezieht sich diese Forschung kaum auf die genannten Musikformen, die in der Kultur tauber Menschen selbst eine Rolle spielen. So stellen gebärdenintegrierende Musikperformances kulturell hörbehinderter Menschen ein Forschungsdesiderat im deutschsprachigen Raum dar (vgl. Kapitel 3.1).

In den letzten Jahren wurde in der deutschen Taubengemeinschaft zur Beschreibung von Kunstformen tauber Menschen vermehrt der Begriff „Deaf Performance“ genutzt. Dieser Begriff wurde vor allem im Zusammenhang mit der Kontroverse um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache durch das Musikdolmetschen hörender Dolmetscher:innen populär. Deaf Performance wurde wissenschaftlich bisher nicht genau als Begriff definiert und stellt in der öffentlichen Diskussion meistens einen Oberbegriff für Kunstformen tauber Menschen dar, die kulturell in der Taubengemeinschaft entstanden sind, dessen Werte widerspiegeln und die Visualität tauber Menschen und die Gebärdensprache ausdrücken. Musikperformances werden häufig als Teilbereich von Deaf Performance dargestellt (vgl. YouTube, 2022, Min.: 6:06 ff.; vgl. Deaf Performance Now, 2019). Dabei wird allerdings keine genaue Differenzierung in die genannten gebärdenintegrierenden musikalischen Darbietungsformen vorgenommen.

Vor dem Hintergrund der skizzierten Forschungslage ist das Ziel der Masterarbeit Aspekte von Deaf Performance, spezifischer gebärdenintegrierenden Musikperformances zu beschreiben und dessen Potenziale für musikalische Bildungsprozesse für Menschen mit einer Hörbehinderung herauszuarbeiten. Dazu gehört der Zusammenhang von Deaf Performance mit der Taubenkultur und der Identität tauber Menschen sowie die Rolle der körperlichen Erfahrung von Musik für die Performer:innen. Es soll deshalb thematisiert werden, welche Relevanz die Kultur tauber Menschen, Deaf Performance, sowie Musik und Kunst allgemein für hörbehinderte Personen haben und wie die Künstler:innen Musikperformances mit Gebärdensprache umsetzen. Musikperformances hörbehinderter Menschen mit dem Einsatz von Gebärdensprache werden in der vorliegenden Arbeit als ästhetische Transformationen von Musik zu Gebärdensprache betrachtet (vgl. Brandstätter, 2013, S. 9 f.). Diese theoretische Rahmung bietet zur Erforschung dieses Phänomens einige Vorteile: Durch die Betrachtung von gebärdenintegrierenden Musikperformances als Ergebnisse eines Prozesses einer ästhetischen Transformation werden diese als Produkt einer künstlerischen Auseinandersetzung aufgefasst,

die selbst Kunst darstellen. In diesem künstlerischen Prozess spielen sowohl der auf Kunst bezugnehmende hörbehinderte Körper, die Identität kulturell tauber Personen und der Ausdruck dessen, als auch verschiedene Strategien der Transformation eine wichtige Rolle (vgl. Kapitel 4.3). Diese Aspekte werden im Rahmen dieser Arbeit vor dem Hintergrund der Taubenkultur, des aktuellen Forschungsstands zu Musik und Hörbehinderung und der Diskussion um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache durch das Musikdolmetschen untersucht. Die Kontroverse um das Musikdolmetschen wird im Vorhinein dieser genannten Überlegungen aufgearbeitet, da durch diese Diskussion die Relevanz und die Möglichkeiten taubenkultureller eigener musikalischer Ausdrucksformen deutlich wird, die sich durch die taube Erfahrung von Musik, von Musikperformances hörender Personen unterscheiden (vgl. Kapitel 3.4). Bei den hier skizzierten Annahmen handelt es sich jedoch lediglich um ungeprüfte Äußerungen, die in der öffentlichen Diskussion rund um das Thema des Musikdolmetschen und Deaf Performance gefallen sind (vgl. Kapitel 6). Deshalb zielt diese Arbeit darauf ab, die verschiedenen Forschungsfelder im Hinblick auf Musikperformances tauber Personen zu explorieren und verschiedene Forschungsdesiderate im Hinblick auf Kunstformen und Musikperformances tauber Menschen aufzuarbeiten und ist folglich als qualitative explorative Studie gestaltet in der hörbehinderte Künstler:innen als Expert:innen interviewt werden.

Die Masterarbeit gliedert sich in vier Teile: Einen Theorieteil, die Beschreibung der Methodik der Arbeit, die Durchführung der qualitativen Forschung und abschließend die Darstellung der Ergebnisse. Im Theorieteil wird zunächst die Taubengemeinschaft und ihre Kultur beschrieben und der Unterschied zwischen einer medizinischen und ethnologischen Sichtweise auf Hörbehinderung verdeutlicht. Es soll ein generelles Verständnis dieser Kultur aufgebaut werden, Grundbegriffe werden eingeführt und die Bedeutung der Gebärdensprache und Kunstformen in der Taubengemeinschaft skizziert. Anschließend wird sich in einem Kapitel dem Thema Musik und Hörbehinderung sowie der ambivalenten Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft im Hinblick auf die kulturelle Perspektive auf Taubheit gewidmet. Zudem wird der Forschungsstand in Bezug auf diesen Themenbereich aufgezeigt und vor dem Hintergrund der Erkenntnisse über die Kultur tauber Menschen eingeordnet. Internationale Forschung zu bisherigen Formen von gebärdenintegrierenden Musikperformances werden aufgegriffen, um nachfolgend ein besseres Verständnis der Diskussion über die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache im Kontext des Musikdolmetschens zu gewährleisten. Dies bietet außerdem eine Grundlage für das Verständnis von Musikperformances als Teil von Deaf Performance. Bisherige Erkenntnisse über den Bereich Deaf Performance werden gesammelt und in den bisherigen Forschungsstand, die Diskussion um kulturelle Aneignung und in die

Theorie der ästhetischen Transformation eingeordnet. Deshalb erfolgt eine umfassende Beschreibung der Theorie der ästhetischen Transformation und ihrer pädagogischen Möglichkeiten, sowie eine Betrachtung von Deaf Performance als ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst. Im Rahmen der theoretischen Ausführungen entstanden folgende Forschungsfragen:

1. Welche Rolle spielen Musik und Kunst in der Taubengemeinschaft und für die Person?
2. Was ist die Bedeutung der Gebärdensprache und der Taubengemeinschaft für die Person?
3. Deaf Performance erscheint als Sammelbegriff ohne eine klare Definition. Was ist also Deaf Performance und durch welche Qualitätsmerkmale zeichnen sich Deaf Performances, im speziellen Musikperformances hörbehinderter Personen mit dem Einsatz von Gebärdensprache, aus?
4. Welche Rolle spielen Deaf Performances mit dem Einsatz von Musik und Gebärdensprache für die Taubengemeinschaft und für die Person?
5. Welche Haltungen haben die befragten Personen zum Thema der kulturellen Aneignung?
6. Zum Prozess der ästhetischen Transformation: Wie setzen sich die Künstler:innen genau mit Musik und mit Gebärdensprache auseinander, wenn sie Deaf Performances durchführen?
7. Welche Rolle spielen die körperlichen Voraussetzungen und die kulturelle Identität der Künstler:innen in der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst?
8. Welche Bildungschancen ergeben sich aus der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst und welche Möglichkeiten der gegenseitigen Partizipation können entstehen?

Diese Forschungsfragen bilden den Schwerpunkt der qualitativen, explorativen Forschung dieser Arbeit. Die Autor:innen Jody H. Cripps, Ely Rosenblum und Anita Small weisen darauf hin, dass die Expert:innen aus der Taubengemeinschaft selbst befragt werden müssen, um Erkenntnisse über ihre Musikperformances zu generieren (vgl. Cripps et al., 2017, S. 5 f.). Aufgrund dessen bildet die Befragung von hörbehinderten Künstler:innen, die Erfahrungen mit gebärdenintegrierenden Musikperformances haben, den Kern der vorliegenden Studie. Diese Expert:inneninterviews werden in Gebärdensprache und Lautsprache geführt und nach einer ausführlichen Transkription mit der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker analysiert (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 129 ff.). Nach der

Beschreibung der Methodik im zweiten Teil und der Darlegung des Forschungsprozesses im dritten Teil dieser Arbeit werden die Ergebnisse im vierten Teil dargestellt und diskutiert. Den Abschluss bilden das Fazit, in dem die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst werden und der Ausblick auf weitere Forschungsfelder.

Teil I: Theoretische Grundlagen

2 Taubengemeinschaft in Deutschland

In Deutschland leben nach Angaben des Deutschen Gehörlosenbundes ca. 80.000 taube Menschen und der Deutsche Schwerhörigenbund gibt an, dass 16 Millionen schwerhörige Menschen in Deutschland leben, von denen ca. 140000 einen Grad der Behinderung von mehr als 70% haben und auf eine:n Gebärdensprachdolmetscher:in angewiesen sind (vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:a). Taubheit wird medizinisch über den Grad des Hörverlustes definiert.[1] Der Deutsche Gehörlosenbund erklärt, dass aus Sicht der Betroffenen die Taubheit nicht über das Hörvermögen definiert wird, sondern über sprachliche und kulturelle Aspekte der Taubengemeinschaft. Hörbehinderte Menschen, die sich der Taubenkultur zugehörig fühlen nutzen zur Kommunikation untereinander die Gebärdensprache; sie ermöglicht eine „verlässliche und entspannte“ Kommunikation und ist die Grundlage dieser Sprachgemeinschaft und Kultur (ebd.).

Die Gruppe hörbehinderter Menschen ist ein sehr komplexer Personenkreis und es existieren in diesem Zusammenhang viele Begriffe, um die einzelnen Aspekte von Hörbehinderung zu beschreiben, über die im Folgenden ein kurzer Überblick gegeben wird. Der Begriff Hörschädigung beschreibt den körperlich-medizinischen Aspekt einer Behinderung und beschreibt Körperfunktionen und -strukturen. Der Begriff Hörbehinderung bezieht sich auf den Aspekt der eingeschränkten gesellschaftlichen Teilhabe, die nicht aus der körperlichen Schädigung hervorgeht, sondern durch die Beschaffenheit der äußeren Welt, die behindernd ist. Deshalb wird in der folgenden Arbeit der Begriff Hörbehinderung favorisiert. Behinderung ist der „Oberbegriff für Schädigungen, Beeinträchtigungen der Aktivität und Beeinträchtigung der Partizipation (Teilhabe)“ (ICF, 2005, S. 9). Diese Unterscheidungen der Begriffe orientieren sich am ICF[2]. Um den Personenkreis hörbehinderter Menschen zu beschreiben, wird in dieser

[1] Wer im Bereich zwischen 125 und 250 Hz einen Hörverlust von mehr als 60 dB sowie im übrigen Frequenzbereich von mehr als 100 dB hat, gilt als taub. Es gibt auch noch weitere Einordnungen: Von „resthörig“ oder „an Taubheit grenzend“ wird gesprochen, wenn der Hörverlust zwischen 85 und 100 dB beträgt (vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:a).

[2] Die International Classification of Functioning, Disability and Health (ICF) ist eine Klassifikation, die von der Weltgesundheitsorganisation (WHO) entwickelt wurde (vgl. ICF, 2005, S. 9).

Arbeit der Begriff „T/taub“ genutzt. Der Deutsche Gehörlosenbund erklärt, dass der Begriff immer beliebter wird, da er den defizitären Aspekt des Nicht-Hören-Könnens (im Gegensatz zum Begriff „G/gehörlos“) nicht betont und die deutsche Entsprechung zum englischen Begriff „Deaf/deaf“ darstellt (vgl. Hand Drauf, 2020; vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:a). „Deaf“ mit einem großem „D“ kommt aus dem englisch-sprachigen Raum und wird so auch immer mehr in Deutschland genutzt. Der Kanal Hand Drauf[3] erklärt, dass sie den Begriff „Deaf“ nutzen, weil dieser für die Kultur und das „Empowerment“ tauber Menschen, ihrer Identität und Sprache steht. „deaf“ mit kleinem “d“ steht für den reinen auditiven Bezug, also das Nicht-Hören-Können ohne die Berücksichtigung der Gemeinschaft und der Kultur tauber Menschen (vgl. Hand Drauf, 2020; vgl. Ladd, 2008, S. xiii). Die deutsche Entsprechung ist dementsprechend „Taub“ oder „taub“. Der Begriff „Gehörlos“ unterliegt gerade einem Wandel, obwohl er in der Eigenbezeichnung einiger Verbände sowie in einschlägiger Literatur (und daher auch in der vorliegenden Arbeit) verwendet wird, wird dieser Begriff jedoch immer unbeliebter, da er ein Defizit suggeriert, das es aus kultureller Perspektive jedoch nicht gibt (vgl. Hand Drauf, 2020).

Weiter sollen einige unausweichliche begriffliche Unschärfen der vorliegenden Arbeit thematisiert werden. Rafael Ugarte Chacón weist in seiner Arbeit „Theater und Taubheit“ darauf hin, dass Begriffe, wie zum Beispiel „Deaf Space“ oder auch „Deaf World“ selten sauber getrennt werden. Dies gilt auch für den Begriff der Taubencommunity bzw. Taubengemeinschaft und der Taubenkultur[4] (vgl. Ugarte Chacón, 2015, S. 120). Zudem wird in der vorliegenden Arbeit die Differenz der unterschiedlichen internationalen Taubenkulturen (USA, Großbritannien, Deutschland) nicht thematisiert und Erkenntnisse über die Taubengemeinschaft von Autor:innen aus unterschiedlichen Ländern miteinbezogen, ohne die Passung auf die deutsche Taubengemeinschaft im Einzelnen zu reflektieren. Dieses Vorgehen wurde so gewählt, da internationale Befunde in dieser Arbeit eine Rolle spielen, zu den genannten Diskursen wenig Literatur vorhanden ist und somit ein reiner Bezug auf nationale Quellen als unzureichend bewertet wurde.

2.1 Medizinische vs. ethnologische Perspektive auf Hörbehinderung

Uhlig legte 2012 die Arbeit „Ethnographie der Gehörlosen“ vor, in der sie die Gemeinschaft, Kultur und Gebärdensprache hörbehinderter Menschen aus einer ethnologischen Perspektive

[3] Der Kanal „Hand Drauf“ wird von tauben Personen produziert und ist im Content-Netzwerk von Funk integriert, welches vom öffentlich-rechtlichen Rundfunk betrieben wird (Funk, 2022).
[4] Im Original „Gehörlosencommunity“ und „Gehörlosenkultur“.

untersuchte. In dieser Arbeit erklärt sie, dass Taubheit als medizinische Charakteristik immer negativ besetzt ist (vgl. Uhlig, 2012, S. 49 f.). Hören-Können ist eine Fähigkeit mit einer hohen kulturellen Bedeutung – die Informationsgewinnung erfolgt zu großen Teilen auditiv über Massenmedien, und Musik gilt als ein „wichtiges auditives Sinneserlebnis des Alltags“ (ebd., S. 84). Das Fehlen des Hörsinns wird somit als negativ empfunden, und so strebt die Medizin danach, „diese von ihr als schwere Behinderung wahrgenommen Kondition zu korrigieren, zu verhindern oder ganz allgemein zu behandeln“ (ebd., S. 49 f.). Laut Uhlig setzen Ärzt:innen voraus, dass Betroffene diese Sicht teilen – dies ist jedoch nicht immer der Fall und führt besonders in der Behandlung hörbehinderter Kinder zu brisanten ethischen Fragen (vgl. ebd., S. 50). Für einige taube Menschen ist das Fehlen des Hörsinns kein Merkmal von Krankheit oder Behinderung, sondern ein Merkmal ihrer eigenen Kultur bzw. ethnischen Gruppe (vgl. ebd., S. 44, 92). Die Medizin erhebt jedoch einen Objektivitätsanspruch – welcher auch kulturell bedingt ist – und entscheidet nach dem pathogenetischen Ansatz, was als „normal“ gilt, und was als „abnormal“ und somit krank und behandlungsbedürftig gilt (vgl. ebd., S. 50 f., 69). Neben dem pathogenetischen Ansatz gibt es den salutogenetischen Ansatz. Dieser teilt Menschen nicht in entweder krank oder gesund ein, sondern sieht sie auf einem Gesundheits-Krankheits-Kontinuum. Für taube Personen könnten die Pole dieses Kontinuums als Behinderung auf der einen Seite und Taubenkultur auf der anderen Seite definiert werden. Dies enthält keine normative Wertung, sondern eine Bewertung nach medizinisch bedeutungsvoll und medizinisch nicht bedeutungsvoll. Problematisch ist laut Uhlig jedoch die Ausschließlichkeit des pathologischen Ansatzes der Medizin, der die kulturelle Dimension nicht vorsieht (vgl. ebd., S. 69 f.). In der Norm hörender Menschen werden taube Menschen als hörgeschädigt pathologisiert und ihre eigene Selbstdefinition als Teil einer kulturellen Gruppe wird nicht akzeptiert (vgl. ebd., S. 14, 43 f., 48). Uhlig vermutet, dass die Akzeptanz der kulturell tauben Perspektive für viele hörende Personen unmöglich scheint, weil sie ihr Selbstverständnis angreifen würde (vgl. ebd., S. 70). Im Zusammenhang mit der medizinischen Betrachtung von Taubheit werden häufig die Begriffe „Ableismus“ [5] und „Audismus“[6] genannt.

---

[5] „Werden Menschen im Alltag auf ihre körperliche oder psychische Behinderung reduziert, spricht man in der Fachsprache von Ableismus. […] Der Ausdruck Ableismus ist die Übersetzung des englischen Ausdrucks „ableism“. Dieser setzt sich zusammen aus „to be able“, das heißt so viel wie „fähig sein“ […]. […] Wenn jemand ableistisch handelt, schließt er oder sie von der Behinderung eines Menschen direkt auf seine geistigen oder körperlichen Fähigkeiten, ohne die Person dazu gefragt zu haben oder genaueres darüber zu wissen. Laut Duden handelt es sich dann um eine Abwertung dieses Menschen. […] Ursprünglich stammt der Begriff Ableismus aus einer Bewegung von Menschen mit Behinderung in den USA, dem Disability Rights Movement. […]“ (Aktion Mensch, 2022:b).

[6] Audismus wird als eine Unterform des Ableismus verstanden und beschreibt die Autoritätsausübung über hörbehinderte Personen ohne ihre eigene Beteiligung (vgl. Holcomb, 2013, S. 244 ff.).

Holcomb führt aus, dass sich viele taube Menschen nach leidvollen Erfahrungen in der Kindheit – dazu gehört beispielsweise die intensive Therapie aufgrund ihrer Taubheit – eine positive Perspektive auf ihre Taubheit wünschen (vgl. Holcomb, 2013, S. 248 f.). Innerhalb der Taubengemeinschaft führen diese Erfahrungen zur Ablehnung des Behinderungsstatus und der Hervorhebung von Taubheit als kulturelles Merkmal.

> Die medizinischen, genetischen und biotechnologischen Forschungen machen rasante Fortschritte, Gehörlose von ihrer Gehörlosigkeit zu heilen. Dabei wird die gehörlose Perspektive auf ihren Körper als Kulturträger ignoriert. Mir hingegen geht es hier um einen differenzierteren Blick auf den gehörlosen Körper, der neben seinem physiologischen Aspekt in erster Linie auch ein Kulturträger ist. Der gehörlose Körper hat eine außerordentliche Kulturproduktion ermöglicht, die bisher nicht einmal ansatzweise bekannt ist. Der kulturelle Alltag der Gehörlosen wird von Hörenden fast völlig überhört und übersehen (Uhlig, 2012, S. 86 f.).

Holcomb beschreibt, dass die Behindertenrechts-Bewegung den Blick der dominanten Gesellschaft auf Behinderung verändert hat. „Anstatt Menschen mit Behinderung aus einer pathologischen Perspektive zu betrachten, als Objekte des Mitleids, die repariert und rehabilitiert werden müssen, fordern behinderte Aktivist:innen, dass ihre Gemeinschaft als eine kulturelle Entität angesehen wird“ (Branson & Miller, 2002 et al., zit. n. Holcomb, 2013, S. 250 f., Englisch im Original).

2.2 Taubengemeinschaft und Taubenkultur

Uhlig beschreibt in ihrer Arbeit ausgehend von der Definition der Taubengemeinschaft als ethnische Minderheit deren Stellung als einzigartig in der Diskussion um Behinderung, da sie als einzige ethnischen Charakter haben – ein Gedanke, der laut ihr für viele hörende Menschen kaum nachvollziehbar ist (vgl. Uhlig, 2012, S. 49, 92, 14). Nicht alle Menschen, die eine Hörbehinderung haben, sind Teil der ethnischen Gruppe der Taubengemeinschaft. Um Teil dieser Gemeinschaft zu werden, müssen „soziale, sprachliche und kulturelle Bedingungen erfüllt werden“ (ebd., S. 11). Innerhalb der Taubengemeinschaft finden komplexe Diskurse nach der Frage der Zugehörigkeit statt, so wird zwischen tauben, schwerhörigen und spätertaubten Menschen sowie CI-Träger:innen und CODA[7] unterschieden. Die Ordnung nach Hörstatus unterliegt dabei einer kulturellen Bewertung. Ethnisch taube Menschen sind die Hauptproduzent:innen der Taubenkultur; die Beteiligung nicht der Taubengemeinschaft zugehöriger (z.B. schwerhöriger oder spätertaubter) Menschen an der kulturellen Produktion der Gemeinschaft wird mit Skepsis betrachtet (vgl. ebd., S. 103 ff.). Die ethnisch-kulturelle Identität der Taubheit wird erst beim Heranwachsen angenommen, wenn eine Abkopplung der

[7] Hörende Kinder von tauben Eltern. Der Begriff stammt aus dem Englischen: Children of Deaf Adults (vgl. CODA, d.a.ch. e.V., 2019).

Identitätsvorgabe durch ihre hörenden Eltern stattfindet. Uhlig erklärt, dass mit dem Anschluss an die Taubengemeinschaft eine Bereitschaft ausgedrückt wird, sich nach deren ethnischen Werten und Normen zu richten (vgl. ebd., S. 113).

Im Folgenden soll geklärt werden, was genau die Taubengemeinschaft als eine Gemeinschaft mit eigener Kultur kennzeichnet. Holcomb bezieht sich auf den Kulturbegriff von Bates & Plog, die Kultur folgendermaßen definieren: "The system of shared beliefs, values, customs, behaviors and artifacts that the members of society use to cope with their world and with one another, and that are transmitted from generation to generation through learning" (Bates & Plog, 1990, S. 7, zit. n. Holcomb, 2013, S. 16). Holcomb erklärt, dass diese kulturellen Inhalte durch Sprache vermittelt werden und ihren Wert darin haben, dass sie ihren Mitgliedern Zugang zu „erprobten Lösungen für ein effektives Leben, welches über Generationen weitergetragen wurde", ermöglicht (ebd., S. 17, Englisch im Original).

> Als Menschen mit Behinderung wird Gehörlosen eine Position im soziokulturellen Gefüge zugewiesen, von der aus keine volle Teilhabe an der Gesellschaft vorgesehen ist. In dieser Position unterliegen sie Regelungen und Zwängen, denen hörende Menschen nicht unterliegen (Uhlig, 2012, S. 11).

Somit eröffnet die Zugehörigkeit zur Taubengemeinschaft hörbehinderten Personen Positionen, die nicht von ihrer physischen Hörfähigkeit abhängig sind (vgl. ebd., S. 11 f.).

Um die Existenz der Taubenkultur zu beweisen, orientiert sich Holcomb an fünf „Hallmarks of Culture" (Holcomb, 2013, S. 17 ff.). Dazu zählt die *Sprache* der Taubengemeinschaft. Die Gebärdensprache bietet ein effektives Kommunikationssystem, durch das Gefühle, Gedanken und Ideen ausgedrückt werden können (vgl. ebd., S. 17 ff.; vgl. Kapitel 2.3). Holcomb weist darauf hin, dass die Gebärdensprache in den USA als eine „full-fledged language, with its own unique phonology, morphology, syntax and pragmatics, all distinct from English" anerkannt wurde und dieser Umstand allein ausreicht, um taube Menschen zu Mitgliedern einer linguistischen Gemeinschaft zu erheben (Holcomb, 2013, S. 20). Holcomb bezeichnet ASL[8] als „den hauptsächlichen Grund für die Existenz und Aufrechterhaltung der Taubengemeinschaft" in den USA (ebd., S. 19, Englisch im Original). Das *Erbe* tauber Menschen ist die historische Perspektive, warum Personen sich einem bestimmten Glaubenssystem anschließen und auf bestimmte Art und Weise handeln. Die *Kunst* reflektiert nach Holcomb die Seele der Kultur (vgl. ebd., S. 17 ff.; vgl. Kapitel 2.4). Durch *Bräuche* werden die Regeln des Verhaltens fundiert. In nur 5-10 % der Fälle werden Sprache und Kultur durch taube Eltern an die nächste Generation weitergegeben; die meisten tauben Personen haben hörende Eltern und finden den Zugang zur Gebärdensprache und den

[8] American Sign Language.

Traditionen der Taubengemeinschaft durch die Schule (vgl. Holcomb, 2013, S. 17 ff.; vgl. Ladd, 2008, S. 42). Mitglieder der Taubengemeinschaft fungieren deshalb als „*cultural players*“, da die Familie als Vermittlerin der kulturellen Eigenheiten und der Strategien des effektiven Lebens an die Nachkommenschaft wegfallen, was einen fundamentalen Unterschied zu anderen sprachlichen Minderheiten darstellt (Holcomb, 2013, S. 19; vgl. Ladd, 2008, S. 42). Holcomb resümiert, dass die Existenz dieser fünf Kennzeichen in der Deaf Culture ihren Status als eine eigene Kultur legitimieren (vgl. Holcomb, 2013, S. 17 ff.). Zudem ist die Taubengemeinschaft im Gegensatz zu anderen Minderheiten geographisch nicht gebunden, weshalb von einer doppelten Kulturzugehörigkeit ausgegangen werden kann: Taube Personen gehören der Taubenkultur und der Kultur ihres Landes an. In den Metropolen versammeln sich viele taube Personen, da sich dort wichtige Einrichtungen wie Schulen, Arbeitsmöglichkeiten und die Gehörlosenvereine befinden (vgl. ebd., S. 20 f.; vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:b). Der Deutsche Gehörlosenbund beschreibt die Gehörlosenvereine als eine wichtige Institution zur Pflege der Taubenkultur. In Gehörlosenzentren größerer Städte finden regelmäßig Veranstaltungen und Treffen statt, bei denen die nicht-behindernde Kommunikation in Gebärdensprache im Vordergrund steht. Dabei spielen Sport und verschiedene Freizeitmöglichkeiten eine große Rolle (vgl. ebd.; vgl. Ladd, 2008, S. 45 ff.). Neben der Alltagskultur finden auch besondere Ereignisse, wie Festivals, Theater-Treffen, Poesie-Wettbewerbe, Sportveranstaltungen, Hochzeiten und Kinderfeiern im Rahmen der Gemeinschaft statt (vgl. Uhlig, 2012, S. 87).

Neben dieser Betrachtung der Taubengemeinschaft gibt es noch andere Sichtweisen, auf die in diesem Kontext nur verwiesen werden kann (vgl. Uhlig, 2012, S. 101 ff.). Ugarte Chacón weist in seiner Arbeit „Theater und Taubheit“ auf einige kritische Punkte in der „dominanten Auffassung der Gehörlosenkultur“ hin (Ugarte Chacón, 2015, S. 122 f.). Chacón bezieht sich auf Graham Turner, der die Grundannahme, dass die Kultur hörender und tauber Menschen sich strikt trennen lässt, kritisiert. Kultur wird als statisches Gebilde wahrgenommen; so würden taube Menschen als eine homogene, unveränderliche Gruppe von Menschen porträtiert (vgl. ebd., S. 122 f.). Eine weitere Kritik an dem Konzept ist, dass die Unterschiede zwischen den nationalen Taubenkulturen und auch die Unterschiede innerhalb der Gemeinschaft („Ethnie, Geschlecht, Alter, soziale[] Schicht, Bildungsstand, Behinderung oder sexuelle[] Identität“) nicht ausreichend reflektiert werden, weshalb das Konzept der Taubenkultur ein „essentialistisches“ und „elitäres Konzept“ ist, was auf weiße Gebärdensprachnutzer:innen aufbaut (ebd., S. 123). Vor allem in den USA wurde problematisiert, dass schwarze taube Menschen ebenso wie hörende Personen Diskriminierung ausgesetzt waren und das dies

„vielleicht“ der Grund für die Herausbildung der „Black Deaf Community“ ist (Ladd, 2008, S. 40). Vollhaber berichtet von dem Scheitern eines gemeinsamen Kunstprojekts zwischen hörenden und tauben Teilnehmenden und beschreibt in diesem Zusammenhang die Destruktivität einer

> vehemente[n] Absetzung von der Kultur der Hörenden. […] ‚Die Frage nach der Gehörlosenkultur hatte einmal wieder ihre vernichtende Wirkung hinterlassen, denn diese Frage dient in erster Linie dazu, sich von all dem abzusetzen, was ein Ohr hat und hören kann‘ (Vollhaber, 2003, S. 338, zit. n. Ugarte Chacón, 2015, S. 123 f.).

2.3 Gebärdensprache

In diesem Kapitel wird ein kurzer Überblick über die Geschichte der Deutschen Gebärdensprache[9] geleistet, da die DGS von herausragender Bedeutung für die Gemeinschaft tauber Menschen und der Herausbildung taubenkultureller Kunstformen ist. Aufgrund des begrenzten Umfangs der vorliegenden Masterarbeit kann keine ausführliche linguistische Beschreibung der Gebärdensprache erfolgen. In verschiedenen Informationsvideos erzählt Stefan Goldschmidt[10] auf der Plattform „Taubwissen“ der Universität Hamburg die Geschichte der Erforschung und der wissenschaftlichen Anerkennung der DGS, die „ein historischer Meilenstein für die Gehörlosengemeinschaft [war], der einen umfassenden Emanzipationsprozess bei Gehörlosen ausgelöst hat“ (Taubwissen, 2008:a). Ab den 1970er Jahren begannen die Entwicklungen, die „zu einem neuen Bewusstsein über die Gebärdensprache“ führten. Zuvor war die Situation tauber Menschen in Deutschland sehr benachteiligt (ebd.). 1880 fand der „Zweite internationale Taubstummenlehrer-Kongress“ in Mailand statt – in der Taubengemeinschaft vor allem als Mailänder-Kongress bekannt (vgl. Yomma, 2023). Ein folgenreicher Beschluss dieses Kongresses war die Festlegung auf eine „rein orale Erziehung“ tauber Schüler:innen und damit gegen den Einsatz der Gebärdensprache in Schulen (ebd.). Durch diese Beschlüsse wurden taube Menschen gesellschaftlich stark benachteiligt, indem taube Lehrer:innen entlassen wurden und Gebärdensprache an Schulen nicht mehr verwendet werden durfte. Stattdessen wurde im Unterricht die „orale Methode“ eingesetzt, in der der Fokus auf dem Erlernen der Lausprache lag (vgl. Taubwissen, 2008:a). So mussten die Kinder das Ablesen von den Lippen und die Artikulation der Lautsprache lernen (vgl. Yomma, 2023). Unterrichtsinhalte wurden über Lautsprache vermittelt, sodass Goldschmidt zufolge die Bildung hörbehinderter Kinder sehr mühsam und wenig erfolgreich

[9] Im Folgenden als „DGS“ abgekürzt.
[10] Textübersetzung der DGS-Videos von Britta Harms und Michaela Matthaei (vgl. Taubwissen, 2008:a, Taubwissen 2008:b, Taubwissen, 2008:c).

verlief. Dies hatte negative Konsequenzen für das Selbstbewusstsein tauber Menschen. Die Taubengemeinschaft wies immer wieder

> auf den Reichtum ihrer gebärdensprachlichen Kommunikation und die darin liegenden Bildungschancen hin[], [trotzdem] wurde die Gebärdensprache von Hörenden als primitive „Affensprache“ abgewertet und unterdrückt. Generationen von Gehörlosen wurden auf diese Weise von Hörenden stigmatisiert. Die hörende Mehrheitsgesellschaft bildete für Gehörlose eine unüberwindbare Macht, gegen die sie verzweifelt ankämpften oder der sie sich resigniert unterordneten (Taubwissen, 2008:a).

Nur im Vereinsleben nutzten taube Personen Gebärdensprache untereinander um ohne Barrieren zu kommunizieren (vgl. ebd.). Die Forschung zu Gebärdensprache des amerikanischen Linguisten William Stokoe führte ab den 1960er Jahren zu einer Neubewertung der Gebärdensprache. Stokoe konnte beweisen, dass es sich bei ASL um eine eigenständige vollwertige Sprache handelt, „die genauso leistungsfähig und ausdrucksstark ist wie Lautsprachen“ (ebd.). In den folgenden Jahrzehnten wurde die Gebärdensprache immer weiter erforscht. Die Gründungen der Forschungsstelle für Gebärdensprache an der Universität Hamburg 1983 sowie des „Zentrum für Deutsche Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser“ 1987 hatten laut Goldschmidt eine wichtige gesellschaftliche Wirkung für die Taubengemeinschaft, da diese darin bestätigt wurde, dass die Gebärdensprache eine „vollwertige und erforschenswerte Sprache“ ist (ebd.). An der Universität Hamburg begannen ab den 1980er Jahren die ersten tauben Personen ihr Studium, welches sie mit Hilfe von Gebärdensprachdolmetscher:innen absolvieren wollten (vgl. ebd.). Verschiedene Festivals und künstlerische Gruppierungen trugen zu der Anerkennung und Wertschätzung der Gebärdensprache bei. So fand 1991 in Berlin das erste Gebärdensprachfestival statt, welches die beste künstlerische Darbietung in DGS mit einem Preis auszeichnete (vgl. Taubwissen, 2008:b). Es wurden neue Theatergruppen gegründet, wodurch das „Gehörlosentheater“ sich weiter entwickeln konnte. In diesem Zuge fand erstmals das Deutsche Gehörlosentheater-Festival („DeGeTh“) in München statt. Durch das Erscheinen von Filmen, die sich mit Taubheit beschäftigten, wurden auch für hörende Personen die Themen der Gebärdensprache und die Taubengemeinschaft präsenter (vgl. Taubwissen, 2008:c).

Nach diesem kurzen historischen Abriss über die Entwicklung und Bedeutung von Gebärdensprache in Deutschland soll die Gebärdensprache selbst genauer in den Blick genommen werden:

> Gebärdensprachen sind visuell-manuelle Sprachen, die natürlich entstanden sind. Gebärdensprachen bestehen neben Handzeichen aus Mimik und Körperhaltung. Sie verfügen über ein umfassendes Vokabular und eine eigenständige Grammatik, die grundlegend anderen Regeln folgt als die Grammatik gesprochener Sprachen. Gebärdensprachen sind ebenso komplex wie gesprochene Sprachen, auch wenn sie anders aufgebaut sind. Von der Sprachwissenschaft sind Gebärdensprachen als eigenständige, vollwertige Sprachen anerkannt (Deutscher Gehörlosenbund, 2022:c).

Gebärdensprachen werden als natürliche Sprachen gewertet, die aus der Interaktion von tauben Menschen hervorgegangen sind. Die Gebärdensprache ist dabei eng mit der Kultur tauber Menschen, der Kultur des Landes sowie der Region verknüpft (vgl. Kleyboldt & Hillenmeyer, 2015, S. 31). Die Deutsche Gebärdensprache folgt einem eigenständigen und komplexen Sprachsystem, welches sich in der Grammatik von der deutschen Laut- und Schriftsprache unterscheidet. Seit 2002 ist die DGS als vollwertige Sprache anerkannt. Diese Anerkennung ist im Behindertengleichstellungsgesetz vermerkt (vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:c; vgl. Aktion Mensch, 2022:a). Im Gegensatz zur DGS stellen lautsprachbegleitende Gebärden (LBG) keine eigenständige Sprache dar, sondern bilden mittels Gebärden die deutsche Lautsprache ab. Das bedeutet, dass zu jedem gesprochenen Wort eine Gebärde gezeigt und die Grammatik der Lautsprache beibehalten wird (vgl. Kleyboldt & Hillenmeyer, 2015, S. 33).

Gebärden werden innerhalb eines dreidimensionalen Gebärdenraums ausgeführt. Die Gebärden finden vor dem Oberkörper bis zum Bauch statt (vgl. ebd., S. 33 ff.). Die Nutzung des Gebärdenraums ermöglicht Gebärden unterschiedlich, so wie Lautstärke in gesprochener Sprache, auszudrücken, was die Möglichkeit bietet Gebärden zum Beispiel kleiner oder tiefer als üblich auszuführen, um einen Effekt des Flüsterns zu erreichen, während die größere Ausübung von Gebärden wie ein Schreien in der Lautsprache wirken kann. Aufgrund dieser Aspekte spielt der Gebärdenraum für die Grammatik eine wichtige Rolle. Mimik, Körperhaltung und Handzeichen sind Sprachwerkzeuge von Gebärdensprachen, durch die gleichzeitig mehrere Informationen vermittelt werden können (vgl. ebd., S. 35 f.; vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:c). Durch das Mundbild während des Gebärdens (die „Nachahmung der visuell wahrnehmbaren Lippenbewegungen [] der gesprochenen Sprache") wird die Bedeutung von Gebärden spezifiziert. Allerdings hat nicht jede Gebärde ein Mundbild (Kleyboldt & Hillenmeyer, 2015, S. 39 f.). Das Fingeralphabet wird genutzt, wenn Gebärden unbekannt oder noch nicht vorhanden sind. Zudem werden bestimmte Wörter, wie beispielsweise Eigennamen oder Fremdwörter, mit dem Fingeralphabet dargestellt (vgl. ebd., S. 53). Gebärdenzeichen bestehen aus verschiedenen Parametern – Handform, Handstellung, Ausführungsstelle und Bewegung – welche gemeinsam ein Zeichensystem mit einer Grammatik bilden (vgl. ebd., S. 41). Für die Deutsche Gebärdensprache gibt es unterschiedliche Verschriftlichungssysteme, die im Alltag jedoch nicht verwendet werden (vgl. ebd., S. 47).

2.4 Kunst in der Taubengemeinschaft

Es wurde deutlich gezeigt, dass es trotz widriger Umstände eine Taubenkultur mit einer eigenen Gebärdensprache gibt. Die Kultur inkludiert laut Holcomb auch Kunst (vgl. Holcomb, 2013, S.

19). Es sollen einige spezifische Kunstformen der Taubengemeinschaft aufgezeigt werden, um im späteren Verlauf ein besseres Verständnis von Deaf Performance zu gewährleisten. Es wird an dieser Stelle keinesfalls ein Anspruch auf Vollständigkeit geleistet.

Holcomb erklärt, dass Kunst in der Deaf Community stark präsent ist und charakterisiert diese als eine der fünf „Hallmarks of Culture“ (ebd., S. 19). Vollhaber erklärt, dass „kulturelle, vor allem gebärdensprachliche Artefakte […] [v]on grundlegender Bedeutung für das Selbstverständnis und den Stolz von Gehörlosen“ sind (Vollhaber, 2020, S. 381). Es ist jedoch trotz eines „breite[n] Spektrum[s] von Kunstformen“ schwierig, über diese einen historischen Überblick zu gewinnen – Paddy Ladd sieht die Begründung darin, dass nur wenige Beispiele überliefert sind und es an Forschung zu diesem Thema mangelt (Ladd, 2008, S. 47). Die Protestbewegung „Deaf President Now“[11], die Ende der 1980er an der Gallaudet University in Washington, D.C.[12], stattfand, sowie das erste „International Deaf Way-Festival“ führten in den USA zu einem veränderten kulturellen Bewusstsein tauber Menschen (vgl. Prause, 2000, S. 558). So wurde Gebärdensprache vermehrt in Kunstformen einbezogen und es entstanden neue Kunstformen wie „Gehörlosentheater“ und „Sign-Lyrik“, die nur von tauben Menschen praktiziert wurden und die Werte der Taubenkultur reflektierten. Der Einbezug von Gebärdensprache, Mimik und Gestik sind charakteristisch für diese Kunstformen. Prause erklärt, dass durch die enge Verbindung mit Gebärdensprache die visuell-gestische Modalität ein zentrales Kennzeichen dieser Kunstformen ist (vgl. ebd., S. 558).

> Es gibt in anderen Sprachen nichts diesen Sign-Künsten Entsprechendes, und man kann sie auch nicht ohne Verlust in gesprochene Sprache übertragen. Für die ganze Erlebniswelt der Gehörlosen gilt ja, dass sie sich ohne Sign weder richtig vermitteln noch richtig verstehen läßt (Sacks, 1988, S. 10, zit. n. Prause, 2000, S. 558).

Durr merkt an, dass taube Personen herausragende beobachtende Fähigkeiten haben und führt weiter aus, dass sie deshalb ein Bedürfnis spüren ihre Erfahrungen der Welt in einer „visuell zugänglichen Weise“ zurückzuspiegeln (Durr, 1999, S. 47, zit. n. Holcomb, 2013, S. 172, Englisch im Original).

Deaf Art umfasst vielfältige Medien, Philosophien, Ausdrücke sowie eine einzigartige Art der Weltwahrnehmung (vgl. ebd., S. 171 f.). Einige dieser Kunstformen gehen aus den Eigenheiten der Sprache und Kultur tauber Menschen hervor, andere spiegeln die Kunst der

---

[11] Die Protestbewegung „Deaf President Now“ 1988 an der Gallaudet University erfolge als Reaktion auf die Wahl einer hörenden Präsidentin anstatt eines tauben Präsidenten der Universität. „When Gallaudet University began searching for a new president, qualified deaf applicants were encouraged to apply. Two of the three finalists were deaf. The selection of the hearing applicant was announced in March 1988 and students, alumni, faculty, and staff closed down the University in protest“ (Gallaudet, 2023:c).

[12] Die Gallaudet University in Washington D.C. ist eine bilinguale Universität für taube, schwerhörige und hörende Personen (vgl. Gallaudet, 2023:a).

Mehrheitsgesellschaft wieder (vgl. Ladd, 2008, S. 47). Nach Holcomb lassen sich in der Kunst marginalisierter Gruppen zwei dominante Motive wiederfinden: Einerseits Kunst des Widerstands, die Unterdrückung, politische Konflikte und die Identität aufgreift und anderseits affirmative Kunst, in denen die Mitglieder marginalisierter Kulturen deren positive Seiten hervorheben (vgl. Holcomb, 2013, S. 19, 171 f.).

> Deaf Art communicates not the sensory experience of silence but rather the values of Deaf culture. These include the beauty of sign language and its painful oppression, the breakdown of family life when hearing parents cannot communicate in sign language, the joys of Deaf bonding, and the abuses of audiology and otology when the Deaf difference is treated as deviance. Deaf art often includes the expression of turning points in the artist acculturation to Deaf culture… (Lane, 2004, S. 119, zit. n. Holcomb, 2013, S. 172 f.).

Ladd berichtet, dass Humor, Witze und Gebärdensprachspiele schon immer einen zentralen Teil der Taubengemeinschaft bildeten, und vermutet, dass diese Aspekte der Taubengemeinschaft als so selbstverständlich galten, dass sie nie Teil von Forschung wurden. In Großbritannien nahmen diese Sprachspiele während der Zeit des Oralismus stark ab und lebten seit Mitte der 1980er Jahre wieder auf. In den USA war das kreative Gebärden seit deutlich längerer Zeit Teil des Internatslebens und wurde durch den Oralismus nicht unterbrochen (vgl. Ladd, 2008, S. 47 f.). In seinem Buch „Deafhood“ spricht Ladd von einer *„Volkskunst“*[13] tauber Menschen. Diese beschreibt er als die „gängigste Kunstform“ der Taubengemeinschaft, die eng mit dem Alltagsleben tauber Menschen verbunden ist. Ladd erklärt, dass Gebärdensprachen besonders gut zum Erzählen von Geschichten geeignet sind, und so entwickelte sich die Volkskunst zu einer Form des künstlerischen Erzählens mittels der Gebärdensprache. Mit der Erfindung der Videokamera erfolgte vor allem in den USA eine Weiterentwicklung dieser Kunstform (vgl. ebd., S. 47 f.).

„*Visual Vernacular“* (im Folgenden „VV“ genannt) beschreibt ebenso eine Art des Geschichtenerzählens, besonders beliebt ist das Nacherzählen von Film- oder Sportszenen. Das besondere an VV ist, dass sie ohne die Grammatik der DGS auskommt. Typische Stilmittel des VV sind der Einsatz von Zeitlupe, Rückwärtsgebärden und ständige Perspektivenwechsel. Computerspiele, 3D-Animationen und aufwändig produzierte Kinofilme sind dabei als Einflüsse dieser Kunstform zu nennen, die sich ständig weiterentwickelt (vgl. BR Fernsehen, 2019).

Ob es *Gebärdensprachpoesie* schon im 19. Jahrhundert gab, ist laut Ladd nicht bekannt. Erst seit den 1970er Jahren entwickelte sich Gebärdensprachpoesie mit einer eindeutigen

---

[13] Der Begriff der taubenkulturellen „Volkskunst“ wurde in keiner anderen Quelle vorgefunden. Es ist nicht eindeutig, was mit dem Begriff gemeint ist. In der vorliegenden Arbeit wird „Volkskunst“ aufgrund von Ladds Beschreibung als ein Oberbegriff verstanden, der spezifische Kunstformen, wie Visual Vernacular und Gebärdensprachpoesie umfasst. Es ist möglich, dass das Missverständnis in der Übersetzung liegt und der englische Begriff gängig ist.

tauben Perspektive (vgl. Ladd, 2008, S. 48 f.). Die Gebärdensprachpoesie bedient sich verschiedenster Ausdrucksformen, die je nach Künstler:in sehr individuell sein können. Charakteristisch sind die Nutzung von Gebärdenzeichen, grammatikalischen Aspekten (z.B. dem Einsatz verschiedener Handformen), Mimik und Körperbewegungen (vor allem des Oberkörpers). Es gibt diesbezüglich keine klar definierten Regeln, wobei es wichtig scheint, herauszuarbeiten, dass DGS und Gebärdensprachpoesie nicht gleichgesetzt werden sollten: Poesie nutzt nicht unbedingt die richtigen Gebärden für bestimmte Begriffe (vgl. Taubwissen, 2013).[14]

Wie Vollhaber herausarbeitet, spielt das *Theater* eine bedeutende Rolle innerhalb tauber Gemeinschaften. An dieser Stelle wird sich auf den Verweis zu der umfassenden Untersuchung „Theater und Taubheit" von Ugarte Chacón beschränkt (vgl. Ugarte Chacón, 2015). Die Tradition des tauben Theaters ist so umfangreich, dass eine Beschreibung im Rahmen dieser Arbeit dem Thema kaum gerecht werden könnte. Zudem spielen Theateraufführungen tauber Menschen für diese Arbeit eine nachrangige Rolle.

3 Die ambivalente Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft

Vor dem Hintergrund der im Vorhinein beschrieben taubenspezifischen Kunstformen stellt Musik generell kein fundamentales Merkmal der Taubengemeinschaft dar. Ladd findet, dass musikalische Kunstformen in der Taubengemeinschaft kontrovers zu sehen sind, „da die meisten Werke nur denjenigen Gehörlosen vollständig zugänglich sind, die über eine gewisse auditive Wahrnehmung verfügen; ohne Hörrest wird man ihnen nicht viel abgewinnen können" (Ladd, 2008, S. 50). In einem Artikel in der Deutschen Gehörlosenzeitung äußert Karin Schmidt ihren Unmut darüber, dass hörbehinderte Menschen in den Medien unverhältnismäßig oft im Zusammenhang mit Musik porträtiert werden, während die kulturellen Errungenschaften der Taubenkultur, wie zum Beispiel VV oder Gebärdensprachpoesie keine Beachtung finden (vgl. Kapitel 2.4). Da Musik für die meisten tauben Menschen keine Rolle spielt, findet sie die ständige gemeinsame Darstellung von Musik und tauben Menschen inakzeptabel (vgl. Schmidt, 2014, S. 14 f.). Gunda Schröder erklärt in einem Artikel in „Das Zeichen", dass das Mitleid

[14] Interessante Beispiele für Gebärdensprachpoesie liefert das Projekt Handverlesen, welches eine Sammlung sowohl von spezifischer Gebärdensprachkunst als auch gebärdensprachlichen Übersetzungen lautsprachlicher Poesie und Lyrik bietet und sich selbst als eine „mehrsprachige emanzipatorische Literaturinitiative, die Texten mehr Bewegungsfreiheit verschaffen will" versteht (Handverlesen, 2022). Das Flying Words Project von Peter Cook und Kenny Lerner ist ein interessantes Beispiel für die Zusammenarbeit eines tauben und eines hörenden Künstlers. Die Idee dieses inklusiven Projekts ist, dass taube Menschen ohne hörende und hörende ohne taube Menschen nicht denkbar sind. Vollhaber lobt den vorbildhaften Umgang des Duos mit der Laut- und Gebärdensprache, die die jeweiligen Besonderheiten der Sprachen würdigt (vgl. Vollhaber, 2020, S. 381).

hörender Menschen gegenüber tauben Menschen aufgrund ihrer verminderten Hörfähigkeit als unangenehm empfunden wird, was auch in einer Aversion gegenüber Musik münden kann. Dieses Mitleid wird sogar als eine Form des Audismus gewertet (vgl. Schröder, 2007, S. 71). Auch das Funk-Format „Hand Drauf“ weist kritisch darauf hin, dass taube Menschen häufig mit Musik dargestellt werden. Als aktuelle Beispiele nennen sie den Oscar-prämierten Film „CODA“ und eine aktuelle Folge der Simpsons (vgl. Hand Drauf, 2022). Der taube Künstler Rafael-Evitan Grombelka erklärt in einer Podiumsdiskussion zu dem Thema kulturelle Aneignung der Gebärdensprache, dass Musik ein Bereich ist, der nicht zur Gemeinschaft tauber Menschen gehört: „Wir sind Native Signer, die Gebärdensprache und Kultur gehören zu uns“ (BR Mediathek, 2018, Min.: 6:00 ff.). Trotz dieser kritischen Stimmen sind aus der Taubenkultur musikalisch-künstlerische Darbietungen hervorgegangen, die im Laufe der folgenden Arbeit eine zentrale Rolle spielen (vgl. Holcomb, 2013, S. 192 f.). So hat zum Beispiel Grombelka selbst zwei Jahre nach seiner kritischen Aussage mit einer Musikperformance in der RTL-Fernsehshow „Das Supertalent“ mitgewirkt (vgl. YouTube, 2020). Im Fokus stand dabei jedoch nicht nur die Musik, sondern die Performance mit Hilfe der Gebärdensprache. Prause konnte in ihrer Arbeit zeigen, dass gebärdenintegrierende musikalische Darbietungen einen Teilbereich der Kunst tauber Menschen darstellen und sich somit von therapeutischen und pädagogisch orientierten Lehrkonzepten zum Lautspracherwerb oder zum Einsatz in der Musiktherapie abgrenzen (vgl. Prause, 2000, S. 558, 563). Holcomb berichtet, dass musikalische Aktivitäten, zum Teil in Verbindung mit Gebärdensprache, sich bei einigen tauben Menschen großer Beliebtheit erfreuen, während andere Musik grundsätzlich ablehnen. Holcomb führt aus, dass die meisten tauben Menschen kein Instrument spielen und es keine „cultural icons“ gibt, die mit „Deaf music“ in Verbindung stehen (Holcomb, 2013, S. 192 f.). Allerdings weist Holcomb darauf hin, dass jede Person ihre Taubheit anders definiert, weshalb Musik unterschiedliche persönliche Bedeutungen haben kann (vgl. ebd., S. 192 f.).

Zusammenfassend scheint es so, dass Musik neben einem rein auditiven Zugang hörender Menschen auch Anknüpfungsmöglichkeiten an Musik für hörbehinderte Personen bietet und in Performances hörbehinderter Personen ihre Kultur ausgedrückt werden kann. Um diese Annahme zu untersuchen, wird zunächst die bisherige Forschung zum Bereich Musik und Hörbehinderung in Deutschland thematisiert und anschließend unterschiedliche Zugangsweisen der Taubengemeinschaft zu Musik und verschiedene gebärdenintegrierende Musikformen aufgezeigt. Da Musik ein emotional-diskutiertes Thema in der Taubengemeinschaft ist, wird im letzten Teil dieses Kapitels die Diskussion um die kulturelle Aneignung der Gebärdensprache im Kontext des Musikdolmetschens thematisiert und erörtert,

welche konstruktiven Entwicklungen aus dieser Diskussion hervorgegangen sind. Diese Entwicklungen bilden nachfolgend die Brücke zu Überlegungen, die Deaf Performances, im speziellen Musikperformances mit dem Einsatz von Gebärdensprache, als ästhetische Transformationen von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst auffassen.

3.1 Forschung zum Thema Musik und Hörbehinderung

Laut Prause kann der Einsatz von Musik in Bezug auf Hörbehinderung in zwei Strömungen unterteilt werden: Einerseits in die Nutzung von Musik für außermusikalische Ziele, wie zum Beispiel Musiktherapie oder zum Lautspracherwerb, und anderseits die Verwendung von Musik zur Förderung musikalischer Ziele, die in dieser Arbeit fokussiert werden (vgl. Prause, 2007, S. 71; vgl. Prause, 2000, S. 563). Die Dissertation „Musikalische Förderung hörgeschädigter Kinder – Eine empirische Studie im sonderpädagogischen Kontext“ der Musikpädagogin Eva Mittmann aus dem Jahr 2013 liest sich als Bestandsaufnahme der musikalischen Potenziale von Kindern mit einer Hörbehinderung und untersucht, wie diese durch musikalische Unterrichtspraxis unter dem Einsatz von Instrumentalspiel an der Förderschule unterstützt werden können. Die zentrale Fragestellung der Studie ist, „ob die musikalischen Fähigkeiten und Möglichkeiten dieser Kinder durch den herkömmlichen Rhythmikunterricht an Förderschulen für Hörgeschädigte adäquat beantwortet werden“. Auch wenn Mittmann selbst betont, mit ihrer Studie musikimmanente Ziele zu verfolgen, werden in der Studie außermusikalische Zielsetzungen mehrfach aufgegriffen (Mittmann, 2013, S. 152 f.).[15] Der Fokus der meisten Arbeiten liegt auf den möglichen Zugangsweisen zu Musik durch „akustische, vibratorische, taktile, emotionale und soziale Reize“, und dessen musikalischer Gestaltung sowie der Rolle von Rhythmik und Körpergefühl in der musikalischen Förderung hörbehinderter Kinder (Salmon, 2006, S. 11). Dies trifft neben der Arbeit Mittmanns auch auf die Arbeit von Shirley Salmon (2006) sowie Brigitte Steinmann und Karin Pollincino (2009) zu.[16]

---

[15] In der Studie Mittmanns soll untersucht werden inwiefern „ein handlungsorientiertes Unterrichtskonzept gekoppelt an Instrumentalspiel bei hörgeschädigten Kindern im Alter von 8-12 Jahren Wirkungen hinsichtlich musikalischer Kompetenzen, der Stimmentwicklung, Sprachaffekterkennung und kognitiver Leistungen erzielen kann“ (Mittmann, 2013, S. 152 f.).

[16] Das Buch „Hören, Spüren, Spielen – Musik und Bewegung mit schwerhörigen und gehörlosen Kindern“, herausgegeben von Shirley Salmon ist eine Sammlung von Erfahrungsberichten hörbehinderter Menschen in Bezug auf die Aneignung von Musik. Gleichzeitig werden unterschiedliche europäische Ansätze zur Musikvermittlung und Therapie für hörbehinderte Menschen vorgestellt. Das zentrale Anliegen ist die Bedeutung von Musik und Bewegung für hörbehinderte Kinder hervorzuheben. Der Fokus liegt auf den möglichen Zugangsweisen zu Musik durch „akustische, vibratorische, taktile, emotionale und soziale Reize“, und der musikalischen Gestaltung (Salmon, 2006, S. 11 ff.). Brigitte Steinmann und Karin Pollincino verfolgen mit ihrer Arbeit „Musikhören mit dem Körper – Rhythmik in der Entwicklungsförderung von Kindern und Jugendlichen

Elvira Hattinger legt in ihrer Masterarbeit[17] ähnliche Schwerpunkte, wie die voran genannten Arbeiten, thematisiert jedoch im Gegensatz zu diesen umfassend die Gebärdensprache und Taubenkultur und bezieht in ihren Praxisbeispielen Liedgebärden mit ein:

> Die Begleitung der gesungenen Sprache mit Gebärden ist vor allem für hörgeschädigte Kinder ein unverzichtbares Element. Das Mitbewegen der Hände ist ein natürliches Ausdrucksmittel vieler Kinderlieder, sie besitzen in bestimmten kindlichen Entwicklungsphasen große Bedeutung. Folglich ist es nahe liegend [sic] bei der Arbeit mit hörbeeinträchtigten Kindern, jene Handbewegungen aufzugreifen, die sie selbst als Kommunikationsmittel benutzen (Hattinger, 2010, S. 54, S. 57 ff.).

Hattinger führte im Rahmen ihrer Untersuchungen eine Befragung mittels eines Fragebogens durch, in dem hörbehinderte Personen zu ihrem Hörstatus und Hörversorgung, ihrem Alltagsleben und ihrer Beziehung zu Musik befragt wurden (vgl. ebd., S. 63 ff., 74 ff.).

In den verschiedenen Forschungsarbeiten werden mögliche Zugangsweisen zu Musik als auditives Phänomen diskutiert, wie beispielsweise die taktile, kinästhetische und auch visuelle Wahrnehmung von Musik. So wird in den Arbeiten oftmals darauf hingewiesen, dass Musik mittels Vibration wahrnehmbar ist und somit zum Beispiel das Spielen eines Instruments oder das Tanzen erlernbar ist. Die Gallaudet Dance Company kritisiert jedoch:

> Many people have the misconception that deaf people "hear" by feeling vibrations through the floor. How is this possible, especially if a person is moving and jumping so that they do not keep in continuous contact with the floor? What if the floor is not wood, but solid concrete? (Gallaudet University, 2023:b)

Zudem wird oftmals die Relevanz hörtechnischer Versorgung zur Musikwahrnehmung hervorgehoben.[18] Die genannten Arbeiten liefern wichtige Beiträge, um den Einsatz von Musik in der Bildung hörbehinderter Menschen zu legitimeren, und schlagen teilweise konkrete Konzepte vor, die auf die besonderen Bedürfnisse hörbehinderter Menschen spezialisiert sind, zeigen jedoch, dass die Forschung zu Musik und Hörbehinderung in Deutschland sehr stark auf das physische Merkmal der Hörschädigung beschränkt ist (vgl. Kapitel 2.1). Taubheit als kulturelles Phänomen, die Gebärdensprache und die Existenz der Kunst, die von tauben Künstler:innen erfolgreich praktiziert wird, wird in den meisten Arbeiten überhaupt nicht oder nur am Rande erwähnt. Hinter diesem Umstand könnte schlichtweg eine Perspektive stecken, der die Existenz einer Taubengemeinschaft nicht bewusst ist (vgl. Kapitel 2). Zudem spielen

---

mit Hörbeeinträchtigungen“ in der Tradition von Mimi Scheiblauer die rhythmische Förderung hörbehinderter Kinder. Ebenso wie in der Arbeit von Salmon und Mittmann liegt der Fokus auf dem Zugang zur Musik mittels des Körpers, durch Bewegungen, Vibrationsrezeption und kinästhetische Reize sowie der hörtechnischen Versorgung (vgl. Steinmann & Pollicino, 2009, S. 7 ff.).

[17] „Musik und Hörbeeinträchtigung/Gehörlosigkeit – Welche Sinne hörbeeinträchtigte und gehörlose Menschen öffnen, entwickeln, schulen und kompensieren, um Musik und Klänge wahrzunehmen“ (Hattinger, 2010).

[18] Bekannte taube Künstler:innen, die sich für den Einsatz von Musik in der Bildung hörbehinderter Menschen engagieren sind Evelyn Glennie, die mittels taktiler und Vibrationswahrnehmung in der Lage ist ihren „Körper als Resonanzraum zu nutzen und den Klang zu spüren“ und deshalb als professionelle Musikerin agieren kann (Salmon, 2006, S. 11), sowie Paul Whittaker, der mittels seines ausgeprägten musikalischen Vorstellungsvermögens Assoziationen als Ersatz für tatsächliche Klänge der Register der Orgel einsetzt und so sein eingeschränktes Hörvermögen kompensiert (vgl. Prause, 2007, S. 291).

Zugangsweisen der Taubenkultur und ethnisch-sensibilisierte Zugangsweisen zu Musik für viele hörbehinderte Menschen vermutlich keine Rolle, da sie weder Gebärdensprache beherrschen noch in der Taubenkultur sozialisiert sind (vgl. Uhlig, 2012, S. 242 ff.).

In ihrer Dissertation erschließt Prause die bis dahin in Deutschland noch wenig bekannten anglo-amerikanischen Ansätze zur musikalischen Förderung hörbehinderter Personen (vgl. Schröder, 2007, S. 73). Das Zentrum der Arbeit stellt somit die amerikanische Musiktherapie und -pädagogik dar (vgl. Prause, 2007, S. 17). Prause liefert einen umfassenden historischen Überblick über Konzepte des Einsatzes von Musik bei hörbehinderten Menschen. Das Ziel ist den „Stand, Möglichkeiten und Grenzen der Verwendung von Musik bei gehörlosen Schülern aufzuzeigen [und] […] zur Legitimation der Verwendung von Musik bei gehörlosen Schülern beizutragen“ (ebd., S. 17). Bei Prause findet sich ein Unterkapitel zur Taubenkultur und zu Musikansätzen, die aus der Taubenkultur hervorgegangen sind (vgl. ebd., S. 262 ff.). Zwar kommen diese Überlegungen in der Arbeit von Prause nur am Rande vor, sind jedoch sehr relevant für die vorliegende Arbeit, da sie die Rolle der Musik für die Kultur tauber Menschen und taubenspezifische Kunstformen reflektiert (vgl. Schröder, 2007, S. 73).

In der Zeitschrift „Das Zeichen“ lieferte Schröder mit verschiedenen Beiträgen zu Gebärdensprache, Taubenkultur und Musik weitere interessante und für diese Arbeit gewinnbringende Impulse (vgl. ebd.; vgl. Schröder, 2013). Die Autorin, die selbst von einer Hörbehinderung betroffen ist, rückt die Besonderheit von taubenspezifischen Zugängen zu Musik in den Mittelpunkt und distanziert sich von einer medizinischen Perspektive in der musikpädagogischen Förderung hörbehinderter Menschen. Sie argumentiert in ihrem Artikel „Musik ist überall“, dass Künste ihrer eigenen Logik folgen, in sich schlüssig, autonom und nicht außerhalb des Kunstwerkes erklärbar sind und somit einen Selbstzweck besitzen, der sich in einer Musiktherapie nicht wie in der Musikpädagogik entfalten kann (vgl. Schröder, 2007, S. 73).

Prause berichtet, dass „insbesondere in den USA und England derzeit für gehörlose Menschen Möglichkeiten der Teilhabe an Musik [bestehen], die über den therapeutischen und pädagogischen Bereich hinausgehen und den Bereich des alltäglichen Lebens betreffen“ (Prause, 2007, S. 271). Diese Ansätze fokussieren die Ausbildung des musikalisch-künstlerischen Potenzials tauber Menschen und den Einbezug taubenkultureller Aspekte in die musikpädagogischen Überlegungen (vgl. ebd., S. 271). Während sich der Einsatz von Musik in Deutschland früher vor allem auf außermusikalische Ziele beschränkte und dem Primat der Lautspracherziehung unterlag, wurden in den USA neben außermusikalischen Zielen auch musikalische Zielsetzungen verfolgt, und die Arbeit mit tauben Menschen in der

amerikanischen Musiktherapie und Musikpädagogik gilt als fester Bestandteil dieser Wissenschaftsdiziplinen (vgl. ebd., S. 16 f.). Die USA sind dementsprechend in der Forschung rund um das Thema Musik und Hörbehinderung breiter aufgestellt.[19] Prause zufolge fanden die taubenspezifischen Verwendungsformen von Musik, schon vor Jahrzenten (ihre Forschung fand in den 1990ern und frühen 2000er Jahren statt) Eingang in die amerikanische und britische Forschung (vgl. ebd., S. 18).

Die amerikanischen Forscher:innen Cripps, Rosenblum und Small legten mit „Signed Music: An Emerging Inter-performative Art" einen Aufsatz vor, der dezidiert eine interdisziplinäre ethnologische, musikwissenschaftliche Perspektive einnimmt (vgl. Cripps et al., 2017, S. 5 f.). Laut der Autor:innen gibt es in der Taubengemeinschaft Musikperformances, die nicht auf „Audition" oder „Auditory Culture" angewiesen sind. Laut ihnen hat es schon lange taube Performer:innen gegeben, die visuell-gestische Musikperformances kreieren. Um diese „Signed Music" als taubenkulturelle Kunstformen (Musikperformances von hörbehinderten Künstler:innen mit dem Einsatz von Gebärdensprache) zu verstehen, müssen die Soziolinguistik und die Expertise der Taubengemeinschaft miteinbezogen werden. Hier wird deutlich, dass im deutschsprachigen Raum die reichhaltigen Erfahrungswerte tauber Künstler:innen bisher nicht einbezogen wurden und anstatt einer ethnologischen Perspektive vorwiegend die medizinische Sichtweise auf Hörschädigung im Zusammenhang mit Musik durchgesetzt wurde (vgl. ebd., S. 5 f.; vgl. Kapitel 2.1). Abschließend lässt sich dieses Forschungsdesiderat in Deutschland in Bezug auf Musik und der Auffassung von Taubheit als kulturelles Merkmal folgendermaßen ausformulieren und spezifizieren: Prause weist darauf hin, dass es sich bei der „Dokumentation der Kunst der Gehörlosen um einen Bereich der ‚dringend anstehenden Forschungsdesiderate'" handelt (Boyes-Braem, 1992, S. 188 f., zit. n. Prause, 2007, S. 271). In den genannten Arbeiten zu Musik und Hörbehinderung wird Hörbehinderung meistens als ein medizinisches Merkmal betrachtet, welches geheilt oder mittels hörtechnischer Versorgung ausgeglichen werden soll – der Fokus liegt auf musikpädagogischen Maßnahmen, um das Musikhören „trotz fehlendem Gehör" möglich zu machen. Uhlig berichtet, dass der gehörlose Körper eine umfassende Kulturproduktion ermöglicht hat, die den meisten hörenden Personen nicht bekannt ist – dies lässt sich auch in Bezug auf taube Menschen und Musik feststellen (vgl. Uhlig, 2012, S. 87, vgl. Kapitel 2.1).

[19] Prause nennt verschiedene Gründe für den Vorsprung der USA. Erstens begann in Deutschland der Einsatz von Musik im Bereich der Hörbehindertenpädagogik erst nach dem zweiten Weltkrieg – zu diesem Zeitpunkt hatten die USA bereits eine über hundertjährige Erfahrung auf dem Gebiet. Zweitens erhalten im deutschsprachigen Raum taube Personen seitens des Fachgebiets Musik nur wenig Aufmerksamkeit, in den USA begann bereits vor 70 Jahren eine „bis heute andauernde Entwicklung der Suche nach Möglichkeiten, mit gehörlosen Personen musikalisch zu arbeiten" (Prause, 2007, S. 17).

Cripps et al. haben gezeigt, dass es Musikperformances tauber Menschen gibt, die die kulturellen Errungenschaften der Gemeinschaft tauber Menschen und die Gebärdensprache reflektieren und auch zelebrieren. Um diese Art der Musikperformances zu verstehen und sie somit auch besser fördern zu können sollen deshalb in dieser Arbeit die Expert:innen für die Kunst und Kultur hörbehinderter Menschen befragt werden, da vermutet wird, dass sie als aktiv praktizierende dieser Kunstformen einer sprachlichen Minderheit (der Taubengemeinschaft) das wertvolle Wissen über taubenkulturelle Musikformen besitzen (vgl. Cripps et al., 2017, S. 1).

3.2 Neue Sichtweisen auf Musik

Cripps et al. weisen darauf hin, dass Musik üblicherweise als eine Kunstform verstanden wird, die eine starke Verbindung mit Sound hat. Sound gilt als das fundamentale Ausdrucksmedium von Musik; die meisten Musikwissenschaftler:innen definieren und analysieren Musik anhand ihrer hörbaren Komponenten (vgl. Cripps et al., 2017, S. 1). Die Autor:innen kritisieren diese enge Definition von Musik als eine rein auditive Kunstform, die laut ihnen einen großen Einfluss auf taube Menschen hat und sprechen sogar von einem „encultured disregard for the Deaf experience and their relation to sound" (ebd., S. 2).

> The current narrow definition of music, as an auditory art form has a significant impact on Deaf individuals and limits our understanding of the full range of human experience and expression. It must be reconsidered in order to understand what music is in all its performative diversity (ebd., S. 2).

Schröder zeigt auf, dass es eine weit verbreitete Annahme gibt, das taube Menschen keine Musik wahrnehmen und nicht produzieren können – „Hörbehindert-also musikverhindert" (Schröder, 2007, S. 70). So fehlt es oftmals auch an adäquaten musikalischen Angeboten für hörbehinderte Schüler:innen. Die Möglichkeiten Musik wahrzunehmen beschränken sich nämlich nicht nur auf einen auditiven Bereich, der mittels hörtechnischer Versorgung, Resthörvermögen, visueller Wahrnehmung, taktiler Wahrnehmung oder Ähnlichem zugänglich ist, sondern sie erklärt, dass es jenseits der traditionellen Musik noch „andere Musik" gibt, die taube Menschen erfahren können (vgl. ebd., S. 71). In Anlehnung an Gernot Böhme formuliert Schröder die Überlegung, dass die Tendenz der Musik zur Raumkunst zu werden einen neuen Zugang für hörbehinderte Personen darstellen kann und diese so die Möglichkeit bietet gemeinsam mit hörenden Menschen „aktiv teilzuhaben und sich einzubringen mit unterschiedlichsten Mitteln, z.B. auch der Gebärdensprache oder mit tieftonfrequenter Musik oder was auch immer an Neuem den Musizierenden beim Improvisieren und Kommunizieren einfallen mag" (ebd., S. 76). So resümiert Schröder, dass „Musik […] so vielfältig [ist], dass auch ‚gehörlose-Musik' […] z.B. in der ‚Neuen Musik' ihren Platz fände und auch von

‚Hörenden‘ rezipiert würde“ (ebd., S. 76). Musik könnte so über den Status reiner Kunstfähigkeit hinausgehen und vor allem die Möglichkeit bieten, über die eigene Wahrnehmung hinauszugehen und sich dem „Nicht-wahrnehmen-Können“ oder „Nicht-verstehen-Können“ auszusetzen. So kann laut Schröder erst die Erfahrung erweitert werden (ebd., S. 76).

Prause führt in ihrer Arbeit an, dass durch Musik sozio-kulturelle Werte, Bräuche und Eigenheiten weitergegeben werden: So werden durch die in der Taubenkultur entstandenen musikalischen Kunstformen das kulturelle Erbe, wie die Gebärdensprache, bewahrt und vermittelt. Sie spricht in diesem Zusammenhang von „inhärenten gesellschafts-zentrierenden Funktionen“ bei der Ausübung musikalischer Kunstformen, die zu der Förderung der Kreativität tauber Menschen beitragen (Prause, 2007, S. 266). Ladd zufolge entstanden die ersten bekannten Gebärdenlieder im kirchlichen Zusammenhang und orientierten sich stark an Kirchenliedern. In Großbritannien wurden die ersten Gebärdenchöre im kirchlichen Kontext gegründet und wurden meist von hörenden Seelsorgern angeleitet. Seit den 1970er Jahren entwickelten immer mehr taube Personen eigene Interpretationen von Popsongs; in den USA gingen so entstandene Gruppen auch auf Tour (vgl. Ladd, 2008, S. 50). Die bereits in Kapitel 2.4 beschriebene Protestbewegung in den 1970er und 1980er Jahren an der Gallaudet Universität in den USA führte zu der Entstehung von Liedern in Gebärdensprache und gebärdenintegrierenden Tänzen, um dem neuen kulturellen Bewusstsein kollektiv Ausdruck zu verleihen. So entstanden in den USA innovative musikalische Kunstformen, die laut Prause die Werte der Taubenkultur reflektieren und individuumszentrierenden Funktionen wie dem Ausdruck von Emotionen, der Unterhaltung oder dem ästhetischen Vergnügen dienen. Auch taube Menschen beziehen solche Kunstformen in verschiedene Anlässe ein, um diese zu verschönern. So gibt es Geburtstagslieder, Weihnachtsmusik oder Gottesdienste bei denen gebärdensprachlich (mit und ohne Stimme) gesungen wird (vgl. Prause, 2007, S. 265). Ladd erklärt, dass erst seit den 1990er Jahren Liedtexte entstanden, die auf die Situation tauber Menschen angepasst sind bzw. von ihnen selbst komponiert wurden (vgl. Ladd, 2008, S. 50). Prause berichtet von jährlich stattfindenden nationalen und internationalen Festen in den USA und England (z.B. Signing Choir Festivals) und Wettbewerben, die sich auf Liedgebärden fokussieren (vgl. Prause, 2007, S. 266). In Deutschland und Europa finden ebenso solche Festivals statt, wie zum Beispiel das das „DEGETH-Festival“ in Unterföhring (vgl. Taubwissen, 2008:c). Hier zeigen sich die von Holcomb erwähnten fünf „Hallmarks of Culture“, die einen Zugang zu den „Lösungen für ein effektives Leben“ ermöglichen und den

Weiterbestand der Kultur sichern (Holcomb, 2013, S. 17, Englisch im Original: vgl. Kapitel 2.2).

3.3 Formen von gebärdenintegrierenden Musikperformances

Cripps et al. verweisen in ihrer Arbeit auf drei verschiedene Formen von Musikperformances mit Gebärdensprache, die durch ihren räumlichen Rhythmus und die Multidimensionalität eine besondere Struktur aufweisen:

1. Musikperformances, welche die englische Sprache auf ASL übersetzen: Diese Form kommt aus der hörenden Kultur. Von der Deaf Community wurden diese Performances deshalb nicht hoch angesehen. Zudem wurde die mangelnde Qualität dieser Performances kritisiert, da die Übersetzungen der Songs zwar versuchen den Rhythmus der Musik auf den Rhythmus der Gebärdensprache zu übertragen, aber der Gehalt der Texte nicht sinnhaft vermittelt wird, sondern versucht wird möglichst nah am Text zu bleiben (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.).
2. Signed Percussion Songs, die sich durch einzigartige rhythmische Patterns auszeichnen (vgl. ebd., S. 3 f.).
3. Signed Songs, die von „Deaf cultural expierences“ inspiriert sind (ebd., S. 4).

Prause nennt auch einige Beispiele taubenspezifischer Musikformen. Dazu zählt sie das „Song Signing“ bzw. „Sign Singing“. Bei dieser Musikform werden gesungene Lieder durch Gebärden begleitet (vgl. Prause, 2000, S. 558 f.). Diese Form lässt sich am ehesten der ersten Kategorie nach Cripps et al. zuordnen (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.). Song Signing entstand in den 1930er Jahren in der amerikanischen Taubenkultur und ist laut Prause auch weiterhin in Nordamerika verbreitet. Die Gebärden dienen der Vermittlung lexikalischer Aspekte und musikalischer Parameter. Das Song Signing zeichnet sich dabei durch eine korrekte Anwendung und Ausübung der Gebärden aus (Prägnanz der Gebärden, korrekte Grammatik). Rhythmische Elemente der Musik werden durch die Gebärden dargestellt, weshalb bestimmte Gebärden verlangsamt oder beschleunigt werden. Der Stimmungsgehalt der Songs wird unter anderem durch die Körpersprache und den Gesichtsausdruck vermittelt. Die Art und Größe der Bewegungen im Gebärdenraum beziehen sich auf frequenzbezogene musikalische Elemente und emotionale Aspekte. Für diese Art des Musizierens ist Kreativität und individueller musikalischer Ausdruck gefragt. Prause berichtet, dass einige hörende Fachvertreter:innen die Notwendigkeit des Singens beim Liedgebärden betonten. Allerdings ist bei tauben Schüler:innen und Erwachsenen zu beobachten, dass das Singen beim Song Signing oftmals in

den Hintergrund tritt und der Ausdruck über die Gebärdensprache und die Betonung der Werte der Taubengemeinschaft in den Mittelpunkt rücken (vgl. Prause, 2000, S. 560; vgl. Prause, 2007, S. 267 f., 304 ff.).

Prause unterscheidet die „Signed Interpreted Musical Performance“ vom Song Signing, da diese ohne Gesang und mit Betonung der Gebärdensprache erfolgen. Diese Kunstform ist am ehesten der dritten Kategorie nach Cripps et al. zuzuordnen (vgl. Prause, 2000, S. 560; vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.). Der Fokus liegt auf der Integration taubenkultureller Aspekte. Gegenstand dieser Performances sind zum Beispiel aus der hörenden Kultur entnommene Opern, Musicals und anderen Musikstücke (vgl. Prause, 2007, S. 267 f., 304 ff.; vgl. Prause, 2000, S. 560). Prause erklärt, dass Liedgebärden tauben Menschen die Möglichkeit geben, an Musik teilzuhaben, da Musik als etwas „Körperliches und Visuelles im Gegensatz zu etwas rein Hörbarem auftritt“ (ebd., S. 561). Musik ist dann nicht nur auf die aurale Dimension beschränkt, sondern involviert die gesamte Sinnestätigkeit (vgl. Prause, 2007, S. 304 ff.). So entstehen innovative, neuartige Ausdrucksformen, denen ein nicht-traditionelles Musikverständnis zugrunde liegt und die kulturell in der Taubengemeinschaft zu verorten sind (vgl. ebd., S. 269). Prause hebt hervor: „Auch hier geht es um den musikalischen Ausdruck und die Umsetzung musikalischer Elemente und auch um die Ausbildung des musikalisch-künstlerischen Potentials gehörloser Menschen“ (Prause, 2000, S. 561). In ihrer Dissertation bezieht sich Prause auf Helen Williams, die bereits 1989 den musikpädagogischen Mehrwert des Gebärdens von Liedern anerkannte und erklärte: „signed songs […] combines the language of the deaf with the language of music” (Williams, 1989, S. 94, zit. n. Prause, 2007, S. 305).

In den USA und England gibt es zahlreiche Gebärdenchöre, deren Ziel es ist, taube Menschen musikalisch-künstlerisch auszubilden und Liedgebärden als musikalische Kunstformen tauber Menschen zu etablieren und so die Überwindung von Kommunikationsbarrieren zwischen hörenden und hörbehinderten Menschen zu fördern (vgl. Prause, 2000, S. 561). Auch in Deutschland gibt es derartige Chöre.[20] Mittlerweile finden sich auf YouTube zahlreiche Performances von Einzelpersonen, die Songs in Gebärdensprache (z.B. DGS oder ASL) darstellen. Teilweise stecken hinter den Performer:innen hörende Personen, die sich für Gebärdensprache interessieren, es gibt auch einige Performances von Künstler:innen, die selbst eine Hörbehinderung haben.[21]

---

[20] Der Gebärdensprachchor „Sing and Sign“ von Susanne Haupt ist ein inklusives Ensemble in Leipzig, welches Musik und Gebärdensprache kombiniert (vgl. Sing and Sign, 2023).

[21] Sean Forbes, Marko Vuoriheimo und Cindy Klink sind kommerziell-erfolgreiche hörbehinderte Künstler:innen, die musikalisch tätig sind (vgl. YouTube, 2010; vgl. YouTube, 2021:b; vgl. YouTube, 2019).

3.4 Musikdolmetschen – Eine kulturelle Aneignung der Gebärdensprache?

In den vorherigen Kapiteln wurde aufgezeigt, dass die Taubenkultur und die daraus entstandenen Kunst- und Musikformen eine wichtige Rolle in der Taubengemeinschaft spielen. Kunst spiegelt oftmals Unterdrückungserfahrungen wider und ist wichtig für die Anerkennung und Weiterentwicklung der Gebärdensprache und der Taubengemeinschaft (vgl. Holcomb, 2013, S. 171 ff.; vgl. Prause, 2007, S. 266 f.). In Kapitel 3.3 wurde gezeigt, dass es international bereits Musikperformances tauber Künstler:innen gibt. Diese künstlerischen Darbietungen von Musik in Gebärdensprache sind komplex und wurden in ihrer Tiefe noch nicht erforscht (vgl. Boyes-Braem, 1992, S. 188 f., zit. n. Prause, 2007, S. 271; vgl. Cripps et al., 2017, S. 4). Generell befindet sich die deutsche Forschung zu der Kunst hörbehinderter Menschen noch ganz am Anfang – die Differenzierung der verschiedenen Kunstformen der Taubengemeinschaft und die Untersuchung taubenspezifischer musikalischer Ausdrucksformen ist bisher nur randständig erfolgt (vgl. Kapitel 3.1). Taube Menschen kämpfen nach wie vor um die Anerkennung und Legitimation ihrer eigenen Sprache und Kultur. Kunst tauber Menschen ist im öffentlichen „hörenden Leben“ kaum präsent und die Deutsche Gebärdensprache ist erst seit 2002 anerkannt (vgl. Uhlig, 2012, S. 87; vgl. Deutscher Gehörlosenbund, 2022:c). So ist es nicht verwunderlich, dass durch die Verknüpfung von Gebärdensprache und Musik eine brisante Diskussion um das Thema der kulturellen Aneignung[22] von Gebärdensprache entstanden ist. Diese Debatte soll im Folgenden grob skizziert werden, da in dieser Arbeit davon ausgegangen, dass diese Diskussion Perspektiven in Bezug auf die Weiterentwicklung gebärdensprachlicher und musikalischer Ausdrucksformen bietet und mögliche Bildungschancen eröffnet, die in der Verbindung von Musik und Gebärdensprache als taubenkulturelle Kunstform stecken.

Die Debatte über kulturelle Aneignung wurde 2018 durch den Beitrag „Eine optische Täuschung“ von Martin Vahemäe-Zierold angestoßen und thematisiert das sogenannte „Musikdolmetschen“ durch hörende Personen. Er beschreibt in dem Artikel, dass er die Übersetzungen von hörenden Dolmetscher:innen als unzulänglich und unverständlich empfindet. Dadurch hat er sich „abermals ausgeschlossen“ gefühlt, da die hörenden

[22] „Kulturelle Aneignung (engl. Cultural appropriation) referiert gemeinhin auf eine kontroverse, negativ konnotierte Praxis. Im weitesten Sinne beschreibt sie die Inanspruchnahme von Dingen, Praktiken oder Traditionen aus einem kulturellen Kontext, der nicht der eigene ist. Ferner findet dieser Aneignungsprozess ohne Verständnis von oder Würdigung der betroffenen Kultur statt. Hinzukommt, dass die Appropriation kultureller Elemente oftmals vor dem Hintergrund asymmetrischer Machtverhältnisse stattfindet. Kulturelle Aneignung steht damit im Gegensatz zu Formen der Hybridisierung. Unklar bleibt jedoch oft, wie einzelne Fälle kultureller Aneignungsprozesse ethisch zu bewerten sind. Während Praktiken wie das sog. Blackfacing als eindeutig rassistisch gelten, ist die Aneignung kultureller Elemente im Kontext der Kunstfreiheit ein breit diskutiertes Thema“ (Ikud Seminare, 2022).

Dolmetscher:innen die DGS nicht auf Muttersprachenniveau beherrschen und die Feinheiten der Sprache nicht transportieren können. Zudem beschwert sich der Autor darüber, dass hörende Dolmetscher:innen als Vertreter:innen einer Minderheit auftreten, dessen sie nicht selbst Teil sind. So werden laut Vahemäe-Zierold die Gebärdensprachdolmetscher:innen für die Gebärdensprache gefeiert, zur Kultur tauber Menschen befragt, zu Veranstaltungen wie Talkshows und Konzerten eingeladen, während taube Menschen weiterhin marginalisiert werden. Er spricht deshalb radikal davon, dass

> Musikdolmetschen durch hörende Dolmetscher*innen […] daher auch eine Täuschung der hörenden Auftraggeber*innen [ist], die Inklusion und Barrierefreiheit schaffen wollen und dafür bezahlen. Vor allem aber eine Täuschung von uns tauben Menschen, denen Zugang vorgegaukelt, aber kulturelle Aneignung verkauft wird (Vahemäe-Zierold, 2018).

Um barrierefrei und inklusiv zu agieren, sollten deshalb hörende und taube Dolmetscher:innen zusammenarbeiten. So könnten die Gebärdensprache und die Kultur tauber Menschen im öffentlichen Raum gefördert und bewahrt werden. Taube Akteur:innen stehen so im Mittelpunkt und können als Vertreter:innen ihrer eigenen Kultur agieren (vgl. ebd.). Mit einer Stellungnahme reagierte der „Bundesverband der GebärdensprachdolmetscherInnen“ (im Folgenden „bgsd“ genannt) auf die Vorwürfe in dem vorgestellten Artikel. Sie erklären, dass Musikdolmetschen eine besondere Form des Dolmetschens darstellt, für die man eine gute Kenntnis von Musik braucht. Musikdolmetschen stellt somit eine besondere Herausforderung dar und ist für taube Dolmetscher:innen nur schwer möglich, da es nicht nur um eine saubere Textübertragung geht (auch das beschreibt der Verband als besonders anspruchsvoll, „da Texte von Musikstücken oft mehrdeutig, unklar, metaphorisch und bewusst blumig sind und viel Interpretationsspielraum lassen“), sondern die Botschaft eines Musikstücks zu großen Teilen über Rhythmus, Intonation und Melodie vermittelt wird (bgsd, 2018, S. 1). Der Verband findet es diskussionswürdig, ob es ein Äquivalent von Musik in Gebärdensprache geben kann, denn „[w]ie überträgt man Melodien in eine Sprache, deren Modus nicht auditiv, sondern visuell ist?“ (ebd., S. 2). Der bgsd resümiert deshalb, dass Musikdolmetschen kein herkömmliches Dolmetschen darstellt, sondern eher als eine Form der Kunst bzw. Performance verstanden werden sollte, wobei immer die Gefahr besteht, dass die Intention des:der Künstlers:in durch die eigene Interpretation verfälscht wird. Der Verband räumt ein, dass die Zusammenarbeit tauber und hörender Dolmetscher:innen in der Übersetzung der Texte sicher sinnvoll ist, aber die anderen Bestandteile der Musikstücke für taube Dolmetscher:innen schwer zu erfassen sind. So wäre die Übersetzung dann nur auf Texte beschränkt, was es laut dem bgsd fragwürdig macht, ein Konzert zu besuchen. Zudem sei dieses Verfahren in der Planung von Konzerten sehr umständlich (vgl. ebd., S. 2 f.). Außerdem findet der Verband, dass hörende

Dolmetscher:innen, die DGS auf einem hohen Niveau beherrschen, diese auch „mit Stolz präsentieren“ dürfen (ebd., S. 3).

Vor dem Hintergrund des beschriebenen aktuellen internationalen Forschungsstandes zur Kunst tauber Menschen, der ambivalenten Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft und der Existenz tauber Menschen, die erfolgreich Musik performen erscheint die Stellungnahme des bgsd sehr uninformiert und unbedacht (vgl. Kapitel 3). Der „Berufsverband der tauben GebärdensprachdolmetscherInnen“ (im Folgenden „tgsd“ genannt) kritisiert den bgsd in vielen Punkten und erklärt, dass taube Menschen durchaus in der Lage sind Musik zu dolmetschen und das dies bei anderen tauben Menschen sogar besser ankommt (BR Mediathek 2018, Min: 2:43). Die Mehrdeutigkeit und Unklarheit von Texten kann auch in DGS wiedergegeben werden; in der Übersetzung ist eine Interpretationsfreiheit möglich. In der Übersetzung von Musik spielt das „Deaf Extra Linguistic Knowledge“, „DELK“ eine wichtige Rolle. Es handelt sich dabei um Wissen außerhalb der Sprache; das „D“ steht für die taube Sozialisation, die es tauben Dolmetscher:innen ermöglicht, sich besser in taube Kund:innen hineinzuversetzen und die passende Formulierung auszuwählen (vgl. tgsd, 2018, S. 1; vgl. Kapitel 2.2). Durch DELK kann die taube Erfahrung von Musik authentischer dargestellt werden: Dazu gehört die hohe Bedeutung und ständige Präsenz von Musik im hörenden Alltag.

> Analog dazu haben Taube auch eigene Musikerfahrungen gemacht und produzieren diese selbst, basierend auf ihren eigenen Sprach- und Kulturkenntnissen. Diese Produktion von tauber Musik nennt man 'Signed Music' (tgsd, 2018, S. 1, zit. n. Cripps et al., 2017).

Der tgsd verweist somit auf bereits bestehende Forschung zu Musikperformances, die aus der Taubenkultur kommen. Für eine mögliche Zusammenarbeit zwischen tauben und hörenden Dolmetscher:innen schlägt der Verband verschiedene Techniken vor, wie zum Beispiel die Signalisierung des Beginns der einzelnen Tonabschnitte oder das Anzeigen des Beats bzw. Tempos (vgl. ebd., S. 1). Den Vorwurf der kulturellen Aneignung findet der tgsd vor dem Hintergrund der fehlenden Repräsentation tauber Menschen im öffentlichen Leben verständlich und wertet es als problematisch, dass der bgsd davon spricht, dass hörende Dolmetscher:innen für sich beanspruchen die Gebärdensprache mit „Stolz präsentieren“ zu dürfen (bgsd, 2018, S. 2). Im Rahmen dieser öffentlichen Debatte erfolgte auch eine anonyme Stellungnahme hörender Dolmetscher:innen, die darauf hinweisen, dass hörende Dolmetscher:innen nicht als Repräsentant:innen der Taubenkultur und der Gebärdensprache gelten sollten. Sie problematisieren, dass es oft die hörenden Dolmetscher:innen sind, die Ruhm und Geld für ihre DGS-Kompetenz ernten, während diese Anerkennung eigentlich tauben Menschen zukommen sollte, weil sie seit Jahrzehnten gegen die Widerstände der Kultur ankämpfen (vgl. Anonyme Stellungnahme, 2018, S. 1).

Als Reaktion auf den beschriebenen Konflikt bildete sich 2019 die aktivistische Gruppe „Deaf Performance Now“, deren Forderungen die Präsentation der Gebärdensprache und der Taubenkultur durch taube Vertreter:innen sind; es soll keine Aneignung der tauben Kultur und Vermarktung der Deutschen Gebärdensprache ohne die Beteiligung tauber Personen stattfinden. Sie fordern zudem die kritische Reflexion der Privilegien hörender Dolmetscher:innen (vgl. Deaf Performance Now, 2019). Die Protestgruppe lehnte sich bei der Wortwahl an „Deaf President Now“ an (vgl. Kapitel 2.4; vgl. Fußnote 11). Die Forderungen drücken in erster Linie aus, dass taube Künstler:innen überhaupt sichtbar werden und eine Bühne bekommen (vgl. Deaf Performance Now, 2019).

Auf der Podiumsdiskussion der „Gesellschaft für Gebärdensprache und Kommunikation Gehörloser“ zu dem Thema fiel seitens einer tauben Teilnehmerin der Vorwurf der „Verhörlichung“ der Gebärdensprache (Vollhaber, 2021, S. 20). Vollhaber erklärt diesbezüglich, dass „Verhörlichen“ meint, dass hörende Menschen sich der Gebärdensprache linguistisch und nicht kulturell annähern. Dabei beschäftigen sich die hörenden Menschen nicht mit der Kultur tauber Menschen und beeinflussen die DGS durch ihre eigene Lebens- und Sprachwirklichkeit (vgl. ebd., S. 22). Die Forderungen der Protestgruppe „Deaf Performance Now“ verdeutlichen diesen Aspekt: Wenn hörende Menschen Gebärdensprache präsentieren, werden taubenkulturelle Aspekte und die einzigartige Kunst tauber Menschen, die in ihrer Weltsicht gründet, nicht präsentiert. Der Einbezug dieser Aspekte ist maßgeblich relevant für die Anerkennung der Taubengemeinschaft und die Basis für eine gemeinsame kulturelle Verständigung und gegenseitige Teilhabe. Zudem können sich taube Menschen durch Deaf Performance (im speziellen Musikperformances mit Gebärdensprache) Musik auf ihre eigene, körperlich geprägte Weise annähern in einem Modus verarbeiten, der ihrer Körperlichkeit gerecht wird. In seinem Artikel „Wem gehört die Gebärdensprache“ formuliert Vollhaber einen „anderen Blick auf kulturelle Aneignung“ und rekurriert in diesem Zuge auf Hans Peter Hahn, der die mächtigste Strategie der kulturellen Aneignung als Mimesis kennzeichnet. Die Mimesis von Symbolen führt dazu, dass

> Symbole der Macht […] plötzlich nicht mehr an deren Orte und Personen gebunden [sind] und der Kontrolle durch ihre Träger [entgleiten]. Indem die Symbole mimetisch repliziert und zugleich transformiert werden, verlieren sie zudem ihre Eindeutigkeit (Hahn, 2011, S. 15, zit. n. Vollhaber, 2021, S. 29).

Hahns Auffassung ist, dass kulturelle Aneignung kulturelle Transformationen beschreibt und dabei „Fragen nach Innovation und Kreativität von Akteuren, die zwischen den verschiedenen, kulturell geprägten Perspektiven vermitteln“ fokussiert (Hahn, 2011, S. 11 f., zit. n. Vollhaber, 2021, S. 30 f.).

> ‚Kulturelle Aneignung' als Konzept möchte genau diese Transformation herausstellen. Sie [hat] zum Ziel, durch die Erweiterung der eigenen Handlungsräume innerhalb der Gesellschaft Anerkennung zu finden, den Wandel der Kultur voranzutreiben, und, nicht zuletzt, globale Einflüsse nicht mehr als Bedrohung, sondern als neue Option für den Wandel sozialer Identität aufzufassen (Hahn, 2011, S. 23, zit. n. Vollhaber, 2021, S. 31).

Vollhaber beschreibt, dass diese Transformationen zwischen den Kulturen Angst machen, da sie das Konzept von (nicht-)Behinderung, sowie das „Zwei-Welten-Konstrukt" der „Taubenwelt" und der „Hörendenwelt" auflösen (ebd., S. 31). Doch er sieht den Mehrwert der Transformation in der Gestaltung eines „lebendigen und performativen Sprachprozesses […], an dem alle Sprecher von Sprachen partizipieren" können (ebd., S. 31). So können die Kulturen beider Sprachen bereichert werden und es findet ein Austausch statt, „in denen sich die Bedingungen des Fremden und Eigenen verändern" (ebd., S. 31).

Seit 2019 beschäftigt sich eine Arbeitsgruppe des Deutschen Gehörlosenbundes mit dem Thema Deaf Performance und es wurde ein intensiver Austausch zwischen den Verbänden angeregt. 2021 fand mit „Spot an für Deaf Performance" ein internationaler Kongress zum Thema Deaf Performance statt, in dem Vertreter:innen der Taubenkultur, vorrangig Künstler:innen, die sich mit gebärdenintegrierenden Performances, Theater und Kunst beschäftigen, Vorträge hielten und sich zum Thema tauber Kunstformen austauschten (YouTube, 2022, Min.: 1:09 ff.; vgl. YouTube, 2021:a).

4 Ästhetische Transformation

Elisabeth Kaufmann erklärt, dass Deaf Performance ein Oberbegriff ist, unter dem sich verschiedene Kunstformen sammeln – zum Beispiel Musik, Theater, Literatur und Moderation (YouTube, 2022, Min.: 6:06 ff.). Deaf Performance verstanden als Musikperformances tauber Menschen stellen deshalb nur einen Teilbereich dar, wobei unklar ist, welche taubenspezifischen Musikformen damit genau gemeint sind (vgl. ebd.; vgl. Kapitel 3.3). Eine genauere wissenschaftliche Beschreibung des Begriffs Deaf Performance ist noch nicht erfolgt und ist deshalb Bestandteil der Expert:inneninterviews im qualitativen Teil dieser Arbeit. Für die vorliegende Arbeit ist zunächst die Unterscheidung von Deaf Performance allgemein und Deaf Performances, die Musik integrieren, relevant. Aus der Diskussion um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache im Kontext des Musikdolmetschen lässt sich schließen, dass es einen großen Unterschied macht, ob eine hörende oder taube Person Musik in Gebärdensprache performt. Es geht hauptsächlich um die Präsenz tauber Menschen und ihrer Kunst im gesellschaftlichen Leben und ihrer selbstständigen Repräsentation in der Öffentlichkeit (vgl. Kapitel 3.4). Kunstformen tauber Menschen finden in der Diskussion um Hörbehinderung selten Beachtung und hörbehinderte Menschen werden häufig im

Zusammenhang mit Musik porträtiert. Dabei spielt eine Form des Audismus eine Rolle, bei der hörende Menschen taube Menschen für das Nicht-Hören-Können bemitleiden (vgl. Schröder, 2007, S. 71; vgl. Schmidt, 2014, S. 14 f.; vgl. Kapitel 3). Die Diskussion hat zudem verdeutlicht, dass Musik im Leben tauber Menschen trotz ihres fehlenden oder geschädigten Gehörs eine Rolle spielt. Die Omnipräsenz von Musik in der Gesellschaft hat einen Einfluss auf taube Menschen, die sich Musik auf ihre Art und Weise annähern können. So gibt es Musikperformances tauber Menschen, die nicht auf dem Hören basieren, sondern auf der visuellen, tauben Weltwahrnehmung und tauben Erfahrung von Musik (vgl. Prause, 2007, S. 18, 271; vgl. Prause, 2000, S. 558, 563; vgl. Cripps et al., 2017, S. 1; vgl. Kapitel 3.2 & 3.3). Das Ergebnis sind Auseinandersetzungen mit Musik, die selbst Kunst sind. Im Folgenden wird die Annahme, dass es sich bei Deaf Performances (im speziellen Musikperformances mit dem Einsatz von Gebärdensprache) um ästhetische Transformationen von Musik zu Gebärdensprache handelt, entwickelt und begründet. Nach einer Einführung in die Theorie der ästhetischen Transformation nach Ursula Brandstätter werden pädagogische Überlegungen im Hinblick auf das Konzept vorgestellt. Im Anschluss daran soll aufgezeigt werden, inwiefern Musikperformances tauber Künstler:innen mit dem Einsatz von Gebärdensprache als ästhetische Transformationen zu verstehen sind. Daraus entwickeln sich die leitenden Fragen für die qualitative Forschung der vorliegenden Masterarbeit.

4.1 Theoretischer Exkurs: Die Theorie der ästhetischen Transformation nach Ursula Brandstätter

In ihrem Buch „Erkenntnis durch Kunst – Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation“ erörtert Brandstätter die verschiedenen Erkenntnismöglichkeiten der Kunst und entwickelt im Laufe ihrer Überlegungen eine Theorie, die ästhetische Transformation als „Modellfall ästhetischer Erkenntnis [darstellt] und analysiert“ (Brandstätter, 2013, S. 10). Zunächst führt die Autorin aus, dass es verschiedene Logiken des Denkens gibt. „Das gewählte Denkmedium beeinflusst dabei nicht nur die Darstellung und Vermittlung der in ihm gewonnenen Erkenntnisse, sondern das Medium wirkt sich bereits auf die Generierung von Wissen und Erkenntnis aus“ (ebd., S. 38). Das kausale bzw. logische Denken funktioniert über Ursache-Wirkungszuschreibungen und folgert in richtige Urteile und wahre Schlüsse. Diese Art des Denkens und Erkennens wird klassischerweise an die Möglichkeiten der Verbalsprache geknüpft (vgl. ebd., S. 10, 22, 38 ff.). Das analoge Denken hingegen entfaltet seine Stärke durch die Suche nach und der Generierung von Ähnlichkeiten in verschiedenen Phänomenen. „[A]uf der Basis von Vergleichen werden Ähnlichkeiten im Verschiedenen gesucht“ (ebd., S. 22).

Diese Art des Denkens kann sich in jedem Medium vollziehen, ist im Gegensatz zum kausalen Denken begrifflich „durchlässig“ und hebt das Besondere in den Phänomenen nuancierend hervor. Diese Denkformen stehen laut Brandstätter nicht in Konkurrenz zueinander, sondern ergänzen sich (ebd., S. 22 f., 38 ff.).

In der Auseinandersetzung mit Kunst gibt es laut Brandstätter immer eine körperliche Dimension, also kann Kunst nicht aus einer „distanzierten Haltung heraus verstanden“ werden (ebd., S. 66 f.). Egal ob es sich dabei um „ein Musikstück, ein Bild oder literarischen Text handelt – der verstehende Umgang umfasst immer auch mimetische Aspekte“ (ebd., S. 67). Durch die Mimesis als eine besondere Art des Weltzugangs „ähneln wir uns der Wirklichkeit an“ und es werden durch analoges Denken Ähnlichkeiten und Differenzen konstruiert, die auch in ein Nicht-Verstehen münden können (ebd., S. 34). Um die Ähnlichkeiten zu verstehen, muss man sich in etwas hineinversetzen können. So wird der mimetische Weltzugang als ein Nachahmen und Sich-ähnlich-machen verstanden, aber auch als ein Darstellen und Ausdrücken, welches an die sinnliche Wahrnehmung und die Körperlichkeit des einzelnen Menschen gebunden ist. Die konkrete sinnliche Wahrnehmung bildet den Kern der ästhetischen Erfahrung und Erkenntnis (vgl. ebd., S. 33 ff., 38 ff., 67 ff., 77 f., 96 f.). „Das bedeutet, dass wir im Prozess der Rezeption die sinnlichen Dimensionen eines Kunstwerkes innerlich nachvollziehen und uns ihnen innerlich annähern“ (ebd., S. 67). Brandstätter erklärt, dass dieser spezifische mimetisch-verstehende Umgang mit der Welt bzw. mit den Kunstwerken, immer auch einen performativen Charakter aufzeigt (vgl. ebd., S. 67). Kunstwerke haben, so die Autorin, immer einen „offene[n] und nicht eindeutig fixierbare[n] Charakter“ (ebd., S. 69). Diese bezeichnet Roman Ingarden als „Unbestimmtheitsstellen“, die die Rezipient:innen dazu anregen anhand der Kunstwerke selbstständig weiter zu denken und die „Lücken“ zu füllen (Ingarden, 1968, S. 49, zit. n. Brandstätter, 2013, S. 69).

Kunst hat Brandstätter zufolge verschiedene Funktionen, wie zum Beispiel die Funktion „der Unterhaltung, der Erinnerung, der Repräsentation, der Identitätsbildung, der Werbung“ (ebd., S. 70). Für sie hat Kunst aber auch eine Erkenntnisfunktion der Kunst selbst und über das Kunstwerk hinaus, weshalb Kunst als Medium von Erkenntnis betrachtet werden sollte (vgl. ebd., S. 70). Einen besonderen Fokus legt die Autorin auf die Theorie der ästhetischen Transformation, da ästhetische Transformationen „auf exemplarische Weise die spezifischen, sich in ästhetischen Medien vollziehenden Möglichkeiten von Erkenntnis [veranschaulichen]“ (ebd., S. 12). Damit sind die verschiedenen Möglichkeiten des Denkens (kausales, logisches Denken und analoges, mimetisches Denken) und ihre Vernetzung gemeint, die sich an das jeweilige Medium der Erkenntnis (z.B. Musik oder Literatur) anpassen. Ästhetische

Transformationen zeichnen sich durch offene, unvorhersehbare Veränderungsprozesse aus (vgl. ebd., S. 87 f.). Brandstätter beschränkt sich zudem auf Prozesse der ästhetischen Transformation, die bewusst, intentional vollzogen werden und ein Innovationspotenzial aufweisen. Brandstätter verengt die Definition auf die ästhetischen Phänomene, „in denen Künstler bewusst einen zunächst ‚fremden' Phänomenbereich als Ausgangspunkt für eine Übertragungen in ihr eigenes künstlerisches Denken und Gestalten nehmen" (ebd., S. 90). Mit Hilfe der metaphorischen Bezugnahme (auf Basis des mimetischen Weltzugangs, also einer Form des analogen Denkens) stellen Künstler:innen Ähnlichkeiten zwischen Phänomenen fest, bzw. generieren sie und öffnen somit ein prinzipiell unendliches Feld, da prinzipiell alles miteinander ähnlich gemacht werden kann. „Entscheidend ist, wie überzeugend die Bezugnahme – auch für die Rezipienten – gelingt, wie sehr also die Beziehung der Ähnlichkeit nachvollzogen werden kann und zu künstlerischen Ergebnissen führt, die auch unabhängig vom Transformationsprozess überzeugen" (ebd., S. 121). Brandstätter resümiert, dass die transformierte Wahrnehmung die Basis ästhetischer Erkenntnisse bildet. Die Veränderung der Wahrnehmung ist einer der zentralen Intentionen von ästhetischen Transformationen, die darin besteht eingeübte Wahrnehmungsmuster zu irritieren und zu durchbrechen. Dabei arbeitet die ästhetische Transformation mit sinnlichem Material, das in der Wahrnehmung verarbeitet und erfasst wird. So kann ästhetische Transformation als Modellfall ästhetischer Erkenntnis gelten, da Erkenntnisse ohne Sprache geschaffen werden und führt zur Erkenntnis von Kunst durch das vergleichende und analoge Denken. Ausgangspunkt des Prozesses ist die mimetische Wahrnehmung und der Endpunkt des Prozesses mündet in der Wahrnehmung selbst. Die Erkenntnis beruht auf der metaphorischen Bezugnahme und dem analogen Denken, die „jedoch niemals zu einem Endpunkt kommen" (ebd., S. 126; vgl., ebd., S. 10 ff.). Eine „Erkenntnis durch Kunst" kennzeichnet Brandstätter als diejenigen ästhetischen Transformationen, die ebenfalls „in der Wahrnehmung verankert [sind]" und auch auf analogem, vergleichendem Denken beruhen (ebd., S. 126). Sie betont jedoch die Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung, die „Freiräume für verschiedene Interpretationen [lässt] und [sich selbst] reflektiert […], indem sie immer wieder auf ihr [sic] eigenen Bedingungen zurück verweist" (ebd., S. 126).

4.2 Pädagogischer Mehrwert von ästhetischen Transformationen

In ihrem Buch deutet Brandstätter an, dass ästhetische Transformationen neben künstlerischen Aspekten auch pädagogische Potenziale beherbergen, so können durch ästhetische Transformationen mit Hilfe verschiedener Methoden eine interessante Produktion von Kunst

ermöglicht werden. Doch auch in der Rezeption entfaltet die ästhetische Transformation ihre pädagogischen Möglichkeiten, da die vergleichende Betrachtung von Kunstwerken die Wahrnehmung transformieren kann (vgl. ebd., S. 134). Für die Theorie der ästhetischen Transformation nennt Brandstätter einige didaktisch-methodische Orientierungen und erklärt, dass ästhetische Transformationen eingeübte Wahrnehmungsmuster und Handlungsautomatismen durchbrechen können und dadurch Raum für „Möglichkeiten des Wahrnehmens und Handelns“ entstehen können (ebd., S. 136). Weiter beschreibt sie, dass die Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten der Welt durch die verschiedenen Sinne des menschlichen Körpers bestimmt sind. So schlägt Brandstätter vor, dass die bewusste Wahrnehmung von Kunst im Modus ihrer verschiedenen Sinne (z.B. durch intensives Hören von Musik), durch die Gegenüberstellung mit anderen Wahrnehmungskategorien (z.B. dem Sehen) gefördert werden kann und diese Wahrnehmungskategorien auch wechselseitig angewendet werden können – beispielsweise „Wahrnehmungskategorien aus dem Bereich der Musik auf Bilder übertragen“ werden können (ebd., S. 139). Prozesse der ästhetischen Transformation können einen unterschiedlichen Grad an Komplexität und Reduktion aufweisen: So liegt der Analyse der Merkmale, die transformiert werden sollen, ein Entscheidungsprozess über die Auswahl zugrunde. Zudem bietet sich dadurch die didaktische Möglichkeit an, Aufgabenstellungen mit unterschiedlichen Komplexitätsgraden zu erstellen (vgl. ebd., S. 140). Dass ästhetische Transformation ohne Verbalsprache funktionieren kann (aber nicht muss), ist gewissermaßen ein Credo des vorgestellten Buches. Die Besonderheit der ästhetischen Transformation ist ihre Offenheit für verschiedene Reflexionsformen, die durch den spezifischen Modus des Wahrnehmens und durch die verschiedenen Logiken des Denkens möglich sind (vgl. ebd., S. 141). Brandstätter resümiert, dass der pädagogische Mehrwert ästhetischer Transformationsprozesse darin liegt, Selbstreflexion und Medienreflexion zu fördern. Sie produzieren somit Erkenntnisse, die offen und beweglich sind für verschiedene Möglichkeiten des Denkens. Dabei wird kein klares Ziel festgelegt, sondern genau diese Bewegung selbst beschreibt Brandstätter als das Ziel:

> Der sich dadurch ergebende Raum der Erkenntnis lässt sich als ein dynamischer Raum des Dazwischen charakterisieren: Im Dazwischen entsteht die Energie, die das Denken in Bewegung hält und immer wieder zu neuen Erkenntnissen anregt (ebd., S. 145).

Angesichts ihrer umfangreichen Möglichkeiten in Bezug auf pädagogische und künstlerische Prozesse ist die Theorie der ästhetischen Transformation in der Musikpädagogik ein vieldiskutiertes Thema und bildet die Basis für verschiedene Konzepte und Überlegungen in Bezug auf Musikunterricht. 2019 erschien der Band „Musik – Bild – Bewegung – Sprache: Zu Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation“, der sich eingängig und grundlegend mit

der Theorie der ästhetischen Transformation befasst und sich in diesem Zuge mit dessen verschieden Facetten und pädagogischen Potenzialen beschäftigt (vgl. Oberschmidt & Zöllner-Dressler, 2019). Jürgen Oberschmidt kritisiert in seinem Beitrag, dass im Musikunterricht das Reden über Musik (zum Beispiel in der Musikanalyse) eine wichtigere Rolle einnimmt als das Hören von Musik (vgl. Oberschmidt, 2019, S. 14). Dabei wird häufig versucht Musik „eindeutige […] Verstehensmöglichkeiten" zu entnehmen, wodurch kein offener Dialog mit der Musik entstehen kann (ebd., S. 14). Mathias Schillmöller sieht eine Möglichkeit des offenen Dialogs mit der Musik durch das ungehemmte Sprechen, „bei dem Begriffe völlig neu definiert oder erfunden und intuitive Zugänge nicht kognitiv überfrachtet werden" und stellt dies als Grundlage für ästhetische Transformationsprozesse in den Vordergrund (Schillmöller, 2019, S. 92). Oberschmidt betont hingegen „eine lebendige Wechselbeziehung zwischen dem sinnlich-hörendmalenden Umgang mit Musik und einem erforschenden Denken", die durch die Sinnlichkeit, die praktische Ausübung der Kunst und das erforschende Denken stattfinden können (Oberschmidt, 2019, S. 32). Damit greift er Brandstätters Überlegungen auf, dass der Umgang mit Kunst eine körperliche Dimension erfordert und dass Kunst nicht aus einer „distanzierten Haltung", bei Oberschmidt das Sprechen über Musik anhand vorher abgeklopfter Verstehensmöglichkeiten, verstanden werden kann (vgl. ebd., S. 14; vgl. Brandstätter, 2013, S. 67 f.). So formuliert Oberschmidt folgende These: „Die einzige Antwort auf Musik geschieht in offenen Begegnungen in den Medien der Künste" (Oberschmidt, 2019, S. 33). Damit fungiert die künstlerische Tätigkeit selbst als eine eigene Art und Weise des Denkens, die für die Reflexion ihres Gegenstands (Kunst) keiner Sprache bedarf (vgl. ebd., S. 33 f.). In seinem Beitrag „Körperliches Verstehen durch Mimesis: Musik von György Ligeti und Alfred Schnittke in Bewegung transformieren" betont Christoph Stange die „dezidiert *körperliche* Bezugnahme" auf Kunst durch das „ganze Spektrum körperlicher Bewegungen bei und zu Musik […], also jegliche Transformation von Musik in Bewegung und umgekehrt" (Stange, 2019, S. 103, Hervorh. i. O.). Als Anliegen seines Beitrags formuliert Stange das Ziel „mimetische Transformationsprozesse für musikpädagogisches Denken fruchtbar zu machen und sie als Verstehensprozesse auszuweisen" (ebd., S. 103). Dieses körperliche Verstehen ist getrennt von einer traditionellen Auffassung des Verstehens, welches mittels der Verbalsprache funktioniert und stützt sich somit auf die von Brandstätter vorgegebenen Trennung des logischen Denkens, welches mit Sprache funktioniert und des analogen Denkens, welches in der Wahrnehmung verhaftet bleibt und ohne Sprache funktionieren kann (vgl. ebd., S. 103; vgl. Brandstätter, S. 10, 22, 38 ff.). In seinem Verständnis der Mimesis bedient sich Stange den Ausführungen Brandstätters und erklärt, dass Mimesis sich im und durch den Körper ereignen

kann und „*körperlich* auf die Umgebung (und damit u.a. auch auf Kunst) Bezug“ nimmt (Stange, 2019, S. 105, Hervorh. i. O.). Diese Bezugnahme ist dabei nicht als „ein Abdruck der Vorlage“ zu verstehen, sondern es zeigen sich durch diese Bezugnahme die spezifischen Möglichkeiten der Gestaltung und Wahrnehmung des bezugnehmenden Körpers (vgl. ebd., S. 107). Der Prozess der „Anwandlung“ bzw. Anähnlichung an einen Gegenstand ist durch den „unverwechselbaren Körperbau, der u.a. [bestimmt ist] von einzigartiger Physiognomie, Muskelstärke und den Proportionen“ geprägt (ebd., S. 109). Für Stange ergibt sich dementsprechend die musikpädagogische Forderung „den Körpern der Agierenden mit ihren Bewegungsbiographien, ihrem biographisch geprägten Bewegungsrepertoire und ihrer Expressivität ausreichend Raum zu geben“ (ebd., S. 109). Für diesen Prozess betont der Musikpädagoge, dass Klangwahrnehmung die Voraussetzung darstellt. Weiterhin führt er aus, dass die sprachliche Reflexion dieser Prozesse nicht ausgeschlossen und sogar notwendig ist, um das Verstehenspotenzial des Körpers zu betonen (vgl. ebd., S. 111, 113). Laut Stange findet Musik ihre Entsprechung in Bewegunsgprinzipien (beispielsweise: „Spannung – Entspannung, wachsen – abnehmen, schwer – leicht“ usw.) (ebd., S. 115). In der Regel nehmen diese Transformationsprozesse mit Hilfe des Körpers lediglich auf einen Parameter der Musik Bezug, während die anderen nicht miteinbezogen werden können. So kann Stange zufolge die Transformation nicht das Original ersetzen und fungiert „immer als Ergänzung der Bezugsmusik“ (ebd., S. 115).

4.3 Deaf Performance als ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst

Im Folgenden soll dargestellt werden, inwiefern Musikperformances mit dem Einsatz von Gebärdensprache (als Kategorie von Deaf Performance) als Ergebnisse von ästhetischen Transformationen aufgefasst werden können. Diese Auffassung soll als Leittheorie dienen, die Musikperformances tauber bzw. hörbehinderter Menschen selbst als Kunst begreift und somit eine Möglichkeit der Beschreibung dieses Prozesses bietet. So kann dieser Prozess der Transformation zwischen Musik und Gebärdensprache unter dem Aspekt der künstlerischen Strategien und -Potenziale sowie Bildungschancen beleuchtet werden. Wie in Kapitel 4 bereits erläutert, handelt es sich bei Deaf Performance um einen noch nicht näher bestimmten Oberbegriff, der verschiedene Kunstformen tauber Menschen inkludiert (YouTube, 2022, Min.: 6:06 ff.). Da es bisher keine Forschung zu dem Themenbereich gibt, können Deaf Performances als Musikperformances noch nicht klar einer bestimmten Musikform nach Cripps et al. zugeordnet werden (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.; vgl. Kapitel 3.3).

Aus der Diskussion um das Musikdolmetschen als eine Form der kulturellen Aneignung wurde ersichtlich, dass es einen Unterschied zwischen hörenden und tauben Dolmetscher:innen bzw. Performer:innen, die Musik gebärdensprachlich ausdrücken, gibt und dass kulturelle und sprachliche Aspekte Eingang in die Performances finden (vgl. Kapitel 3.4). So folgt daraus die Annahme, dass eine hörende Person, die Gebärdensprache erst spät gelernt hat, Musikperformances mit Gebärdensprache anders performen würde als eine taube Person (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.). Stange betont in seinen Ausführungen zu den pädagogischen Möglichkeiten von ästhetischen Transformationen, dass Klangwahrnehmung die Voraussetzung ist, um mimetisch auf Musik Bezug zu nehmen (vgl. Stange, 2019, S. 113). Aus den Überlegungen zu alternativen nicht-auditiven Zugängen zu Musik in Kapitel 3.2 geht hervor, dass taube und hörbehinderte Künstler:innen trotz eingeschränkter auditiver Klangwahrnehmung in der Lage sind, sich mit Musik auseinanderzusetzen, da diese Auseinandersetzung auch über andere Sinneskanäle und Möglichkeiten erreicht werden kann. Deshalb entsteht die Überlegung, dass hörbehinderte Personen sich Musik mittels ihrer eigenen körperlichen, sinnlichen Möglichkeiten annähern und diese Erfahrung mit Gebärdensprache ausdrücken können. Es ist zu bedauern, dass Stange in seinem Beitrag zwar den musikpädagogischen Mehrwert der körperlichen Bezugnahme auf Musik durch Mimesis herausarbeiten möchte, jedoch nur „nicht-behinderte-Körper“ thematisiert werden. Weiterhin erklärt Stange, dass die Endprodukte dieser Transformationen selbst kein eigenständiges Kunstprodukt darstellen, sondern nur Bezug zur Ausgangsmusik sind, da in ihnen nur auf einen Parameter der Musik Bezug genommen werden kann (vgl. ebd., S. 115). Demgegenüber steht Oberschmidt, der Endprodukte aus ästhetischen Transformationen selbst als Kunst wertschätzt, die unabhängig von ihrem Ausgangsprodukt stehen (vgl. Oberschmidt, 2019, S. 13, 33 f.). Dies steht im Einklang mit der Theorie Brandstätters, laut der Kunst immer auf bereits existierenden künstlerischen und nicht-künstlerischen Verfahren und Ausdrucksweisen gründet und somit immer ein „Umschaffen“ von bereits Bestehendem darstellt (ebd., S. 89).

Um eindeutig als ästhetische Transformation gekennzeichnet zu werden, muss die Transformation von Musik in eine gebärdensprachliche Musikperformance bewusst vollzogen werden. Der:Die Künstler:in konzentriert sich während des Prozesses auf „einen zunächst ‚fremden‘ Phänomenbereich als Ausgangspunkt für eine Übertragungen in ihr eigenes künstlerisches Denken und Gestalten […]“ (ebd., S. 90). Den fremden Phänomenbereich kann dabei die Musik darstellen, die durch Mimesis in etwas Eigenes anverwandelt wird. Die Möglichkeiten der Aneignung wurden in der dargestellten Literatur zu Musik und Hörbehinderung erörtert und fokussieren sich vornehmlich auf den Text der Musik und seinen

Rhythmus sowie die taktile, visuelle und kinästhetische Wahrnehmung und der auditiven Wahrnehmung mittels des Resthörvermögens (vgl. Kapitel 3.1). Schröder erklärt, dass „[f]ür den ‚Zusammenklang' […] der akustische Zugang nur ein Anhaltspunkt unter weiteren [ist]" (Schröder, 2013, S. 243). In diesen Musikformen spiegelt sich einerseits die körperliche taube Bezugnahme wider und es scheint als würden auch die kulturellen Werte, die aus der Taubheit hervorgegangen sind, eine Rolle spielen (vgl. Kapitel 3.3). Durch den Einsatz der Gebärdensprache können Parameter der Musik dargestellt werden, so ist zum Beispiel die Darstellung von Text, Dynamik und Tonhöhe mittels verschiedener Mittel des körperlichen Ausdrucks und der Gebärdensprache möglich (vgl. ebd.; vgl. Prause, 2007, S. 267 f., 304 ff.). Entscheidend ist, dass das Medium der Auseinandersetzung mit Musik die Sprache selbst darstellt – die Gebärdensprache. Schröder resümiert, dass durch die Verbindung von Gebärdensprache und Musik Gemeinsames fokussiert wird und das Potenzial für neuartige Klangräume und somit Raum für Innovation entsteht, welches Brandstätter als ein weiteres Merkmal ästhetischer Transformationen kennzeichnet (vgl. Schröder, 2013, S. 239; vgl. Brandstätter, 2013, S. 91). Schröder erklärt, dass die innere Haltung des:der Musikwahrnehmenden eine große Rolle spielt und „[m]it entsprechender Sichtweise und Haltung […] eine genuin musikalische Kraft, die der Gebärdensprache qua körperlicher Bewegungen im Raum innewohnt, zu entdecken [ist] (Schröder, 2013, S. 238). Diese innere Haltung des:der Musikwahrnehmenden kann als Kern der ästhetischer Erfahrung und Erkenntnis interpretiert werden, der in der sinnlichen Wahrnehmung begründet liegt (vgl. Brandstätter, 2013, S. 77 f.). Schröder bezieht sich auf andere bekannte Künstler:innen, die diese Verbindung zwischen Musik und Gebärdensprache erkannt haben und in ihrer Kunst aufgreifen. So berichtet der Komponist Helmut Oehring, der selbst CODA ist, von „Verbindungen und gegenseitige[n] – ‚katalytische[n]' – Beeinflussungen zwischen der Musik und der Gebärdensprache" (Oehring, 2011, S. 78, zit. n. Schröder, 2013, S. 236 f.). So wie Bewegung findet auch Gebärdensprache ihre Entsprechung durch Bewegungsprinzipien, durch die Spannungen im Raum auf- und abgebaut werden können (vgl. ebd., S. 239 ff.; vgl. Stange, 2019, S. 115). Im Sinne der metaphorischen Bezugnahme nach Brandstätter, laut der alles miteinander ähnlich gemacht werden kann, kann so auch Gebärdensprache mit Musik verähnlicht werden (vgl. Brandstätter, 2013, S. 121). Schröder resümiert:

> Musik als Kunst ist nicht nur Kunstfertigkeit, sondern vor allem die Fähigkeit, über die eigene Wahrnehmung hinauszugehen, sich dem Nicht-wahrnehmen-Können oder dem Nicht-verstehen-Können auszusetzen. Nur so ist Neues zu erfahren. Nur so ist die Wahrnehmung zu erweitern (Schröder, 2007, S. 76).

Natürlich ist nicht jede Auseinandersetzung tauber und hörbehinderter Menschen mit Musik als ein komplexer Prozess der ästhetischen Transformation zu begreifen. Die bereits benannten

Aspekte der Bewusstheit und Ernsthaftigkeit in der Transformation spielen eine große Rolle – so erfolgen ästhetische Transformationen nicht zufällig, sondern sind das Produkt einer geplanten Auseinandersetzung mit Musik, die ein Innovationspotenzial bieten (vgl. Brandstätter, 2013, S. 91, 120 ff.).

Laut Schillmöller steht die „Übertragung [des Konzepts der ästhetischen Transformation] auf konkrete Unterrichtsvorgänge noch ganz am Anfang“ (Schillmöller, 2019, S. 89). Es gibt zwar erste Überlegungen und Konzepte, doch die bildende Kraft ästhetischer Transformationsprozesse wurde bisher kaum ausgeschöpft. Besonders die Möglichkeiten der Nutzung ästhetischer Transformationsprozesse in inklusiven Musik-Lern-Situationen wurden wissenschaftlich bisher kaum aufgegriffen und bilden daher ein Forschungsdesiderat. Stange beispielsweise fordert, das Verstehenspotenzial des Körpers mit seiner eigenen individuellen Beschaffenheit in den Mittelpunkt zu rücken (vgl. Stange, 2019, S. 103 ff.). Wenn in der vorliegenden Arbeit von Bildung und spezifischer von musikalischer Bildung gesprochen wird, wird diese im Sinne eines humboldtschen Bildungsbegriffs als bewusste Entscheidung des Subjektes zur Bildung verstanden. Dieser „Bildungstrieb“ mündet in einem aktiven Prozess eines Subjekts sich mit der Welt zu verbinden und sie aus eigenem Antrieb „auf möglichst vielfältige Weise […] erschließen“ zu wollen (Vogt, 2012, S. 7 f.). Hermann J. Kaiser erklärt, dass der „Glaube an einen einheitlichen und verbindlichen Musikbegriff aufge[ge]ben“ werden muss (Kaiser, 2002, S. 6). Musikalische Bildung versteht er als einen lebenslangen, selbstgewählten Prozess.

> Musikalische Bildung ist elitär. Sie kann nicht von außen vermittelt, d.h. durch andere Personen, Lehrer o.ä. einem Subjekt „gegeben” werden. Für musikalische Bildung gilt: Das Subjekt, das sich selbst dazu auswählt - dieses Auswählen bildet ja den Bedeutungskern des Begriffes „elitär” -, nimmt die Anstrengung eines lebenslang währenden Prozesses musikalischer Bildung auf sich (ebd., S. 10).

Jürgen Vogt bezieht sich in seinem Artikel „Musikalische Bildung – ein lexikalischer Versuch“ auf Kaiser, der Musik nicht als automatisch bildend versteht, sondern erklärt, dass musikalische Tätigkeit zur Gesamtheit individueller Lebenspraxis dazugehört (vgl. Vogt, 2012, S. 15 f.). Musik ist laut Kaiser in gesellschaftliche Gebrauchspraxen eingebunden, in denen die Musik keinen reinen Selbstzweck hat, „sondern in denen das Musikmachen, das Hören und Spielen von Musik, das Darüber-Reden usf. persönlichen, sozialen und gesellschaftlichen Zwecken eingefügt ist“ (Kaiser, 2002, S. 11). Die Voraussetzung, um an einer solchen Gebrauchspraxis teilzuhaben, ist Wissen und Können. So resümiert Kaiser, dass diese Teilhabe an muskalischer Gebrauchspraxis zu musikalischer Bildung führen kann, jedoch nicht planbar ist und somit nicht konsequent mit musikalischer Bildung gleichzusetzen ist (vgl. ebd., S. 11 f.). Für Kaiser ist jede Form musikalischer Praxis auch eine Lernpraxis (vgl. ebd., S. 14). Ein Konsens einiger Autor:innen über musikalische Bildung ist, dass diese nicht von bestimmten musikalischen

Kunstwerken abhängig ist, sondern jede Musik bildungsrelevant sein kann. „Allerdings müssen Musiken so beschaffen ein [sic], dass sie die Möglichkeit bieten, an ihnen Erfahrungen zu machen, über sie zu kommunizieren, in musikalischer Praxis miteinander zu interagieren etc.“ (Vogt, 2012, S.17).

Die Betrachtung von gebärdenintegrierenden Musikperformances (als Teil von Deaf Performance) als ästhetische Transformationen bietet für die folgende Arbeit einige wichtige Rahmungen. Zunächst wird davon ausgegangen, dass Deaf Performance allgemein Kunstformen tauber und hörbehinderter Personen bezeichnet. Musikperformances tauber und hörbehinderter Personen, die Gebärdensprache integrieren, werden von der Autorin der Masterarbeit zunächst als Teilbereich von Deaf Performance aufgegriffen. In den Interviews begegnet die Forscherin den Antworten der Befragten jedoch mit einer Offenheit und bringt ihre eigenen Definitionen nicht mit ein. In dieser Arbeit sollen neben kulturell tauben Personen auch hörbehinderte Personen miteinbezogen werden, die sich kulturell nicht der Taubengemeinschaft zugehörig fühlen, aber auch Erfahrungen mit Musikperformances mit Gebärdensprache haben. Es soll keine Trennung und Bewertung nach Hörstatus und kultureller Zugehörigkeit im Vorhinein der qualitativen Studie erfolgen. Musikperformances hörbehinderter Personen, die Gebärdensprache integrieren werden als eigenständige Kunstprodukte einer ästhetischen Transformation zwischen Musik und Gebärdensprache aufgefasst.

Teil II: Methode

5 Grundlagen der qualitativen Forschung

In diesem Kapitel wird die Methodik der Arbeit beschrieben, die dem qualitativen Forschungsansatz folgt. Dieser fokussiert sich auf die systematische Interpretation von Text- und Bildmaterial, genauer gesagt auf „eine sehr detaillierte und umfassende Analyse weniger Fälle, die im natürlichen Umfeld untersucht werden“ (Döring & Bortz, 2016, S. 184). Es gibt eine Vielzahl von Methoden, die aus dieser Forschungstradition hervorgegangen sind (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 19). Das hauptsächliche Ziel qualitativer Vorgehensweisen, im Gegensatz zu quantitativer Forschung, ist es ein möglichst umfassendes, ganzheitliches Verständnis des Geschehens zu ermöglichen, soziale Phänomene in ihrem Kontext nachzuvollziehen und die Sichtweisen beteiligter Personen ins Blickfeld zu rücken. Dabei werden nicht etwa vorgefasste Annahmen bzw. Hypothesen überprüft, sondern durch eine theoriegenerierende Vorgehensweise ein Verständnis des Untersuchungsbereichs entwickelt

(vgl. Döring & Bortz, 2016, S. 63, 67; vgl. Froschauer & Lueger, 2020, S. 17). Grundlegend für qualitative Forschung ist die Annahme, dass Deutungen oder Sinnaussagen von befragten Personen erst in der Interaktion von Menschen gebildet werden. Deshalb erklärt Helfferich, dass „die Qualität qualitativer Daten aus der Qualität der Interaktion [zwischen Forschenden und Befragten] folgt“ (Helfferich, 2011, S. 24).

5.1 Gütekriterien qualitativer Forschung

Gütekriterien aus der quantitativen Forschung können nicht für die qualitative Forschung übernommen werden. Philipp Mayring erklärt, dass die Maßstäbe der Gütekriterien zu Vorgehen und Ziel der Forschung passen müssen und dass die Geltungsbegründung der Ergebnisse flexibler angepasst werden muss. Es können keine errechenbaren Kennwerte zur Überprüfung der Güte der Forschung herangezogen werden; deshalb muss der:die Forschende argumentativ vorgehen, indem Belege angeführt und diskutiert werden (vgl. Mayring, 2016, S. 140). Generell gilt, dass die Methoden untereinander und mit dem Forschungsgegenstand abgestimmt werden müssen (vgl. Kruse, 2015, S. 149 f., 205; vgl. Helfferich, 2011, S. 26). Die vorliegende qualitative Forschung orientiert sich in der Qualitätssicherung an den von Mayring eingeführten Gütekriterien: Der Verfahrensdokumentation, der argumentativen Interpretationsabsicherung, der Regelgeleitetheit, der Nähe zum Gegenstand und der kommunikativen Validierung (vgl. Mayring, 2016, S. 144 ff.).

Neben diesen Gütekriterien soll in der vorliegenden Forschung ein besonderes Augenmerk auf die Wissenschaftlichkeit und Selbstreflexion im Sinne einer „**genaue[n] Reflexion und Dokumentation der subjektiven Perspektiven der Forschenden** und ihrer Einflüsse auf den Forschungsprozess sowie die Forschungsergebnisse“ während des gesamten Prozesses stattfinden (Döring & Bortz, 2016, S. 70, Hervorh. i.O.). Dies ist insbesondere für die vorliegende Forschung relevant, da die Befragten Teil einer marginalisierten Gruppe sind. So sollen im Standpunkt von Forschenden gesellschaftlich privilegierte und machterhaltende Tendenzen unterbunden werden (vgl. ebd., S. 70 f.).

5.2 Qualitatives Interview

Das qualitative Interview ist eine häufige Methode in der qualitativen Sozialforschung. Jan Kruse erklärt, dass einer der Hauptmerkmale von Interviews in rekonstruktiver Forschung ist, die Strukturierung des Interviews den Befragten zu überlassen, damit sie „ihre subjektiven Relevanzsysteme, Deutungen und Sichtweisen verbalisieren können“ (Kruse, 2015, S. 148).

Ein Interview sollte deshalb wenig gesteuert sein und das kommunikative Spannungsfeld von Offenheit und Strukturierung durch gezielte Fragen und Erzählimpulse bewusst ausgestalten (vgl. ebd., S. 148 f.). Ulrike Froschauer und Manfred Lueger führen aus, dass das generierte Gesprächsmaterial die Funktion der „genaue[n] **Deskription** eines bestimmten Phänomens" erfüllen kann, eine „**Inspektion** eines sozialen Phänomens in seinem Kontext bzw. im Zusammenhang mit anderen Phänomenen" leisten kann und auch die Chance bietet „bestimmte Thematiken und die Generierung neuer Sichtweisen zu diesen" zu reflektieren (Froschauer & Lueger, 2020, S. 33, Hervorh. i. O.). Um festzulegen, welche Art der Gesprächsführung für die Forschung passend ist, schlagen Froschauer und Lueger verschiedene Entscheidungskriterien zur Gesprächsführung vor. Dazu zählt, welches Wissen bei der befragten Person angesprochen werden soll, in welchem Setting die Gespräche stattfinden können (z.B. online oder persönlich) und auf welche Weise die Gespräche interpretiert werden sollen. Die Interpretation des Textes ist besonders abhängig vom Erkenntnisinteresse. Liegt der Schwerpunkt auf der Analyse des latenten Gehalts eines Gesprächs, so werden spezifische Ausdrucksweisen, Themen und bestimmte Erzählformen genauestens betrachtet. Steht der manifeste Gehalt der Gespräche im Fokus, so wird das Gespräch eher auf einer inhaltlichen Ebene ausgewertet. Dafür bieten sich insbesondere inhaltsanalytische Verfahren in Verbindung mit Expert:inneninterviews bzw. leitfadengesteuerten Interviews an. Wichtig für die Güte und somit die generelle Aussagekraft der qualitativen Forschung ist, dass diese Erhebungs- und Interpretationsverfahren aufeinander abgestimmt sind (vgl. ebd., S. 44 ff., 49).

5.2.1 Expert:inneninterview

Das Expert:inneninterview stellt eine Form des Leitfadeninterviews dar (vgl. Kruse, 2015, S. 166). Die exakte Definition darüber, welche Personen einen Expert:innenstatus haben, wird durch die Forschenden, das Forschungsfeld und die Forschungsfragen bestimmt (vgl. Helfferich, 2011, S. 163). Laut Kruse wird das Potenzial von Expert:inneninterviews oftmals eingeengt, da diese häufig als stark strukturierte Fachgespräche geführt werden, bei denen es lediglich darum geht, explizites Wissen abzufragen. Kruse plädiert dafür Expert:inneninterviews auch narrativ zu führen, um somit Entwicklungsprozesse, Prozesswissen und Deutungen freizulegen (vgl. Kruse, 2015, S. 166 ff.). Das explorative Expert:inneninterview bietet sich besonders bei Forschungsprojekten an, bei denen Wissensdimensionen „kaum aufgearbeitet und dokumentiert sind" (Bogner & Menz, 2005:b, S. 36 ff., zit. n. Kruse, 2015, S. 167). Ziel ist eine „explorative Wissensgenerierung". Die Leitfragen haben „lediglich rahmenleitenden Charakter". Insgesamt ist das Gespräch „[s]tark

monologisch, Hörer/innen-orientiert, jedoch weniger narrativ“. Der:Die Forschende stellt im Gespräch den eigenen Relevanzrahmen zurück, präsentiert sich als ‚der/die wissbegierige Unwissende‘“ und überlässt die Strukturierung und die Relevanzsetzung dem:der befragten Expert:in. Der:Die Interviewer:in präsentiert sich als Kompliz:in „in einer gemeinsamen Sache“. Wenn für die Forschung wichtige Wissensdimensionen im Gespräch nicht selbstständig aufkommen, werden diese durch „[d]ialogische Sequenzen“ herausgearbeitet (ebd., S. 36 ff., 50 ff., zit. n. Kruse, 2015, S. 167, 182).

Froschauer und Lueger systematisieren das Wissen von Expert:innen in drei Dimensionen. Die „**systeminterne Handlungsexpertise**“ besteht vorrangig aus Erfahrungswissen, das „aus der Teilnahme an Aktivitäten im untersuchten System entstammt“ (Froschauer & Lueger, 2020, S. 31 f., Hervorh. i. O.). Die „**feldinterne Reflexionsexpertise** […] bezieht sich über das Handlungswissen hinaus auf größere Zusammenhänge“ (ebd., S. 31 f., Hervorh. i. O.). Dazu zählen Primär- und Sekundärerfahrungen anderer Personen, an denen der:die Expert:in teilhat und Wissen entwickelt, welches auf den Sichtweisen anderer Personen gründet (ebd., S. 31 f., Hervorh. i. O.). Die „**externe Expertise**“ zeichnet sich durch „fundiertes *theoretisches Wissen* über den Gegenstandsbereich [aus], den sie von verschiedenen Seiten und in verschiedensten (intra- und interdisziplinären) Facetten beleuchten kann“ (ebd., S. 31 f., Hervorh. i. O.).

5.2.2 Gestaltung des Leitfadens

Schritt 1	Dimensionierung der Forschungsfragen und Übersetzung in Schlüsselfragen (Theorierelevanz)
Schritt 2	Formulierung von optionalen Erweiterungsfragen (Themenbreite und -tiefe abstecken; Fragefilter)
Schritt 3	Modifikationen entsprechend der Relevanz für spezifische Gesprächspartner*innen
Schritt 4	Strukturierung und Abfolge festlegen (sinnvolle thematische Ordnung schaffen)
Schritt 5	Aneignen des Leitfadens und Erstellung einer Kurzform (möglichst auf einem Blatt)
Schritt 6	Überprüfung des Leitfadens außerhalb des Forschungsfeldes
Schritt 7	Überprüfung in der Gesprächspraxis und eventuelle Modifikation

Abbildung 1: Schritte der Leitfadenkonstruktion (Froschauer & Lueger, 2020, S. 88)

Wie stark die Fragen eines Interviews durch einen Leitfaden vorstrukturiert sind, hängt von dem angestrebten Themenweg des Interviewverlaufs ab (vgl. Kruse, 2015, S. 209). Der Leitfaden soll lediglich eine Hilfestellung bzw. Orientierung im Gespräch bieten; eine forcierte

Umsetzung des Leitfadens birgt die Gefahr, die eigenen Strukturierungsleistungen der befragten Person zu übergehen. Wichtig ist, dass Interviewende für die Möglichkeit von unvorhergesehenen Themen offenbleiben und das Gespräch nicht durch einen engen Fragekatalog beschränken. Der Leitfaden kann als eine Art Checkliste fungieren, die das Gespräch strukturiert und mögliche Folge- oder Klärungsfragen anbietet. Dabei kann der Leitfaden an die verschiedenen Interviewpartner:innen angepasst werden und sollte im Laufe der Forschung immer wieder im Hinblick auf seine Tauglichkeit geprüft und dementsprechend aktualisiert werden (vgl. Froschauer & Lueger, 2020, S. 87 ff.).

5.2.3 Durchführung der Interviews

Froschauer und Lueger betonen, dass interviewte Personen in Gesprächen durch offene Fragen und einen offenen Gesprächsrahmen dazu angeregt werden sollen eigene Strukturierungsleistungen zu erbringen. Vor dem Gespräch empfehlen die Autor:innen sich in die Rolle der zu interviewenden Person hineinzuversetzen, um auszuloten, welche Themen und Sichtweisen für diese von Bedeutung sein könnten. Da Aussagen in der Feldforschung bzw. in Interviews keine direkte Vergleichbarkeit zulassen, kann die spezifische Gesprächsführung flexibel an den Gesprächsverlauf und den Forschungsstand angepasst werden (vgl. ebd., S. 72 f.). Kruse verweist auf das methodische Gebot, dass die Befragten immer in ihrer Muttersprache befragt werden sollten, da ihnen dies einen freien und flüssigen Ausdruck ermöglicht und dazu beiträgt, dass die Themen in einfacher und ergiebigerer Weise behandelt werden können. Für die interviewende Person kann es zwar verunsichernd sein eine Befragung in einer Fremdsprache durchzuführen, doch Kruse argumentiert, dass „der zuvor geglaubte Nachteil […] sich also auch als Vorteil erweisen [kann]“, indem sich die befragte Person intensiver auf die interviewende Person einlässt (Kruse, 2015, S. 315). Wenn Interviewende in der Kultur und Sprache des Gegenübers bewandert sind, kann es zu der Situation führen, dass bestimmte Dinge als selbstverständlich angenommen werden und aufgrund dessen nicht erfragt oder hinterfragt werden. Da jede Übersetzung selbst eine Interpretationsleistung darstellt, sollen die Gespräche lang in der Ausgangssprache analysiert und möglichst wortgetreu wiedergegeben werden. Am Ende sollen die Übersetzungen der Interviews von einer dritten Person kontrolliert werden (vgl. ebd., S. 315 ff.).

5.3 Aufbereitungsverfahren – Transkription

Das Transkriptionsniveau kann von einer rein inhaltlichen Wiedergabe des Gesprächsinhalts bis zu einer genauen wort- und lautgetreuen Wiedergabe reichen. Welches Niveau für die Transkription gewählt wird ist abhängig vom Untersuchungsziel und der Passung mit den anderen gewählten Methoden (vgl. Kruse, 2015, S. 172, 355 ff.; vgl. Kleeman et al., 2013, S. 28 ff., 32). Interviews, die in Deutscher Gebärdensprache geführt werden, stellen Forschende vor besondere Herausforderungen in der Transkription. Da es wenige forschungsmethodische Orientierungen gibt, bedient sich die vorliegende Arbeit an der Vorgehensweise, die von Anja Gutjahr in ihrer Arbeit „Lebenswelten Hörgeschädigter – Zum Kommunikationserleben hörgeschädigter junger Menschen“ vorgestellt wurde. Gutjahr führte in ihrer qualitativen Forschung Interviews in DGS, die sie folgend mittels der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring analysierte (vgl. Gutjahr, 2007, S. 52 f.). Gutjahr weist selbst darauf hin, dass sich für den Prozess des Transkribierens gebärdensprachlicher Videos noch kein standardisiertes Verfahren durchgesetzt hat. Für die Transkription wendete die Forscherin die Methode des „Voicens“ an, welches ein unter Gebärdensprachdolmetscher:innen gebräuchlicher Begriff für das Übersetzen von Gebärdensprache in Lautsprache ist. Die so entstandene lautsprachliche Übersetzung wurde dann in Schrift transkribiert. Dieses Verfahren unterliegt somit einer simultanen, doppelten Übersetzungsleistung. Thomas Hanke und Siegmund Prillwitz weisen darauf hin, dass die Komplexität der Übersetzungen stark am Forschungsgegenstand zu orientieren ist. So werden in linguistischen Arbeiten, die primär phonologische, morphologische Inhalte und grammatische Regeln der Gebärdensprache zum Forschungsinteresse haben, die gebärdensprachlichen Interviews deutlich präziser bearbeitet (vgl. Hanke & Prillwitz, 1995, S. 303, zit. n. Gutjahr, 2013, S. 52 f.). In der Arbeit von Gutjahr verbleibt das Forschungsinteresse vor allem auf einer inhaltlichen Ebene. Im ersten Schritt übersetzte Gutjahr die Interviews selbst von DGS in Lautsprache, die in einem zweiten Durchgang durch eine:n Gebärdensprachdolmetscher:in geprüft wurden. Im Falle von Differenzen zwischen den Übersetzungen wurden diese erneut bearbeitet. Interviewsequenzen, die weder durch die Forscherin noch eine:n Gebärdensprachdolmetscher:in geklärt werden konnten, wurden in einem dritten Durchlauf an eine gebärdensprachkompetente hörbehinderte Person mit linguistischer Qualifikation übergeben, die die Unklarheiten in den meisten Fällen auflösen konnte. Sequenzen, die auch nach dem dritten Durchlauf nicht übersetzt werden konnten, wurden nicht in die Auswertung mitintegriert. Erst nachdem alle Durchläufe abgeschlossen waren, wurden die Transkripte als Grundlage für die Inhaltsanalyse verwendet (vgl. ebd., S. 52 f.).

5.4 Qualitative Inhaltsanalyse

Für einen ersten Überblick über die Methode der qualitativen Inhaltsanalyse bietet sich die folgende Definition von Udo Kuckartz und Stefan Rädiker an:

> Unter qualitativer Inhaltsanalyse wird die systematische und methodisch kontrollierte wissenschaftliche Analyse von Texten, Bildern, Filmen und anderen Inhalten von Kommunikation verstanden. Es werden nicht nur manifeste, sondern auch latente Inhalte analysiert. Im Zentrum der qualitativen Analyse stehen Kategorien, mit denen das gesamte für die Forschungsfrage(n) bedeutsame Material codiert wird. Die Kategorienbildung kann deduktiv, induktiv oder deduktiv-induktiv erfolgen. Die Analyse geschieht primär qualitativ, kann aber auch quantitativ-statistische Auswertungen integrieren; sie kann sowohl kategorienorientiert als auch fallorientiert erfolgen (Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 39).

Durch die qualitative Inhaltsanalyse können Theorien überprüft, Phänomene beschrieben und neue Zusammenhänge entdeckt werden. Sowohl nicht-reaktives als auch reaktives Material, wie z.B. Textmaterial von transkribierten Interviews, eignen sich für diese Art des Vorgehens. Die Voraussetzung ist allerdings, dass die Daten miteinander verglichen werden können (vgl. ebd., S. 40 ff., 45). Die Untersuchung des Textmaterials erfolgt mittels des Kategoriesystems, das sowohl theoriegeleitet, also deduktiv, als auch am Material, induktiv, entwickelt wird (vgl. Mayring, 2016, S. 114 ff.). Deduktive Kategoriebildung kann ihren Ausgang von einer Theorie nehmen, aber auch ein Interviewleitfaden kann die Quelle für deduktive Kategorien darstellen, da in diesen bereits Vorüberlegungen, die zur Kategoriebildung beitragen können, eingegangen sind. In der weiteren Analyse der Daten und der Entwicklung des Kategoriesystems am Material erfolgen Mischformen der Kategoriebildung (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 71 ff., 76). Die Kategorien dienen der Codierung des gesamten Materials. Das bedeutet, dass jeder Textstelle eine Kategorie zugeordnet wird. Als ein codiertes Segment bezeichnet man die Textstelle, die mit einer bestimmten Kategorie, einem Inhalt, einem Thema, einer Verhaltensweise, einem Motiv, etc. in Verbindung steht. Die Forschungsfrage, die Zielsetzung der Forschung und das Vorwissen bestimmen das Vorgehen der Kategoriebildung (vgl. ebd., S. 51 ff., 67, 70 f.). Der Anspruch an das Kategoriesystem ist, dass es einen nachvollziehbaren, inneren Zusammenhang zwischen den Kategorien gibt und ihr Aufbau plausibel ist. Da die Kategorien der Beantwortung der Forschungsfragen dienen, sollte zu diesen ein enger Zusammenhang bestehen. Die Kategorien sind ein integraler Bestandteil der Forschung; deshalb werden hohe Qualitätsansprüche an diese gestellt. Die entwickelten Kategorien sollen möglichst erschöpfend sein, also muss für jeden Aspekt im Text eine Kategorie gefunden werden. Sie sollten zudem möglichst trennscharf zu anderen Kategorien und wohlformuliert sein. Es empfiehlt sich das Anlegen eines Kategoriehandbuchs, in dem alle Kategorien und ihre Definitionen aufgeführt sind. Das erleichtert die eigene Arbeit und bietet für die Rezipierenden der Arbeit eine bessere Nachvollziehbarkeit der Forschung (vgl. ebd., S. 64 ff.). Das Textmaterial kann durch zwei grundlegende Dimensionen strukturiert werden: Fälle und Kategorien. Es bietet sich an eine

Matrix zu erstellen, bei der Personen in den Zeilen und Themen in den Spalten sind; dieses Vorgehen nennt man Themen- oder Profilmatrix. Der prototypische Fall ist dabei eine Interviewstudie mit thematischer Codierung. Durch diese Art der Darstellung können die Ergebnisse fallorientiert- oder kategorienorientiert bzw. themenorientiert analysiert werden (vgl. ebd., S. 108 f.). In explorativ-orientierter Forschung richtet sich der Fokus auf die Analyse von Themen und Argumenten und der Relation von Kategorien. Die inhaltlich strukturierende qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker ist dafür gut geeignet. Sie beschreiben diese als eine Kernmethode der qualitativen inhaltsanalytischen Verfahren (vgl. ebd., 104, 110 f.). Das Ziel dieses Verfahrens ist laut Mayring „eine bestimmte Struktur aus dem Material herauszufiltern", das können beispielsweise „formale Aspekte, inhaltliche Aspekte oder bestimmte Typen" sein (Mayring, 2016, S. 118). Die genaue Definition eines Kategoriensystems bildet das Zentrum dieser Technik, da durch diese eine eindeutige Zuordnung von Textmaterial zu den Kategorien ermöglicht wird (vgl. ebd., S. 118 ff.).

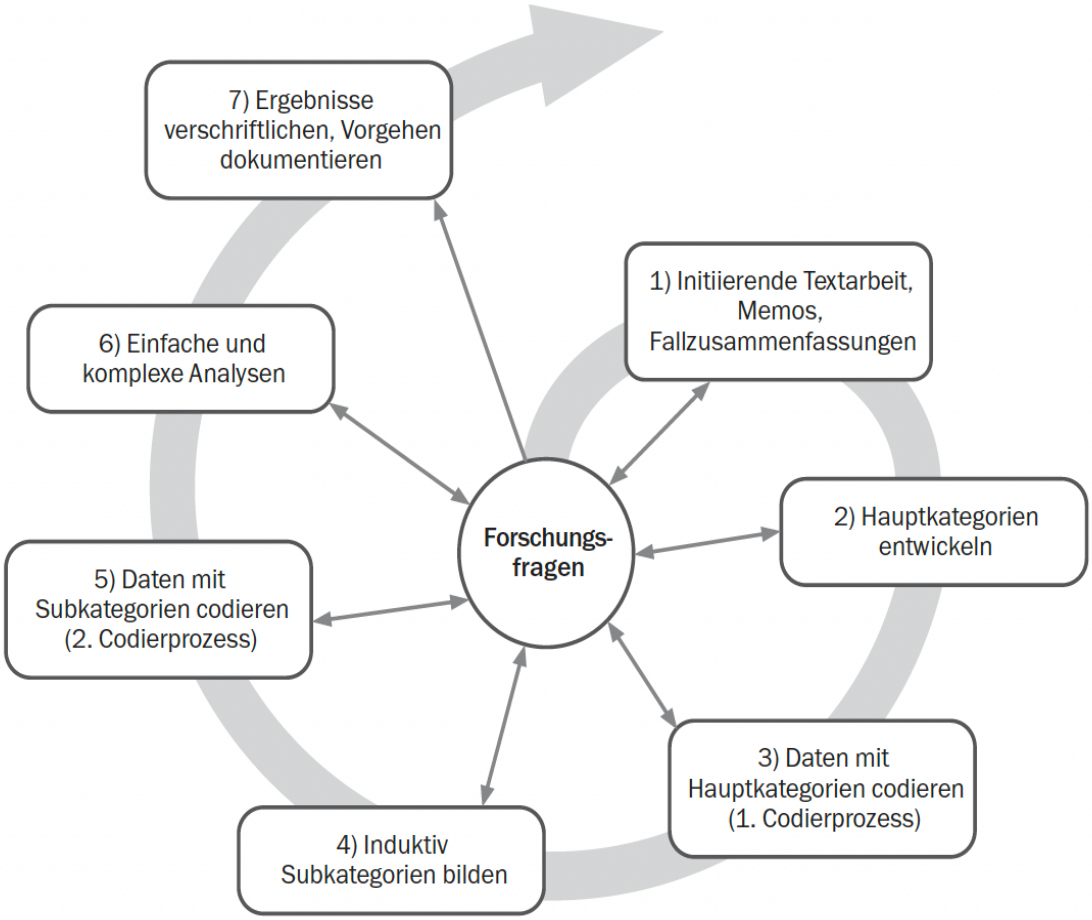

Abbildung 2: Ablauf einer inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse in 7 Phasen (Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 132)

Der zirkuläre Prozess der Inhaltsanalyse gestaltet sich nach der Abbildung 2 wie folgt: Nach einer initiierenden Textarbeit, Fallzusammenfassungen und ggf. der Erstellung von Memos werden aus dem Interviewleitfaden, der Theorie und aus dem Material die Hauptkategorien entwickelt. Im nächsten Schritt wird das Material in mehreren Codierdurchläufen mit den gebildeten Kategorien codiert (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 132 ff.). Im weiteren Verlauf bilden sich induktiv Subkategorien. Es schließt sich der Teil der Analyse an, bevor die Ergebnisse und das Vorgehen schriftlich festgehalten werden. Der ursprüngliche Text selbst verliert in diesem Prozess jedoch nicht an Bedeutung, sondern „spielt auch in der Aufbereitung und Präsentation der Ergebnisse eine wichtige Rolle" (ebd., S. 105). Dies ist einer der Merkmale, welches dieses qualitative Verfahren von quantitativen unterscheidet, die auf eine möglichst vom Text getrennte, statistisch auszuwertende Zahlenmatrix ausgerichtet sind. Die Forschungsfrage bleibt während der Forschung immerzu präsent und gilt als Ausgangspunkt für diese Methode. Dieses Auswertungsverfahren arbeitet „*komprimierend* und *resümierend*" und „*kategoriebasiert*", gilt als eine „*systematische* wissenschaftliche Methode[]", und geht „*sprachbezogen*" und „*regelgeleitet*[]" vor (ebd., S. 111 f., Hervorh. i. O.; Abbildung 2: Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 132).

„Das Verschriftlichen von visuellen bzw. audiologischen Daten bedeutet immer einen Verlust der Authentizität" (Billmann-Macheda, 1996, S. 115, zit. n. Gutjahr, 2007, S. 54). Besonders bei der bereits beschriebenen doppelten Transferleistung der Übersetzung von DGS in Lautsprache und der anschließenden Übertragung in Schrift tritt dieses Problem hervor. Deshalb zog Gutjahr für die Auswertung der Interviews in DGS zwar die Transkripte hinzu, analysierte im Rahmen der qualitativen Inhaltsanalyse aber immer Videos und Text gemeinsam, um so die Kommunikation und die gelieferten Informationen möglichst genau in die Kategorien zu übertragen. So können Aussagen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang wahrgenommen und analysiert werden. Gutjahr wählte in ihrer Arbeit die qualitative Inhaltsanalyse, da diese die formalen Aspekte der Kommunikation nicht zum Gegenstand macht. Unvollständige Sätze und Wortwiederholungen müssen nicht in die Interpretation miteingebracht werden (vgl. ebd., S. 53 ff.).

Teil III: Qualitative Forschung

6 Die ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst

Für ein ganzheitliches Verständnis der Methodenwahl der vorliegenden Arbeit und ihrer Passung für den Forschungsgegenstand bietet es sich an, die von Helfferich vorgeschlagene

Unterscheidung in Forschungsinteresse, Forschungsfrage und Forschungsgegenstand vorzunehmen (vgl. Helfferich, 2011, S. 27). Das Forschungsinteresse ist zunächst unspezifisch und beschreibt ein Feld von Phänomenen; darunter fällt in der vorliegenden Arbeit das weite Feld der Deaf Performance. Die Forschungsfrage soll so formuliert werden, dass eine Antwort auf diese gefunden werden kann (vgl. ebd., S. 27 ff.). Als geeignet beschreibt Helfferich Fragen, die den „subjektiven Sinn" von Menschen, die „Vielfalt von Phänomenen" und ihre „typischen Muster[]" zu beantworten suchen (ebd., S. 29). Sie führt aus, dass sich der methodologische Forschungsgegenstand aus der Leitfrage ableiten lassen muss. Die vorliegende Arbeit verzichtet aufgrund ihres explorativen Charakters auf eine Leitfrage, sondern stellt mehrere explorative Forschungsfragen. Der Forschungsgegenstand benennt, was im sprachlichen Material der Interviewten gesucht werden soll und „welcher erkenntnistheoretische Status dem Material zukommt" (ebd., S. 27). Helfferich beschreibt den Forschungsgegenstand deshalb als „Scharnier" zwischen den Forschungsfragen und dem Material, der bestimmt, was aus den vorliegenden Daten an Informationen gewonnen werden kann (ebd., S. 27). Der Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist Deaf Performance (im speziellen gebärdenintegrierende Musikperformances) verstanden als ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst. Mit diesem Forschungsgegenstand sind Fragen nach der Durchführung dieser Performances, rund um die Themen der kulturellen Aneignung und der Identität tauber und hörbehinderter Menschen sowie Fragen nach Bildungschancen verbunden.

Es erfolgte im Theorieteil eine ausführliche Darstellung der Taubenkultur und ihrer Kunstformen, um nachfolgend Deaf Performances als spezifische Kunstformen der Taubengemeinschaft identifizieren zu können (vgl. Kapitel 2). Die Bedeutung von Musik in der Taubengemeinschaft und der bisherige Forschungsstand in Bezug auf Musik und Hörbehinderung wurden thematisiert und aufgezeigt, dass aus der Taubengemeinschaft alltagskulturelle, künstlerische Umgangsweisen mit Musik und gebärdenintegrierende Musikperformances hervorgegangen sind, die jedoch in der Forschung zu musikalischer Förderung hörbehinderter Menschen bisher kaum aufgegriffen wurden. Publikationen zum Thema Musik und Hörbehinderung beziehen sich meist auf den medizinischen, körperlichen Aspekt von Hörschädigung und legen den Fokus der Überlegungen darauf, mittels pädagogischer Interventionen oder auch hörtechnischer Versorgung akustisch oder über andere Sinneskanäle (taktile, kinästhetische Wahrnehmung) einen Zugang zur Musik zu finden (vgl. Kapitel 3). In diesen Arbeiten wird der taube bzw. hörbehinderte Körper als Träger einer höchst komplexen Kultur und eigenen Sprache nur am Rande oder gar nicht erwähnt. In der vorliegenden Masterarbeit wird angenommen, dass diese Darstellungsweise eine Verkürzung

der Lebensrealitäten hörbehinderter Menschen und somit ihrer Möglichkeiten darstellt und nimmt deshalb eine ethnologische Perspektive ein, die die Gemeinschaft hörbehinderter Personen, die in DGS kommunizieren und sich der Taubengemeinschaft zugehörig fühlen, als eine sprachliche Minderheit mit eigener Kultur begreift (vgl. Uhlig, 2012, S. 86 f.). Die Debatte um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache im Kontext des Musikdolmetschens, die im Kapitel 3.4 skizziert wurde verdeutlichte, dass taubenkulturelle Aspekte in Deaf Performances eine Rolle spielen. Es wurden in diesem Zuge auch Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen hörenden und tauben Dolmetscher:innen in der Übersetzung von Musik angesprochen. Dies verweist auf das Potenzial zur gegenseitigen Partizipation und Teilhabe durch die ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst. Die ästhetische Transformation nach Brandstätter fungiert als eine Leittheorie, da sie für die Beschreibung dieser Phänomene eine gute Rahmung bietet (vgl. Brandstätter, 2013; vgl. Kapitel 4).

Die bisherigen aufgeführten theoretischen Überlegungen zur Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft, Deaf Performance, der Debatte um kulturelle Aneignung und die Einordnung von gebärdenintegrierenden Musikperformances als ästhetische Transformation entstammen einer ausführlichen Quellenrecherche. Diese umfasste verschiedene Artikel, Reportagen, Podiumsdiskussionen und Videos von Performances tauber Menschen. Daraus folgte, dass bisher keine genuin-wissenschaftliche Erforschung des Themas stattgefunden hat. Zudem wurden die Expert:innen für Kunst aus der Taubengemeinschaft kaum in die Forschung miteinbezogen. Cripps et al. verweisen jedoch darauf, dass dies zur Erforschung dieser Kunstformen notwendig ist (vgl. Cripps et al., 2017, S. 5 f.). Somit erscheint eine qualitative Interviewstudie als sinnvoll. Aus den Überlegungen des Theorie- und Methodikteils ergeben sich verschiedene Forschungsdesiderate im deutschsprachigen Raum. Erstens gibt es bisher kaum forschungsmethodische Orientierungen für das Führen und die Auswertung von qualitativen Interviews in Deutscher Gebärdensprache. Zweitens wurden Deaf Performances verstanden als Kunstformen hörbehinderter Menschen, die sich der Taubengemeinschaft angehörig fühlen, bisher wissenschaftlich kaum beschrieben und definiert (vgl. Kapitel 3). Drittens wurden Zugänge zu Musik, wie beispielsweise das „Liedgebärden“ oder „Signed Music“ die in der Taubengemeinschaft eine Rolle spielen, in der Erforschung von Musik und Hörbehinderung im deutschsprachigen Raum kaum aufgegriffen (vgl. Kapitel 3.2, 3.3). Viertens erfolgte keine Definition von Deaf Performance als ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst (vgl. Kapitel 4). Fünftens wurden die Potenziale für

Bildung, die aus Prozessen der ästhetischen Transformation, die in der Arbeit mit Menschen mit einer Hörbehinderung entstehen können, bisher nicht thematisiert (vgl. Kapitel 4.3).

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die verschiedenen Aspekte von Deaf Performance, vor allem von Musikperformances, vor dem Hintergrund der persönlichen Haltung und Erfahrung von Musik und Kunst sowie der kulturellen Identität zu beschreiben und Zusammenhänge zu erschließen. Gebärdenintegrierende Musikperformances hörbehinderter Menschen können als komplexe künstlerische Transformationen aufgefasst werden, in denen die Gebärdensprache und Aspekte aus der Taubenkultur miteinbezogen werden und taube Personen sich mittels der Deaf Performance Musik *zu etwas Eigenem anverwandeln und aneignen*. Dieser Prozess kann somit ebenfalls unter dem Aspekt der Bildungschancen und künstlerischen Potenziale betrachtet werden. Insgesamt ist die vorliegende qualitative Forschung deshalb als eine explorative Studie angelegt, die darauf abzielt, bereits benannte Forschungsdesiderate zunächst aufzuzeigen. In einem weiteren Schritt sollen durch einen direkten Zugang zu den Expert:innen im Feld erste Informationen zu den erörterten Forschungsdesideraten geliefert werden. Es ist anzunehmen, dass aus der folgenden Studie unter Umständen mehr Fragen als Antworten hervorgehen werden, die die Grundlage für weitere Forschung darstellen können. Aus den Überlegungen, die aus dem Theorieteil entwickelt wurden und den damit verbundenen Forschungsdesiderata, entstehen deshalb folgende Forschungsfragen:

1. Welche Rolle spielen Musik und Kunst in der Taubengemeinschaft und für die Person?
2. Was ist die Bedeutung der Gebärdensprache und der Taubengemeinschaft für die Person?
3. Deaf Performance erscheint als Sammelbegriff ohne eine klare Definition. Was ist also Deaf Performance und durch welche Qualitätsmerkmale zeichnen sich Deaf Performances, im speziellen Musikperformances hörbehinderter Personen mit dem Einsatz von Gebärdensprache, aus?
4. Welche Rolle spielen Deaf Performances mit dem Einsatz von Musik und Gebärdensprache für die Taubengemeinschaft und für die Person?
5. Welche Haltungen haben die befragten Personen zum Thema der kulturellen Aneignung?
6. Zum Prozess der ästhetischen Transformation: Wie setzen sich die Künstler:innen genau mit Musik und mit Gebärdensprache auseinander, wenn sie Deaf Performances durchführen?

7. Welche Rolle spielen die körperlichen Voraussetzungen und die kulturelle Identität der Künstler:innen in der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst?
8. Welche Bildungschancen ergeben sich aus der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst und welche Möglichkeiten der gegenseitigen Partizipation können entstehen?

6.1 Stichprobenauswahl – Expert:inneninterviews

Für die vorliegende Masterarbeit wurde die Forschungsmethode des Expert:inneninterviews gewählt. Die Expert:innen sind hörbehinderte Künstler:innen, die Erfahrungen mit Deaf Performances, im speziellen Musikperformances mit Gebärdensprache gemacht haben. Hörbehinderte Künstler:innen als marginalisierte Gruppe direkt in die Forschung miteinzubeziehen erscheint bei der Untersuchung dieses bisher noch weitestgehend unerforschten Feldes als sinnvoll. Gutjahr weist darauf hin, dass im Bereich der Grundlagenforschung zur Selbstwahrnehmung der Lebensrealität hörbehinderter Menschen bisher wenig mit den Betroffenen selbst zusammengearbeitet wurde – dies lässt sich auch für das Feld von musikpädagogischer Förderung hörbehinderter Menschen sagen. Deshalb wird, angelehnt an Gutjahr, auch ein gleichberechtigter Dialog zwischen der Forschenden und den Forschungssubjekten angestrebt, der vor allem die subjektiven Deutungs- und Handlungsmuster der Interviewteilnehmer: innen in den Blick nimmt (vgl. Gutjahr, 2007, S. 35 f.).

In der vorliegenden Arbeit wird der Expert:innenstatus folgendermaßen nach der Differenzierung von Froschauer und Lueger charakterisiert: Von den drei Befragten (im Folgenden mit „B1“, „B2“ und „B3“ abgekürzt) gelten B2 und B3 als Expertinnen mit einer systeminternen Handlungsexpertise. Sie sind Menschen mit einer Hörbehinderung, die sich der Taubenkultur angehörig fühlen, sich musikalisch-künstlerisch mit Gebärdensprache ausdrücken und sich deshalb selbst als Künstlerinnen identifizieren. Gebärdensprache beherrschen sie auf einem hohen Niveau, da sie vorwiegend (aber nicht ausschließlich) in Gebärdensprache kommunizieren. B1 wird als Experte mit feldinterner Reflexionsexpertise gewertet und drückt sich ebenfalls musikalisch-künstlerisch mit Gebärdensprache aus. B1 beschäftigt sich privat, aber hauptsächlich durch die jahrelange Leitung von Gebärdensprachmusikvideo-Workshops im Rahmen seiner Vereinsarbeit mit Musikperformances hörbehinderter Menschen, fühlt sich selbst jedoch nicht als Teil der Taubengemeinschaft, da er nicht mit Gebärdensprache und der Taubenkultur aufgewachsen ist

und eine Hörprothese (ein Cochlea-Implantat, im Folgenden „CI“ genannt) trägt (vgl. Froschauer und Lueger, 2020, S. 31 f.). Wie Uhlig beschreibt, zählen CI-Träger:innen zu einer liminalisierten Gruppe in der Taubengemeinschaft. Das CI wird von einigen kulturell tauben Personen vehement abgelehnt, da sie annehmen, dass es die Existenz der Taubengemeinschaft bedroht (vgl. Uhlig, 2012, S. 245). Da B1 das CI bereits im Kleinkindalter eingesetzt wurde, ist B1 streng genommen nicht kulturell taub. Für die vorliegende Forschung wurde entschieden, B1 trotzdem als Interviewpartner in die Forschung miteinzubeziehen, da B1 eine jahrelange Erfahrung in der Arbeit mit jungen Menschen mit unterschiedlichsten Hörbehinderungen (auch kulturell tauben Personen) hat und somit neben eigenen Erfahrungen auch ein wertvolles sekundäres Wissen über die Erfahrungen der Teilnehmenden aus diesen Workshops mitbringt. Zudem hat sich B1 durch sein Studium intensiv mit der Taubenkultur beschäftigt und beherrscht die DGS auf einem hohen Niveau. Gerade die Unterschiedlichkeit der befragten Personen erwies sich für die Forschung als zuträglich, da somit verschiedene Perspektiven auf den Forschungsgegenstand Deaf Performance, vor allem im Hinblick auf die Frage der kulturellen Aneignung und Bildungschancen, aufgezeigt werden konnten.

6.2 Zugang zum Forschungsfeld

Die Taubengemeinschaft stellt ein Feld mit vielen Zugangsrestriktionen dar. Die Beteiligung Hörender an der Kulturproduktion tauber Menschen wird seitens der Gemeinschaft sehr kritisch betrachtet. Wie in Kapitel 2.2 ausgeführt ist die Zugehörigkeit zu der Taubengemeinschaft streng geregelt und innerhalb der Gemeinschaft gibt es viele Ab- und Ausgrenzungen ggü. anderen Personengruppen (vgl. Uhlig, 2012, S. 103 ff.). Deshalb war es für die vorliegende Arbeit ein erheblicher Vorteil, dass die Forscherin aufgrund ihres familiären Hintergrunds (die Forscherin ist CODA) Teil der Taubengemeinschaft ist. Daraus resultiert eine besondere Stellung in dieser Gemeinschaft. Uhlig beschreibt, dass CODAs häufig einen liminalen Status haben. Das bedeutet, dass sie zwar kulturell taub aufwachsen, sich während des Heranwachsens jedoch ein Übergang in die Welt der hörenden Menschen vollzieht. Uhlig vermutet, dass CODA „möglicherweise die einzigen akzeptierten und auch tolerierten Schwellengänger [sind], bei denen trotz kulturell gehörloser Herkunft die Konvertierung in die hörende Kultur als natürlicher Gang der Dinge angesehen wird“ (ebd., S. 247).

Da die Interviews in der favorisierten Sprache der Befragten und dementsprechend in DGS geführt werden sollten, war seitens der Forscherin eine hohe DGS-Kompetenz nötig. Die Forscherin bereitete sich mehrere Monate auf die Interviews vor und nahm die Arbeit als Anlass ihre DGS-Kompetenzen allgemein zu verbessern. Durch ihren familiären Hintergrund und ein

vorrangegangenes Praktikum in einem Kulturbetrieb hatte sie bereits einige Kontakte und einen tiefen Einblick in das Forschungsfeld. Diese Nähe kann forschungsmethodisch problematisch sein (vgl. Kapitel 6.4). Um die Kontakte der Befragten zu erhalten, partizipierte die Forscherin bereits acht Monate im Voraus an Veranstaltungen und an einem mehrtägigen Workshop zum Thema Gebärdensprachmusikvideos, an denen auch hörbehinderte Menschen teilnahmen. Durch diese intensive Vorarbeit gelang es der Forscherin, drei Expert:innen für das Projekt zu gewinnen.

Der Kontakt zu B1 entstand während eines Workshops, den B1 leitete und an dem die Forscherin teilnahm. Die Kontaktaufnahme zu B2 erfolgte über die Mutter der Befragten. Vor dem Interview gab es ein privates Treffen mit B2, in dem die Forscherin und die Befragte sich kennenlernten, das Thema des Interviews besprachen und die Kommunikationsform klärten. Der Kontakt zu B3 entstand durch eine gemeinsame Bekannte der Interviewerin und der befragten Person, die auch als Deaf Performer:in tätig ist. B3 und die Forscherin waren sich vorher nicht bekannt und so stellte das Interview das erste Treffen dar. Eine vierte Person wurde angefragt, hat sich jedoch nicht mehr gemeldet. Die Transkription der Interviews aus der DGS in Schriftsprache war sehr arbeitsintensiv. Zudem wurde durch die drei Interviews viel Material für einen ersten explorativen Zugang in das Forschungsfeld generiert. Aus diesen Gründen wurde entschieden die Stichprobe bei drei befragten Personen zu belassen.

6.3 Datenerhebung, -aufbereitung und -auswertung

Die Datenerhebung erfolgte mittels leitfadengesteuerter Expert:inneninterviews, die in Lautsprache und DGS geführt wurden und sowohl persönlich als auch online über die Plattform ZOOM stattfanden. So wurde für jedes Interview eine andere Aufnahmemöglichkeit genutzt. Die Transkription des Interviewmaterials erfolgte mithilfe eines Transkriptionssystems nach Kuckartz und Rädiker unter besonderer Berücksichtigung der Besonderheiten der jeweiligen Sprachen (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2020, S. 1 ff.). Das so entstandene Video-, Audio-, und Textmaterial wurde mit Hilfe der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker ausgewertet, weil diese Methode die Möglichkeit bietet einen ersten Zugang ins Feld und erste Informationen zu unbekannten Phänomenen zu erhalten (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 40 ff., 45, 104, 110, 129 ff.).

6.3.1 Erstellung des Interviewleitfadens

Die Erstellung des Interviewleitfadens erfolgte nach der Methode von Froschauer und Lueger (vgl. Froschauer & Lueger, 2020, S. 87 ff.; vgl. Abbildung 1, S. 43). Zunächst wurden die Forschungsfragen in Interviewfragen übersetzt (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 1 ff.). Mittels dieser Fragen wurden die konkreten Forschungsdesiderata der vorliegenden Arbeit in den Interviews thematisiert und lieferten somit den explorativen Einstieg in das Forschungsfeld. Nach der Erstellung mehrerer Hauptfragen, die so konstruiert wurden, dass die Befragten zum Erzählen über ihre eigenen Haltungen oder bestimmte implizite künstlerische Prozesse angeregt werden, wurden verschiedene Klärungsfragen entwickelt. Diese Klärungsfragen zielten auf explizite Definitionen und Prozessbeschreibungen ab, um eine Vergleichbarkeit zwischen den Interviews zu erreichen. Die Befragten sollten die Chance erhalten, ihr eigenes Relevanzsystem zu entfalten; gleichzeitig sollten bestimmte Begriffe und Prozesse für eine Vergleichbarkeit erfragt werden (vgl. Kruse, 2015, S. 148). Der Leitfaden hatte somit den Charakter einer Checkliste. Im Laufe des Forschungsprozesses wurde der Interviewleitfaden mehrfach überarbeitet und optimiert. Da die Befragten sehr unterschiedliches Expert:innenwissen über den Bereich Deaf Performance mitbrachten, wurde der Leitfaden minimal an die verschiedenen Gesprächsteilnehmer:innen angepasst. Für die Interviews mit B2 und B3 wurde der Leitfaden in DGS übersetzt, um als eine Hilfestellung für die Interviewerin zu dienen (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 4 ff.).[23] Die Übersetzung wurde von einer tauben gebärdensprachkompetenten Person überprüft und optimiert. Die Interviewfragen in DGS übte die Forscherin vor einem Spiegel und konsultierte mehrere gebärdensprachkompetente Personen zur Überprüfung der Klarheit der Gebärden. Aus den Fragen des Leitfadens wurden deduktive Kategorien für die inhaltlich strukturierende qualitative Inhaltsanalyse abgeleitet, die im späteren Prozess noch weiter ausdifferenziert und modifiziert wurden (vgl. ebd., S. 55).

6.3.2 Qualitative Interviews

Alle drei Interviews wurden unter unterschiedlichen Bedingungen von der Forscherin der Arbeit geführt. Während der Interviews nahm die Interviewerin die Position einer Komplizin ein, die mit den befragten Personen für eine gemeinsame Sache, die Anerkennung

[23] Es gibt keine alltägliche Schriftsprache der DGS (vgl. Kleyboldt & Hillenmeyer, 2015, S. 47). Die schriftliche Übersetzung der Fragen in der DGS folgte keinem standardisierten Verschriftlichungssystem und diente lediglich als Hilfestellung für die Interviews in DGS.

gebärdensprachlicher Kunst und der Taubenkultur, kämpft (vgl. Bogner & Menz, 2005:b, S. 36 ff., 50 ff. zit. n. Kruse, 2015, S. 167, 182).

B1 und B2 und die Interviewerin waren sich vor dem Interview bekannt, weshalb die Kommunikationsbedingungen zu Beginn bereits geklärt waren. B3 und die Interviewerin kannten sich vorher nicht, weshalb die Festlegung auf eine Kommunikationsform über E-Mail stattfand. Das Interview mit B1 wurde in Lautsprache durchgeführt und fand bei der befragten Person zu Hause statt. Die Aufnahme erfolgte mittels eines Audio Rekorders. Im Anschluss an das Interview gab es kein nennenswertes Nachgespräch über inhaltlich relevante Themen der Forschungsarbeit. Das Interview mit B2 fand in einem Raum der Pädagogischen Hochschule Heidelberg statt und wurde in DGS geführt. Aufgrund dessen waren mehrere Kameras nötig, um die Konversation genau aufnehmen zu können. Zwei Kameras waren frontal auf B2 und die Interviewerin gerichtet und eine dritte Kamera fokussierte beide Personen gleichzeitig. Im Anschluss an das Interview half die Befragte der Interviewerin beim Abbau der Kameras. Die Befragte äußerte ihr Interesse an dem Thema und formulierte Dankbarkeit darüber, in die Forschung miteinbezogen zu werden. Vor und während des Interviews fand die Kommunikation ausschließlich in DGS statt. Nach dem Interview fing die Befragte zur Überraschung der Interviewerin an, mit ihr in Lautsprache zu sprechen. Dies bewertete die Forscherin als spannend, da B2 im Interview häufiger den Wunsch äußerte, sich mit ihrer Stimme auszudrücken. Das Interview mit B3 fand online über ZOOM statt und wurde über die Plattform direkt aufgenommen. Im Interview mit B3 gab es zwischenzeitlich technische Probleme mit der Internetverbindung, wodurch die Videoübertragung ins Stocken geriet. Die Verständnisschwierigkeiten, die sich aufgrund dessen ergaben, waren minimal und konnten im Laufe des Gesprächs direkt geklärt werden. Zudem wurde im Interview die Funktion des Chats genutzt, wenn die Interviewerin etwas nicht verstanden hatte. Im Anschluss an das Interview mit B3 fand ein Nachgespräch statt, in dem die Interviewerin B3 über ihr Forschungsprojekt und persönliche Anliegen informierte. Interessante Inhalte des Nachgesprächs sind in der Fallzusammenfassung beschrieben (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 147 ff.). Auch B3 äußerte ein großes Interesse an dem Thema und Wertschätzung für das Forschungsprojekt.

6.3.3 Transkription

Die vorliegende qualitative Forschung orientiert sich an der Vorgehensweise von Gutjahr, die ebenfalls qualitative Interviews in DGS durchgeführt hat. Im Gegensatz zu der Vorgehensweise von Gutjahr werden die Interviews direkt von Gebärdensprache in Schriftsprache ohne den Zwischenschritt des „Voicens“ übersetzt, da dieses Vorgehen als zu arbeitsintensiv bewertet

wurde (vgl. Gutjahr, 2007, S. 52 ff.; vgl. Kapitel 5.3). Übersetzungen aus einer Fremdsprache stellen laut Kruse „eine Interpretationsleistung auf der sprachlich-kulturellen Basis“ dar (Kruse, 2015, S. 315 ff.). Aus forschungsökonomischen Gründen konnten die Übersetzungen der Interviews nicht durch eine gebärdensprachkompetente hörbehinderte Person oder eine:n Gebärdensprachdolmetscher:in überprüft werden. Die Prüfung der Übersetzungsleistung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Betreuer der Arbeit und konzentrierte sich auf Interviewstellen, die für die Forscherin unklar oder von besonderer Bedeutung waren. In diesem Zuge wurden verschiedene Interpretationen der Gebärden und deren Äquivalent in Schriftsprache diskutiert.

Das von Kuckartz und Rädiker entwickelte Transkriptionssystem wurde in der vorliegenden Arbeit unter besonderer Berücksichtigung der DGS verwendet (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2020, S. 1 ff.).

AS	Interviewerin
B1, B2, B3	Befragte Person
(..) (…)	Längere Sprech-/Gebärdenpausen nach Sekunden
<u>Beispiel</u>	Betonungen in Lautsprache und DGS
BEISPIEL	Lautes Sprechen
B-e-i-s-p-i-e-l	Fingeralphabet
(*AS Ja*), (*B1 Genau*) (*B3 Nein,* ***schüttelt den Kopf***)	Kurzer Einwurf der anderen Person Kurzer Einwurf der anderen Person, Gestik, Gebärden
((Handy klingelt))	Störungen
(lacht)	Lautäußerungen der befragten Person oder Interviewerin
(lächelt, nickt)	Auffällige Gebärdenbeschreibungen, Gestik, Mimik,
(schreibt in den Chat) **(Chat: Beispiel)**	Chatnachrichten
(unv.)	Unverständliche Wörter oder Passagen
(Kommentar Min. XX: Beispiel)	Kommentare zu unklaren Gebärden
//Beispiel//	Gleichzeitiges Gebärden/Reden

Ein Interview wurde in deutscher Lautsprache geführt, während die anderen beiden Interviews in DGS geführt wurden, weshalb sich für das Transkriptionssystem die Herausforderung ergab, die Besonderheiten der jeweiligen Sprachen zu berücksichtigen. In der Lautsprache spielt zum

Beispiel die Lautstärke eine Rolle, wohingegen in der DGS besondere gebärdensprachliche Ausdrücke auftreten können. Aufgrund des Einsatzes der Gebärdensprache wurde im Transkriptionssystem großen Wert auf die Beschreibung auffälliger Mimik, Gestik und Gebärden gelegt, da durch diese auch Informationen vermittelt werden (vgl. Kapitel 2.3). Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, neben manifesten Inhalten auch latente Gehalte der Kommunikation in Form von besonderen Gebärden oder Äußerungen zu thematisieren. Vor allem im Themenbereich Kunst und Musik erscheint es sinnvoll Gebärden zu transkribieren und im Fall von konkreten Beispielen zum Thema der Analyse zu machen. Aus diesem Grund wurden auffällige körperliche, gebärden- und lautsprachliche Äußerungen und Reaktionen in besonderer Form, wie zum Beispiel starkes Gestikulieren, auffällig starke Gesichtsausdrücke oder das Wackeln mit den Fingern transkribiert und analysiert (vgl. Kapitel 5.3). Die Transkription des Interviews, welches in Lautsprache geführt wurde, war deutlich zügiger und einfacher umzusetzen. Das Interview wurde mittels der Diktierfunktion von Word aufgezeichnet. Die so entstandene Transkription hatte noch sehr viele Fehler, die korrigiert werden mussten. Dennoch lief die Transkription sehr zügig ab und war nach drei Tagen abgeschlossen. Nachdem das erste Transkript von B1 fertiggestellt wurde, wurde dies analysiert und parallel die anderen Interviews transkribiert. Die Interviews wurden erst codiert, als sie komplett fertig transkribiert waren.

Grundsätzlich liefen der Prozess der Transkription und der qualitativen Inhaltsanalyse parallel ab. Das hatte den Grund, dass das Transkribieren der Interviews für die Forscherin sehr zeitintensiv war. Für die Transkription der Interviews von DGS in Schriftsprache brauchte die Forscherin für 4-5 Minuten ca. eine Stunde und sie konnte höchstens für 2-3 Stunden pro Tag transkribieren, da ansonsten die Qualität der Transkription abnahm. Für die Transkription der Interviews in DGS wurden die Videos mindestens einmal im Ganzen von der Forscherin angesehen. So konnte sie sich ein besseres Bild der gesamten Konversation, der Art der Gebärden und der Ausdrucksweisen der Person machen. Zu diesem Zeitpunkt konnte sie zudem erste mögliche Codierungen des Materials in Betracht ziehen, die sie als Kommentare in den Transkripten vermerkte (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 65 ff.). In einem zweiten Schritt wurden die Videointerviews Schritt für Schritt durchgegangen. Jede einzelne Videosequenz (meistens 10-15 Sekunden) wurde mehrfach (je nach Informationsgehalt der Sequenz bis zu 10-mal) durchgegangen und verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten in Betracht gezogen. Anschließend wurde eine passende Übersetzung gefunden und aufgeschrieben. Dabei wurde versucht möglichst nah an den gebärdensprachlichen Äußerungen der Person zu transkribieren. Kruse weist darauf hin, Übersetzungen im Forschungskontext möglichst wortgetreu zu

belassen, „um so die Eigenheiten der idiomatischen Systeme in der Fremdsprache zu erhalten und nicht zu starke Transferleistungen zu produzieren“ (Kruse, 2015, S. 316). Zum Beispiel wurde genau darauf geachtet, welches Mundbild die befragten Personen machen (die Gebärde für „taub“ und „gehörlos“ ist identisch, der Unterschied ist das Mundbild, dies wurde dann genau übersetzt) und konkrete Formulierungen wurden übernommen (zum Beispiel Redewendungen oder bestimmte Ausdrücke) (vgl. Kapitel 2.3). Der letzte Schritt der Transkription erfolgte während der Inhaltsanalyse. Die Analyse des Materials erfolgte mittels des Transkripts und der Interviewmitschnitte, um die genauen Inhalte zu prüfen. Während der Analyse wurden die Transkripte deshalb nochmals auf ihre Genauigkeit überprüft.

6.3.4 Qualitative Inhaltsanalyse

Die Methode der inhaltlich strukturierenden qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker wurde aufgrund ihrer geeigneten methodischen Passung mit Expert:inneninterviews in Studien, die das Ziel der „explorativen Informationsgenerierung“ haben, gewählt (Bogner & Menz, 2005:b, S. 36 ff., zit. n. Kruse, 2015, S. 167; vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 129 ff.). Gutjahr weist darauf hin, dass die qualitative Inhaltsanalyse formale Aspekte der Kommunikation nicht zum Gegenstand macht. Unvollständige Sätze oder Wortwiederholungen werden nicht in die Transkription bzw. die Interpretation miteinbezogen und das Transkript soll möglichst frei von grammatischen Fehlern, Dialekten usw. sein (vgl. Gutjahr, 2007, S. 53; vgl. Kuckartz & Rädiker, 2020, S. 1 ff.). Dies wird von einigen Autor:innen durchaus kritisch gesehen. Kruse erklärt in diesem Zusammenhang, dass die qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring Grenzen hat, was eine hermeneutische Rekonstruktion betrifft und nicht in der Lage ist, latente Sinnstrukturen herauszuarbeiten (vgl. Kruse, 2015, S. 172). Für die vorliegende Untersuchung wäre es durchaus interessant gewesen, die Interviews mittels der Objektiven Hermeneutik zu analysieren und somit systematisch die „latenten Sinn- und objektiven Bedeutungsstrukturen“ und ihre Wirkung im „konkreten Untersuchungsfall“ (Interviewpersonen) zu untersuchen (Kleemann et al., 2013. S. 112). Auch Gutjahr hat sich damit beschäftigt und kommt zu dem Schluss, dass eine hermeneutische Auslegung des Textes „nicht unproblematisch“ ist:

> Meines Wissens wurden bisher noch keine gebärdensprachlichen Interviews auf Grundlage der Objektiven Hermeneutik ausgewertet, auch wenn Oevermann betont, dass jegliches Medium protokollierter Handlungen auf seine latenten Sinnstrukturen analysiert werden kann (Gutjahr, 2007, S. 53 f).

Die Anwendung der Objektiven Hermeneutik wurde somit für diese Arbeit verworfen, da erstens zu wenige forschungsmethodische Orientierungen für die Untersuchung gebärdensprachlicher Inhalte zur Verfügung stehen, zweitens die Übersetzung der

Gebärdensprache zu Lautsprache und dann die Verschriftlichung selbst schon eine Interpretation darstellen, dessen Reflexion den Rahmen dieser Masterarbeit nicht einhalten könnte und drittens die qualitative Inhaltsanalyse nach sorgfältiger Reflexion als angemessen erscheint, um die Forschungsfragen zu bearbeiten und einen ersten explorativen Zugang ins Feld zu gestalten. Kuckartz betont, dass die qualitative Inhaltsanalyse trotz der Kritik die Möglichkeit bietet „latente[] Kommunikationsinhalte[]“ zu thematisieren (Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 38). Aus diesen Gründen ist das Transkriptionsniveau komplex und erfasst Betonungen, doppelte Wortäußerungen, Pausen und auffällige gebärdensprachliche Ausdrücke. Die Informationen aus den Expert:inneninterviews können so systematisch analysiert werden. Die verschiedenen Forschungsfragen entstanden hauptsächlich durch das Formulieren der bereits genannten Forschungsdesiderate und den Überlegungen des Theorieteils. Aus den Forschungsfragen, die in den Leitfaden eingeflossen sind, ließen sich die ersten deduktiven Kategorien für die qualitative Inhaltsanalyse bilden. Im Laufe der Transkription des Materials und dessen Analyse wurden die Kategorien induktiv erweitert und zu einem ausdifferenzierten Kategoriesystem entwickelt und in einem Kategoriehandbuch festgehalten (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 55 ff.). Dabei ist zu betonen, dass das Prinzip der Offenheit gewahrt werden und somit eine Bereitschaft herrschen muss, deduktive Methoden zu erweitern, zu verwerfen und auch in den Vorannahmen flexibel zu bleiben (vgl. Mayring, 2016, S. 28). So mussten im Laufe des Prozesses einige von der Forscherin eingeführte Kategorien und somit auch Vorannahmen verworfen werden. Nach der Transkription der Interviews erstellte die Forscherin Fallzusammenfassungen der einzelnen Interviews. Diese boten der Forscherin einen Überblick und eine Vergleichbarkeit der Bedingungen und des Verlaufs der Interviews sowie über wichtige Aussagen der Befragten (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 141 ff.). Anschließend an die Fallzusammenfassungen wurde mit Hilfe der Transkripte eine Themenmatrix „Fälle mal Kategorien“ erstellt (vgl. ebd., S. 65 ff.). Durch die kategorienorientierte Darstellung konnte ein Überblick über die in den Interviews gefallenen Aussagen zu den einzelnen Kategorien geschaffen werden (vgl. Kuckartz & Rädiker, 2022. S. 108 f.). Mit Hilfe dieser Matrix, den Interviewaufnahmen, dem Kategoriehandbuch und den originalen Transkripten erfolgte die Analyse. Im Rahmen der Analyse wurde das Kategoriesystem im Hinblick auf die Forschungsfragen und Ergebnisse fortlaufend weiter ausdifferenziert (vgl. Elektronischer Anhang, 2023, S. 55 ff.). Einige Kategorien wurden im Rahmen der Analyse verworfen, weil zu ihnen schlichtweg keine Informationen generiert werden konnten oder Kategorien in andere integriert werden konnten. Die Aussagen der Personen konnten anhand der Matrix miteinander verglichen werden und so wurden erste

Ergebnisse für die einzelnen Kategorien gefunden. Im Anschluss an den Vergleich wurden die Aussagen fallspezifisch daraufhin geprüft, wie Aussagen getätigt wurden, um neben dem manifesten Gehalt auch latente Sinnstrukturen der Äußerungen betrachten zu können. Das bedeutet, dass darauf geachtet wurde, wie die Fragen seitens der Forscherin gestellt wurden und was die Befragten von sich aus berichteten, bzw. welche Zusammenhänge die Befragten von sich aus einbrachten. Dafür wurden die Aufnahmen der Interviews hinzugezogen; die Analyse erfolgte dementsprechend am Originalmaterial. Abschließend konnten Zusammenhänge zu anderen Kategorien hergestellt werden. Dies zeigte sich vor allem daran, ob Kategorien auffällig oft gemeinsam an einer Sequenz codiert wurden.

6.4 Gütekriterien

Die vorliegende qualitative Forschung orientiert sich in der Qualitätssicherung an den von Mayring eingeführten Gütekriterien. Im Rahmen der Verfahrensdokumentation wurden alle Informationen und Dokumente, die als relevant erachtet wurden, dokumentiert und sind im elektronischen Anhang der vorliegenden Arbeit einsehbar (vgl. Mayring, 2016, S. 144 ff.; vgl. Anhang 1). Die argumentative Interpretationsabsicherung wurde durch den regelmäßigen Besuch von Forschungskolloquien gesichert, in denen die Überlegungen und Argumentationen der vorliegenden Arbeit in der Gruppe interpretiert und diskutiert wurden. Die Arbeit folgte dem Kriterium der Regelgeleitetheit, indem die unterschiedlichen Vorgehensweisen in der Durchführung und Transkription der Interviews ausführlich begründet und so weit wie möglich aneinander angeglichen wurden. Jedes Verfahren dieser Arbeit (Inhaltsanalyse, Transkription, usw.) erfolgte nach einem geregelten, standardisierten Prozess. Durch ihre Identität als CODA ist die Forscherin nah am Forschungsgegenstand und an ihren Interviewteilnehmer:innen. Dies bringt den Vorteil eines Zugangs zum Feld und der Positionierung als Komplizin für eine gemeinsame Sache. Um eine allzu große Nähe zum Forschungsgegenstand und somit der Verzerrung von Ergebnissen vorzubeugen, war die kommunikative Validierung in Forschungskolloquien und im Austausch mit den Betreuern dieser Arbeit ein wichtiger Bestandteil der Qualitätssicherung. Die Übersetzungen der Interviews aus der DGS wurden mit dem gebärdensprachkompetenten Betreuer dieser Arbeit geprüft, indem dieser die Forscherin bei der Übersetzung unklarer Stellen unterstütze (vgl. Mayring, 2016, S. 144 ff.).

Teil IV: Ergebnisse

7 Ergebnisdarstellung und -diskussion

Nachfolgend werden die Ergebnisse anhand ausgewählter Haupt- und Unterkategorien aus der qualitativen Inhaltsanalyse und nach den darin relevanten Themenbereichen geordnet dargestellt. Die Auswahl erfolgte nach der Relevanz und Dichte der codierten Aussagen. Zu Beginn der Ergebnisdarstellung erfolgt zunächst eine kurze Kategorienbeschreibung. Diese Ergebnisse werden mit Textstellen der befragten Personen und Überlegungen aus dem Theorieteil ergänzt. Im Zuge der Ergebnisdarstellung werden die Ergebnisse im Hinblick auf die Theorie und Forschungsfragen dieser Arbeit diskutiert (vgl. Kapitel 6).

7.1 Persönliche Bedeutung von Musik und Kunst

In der Forschung im deutschsprachigen Raum wurden Zugänge zu Musik, die von kulturell tauben Menschen selbst praktiziert werden, bisher kaum thematisiert (vgl. Kapitel 3.1). Die Teilnehmenden der Studie wurden deshalb danach gefragt, was Musik und Kunst generell für sie bedeuten, wie sie zu Musikperformances mit Gebärdensprache gekommen sind und was ihre persönliche Motivation für diese Kunstform darstellt. In dem Zusammenhang wurde auch der Hörstatus und der Zusammenhang mit der Bedeutung von Musik erfragt, wobei die konkrete Wahrnehmung von Musik in Kapitel 7.4.1 ausführlicher behandelt wird. Die folgenden Ergebnisse hängen eng mit den Erkenntnissen aus den Kategorien „Bildungschancen“ und „ästhetischer Transformation“ zusammen und beziehen sich auf die Forschungsfrage 1.

7.1.1 Hörstatus

Die Befragten B2 und B3 thematisieren zu Beginn, ohne konkrete Nachfrage der Forscherin, ihren Hörstatus. B2 berichtet gehörlos zu sein. B3 erklärt, dass sie hochgradig schwerhörig ist und identifiziert sich selbst im Gespräch als taub bzw. gehörlos. Die Personen tragen auf beiden Seiten ein Hörgerät. B1 thematisiert seinen Hörstatus erst spät im Gespräch, als es um das Thema der kulturellen Aneignung von Gebärdensprache geht. Dadurch wirken die Aussagen der Person zu Beginn des Gesprächs, als könnte er keine Hörbehinderung haben. B1 trägt beidseitig ein CI und erklärt, medizinisch taub zu sein. Alle drei Befragten berichten, dass sie Schwierigkeiten haben, die Musik und vor allem den Text der Musik (B1 und B3) richtig zu verstehen.

7.1.2 Frühe musikalische Förderung

B2 und B3 betonen ihre musikalische Förderung in der Kindheit bzw. in der Schule. Besonders bei B2 wird die Bedeutung ihrer frühen musikalischen Förderung deutlich. B2 beschreibt, dass für sie das gemeinsame Musizieren in der Familie eine große Rolle gespielt hat und sie es genoss in das Muszieren miteinbezogen zu werden, indem ihr beispielweise Kinderlieder beigebracht wurden. Sie beschreibt ihre Taubheit als belastend, weil sie einen starken Wunsch spürt, sich mit ihrer Stimme auszudrücken. Das Thema Gebärdensprachperformances tritt gegenüber der Bedeutung der Stimme in den Hintergrund. B3 erzählt davon, wie sie gemeinsam mit ihrer tauben Mutter angefangen hat, Musik in Gebärdensprache zu übersetzen. Die Übersetzung von Musik in Gebärdensprache stand deshalb für B3 von Anfang an im Vordergrund:

> **B3:** Richtig angefangen habe ich mit zwölf. Ich bin jetzt 35, also habe ich schon mein halbes Leben mit Musik zu tun. Das kam durch meine Eltern, die beide taub sind. Meine Mutter hat auch schon immer Musik geliebt und so kam das dann, dass wir uns überlegt haben, wie wir uns den Text der Musik verständlich machen können. Also wenn wir Musik hören, verstehen wir den Text nicht so, aber die Vibration nehmen wir wahr, mit den Hörgeräten können wir etwas hören und das verstärkt eben auch diese Musikwahrnehmung mit der Vibration, aber den Text haben wir halt nicht verstanden und haben uns deshalb überlegt, wie wir das besser verstehen können (Elektronischer Anhang, 2023, S. 37).

7.1.3 Lernen aus eigenem Antrieb/Motivation

Alle drei Befragten betonen, dass sie aus eigenem Antrieb künstlerisch bzw. musikalisch aktiv geworden sind. Für B1 bestand die Motivation, Musik mit Gebärdensprache zu verbinden zunächst darin, die Gebärdensprache zu lernen. Zudem sah B1 durch die Verbindung von Musik und Gebärdensprache die Chance, Songs barrierefrei für hörbehinderte Menschen zugänglich zu machen, die so wie er selbst auch Schwierigkeiten haben, den Text aus der Musik herauszuhören. Nachdem B1 im privaten Kontext Lieder in Gebärdensprache übersetzte, fing er 2017 an Workshops zu leiten, in denen Musikperformances mit Gebärdensprache gestaltet wurden. B2 formuliert, dass das Thema Kunst in ihrem Leben schon früh präsent war und sie schon in ihn ihrer Kindheit einen starken Drang spürte, sich mit Kunst auszudrücken. B3 sieht sich bezüglich gebärdenintegrierender Musikperformances als eine Art Vorreiterin dieser Kunstform, weil sie die Erste in ihrem Umfeld war, die mit diesen Performances anfing und kein Vorbild hatte, an dem sie sich orientieren konnte. Im Laufe des Gesprächs betont B3 die Relevanz von Vorbildern für Heranwachsende, damit diese eine Chance bekommen, sich in ihren verschiedenen Interessen auszuprobieren und zu orientieren. Im Nachgespräch erklärt B3, dass sie ohne die Möglichkeiten, die ihr in der Schule geboten wurden, vor allem die Möglichkeiten für Live-Auftritte, vermutlich nicht zu Deaf Performance gekommen wäre.

Alle Befragten sind hörtechnisch versorgt. In den Interviews wird die Relevanz der frühen musikalischen Förderung von hörbehinderten Kindern deutlich. Dies ist auch ein Thema der verschiedenen Forschungsarbeiten zur musikalischen Förderung hörbehinderter Personen (vgl. Kapitel 3.1). Alle Personen erläutern, dass ihr Wunsch, sich künstlerisch und musikalisch mit Gebärdensprache zu beschäftigen, aus eigenem Antrieb erfolgte. Dies verweist auf die von Prause genannte Existenz und Relevanz von Musik- und Kunstformen im Alltag tauber Menschen (vgl. Kapitel 3.2; vgl. Prause, 2007, S. 265 f.). B2 und B3 fokussieren die Musik und Kunst als Praxis selbst. Ihre Gebärdensprachperformances erscheinen als ein Selbstzweck, als Genuss der Musik und Ausdruck der Gebärdensprache, während B1 die externe Motivation des Erlernens der Gebärdensprache als Motivation für seine gebärdenintegrierenden Musikperformances nennt. Durch die Darstellung von B3, wie sie zu Gebärdensprachperformances gekommen ist – sie erwähnt zuerst, dass ihre Mutter taub ist und erklärt im nächsten Satz, dass diese Musik liebte – wirkt es, als wäre die Identität als taube Person vordergründig vor dem Interesse an Musik. Für B3 und B1 erscheint Musik nur im Hinblick auf gebärdensprachliche Performance als relevant, während B2 das Musizieren mit Instrumenten und das Singen in der Gruppe nennt.

7.2 Taubengemeinschaft

In Kapitel 2 zeigte sich, dass die Taubengemeinschaft eine sehr exklusive Gruppe ist, die besondere soziale, sprachliche und kulturelle Bedingungen zur Mitgliedschaft erfordert (vgl. Uhlig, 2012, S. 11). Im Theorieteil wurde zudem die Überlegung aufgestellt, dass taubenkulturelle Aspekte Eingang in Deaf Performances finden. Aufbauend auf diesen Erkenntnissen und aufgrund der ambivalenten Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft wurden die Interviewteilnehmenden nach ihrer Identifikation mit und ihrer Definition der Taubengemeinschaft, den eigenen Gebärdensprachkompetenzen und ihrer Haltung zu der Diskussion um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache gefragt (vgl. Kapitel 3.4 & 4.3). Die Kategorie weist enge Überschneidungen mit den Kategorien „Bildungschancen“ und „Deaf Performance“ auf. Die nachfolgenden Ergebnisse beziehen sich auf die Forschungsfragen 2 und 5.

7.2.1 Deutsche Gebärdensprache

Die DGS ist für alle Befragten ein wichtiges Thema. B1 hat aus eigenem Antrieb und mit großer Motivation angefangen DGS (unter anderem mit Hilfe seiner Musikperformances) zu lernen

(vgl. Kapitel 7.1.3). Laut eigener Aussage beherrscht B1 die DGS nicht auf Muttersprachniveau, ist jedoch so fortgeschritten, dass er DGS-Kurse leitet. Für B2 ist die DGS ihre Muttersprache und stellt für sie ein Mittel dar sich selbst künstlerisch auszudrücken:

> Ich fühle meine Gebärdensprache voll. Das ist meine Sprache, ich fühle mich ihr total verbunden. Das ist voll da. Und so versuche ich halt immer mich damit auszudrücken. Für mich ist das ein bisschen schwierig, mich damit auszudrücken, das ist ein bisschen schwierig, weil ich selbst mit meinem Ausdruck nicht vollkommen zufrieden bin […] (Elektronischer Anhang, 2023, S. 28).

B3 beherrscht die DGS ebenfalls auf Muttersprachniveau. Im Gespräch betont sie wie besonders und wichtig Gebärdensprache für sie ist:

> **B3:** (…….) **(gestikuliert mit den Händen)** Für mich ist sie wertvoll. Das ist meine Sprache. Durch diese Sprache kann ich mein Leben leben. Die Vorstellung, wenn es Gebärdensprache nicht geben würde, wer wäre ich dann? Das würde bedeuten, dass ich verloren wäre, dass man mich für dumm abstempeln würde. Durch Gebärdensprache kann ich kommunizieren. Gebärdensprache ist für mich eine schöne Sprache. Es ist wichtig. Ohne geht es nicht. (…) Ja. **(gestikuliert mit den Händen)** Das ist schwer zu beschreiben. Ich denke, es ist schön, dass es sie gibt. Es gibt viele, die Gebärdensprache nicht so besonders finden, aber wenn sie selbst mal gebärdet haben, dann verstehen sie wie besonders die Sprache ist. Es ist eine besondere Sprache für mich. Auf der Welt gibt es viele Sprachen, aber das Sprechen mit den Händen, das ist besonders. Die Gebärdensprache, das bin ich sozusagen. Ja, ja (ebd., S. 54).

7.2.2 Kulturelle Zugehörigkeit

Die drei Befragten haben sehr unterschiedliche Haltungen zur Taubengemeinschaft. B1 definiert sich selbst nicht als Teil der Taubengemeinschaft, weil sich für ihn kulturell taube Personen dadurch auszeichnen, dass sie die Kommunikation in der Gebärdensprache bevorzugen. Da B1 selbst die Kommunikation in Lautsprache favorisiert und in seinem Leben wenig Berührungspunkte mit der Taubengemeinschaft hatte, ordnet er sich dieser Gemeinschaft kulturell nicht zu, auch wenn er medizinisch taub ist (vgl. Kapitel 2.1). Durch seinen Hörstatus als CI-Träger beschreibt B1, sich in einer „grauen Zone“ zu befinden und sich weder richtig zu der Gemeinschaft der tauben Menschen noch zu der Gemeinschaft der hörenden Menschen zugehörig zu fühlen (Elektronischer Anhang, 2023, S. 14). B1 spielte mehrere Jahre Fußball in einem Gehörlosenverein, in dem ihm seitens einer tauben Person die negative Haltung gegenüber seines CIs widergespiegelt wurde. Bis 2019/2020 war B1 sich der Existenz einer Taubenkultur nicht bewusst, bis er auf die Protestaktion „Deaf Performance Now“ aufmerksam wurde (vgl. Kapitel 3.4). Seine Auseinandersetzung mit der Taubenkultur erfolgte im Studium.

B2 berichtet, dass sie taube Freunde hat, jedoch keine starke Verbindung zu der Taubengemeinschaft fühlt. So war sie zum Beispiel nie Mitglied in einem Gehörlosenverein und beschreibt sich eher als selbstständig (vgl. Kapitel 2.2). Im Interview stellte die Forscherin B2 die Frage, ob sie sich mehr der Hörenden- oder der Taubenwelt angehörig fühlt. Auf diese

Frage reagierte die Befragte auffällig emotional und bricht das Thema ab, weil sie sich mit diesem unwohl fühlt:

> **AS:** Das hat mich nur interessiert. Manche taube Menschen sagen, es gibt zwei Welten. Die Hörendenwelt auf der einen Seite und auf der anderen Seite die Welt der tauben Menschen. Hast du auch das Gefühl, dass es diese zwei Welten gibt? Oder?
>
> **B2: (nickt, Augen ziehen sich zusammen)** (……) Das ist. **(reibt die Hände durch das Gesicht)** (…..) **(verzerrtes Gesicht, Gesicht wird rot)** Ich glaube, ich glaube. (…) Ich kann es dir nicht sagen. Ich fühle mich mit dem Thema unwohl.
>
> **AS:** Unwohl. (*B2* ***nickt, verzerrtes Gesicht,*** *ja*) Da müssen wir nicht drüber sprechen. Entschuldigung. (lacht nervös)
>
> **B2:** Nicht schlimm. Ich merke nur, dass das Thema für mich sehr schwierig ist, weil. (…) Meine Meinung ist, das würde ich dir gerne noch sagen. (lacht) Meine Meinung ist, wir leben in einer Welt, einer Welt. Das ist meine Meinung. Aber Gehörlose teilen die Auffassung, dass wir in zwei Welten leben. Deswegen, deswegen ist das für mich ein schwieriges Thema. (..) Für mich ist das ein schwieriges Thema (Elektronischer Anhang, 2023, S. 32).

Für B3 spielt der genaue Hörstatus und die hörtechnische Versorgung (z.B. durch Hörgeräte oder CIs) für die Zugehörigkeit zur Taubengemeinschaft keine Rolle, sondern ob DGS Teil des Lebens ist und ob man mit der Taubenkultur aufgewachsen ist. Die Befragte hat drei Kinder, von denen zwei eine Hörbehinderung haben und ein Kind hörend ist. Die Zugehörigkeit von CODAs thematisiert B3 erst auf Nachfrage der Forscherin. Auf die Frage, ob sich die Befragte eher der Hörenden- oder Taubenwelt hingezogen fühlt, antwortet B3, dass diese Welten sehr unterschiedlich sind. Taube Menschen haben für sie eine andere Kultur und Lebenseinstellung als hörende Menschen. In diesem Zusammenhang bringt die Befragte die Forderung nach mehr Inklusion tauber Menschen ein und bemängelt, dass es für taube Personen deutlich weniger Angebote gibt als für hörende Personen. Die Trennung der beiden Welten scheint für B3 im Gegensatz zu B2 selbstverständlich zu sein. B3 beschreibt die Taubengemeinschaft als ihr zu Hause, in dem sie ohne Barrieren aufgewachsen ist.

Durch die Protestaktion „Deaf Performance Now“ kam B1 ins Grübeln, ob er überhaupt das Recht dazu hat, Deaf Performance zu machen, weil er sich selbst nicht als kulturell taub versteht (vgl. Kapitel 2.2 & 3.4). Seine Workshops legitimiert er dadurch, dass sie für ihn keinen finanziellen Mehrwert generieren. Zudem hat B1 in den letzten Jahren versucht, taube Performer:innen miteinzubeziehen und mit ihnen zusammen zu arbeiten (vgl. Kapitel 7.4 & 7.5). B1 berichtet, dass er bezüglich der Workshops kein Feedback von tauben Menschen bekommen hat, sondern sich das Wissen durch seine Beschäftigung mit der Thematik erschlossen hat. Es wird deutlich, dass B1 Unsicherheiten und Unmut über diese Situation empfindet. So bedauert er, dass die hörende Dolmetscherin Laura Schwengber aufgrund der Kontroverse um das Musikdolmetschen ihre Tätigkeit aufgegeben hat. B1 sieht das Ziel von Deaf Performance in der Schaffung einer „flächendeckenden Barrierefreiheit“ und erklärt, dass der alleinige Fokus auf taube Performer:innen dazu führt, dass es nicht genügend Menschen

geben wird, die Musik in Gebärdensprache übersetzen (Elektronischer Anhang, 2023, S. 20). Daraus schlussfolgert B1 die Konsequenz, dass weniger Musik barrierefrei zugänglich sein wird.

Es wurde bereits aufgezeigt, dass die Gebärdensprache für B2 eine wichtige Rolle in ihrem eigenen Ausdruck spielt. So schlussfolgert die Befragte, dass Gebärdensprache Künstler:innen braucht, die selbst taub sind und sich in ihrer eigenen Sprache ausdrücken:

> **B2:** Achso. Ich sehe, ich persönlich sehe, dass Gebärdensprache Künstler braucht, die Gebärdensprache nutzen, die selbst gehörlos sind. Ja, das ist meine Meinung. Weil, der Grund ist für mich, dass es meine Sprache ist, die für mich wichtig ist, die ich zeigen will, als wenn Hörende das einfach übernehmen und dass so für sich beanspruchen, ich finde das schade, weil sie gehörlosen Menschen damit die Chance wegnehmen, sich dem einfach überstülpen. Aber wir brauchen auch Künstler, die Gehörlosen können selbst auch ihre Gebärdensprache umsetzen, weil ich glaube, dass in jedem individuell viel steckt, ich glaube, dass in jedem Individuum viel steckt, aber es ist die Angst da, dass zu zeigen, es geht nicht. Das glaube ich. **(Schulterzucken)** (ebd., S. 27).

Sie betont, dass taube Menschen die Chance erhalten sollten sich individuell-künstlerisch auszudrücken und dafür eine Bühne zu bekommen. So sollten taube Menschen bei Aufträgen für Deaf Performance bevorzugt werden. Allerdings sieht B2 in Deaf Performance auch eine Chance für alle Menschen einen Ausdruck zu finden. Bei der Frage, wer Deaf Performance machen darf, fühlt sich B2 anscheinend unwohl:

> **B2:** Die sind alle mit dabei. Alle Zusammen mit der Gebärdensprache. Zu sagen, dass jemand das nicht darf, das finde ich (..), das finde ich ein schwieriges Thema. Wenn ich zum Beispiel eine Deaf Performance zeige. Oder zum Beispiel eine hörende Person den Auftrag von einer hörenden Person bekommt, zum Beispiel ein Dolmetscher, und der nimmt den Auftrag an. Das würde ich zum Beispiel nicht machen. Den Auftrag sollten Gehörlose bekommen, weil es ihr Bereich ist, in dem sie sich auskennen. So wäre das für alle besser, aber, aber, aber wie das für Gehörlose ist, keine Ahnung, keine Ahnung. Ich glaube es ist für alle (ebd., S. 28).

B3 findet ähnlich zu B2, dass taube Menschen selbst die Chance für Musikperformances erhalten und hörende Personen Musikperformances nicht von tauben Menschen übernehmen sollten. Dies begründet B3 damit, dass taube Menschen ohnehin schon weniger Chancen als hörende Menschen in der Gesellschaft haben. Dies sieht B3 im Zusammenhang mit Barrierefreiheit und versteht diese in dem Zuge anders als B1. Während B1 betont Songs für hörbehinderte Menschen durch Untertitel und Gebärdensprachsongs zugänglich zu machen, meint B3 den Zugang zu Veranstaltungen und Bildungsmöglichkeiten für taube Menschen. Die Zusammenarbeit zwischen hörenden und tauben Performer:innen hingegen begrüßt B3 und kommt im Gespräch immer wieder auf Möglichkeiten der Zusammenarbeit zurück (vgl. Kapitel 7.4.3). Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Kultur dürfen CODAs laut B3 auch Deaf Performances machen; allerdings betont sie in diesem Zusammenhang nochmal die Zusammenarbeit zwischen hörenden und tauben Künstler:innen.

Die drei Befragten formulieren alle von sich aus einen Wunsch nach mehr Offenheit zwischen der Taubengemeinschaft und hörenden Menschen. B1 formuliert nachdrücklich seinen Wunsch, das gemeinsame Ziel der Barrierefreiheit zu verfolgen:

> **AS:** Ja schön. OK ich sammle mich nochmal kurz, aber (..) gibt es denn etwas, was dir auf dem Herzen liegt? Was du noch irgendwie loswerden möchtest?
>
> **B1:** (....) Ich würde mir halt wünschen, dass die ähm Gehörlosen, die bei „Deaf Performance Now" sind, ein bisschen lockerer werden im Umgang. *(AS Ja)* Dass, dass, dass nicht bei allem die Tür zugeschlagen wird, sondern dass ein bisschen mehr auf die Perspektive geschaut werden sollte ähm, mehr Barrierefreiheit zu schaffen, weil wir noch nicht so weit sind, zu sagen wir müssen jetzt ähm da noch ganz genau was machen, sondern es muss erstmal eine flächendeckende Barrierefreiheit existieren, bevor man an „Deaf Performance Now" gehen kann. *(AS Hmhm okay)* Das fehlt einfach erstmal noch. *(AS Ja)* Wenn man jetzt „Deaf Performance Now" schon einführt, dass es nur noch taube Performer machen ist dieser Prozess zur flächendeckenden Barrierefreiheit einfach viel zu zäh, dauert viel länger (Elektronischer Anhang, 2023, S. 20).

Wie in diesem Kapitel bereits aufgezeigt scheint sich B2 mit der Trennung der Tauben- und Hörendenwelt generell unwohl zu fühlen und formuliert in Bezug auf Deaf Performance, dass man keine Verbote aussprechen sollte. B3 erklärt, dass sie sich sowohl von hörenden Menschen als auch von tauben Menschen gegenseitige Offenheit wünscht, weil so eine Integration beider Welten stattfinden kann:

> Für mich wäre es super, wenn Hörende da offener wären, wenn sie Taube mehr integrieren könnten. <u>Aber umgekehrt genauso,</u> dass die Hörenden mehr in die Gehörlosenwelt integriert werden. Das ist auch nicht einfach, weil manchmal Gehörlose blockieren, dass die Hörendenwelt Eingang in die Gehörlosenwelt findet. Die Gehörlosen sind sehr unter sich, es ist eine kleine Welt, ja schwierig //aber (*AS Also, oh Entschuldigung*)// Ja, ja, wenn Gehörlose offener gegenüber Hörenden sind, dann können diese auch offener gegenüber Gehörlosen werden. Das ist sozusagen ein Geben und Nehmen. Die Gehörlosen wünschen sich viele Punkte, in denen die Hörenden sie inkludieren sollen, die Gehörlosen haben da Forderungen aber andersrum, wenn Hörende an der Gehörlosenwelt teilhaben wollen, blockieren sie dies. Wenn bei Gehörlosen-Veranstaltungen Hörende dabei sind, fragen die Gehörlosen, was will der hier? Was will der Hörende hier? Manchmal muss man da ein bisschen offener sein. Das ist schwierig (ebd., S. 49 f.).

In den Aussagen der Befragten B2 und B3 wird eine identitätsstiftende Rolle der DGS deutlich. Beide betonen, dass die DGS ihre Sprache ist, mit der sie sich verbunden fühlen, mittels derer sie sich ausdrücken können. Auch für B1 spielt DGS eine große Rolle in seinem Leben, da er viel Motivation spürte, diese Sprache zu lernen und das Ziel formuliert mittels seiner Workshops DGS auch für andere hörbehinderte Menschen zugänglich zu machen. B1 scheint die in Kapitel 2.2 beschriebenen Grenzziehungen der Taubengemeinschaft stark internalisiert zu haben. Von Personen, die der Taubengemeinschaft zugehörig sind, hat er negative Kommentare zu seinem CI bekommen. Uhlig berichtet, dass die Beteiligung von CI-Träger:innen an der kulturellen Produktion der Gemeinschaft mit Skepsis betrachtet wird und die kulturelle Zugehörigkeit von CI-Träger:innen zur Taubengemeinschaft in Frage gestellt wird (vgl. Uhlig, 2012, S. 103 ff.). Dies spiegelt sich in den Aussagen von B1 insofern wider, als dass er sich unsicher ist, ob er Deaf Performances machen darf, da er sich selbst nicht als kulturell taub versteht. Es scheint als würde sich B1 von der Bewegung „Deaf Performance

Now“ ausgeschlossen fühlen. Als Träger eines CIs und seiner lautsprachlichen Orientierung ist er zwar medizinisch taub, aber nicht kulturell (vgl. Kapitel 2.1). In der Bewegung „Deaf Performance Now“ werden „kulturelle Grenzgänger:innen“, wie beispielsweise spätertaubte Menschen oder CI-Träger:innen, nicht eindeutig thematisiert, und ihre normative Haltung zu dessen Kulturbeteiligung bleibt unklar (vgl. Kapitel 3.4). Für B1 haben Gebärdensprachperformances mit Musik einen positiven Mehrwert, der sich als Zugang zur Musik und vor allem zur Gebärdensprache widerspiegelt. Der Wert des Liedgebärdens für Bildungsprozesse wird in Kapitel 7.5 weiter ausgeführt.

In den Aussagen von B3 werden kulturelle Grenzziehungen der Taubengemeinschaft deutlich. Uhlig erklärt, dass die Ordnung nach dem Hörstatus einer kulturellen Bewertung unterliegt (vgl. Uhlig, 2012, S. 103 ff.). B3 betont hingegen, dass für sie der Hörstatus und die hörtechnische Versorgung keine Rolle spielen, sondern ob man mit der DGS und der Taubenkultur aufgewachsen ist. Die Zugehörigkeit von CODAs zu der Gemeinschaft thematisiert B3 allerdings erst auf Nachfrage. B3 beschreibt, dass ihr hörendes Kind sich auch taub fühlt; damit meint sie die kulturelle Zugehörigkeit zur Taubengemeinschaft ihres hörenden Kindes. So scheint es, als wäre für B3 der Hörstatus nicht ausschlaggeben für die Zugehörigkeit zur Taubengemeinschaft. Allerdings verweist Uhlig auch auf den liminalen Staus von CODAs, die „kulturell gehörlos“ auswachsen, sich jedoch „zwischen den Welten“ der hörenden und tauben Menschen bewegen (ebd., S. 246 f.). Im Gespräch erläutert B3, dass CODAs Vermittler:innen zwischen hörenden und tauben Menschen sind und sie somit auch in Deaf Performances gut mit tauben Menschen zusammenarbeiten können. In den Aussagen von B3 findet eine Trennung des Begriffs der Gebärdensprachgemeinschaft und der Taubengemeinschaft statt, wobei keine klare Definition dieser Begriffe deutlich wird. So sind für B3 CODAs, hörtechnisch versorgte und taube Personen Teil der Gebärdensprachgemeinschaft.

B2 reagiert sehr emotional auf die Frage nach der Trennung einer Hörenden- und Taubenwelt. Auffällig ist, dass alle drei Befragten in den Interviews von sich aus den Wunsch einer Annäherung zwischen tauben und hörenden Personen ansprechen. B1 und B3 sprechen explizit an, dass taube Personen hörenden Personen gegenüber mehr Offenheit zeigen sollten. B3 betont wiederholt, dass taube Menschen mehr in das gesellschaftliche Leben einbezogen werden sollten, indem mehr Veranstaltungen und Bildungsangebote barrierefrei verfügbar sind.

7.3 Deaf Performance

Im Theorieteil wurde die Debatte um die kulturelle Aneignung der Gebärdensprache im Kontext des Musikdolmetschens skizziert. Daraus entstand die vorläufige Feststellung, dass Deaf Performance einen Sammelbegriff für darstellende Kunst von hörbehinderten Personen darstellt, der Begriff selbst jedoch keine Differenzierung in verschiedene Kunstformen bietet und bisher keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriff stattfand (vgl. YouTube, 2021:a; YouTube, 2022, Min.: 6:06 ff.; vgl. Deaf Performance Now, 2019). Musikperformances als ein Teilbereich von Deaf Performance wurden daher auch nicht genauer beleuchtet, wodurch es bisher nicht möglich ist, diese Musikperformances tauber Menschen der Systematik von Cripps et al. eindeutig zuzuordnen (vgl. Cripps et al. 2017, S. 3 f.). Aus diesem Grunde wurde in den Interviews abgezielt die Forschungsfragen 3 und 4 zu thematisieren. Die Ergebnisse der folgenden Kategorie bauen auf den Ergebnissen aus dem vorrangegangenen Kapitel über kulturelle Aneignung und der Definition der Taubengemeinschaft auf. Zudem werden Zusammenhänge mit den Erkenntnissen über Bildungschancen deutlich.

7.3.1 Definition von Deaf Performance

B1 definiert Deaf Performances vor allem als Musikperformances mit Fokus auf den Text der Musik. Bei anderen Formen von Performance ist er sich nicht sicher und überlegt, ob Theater dazugehört. B1 differenziert Performances je nach Hörstatus in drei unterschiedliche Kategorien: Deaf Performances, also Performances kulturell tauber Menschen, Sign-Performances, die von Angehörigen der Gebärdensprachgemeinschaft (dazu können auch hörende Personen gehören, die DGS beherrschen) durchgeführt werden, und Hard-Of-Hearing Performances, unter die er seine eigenen Performances zählt. Letztere beschreibt B1 als Performances hörbehinderter, aber nicht kulturell tauber Personen. Als Inhalte einer Ausbildung für Deaf Performance nennt B1 Song-Interpretation, simultanes Dolmetschen, DGS-Kurse und Kommunikationskurse zum Austausch mit Musiker:innen. Allerdings betont B1, dass er selbst nicht das Recht hat, über Ausbildungsinhalte von Deaf Performance zu entscheiden, da er nicht kulturell taub ist.

B2 beschreibt Deaf Performance als ein „schönes Wort“, was für sie vor allem Ausdruck bedeutet (Elektronischer Anhang, 2023, S. 28). Darunter zählt sie Bewegung, Schauspiel, Tanz und das Tanzen mit den Händen. Für die Befragte hat Performance keine speziellen Kategorien. Im Vordergrund steht für sie der Ausdruck mit der Gebärdensprache und das Umsetzen eigener Vorstellungen. Auch hier lehnt B2 ab, genaue Zuschreibungen und Grenzziehungen darüber zu

treffen, wer das Recht dazu haben sollte, Deaf Performances zu gestalten. Sie sieht in Performance eine Chance für alle, sich mit Gebärdensprache auszudrücken – auch für diejenigen, die nicht gut gebärden können. Als ihr künstlerisches Vorbild nennt die Befragte Chella Man[24] und erklärt, dass dieser trotz seiner Taubheit seine Stimme benutzt und nicht nur die Gebärdensprache. Sie findet allerdings, dass taube Menschen bei Deaf Performances den Vorrang vor hörenden Menschen haben sollten.

B3 sieht Deaf Performance als einen Oberbegriff für verschiedene Kunstformen, wie zum Beispiel Musik, Theater, VV, Poesie und Schauspiel (vgl. Kapitel 2.4). Auf die Frage hin, was Inhalte einer Ausbildung für Deaf Performance sein könnten, erklärt B3, dass es vermutlich am einfachsten ist, wenn die Personen im Schauspiel ausgebildet werden, weil dort die Bereiche Musik, Bewegung, Mimik und Haltung automatisch enthalten sind. Für die Befragte ist es sofort ersichtlich, wenn hörende Menschen Musik in Gebärdensprache performen; sie erklärt, dass hörende Personen grundsätzlich anders gebärden als taube Menschen. B3 weist darauf hin, dass es noch keine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Begriff Deaf Performance gab und der Begriff vor allem verbreitet wurde, damit hörende Menschen auf Kunstformen tauber Menschen aufmerksam werden.

B1 erklärt, dass seine Performances den Hard-Of-Hearing-Performances zuzuordnen sind, und grenzt sich sowohl von Sign-Performances als auch von Deaf Performance ab. In dem Zuge folgt eine Identitätskonstruktion als hörbehinderte Person, die medizinisch hörbehindert ist, aber kulturell nicht zur Gemeinschaft tauber Menschen gehört. Die Aussagen von B1 lassen darauf schließen, dass er sich als CI-Träger weder als Deaf Performer noch als hörender Performer sieht. Wie in Kapitel 7.2.2 bereits beschrieben, spiegelt sich seine Identität, die er als eine „graue[] Zone“ beschreibt, auch in seinen Performances wider und so erfindet er im Gespräch eine eigene Zuschreibung seiner Performances als Hard-Of-Hearing-Performance, um eine Kategorie, derer er zugehörig ist, zu finden (Elektronischer Anhang, 2023, S. 14). Der Eindruck, dass sich B1 von der Debatte um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache verunsichert fühlt, verstärkt sich durch seine genannte Zuschreibung. Auch B2 und B3 ziehen eine Grenze zwischen Performances tauber und hörender Menschen. Allerdings zeigt sich bei B2, dass sie, wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, strikte Abgrenzungen zwischen hörenden und tauben Menschen ablehnt und somit Deaf Performance schlussendlich als Chance für alle Menschen definiert. B3 sieht in der Zusammenarbeit mit tauben Menschen verschiedene

[24] “A New York-based artist, director, and author, Chella Man's work features the continuums of disability, race, gender, and sexuality. His identity includes being Deaf, trans, Jewish, and Chinese as well as determined, curious, and hopeful” (Chella Man, 2023).

Chancen für Bildung und Partizipation (vgl. Kapitel 7.4.3 und 7.5.3). In den verschiedenen Aussagen der Befragten werden einige Überlegungen des Theorieteils bestätigt. So wird deutlich, dass der Begriff Deaf Performance nicht einheitlich definiert ist. Es zeigt sich, dass der Begriff mit Performances tauber Menschen, Gebärdensprache sowie mit Bewegung und Ausdruck in Verbindung gebracht wird. Zudem scheinen Performances tauber, hörbehinderter und hörender Personen in einem engen Zusammenhang mit ihrer Identität zu stehen.

7.3.2 Qualitätsmerkmale von Deaf Performance

B1 und B3 betonen die intensive Auseinandersetzung mit dem Text der Musik und dessen Botschaft. Für B1 geht es nicht darum, den Text Wort zu Wort zu übersetzen, sondern den Inhalt zu vermitteln. Für B2 spielt das Umsetzen eigener Vorstellungen eine wichtige Rolle. B3 betont den Unterschied zwischen LBG und DGS und erklärt, dass DGS bessere Möglichkeiten bietet, den Inhalt und die Botschaft des Textes auszudrücken. Sie charakterisiert eine gelungene Deaf Performance dadurch, dass eine Verbindung zur Musik in der Performance deutlich wird:

> **B3:** Für mich ist es wichtig, dass es eine Verbindung zur Musik gibt. Es gibt Deaf Performer, die sich auf die Bühne stellen und einfach gebärden, ohne dass sie eine Verbindung zur Musik haben ((Video stockt)) (unv.). Das ist nicht so gut. Es ist wichtig, dass ein Gefühl für die Musik da ist, dass man den Rhythmus körperlich durch Bewegung spürt. Diese zwei Punkte sind für mich wichtig. Also einfach, dass es einen berührt. Drittens, ja ist es eben wichtig, dass diese Verbindung mit Musik da ist, dass man Musik liebt, dass man auch gerne tanzt. Es reicht nicht, sich einfach hinzustellen und zu gebärden, darum geht es nicht, dann gibt es eben nicht diese Berührung durch Musik. Also das sind für mich diese wichtigen Punkte, die Verbindung mit Musik, die Ausstrahlung. Ja. Ja (Elektronischer Anhang, 2023, S. 40 f.).

B1 und B3 grenzen Deaf Performance von Musikdolmetschen in sehr ähnlicher Weise ab. Im Gegensatz zu einer Performance stellt das Musikdolmetschen eine eins-zu-eins-Übersetzung dar, die keine inhaltliche Tiefe und Verbindung zur Musik widerspiegelt.

> **B1:** Dolmetschen ist für mich alles eins-zu-eins zu übersetzen, so wie es gesprochen wurde und ähm Performances mehr so wirklich in die Tiefe gehen, so wie der Song eben gemeint ist […] (ebd., S. 17).

[…]

> **B3:** Ja. Musikdolmetschen ist wie eine eins-zu-eins Übertragung, das kann man normal gebärden, aber Musikperformance ist mehr künstlerisch. Wie der Künstler-Beruf. Das bedeutet, dass man auch selbst Musik machen kann ohne die Musikband und deren Musiktexte. Ich kann mir eigene Texte überlegen. Ich kann sozusagen mehr als Künstlerin auf der Bühne stehen, ich kann auch allein auftreten, nicht, beim Musikdolmetschen dolmetscht man nur und das wars. Musikdolmetschen das fühlt sich für mich, das ist für mich ein bisschen doof. Man übersetzt einfach und das wars, aber es geht um mehr, es geht um den Inhalt und das ist mehr als Übersetzen. Es geht darum das Gefühl zu vermitteln und Musikdolmetschen, nee, kann das nicht. Deaf Performance ist das richtige Wort. Aber Musikdolmetschen ist irgendwie kalt, das Wort ist für mich kalt. (..) **(schüttelt den Kopf)** (ebd., S. 47).

Alle Befragten betonen, dass Deaf Performances sich durch ihre geplante und ernsthafte künstlerische Absicht auszeichnen und bestätigen die Überlegungen des Theorieteils, dass es sich bei ästhetischen Transformationen von Musik zu Gebärdensprache um bewusste

künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand handeln und deshalb nicht willkürlich sind (vgl. Kapitel 4.3). Am Beispiel der Abgrenzung zwischen Deaf Performance und Musikdolmetschen wird außerdem deutlich, dass in Deaf Performances neben der intensiven Auseinandersetzung mit der Musik, ihrem Text und dessen Inhalt auch die kulturellen Aspekte der Personen eine wesentliche Rolle spielen. Dies zeigt sich durch die Betonung der korrekten Ausführung DGS durch B1 und B3 und dem von B3 aufgezeigten Unterschied zwischen Musikperformances hörender und tauber Menschen. Anhand der Ausführungen von B1 und B3 werden auch die Überlegungen des tgsd deutlich, die Performances tauber Personen anhand des „Deaf Extra Linguistic Knowledge“ (DELK) charakterisieren, welches tauben Dolmetscher:innen ermöglicht, die taube Erfahrung von Musik authentischer widerzugeben (tgsd, 2018, S. 1). Auch Cripps et al. verweisen darauf, dass taube Personen durch ihre visuelle Weltsicht und Gebärdensprache die „Deaf cultural experiences“ authentisch widerspiegeln können (vgl. Cripps et al., 2017, S. 4.; vgl. Kapitel 3.3 & 3.4). Zudem zeigen sich an den Aussagen der Befragten, dass auch in der DGS die Unklarheit von Texten aus der Musik durch eine umfassende Interpretation dessen wiedergegeben werden kann (vgl. tgsd, 2018, S. 1). Aufgrund ihres künstlerischen Charakters und der Relevanz in der Alltagskultur, die bestimmte Fähigkeiten voraussetzt, können gebärdenintegrierende Musikperformances (als Teil von Deaf Performance) musikalische Gebrauchspraxen verstanden werden (vgl. Kaiser, 2002, S. 11).

7.3.3 Bedeutung von Deaf Performance für die Gemeinschaft und die Person

B1 und B3 betonen, dass es bezüglich der Bedeutung von Musikperformances unterschiedliche Ansichten in der Taubengemeinschaft gibt. Einerseits gibt es taube Menschen, die Musik lieben, während sie für andere uninteressant ist. B3 vermutet, dass das Interesse an Musikperformances auch abhängig vom Hörstatus ist und deshalb Personen ohne Resthörvermögen weniger Interesse an Musik zeigen.

B1 und B3 weisen darauf hin, dass es noch nicht genug taube Performer:innen gibt. Deshalb schlägt B1 vor, das Feld der Deaf Performance auch für hörende und hörbehinderte Menschen zu öffnen, um Barrierefreiheit, im Sinne eines Zugangs zu Musik, zu erreichen. B3 betont, dass der Grund für die geringe Anzahl an Deaf Performer:innen in Deutschland die schlechten Ausbildungsbedingungen für taube Menschen sind. Im Gegensatz zu den USA bemängelt B3 das unzureichende kulturelle Angebot und finanzielle Unterstützung für taube Personen. Auch B1 schlägt vor, dass eine Ausbildung für taube Personen, die ihren Weg noch

nicht gefunden haben, sinnvoll wäre. Interessanterweise trifft dies zum Beispiel auf B2 zu, die betont, dass sie noch ihren Weg finden muss.

Im Gespräch erwähnt B1 fünfmal, dass er in Deaf Performance die Chance für Barrierefreiheit sieht. Dies lässt sich damit begründen, dass er durch das Gebärden der Songs dessen Texte besser verstehen kann. B2 sieht Deaf Performance als Chance, sich mit ihrer Sprache, mit der sie sich verbunden fühlt (vgl. Kapitel 7.2.1), künstlerisch auszudrücken und sich selbst zu zeigen:

> **B2:** (.....) Ja voll. Voll. (*AS* ***nickt****, warum?*) (……) Zum Beispiel. Aus eigener Erfahrung. Mit Gebärdensprache verbinde ich auch meine schwierige Lebensgeschichte und deswegen ist Deaf Performance für mich, es gibt mir auch das Gefühl, dass ich Gebärden darf. Ich darf mich zeigen, auch wenn, wenn es sich nicht so anfühlt. Also es geht darum sich zu zeigen (Elektronischer Anhang, 2023, S. 29).

Im Gespräch erwähnt B2 häufiger innere Blockaden, die sie daran hindern, sich künstlerisch auszudrücken. Sie erklärt, dass Deaf Performance für sie auch bedeutet, frei und mutig zu sein.

Die Aussagen der Befragten B1 und B3 spiegeln die in Kapitel 3 thematisierte ambivalente Rolle von Musik in der Taubengemeinschaft wider. B1 betont immer wieder, Barrierefreiheit schaffen zu wollen und bezieht sich damit auf das Recht, Musikperformances mit Gebärdensprache durchzuführen. B3 hingegen bezieht sich mit ihrer Forderung nach Barrierefreiheit auf die Gleichstellung von hörenden und tauben Menschen und der Möglichkeit gleicher Ausbildung, Freizeitangeboten etc. Dies spiegelt auch einen Grundgedanken der Gruppe „Deaf Performance Now“ wider, die fordert, dass taube Menschen in das gesellschaftliche Leben inkludiert werden und die Kunst tauber Menschen sichtbarer wird (vgl. Deaf Performance Now, 2019). Wie in Kapitel 7.2.2 bereits erörtert, scheint sich B1 durch den Aktivismus der Gruppierung „Deaf Performance Now“ marginalisiert bzw. nicht eingeschlossen zu fühlen.

Das Interview mit B2 verlief generell sehr persönlich und sie betonte emotionale Befindlichkeiten, im Gegensatz zu B1 und B3. So ist die Aussage von B2, dass Deaf Performance für sie bedeutet sich selbst der Welt zu zeigen ein Ausdruck ihrer Gefühle, und zeigt die Relevanz der Möglichkeit des eigenen Ausdrucks mit dem einem zur Verfügung stehenden Mitteln auf.

Im Interview mit B3 erwähnt die Befragte, dass die Situation für taube Künstler:innen in den USA deutlich besser ist als in Deutschland. Diese Aussage deckt sich mit dem Theorieteil dieser Arbeit, in dem aufgezeigt wurde, dass die Forschung in den USA Deutschland voraus ist (vgl. Prause, 2007, S. 16 f.; vgl. Kapitel 3.1).

7.4 Ästhetische Transformation

Im Zuge der theoretischen Überlegungen wurden gebärdenintegrierende Musikperformances hörbehinderter Menschen als ästhetische Transformationen von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst bewertet. Daraus entstehen verschiedenen Fragen zu Aspekten dieser künstlerischen Transformationen und ihren pädagogischen Möglichkeiten (vgl. Kapitel 6). Zunächst war es das Ziel der Interviews nachzuvollziehen, wie hörbehinderte Künstler:innen in der Transformation genau vorgehen. Dazu zählen Strategien des Umgangs mit Musik und Gebärdensprache, die Verbindung zwischen Musik und Gebärdensprache und Möglichkeiten der Zusammenarbeit. Die folgenden Ausführungen überschneiden sich zum Teil mit den Ergebnissen über die Bildungschancen, die durch die ästhetische Transformation entstehen können und beziehen sich auf die Forschungsfragen 6 und 7.

7.4.1 Strategien zur Musikwahrnehmung und Auseinandersetzung mit Musik

Alle Befragten berichten, durch Vibration, visuelle Aspekte und ihr Restgehör Musik wahrzunehmen. Die Vibration wird dabei durch besonders laute und qualitativ hochwertige Boxen erzeugt (B1 und B3 besitzen beide eine JBL-Box). Dies verweist auf die Relevanz technischer Hilfsmittel im künstlerischen Arbeitsprozess. B2 erwähnt die Vibration des Bodens, während B1 und B3 in diesem Zusammenhang besonders den Bass der Musik hervorheben, der ausschlaggebend für die Vibrationswahrnehmung ist. Die visuelle Wahrnehmung spielt ebenso eine wichtige Rolle. B1 führt aus, dass das zusätzliche Gebärden einer anderen Person zur Musik eine Unterstützung für die Performenden darstellt. B3 berichtet von ihren Erfahrungen von Live-Konzerten, bei denen sie mit hörenden Dolmetscher:innen zusammengearbeitet hat, die ihr zum Beispiel auf einem Monitor die Textstellen anzeigen oder ankündigen, wenn Pause ist und beispielsweise nicht gesprochen wird.

Alle Interviewteilnehmer:innen fokussieren sich auf Musik, die einen Text beinhaltet. B1 und B3 berichten von intensiven Auseinandersetzungen mit dem Text, dessen Inhalt und Botschaft, um dann eine passende Übersetzung in DGS zu finden. B1 beschreibt das Vorgehen wie folgt: Der Text wird auf ein DIN A4-Blatt gedruckt, dann wird der Text Zeile für Zeile durchgegangen, rechts wird Platz gelassen für die DGS-Übersetzung. Im Gespräch verweist B1 immer wieder auf die Übersetzung des „wahren Inhalts“, den er wie folgt charakterisiert:

> **B1:** Es gibt so Sätze, (.) die kannst du auf eine Weise gebärden, haben dann aber wahrscheinlich eine andere Bedeutung, als wenn du äh den wahren Inhalt ähm (…) gebärden würdest. Also zum Beispiel jetzt bei dem letzten Lied, was wir auch zusammen gebärdet haben, das war ähm (…) XXXX und da gibt es eine Szene oder eine Textzeile, die heißt ich laufe durch den Schnee von gestern. Ich könnte jetzt gebärden <u>ich laufe durch und Schnee von gestern</u>, also wirklich fast Wort für Wort, aber der Inhalt ist ein anderer, weil, in der Textzeile geht es darum, dass man in Erinnerungen schwelgt, und das haben wir dann auch versucht

> umzusetzen und so kamen wir dann auf eine andere Gebärde, die dem Sinn mehr entspricht, (*AS Hmhm)* als dem Text (Elektronischer Anhang, 2023, S. 8 f.).

Neben dieser Auseinandersetzung mit dem Text des Liedes braucht es laut B1 Rhythmusgefühl, das Wissen über die Abstände zwischen den Zeilen des Songtextes und den Ablauf der Musik-Sequenzen. Der Befragte beschreibt, dass die Teilnehmenden die Musik „leben", indem sie dazu tanzen und den Text im Rhythmus so gebärden, wie er gemeint ist (ebd., S. 12).

B3 fokussiert in der Beschreibung ihres künstlerischen Arbeitsprozesses auch den Text der Musik. Dies zeigt sich darin, dass sie die meiste Zeit, wenn es um Musik geht, die Gebärde für Musik zeigt, ihr Mundbild dazu aber „Text" ist (ebd., S. 38). Das Vorgehen der Befragten in der Auseinandersetzung mit Musik muss in ihre verschiedenen Projekte differenziert werden. Ihre Vorbereitung für einen Live-Auftritt ist anders als ihre Vorbereitung für ein YouTube-Video oder die gemeinsame Arbeit in ihrer Musikgruppe. Die Vorbereitung für ein YouTube-Video beschreibt B3 wie folgt:

> Während die Musik läuft, versuche ich dann im Text Schlüsselwörter herauszuarbeiten, ich gehe das dann Satz für Satz durch und versuche das dann mit der Musik zu verbinden. Das übe ich dann so lange, bis es mit der Musik passt. Dann gehe ich den Text nochmal durch und überlege mir, was die einzelnen Sätze aussagen wollen. Manchmal ist der Text sehr anspruchsvoll. Dann muss man sich überlegen, was der Text aussagen soll, was die Botschaft ist. Das überlege ich mir und schreibe es dann auf, wie ich es dann in DGS ausdrücken will. Ich orientiere mich dann an dem Bass, an dem Rhythmus der Musik und passe die DGS zeitlich daran an, z.B. wenn es langsam ist, gebärdet man auch langsam. Das schreibe ich dann alles auf. Manchmal treffe ich mich dann auch online mit einer Dolmetscherin, da gibt es eine Person, mit der ich gerne zusammenarbeite. (*AS Ahh*) Sie liebt auch Musik. Zusammen besprechen wir dann, ob das passt, ob die Gebärden alle stimmig sind, und dann nehme ich das Video auf. Vorher braucht es also viel Vorbereitung. Ja (ebd., S. 41).

Auch die Vorbereitung für Live-Auftritte beschreibt B3 als sehr zeitaufwendig:

> **B3:** Ich muss mich vorbereiten, mich vorbereiten. Das ist viel Arbeit, weil es 20, 30, 40 Lieder sein können. Dann die ganzen Texte anschauen, das zusammen mit der Bluetooth-Box, der Vibration erarbeiten und ein Gefühl für den Rhythmus bekommen. Ob ein Lied langsam oder schnell ist. Vorher wird mir auch eine S-e-t-l-i-s-t geschickt. Die schaue ich mir an und kenne dann den Ablauf und kann mich darauf vorbereiten. Ich lasse den Text dann auch auf dem Laptop laufen, wie bei K-a-r-a-o-k-e (*AS Wie Karaoke*) das ist wie Karaoke. Dann lasse ich das laufen, schaue mir das immer wieder an, wenn ich durch das Haus laufe, zum Beispiel koche ich und gebärde nebenbei und gucke mir den Text an (lacht) egal. Hauptsache man beschäftigt sich durchgehend damit und übt viel. Spontan geht das zwar, aber dann kommt man schnell ins Wanken, weil der Text ja durchläuft und das dann nachzugebärden, da kommt man schnell durcheinander. Wenn man sich den Text vorher schon angeeignet hat, kommt das automatisch und der Text auf dem Bildschirm ist wie eine Unterstützung. Den Text hat man dann schon verinnerlicht, also was der Inhalt des Liedes ist, was die Botschaft ist. Dann ist auch die Mimik schöner. Wenn ich das spontan mache und den Text nicht kenne, werde ich schnell unsicher. Durch die Vorbereitung kann ich mehr ausdrücken, bin sicherer in meinen Gebärden und bin auch entspannter, habe weniger innere Unruhe. Weil ich den Text schon kenne. Es braucht also viel Vorbereitung. Ja (ebd., S. 44 f.).

In der Musikgruppe von B3 entstehen beim Prozess der Übersetzungen oftmals rege Diskussionen, da jedes Bandmitglied die Musik und ihre Botschaft anders versteht. Wie in Kapitel 7.3.2 bereits ausgeführt, betont B3, dass sich eine gute Deaf Performance durch eine erkennbare Verbindung der:des Performers:in zur Musik und durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand auszeichnet. Diesbezüglich wird auch die körperliche

Dimension der Deaf Performance deutlich, die B3 dadurch charakterisiert, dass die performende Person die Musik spürt und dies sich in ihrer Ausstrahlung widerspiegelt. Auch B2 berichtet davon, dass sie den Text der Musik für ihre Gebärdensprachperformance auswendig gelernt hat.

Im Zusammenhang mit Musik wird von den Befragten vor allem der Bass der Musik genannt. Allerdings konnte in den Interviews nicht genau herausgearbeitet werden, über welches Hörvermögen die Befragten in Bezug auf Musik genau verfügen, also welche Bestandteile der Musik wie genau wahrnehmbar sind.

B1 und B3 berichten, dass zuerst der Text der Musik in DGS übersetzt wird und die DGS an den Rhythmus der Musik angepasst wird. Dies verweist auf Aspekte des Song Signings, welches Prause in ihrer Dissertation nennt (vgl. Kapitel 3.2 & 3.3).

Wie in Kapitel 4.3 vermutet, findet die Auseinandersetzung mit Musik unter unterschiedlichen körperlichen Voraussetzungen statt. Für die drei befragten Personen spielt der ganze Körper in der Performance eine Rolle, indem Gebärdensprache, Bewegung und Tanz zum künstlerischen Ausdruck dienen. B1 und B3 betonen, dass es eine gezielte Auseinandersetzung mit der Musik und den Gebärden geben muss, die sich im Körper durch den Rhythmus und die Bewegung zeigt. Dies verweist auf die Strategie der Mimesis, in der die Person körperlich auf ihre Umgebung, in diesem Fall auf die Musik, Bezug nimmt (vgl. Stange, 2019, S. 105). Im Theorieteil wird Stange aufgegriffen, der erklärt, dass Klangwahrnehmung die Voraussetzung ist, um mimetisch auf Musik Bezug zu nehmen (vgl. ebd., S. 113). In den Interviews wurde deutlich, dass die Befragten neben der Klangwahrnehmung über das Gehör Strategien zur Musikwahrnehmung entwickelt haben, die die visuelle, taktile und kinästhetische Wahrnehmung miteinbeziehen. Dies thematisiert auch Schröder in ihrem Artikel über die Musikalität von Gebärden (vgl. Schröder, 2013, S. 243; vgl. Kapitel 4.3). Im Interview äußert B3 im Zusammenhang mit den Überlegungen zum Musikdolmetschen hörender Personen, dass sie den Unterschied zwischen tauben und hörenden Performer:innen immer erkennen kann, weil hörende Personen Musik anders gebärden (vgl. Kapitel 7.3.2). Sie vermutet, dass dies an der „genauen, richtigen Musikwahrnehmung“ liegt, durch diese die Gebärden automatisch etwas anders werden:

> **B3:** Ich kann immer beurteilen, ob eine Person hörend oder gehörlos ist. Das sehe ich einfach. Das fühle ich einfach, das ist schwer zu beschreiben. Ich merke das einfach. Hörende gebärden anders als Taube. Das sieht man den Leuten einfach an. (..) Die Gebärdensprache, die die nutzen, ich weiß nicht, das ist schwer zu beschreiben. Wenn jemand nicht sagt, ob er hörend oder gehörlos ist, kann ich es anhand der Gebärden sehen, ob die Person hörend oder gehörlos ist oder **(gestikuliert viel)** Wie weiß ich nicht, aber ich kann es sehen.
>
> **AS:** Du sagst du erwischst die Hörenden sozusagen. (…) Ist das auch ein Qualitätsmerkmal, oder?

> **B3:** Die Hörenden, die gebärden Musik einfach ein bisschen anders. Es ist ein bisschen anders. Ich glaube durch die genaue, richtige Musikwahrnehmung sind die Mimik und die Gebärden automatisch ein bisschen anders. Ich weiß nicht, das ist schwer zu erklären, aber ich sehe sofort, ob jemand hörend ist (Elektronischer Anhang, 2023, S. 46 f.).

Diese Aussage unterstützt die These Brandstätters, dass die sinnliche Wahrnehmung der Kern der Erkenntnis ist, die sich nachfolgend im Kunstprodukt, der Performance, widerspiegelt. Hörbehinderte Menschen eigenen sich mittels ihrer eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten die Musik an, verarbeiten sie im Modus ihrer eigenen Wahrnehmung und drücken sie als Ergebnis der ästhetischen Transformation in einem eigenen Kunstprodukt aus (vgl. Brandstätter, 2013, S. 67 ff., 77 f., 96 f.). Auch an dieser Stelle wird die in Kapitel 7.3.2 thematisierte Relevanz des „DELK“ deutlich. B3 spiegelt die Aussage des tgsd wider, die beschreiben, dass taube Dolmetscher:innen die taube Erfahrung von Musik authentischer wiedergeben können (vgl. tgsd, 2018, S. 1). Allerdings kann B3 nicht eindeutig erklären, woran sie den Unterschied festmacht.

7.4.2 Verbindung zwischen Musik und Gebärdensprache

Über die Strategien des Einsatzes von Gebärdensprache konnten in den Interviews deutlich weniger Informationen generiert werden als über die Auseinandersetzung mit Musik und ihrer Wahrnehmung. B2 berichtet, dass sie versucht hat, die Gebärden möglichst poetisch zu übersetzen. B1 erklärt, dass in den Performances der gesamte Körper mittels der Arme, der Mimik und der Gestik eingesetzt werden soll. Zudem betont er, dass inhaltlich das Richtige übersetzt werden muss. Für B3 ist der Unterschied zwischen DGS und LBG sehr relevant. Sie schildert, dass sie für die Performances immer überlegt, wie man die Sätze in DGS übersetzen kann. Bei Fragen zu den Übersetzungen kontaktiert sie hörende Dolmetscher:innen oder tauscht sich mit tauben Freund:innen aus. Manche Wörter gibt es allerdings nicht in DGS, sodass man andere Formen wie zum Beispiel eine bestimmte Handform nutzen muss oder den Inhalt durch Mimik oder eine Zusammenfassung ausdrücken kann. Die Befragte erläutert, dass es bei den Übersetzungen nicht darum geht, alles Wort für Wort anzupassen, sondern frei und authentisch zu gebärden. Wenn sie die Gebärden zu sehr an den Text anpasst, wird sie unsicher, da es sich für sie nicht natürlich anfühlt.

B1 beschreibt, dass Musik wichtig für Gemeinschaftsgefühl ist, weil Musik Freude bereitet, man sich mit Musik identifizieren kann und Gefühle durch sie ausgedrückt werden können. Aus diesen Gründen fördert Musik, dass Personen gerne miteinander gebärden. B1 erklärt, dass durch die Verbindung von Gebärdensprache und Musik Personen einen barrierefreien Zugang zur Gebärdensprache finden können.

Ähnlich wie B1 sieht B3 die Stärke der Verbindung von Musik und Gebärdensprache darin, Gefühle auszudrücken:

> **B3:** Ja das liegt am Gefühl, dass man mit Gebärdensprache ausdrücken kann, zum Beispiel mit der Mimik. Manchmal hat Musik auch eine Botschaft. Das hängt auch mit der Situation zusammen. Ist man gerade traurig oder fröhlich. Gebärdensprache hat eine außerordentliche Kraft das zu zeigen. Ich habe das Gefühl, dass die Verbindung von Musik und Gebärdensprache mehr als nur Text ist **(gebärdet Musik, Mundbild Text)** oder nur Gebärden. Zusammengebracht haben sie eine enorme Kraft etwas zu vermitteln/darzustellen. Das habe ich schon immer gespürt (Elektronischer Anhang, 2023, S. 38).

Zudem ist die Befragte davon überzeugt, dass sich die verschiedenen Kunstformen durch die Verbindung dieser Phänomene weiterentwickeln können.

B2 versteht Musik und Gebärdensprache als ähnliche Phänomene, durch die sich Personen ausdrücken können. Für diesen Zusammenhang formuliert die Befragte ein Beispiel:

> **AS:** Ja, das ist auch wirklich so schwierig in Worte zu fassen. Also man hat Musik auf der einen und Gebärdensprache auf der anderen Seite und die Verbindung, (*B2 Das wäre* schön) die Integration **(Gebärde für Integration)**. Was kann man über die beiden Seiten lernen, wie geht das zusammen. **(Gebärde für Integration)**
>
> **B2: (Gebärde für Integration mit Musik und Gebärdensprache, fliegen gemeinsam. Atmet dabei aus, Mund O-Form)** (..) Ich glaube. (…) Ich glaube. (….) Ok ich zeige jetzt einfach mal ein Beispiel. Man stellt sich vor, man hat eine L-e-i-n-w-a-n-d und man versucht mit verschiedenen Kameras zum Beispiel einen Schatten, der von einer gebärdenden Person kommt zu filmen. Die Person gebärdet den Text von Musik und Gebärdensprache. Für mich passt die Musik-Text, das ist schön, aber für Gehörlose ist das ein bisschen schwierig, deshalb, ja jetzt fällt es mir ein, Gehörlose brauchen Hörende, weil sie dann erst zusammenarbeiten können (ebd., S. 33).

Diese Sequenz ist für die Forschung relevant, da B2 am Ende den spontanen Einfall hat, dass taube und hörende Menschen zusammenarbeiten müssen. Zudem führt die Befragte eine neue Gebärde für die Verbindung von Musik und Gebärdensprache ein: (**Gebärde für Integration mit Musik und Gebärdensprache, fliegen gemeinsam. Atmet dabei aus, Mund O-Form)** (ebd., S. 33). In dieser Gebärde ist vor allem das Mundbild interessant, da die Befragte beim Gebärden ausatmet während der Mund o-förmig ist. Dies verweist auf die bereits in Kapitel 7.1 angedeutete Relevanz der Stimme für die befragte Person, im Gegensatz zu B1 und B3, die das Singen und Musizieren mit Instrumenten nicht thematisieren. In den Gesprächen mit B1 und B3 liegt der Fokus ausschließlich auf dem Ausdruck von Musik mittels Gebärdensprache. In einigen Interviewsequenzen mit B2 zeigen sich interessante Gebärden, durch die B2 Musikalität ausdrückt:

> **AS:** Du hast mir erzählt, dass Musik früher schon eine große Rolle gespielt hat. Hast du dann auch selbst gesungen, also deine Stimme benutzt oder wie **(zögerlich)**. Wie hast du selbst Musik gemacht? Also die Stimme eingesetzt, oder?
>
> **B2:** Also typisch war, auf YouTube, da habe ich bei einer Frau, die gesungen hat, mitgemacht **(Fingeralphabet, Wellenbewegungen auf und ab**) Aaaaa-eeeee-iiii-ooooo-uuu **(hoch und runter, hoch und runter)** la-la-la.
>
> **AS:** Entschuldigung **(zeigt Gebärde).** Was heißt das?
>
> **B2**: **(Mundbild).** YouTube. **(Fingeralphabet)** Y-o-u-t-u-b-e.
>
> **AS:** Ahh und du hast da mitgemacht?

> **B2: (Gebärde: Ausdrücken/Atmen, Wellenbewegungen)**. Singen. Singen, sich ausdrücken, ausdrücken. Weil hier **(berührt den Hals)** da ist es so stumm **(Mund zu)** auch zu und deswegen (…) und deswegen (…). Ich bin auch sehr kommunikativ (spricht hauchend mit**)**, ich brauche Kommunikation, persönlichen Kontakt und ich brauche es meine Stimme zu benutzen. Ich brauche das, weil ohne Stimme fühle ich mich, es ist schwer (Elektronischer Anhang, 2023, S. 22).

In der kurzen Sequenz wird deutlich, dass die Befragte ein Bewusstsein für die Relevanz des Atems im Gesang hat. Dies zeigt sich durch ihre Gebärden „Ausdrücken/Atem", ihr Mundbild und ihre körperlichen Bewegungen, die in diesem Moment den Atem betonen. Weiterhin verbindet die Befragte Musik mit Gebärden, indem sie im Fingeralphabet Vokale zeigt, die in Wellenbewegungen hoch und runter bewegt werden. Dabei zeigt das Mundbild die Vokale und ist sehr weich. In dieser Sequenz zeigen sich verschiedene Parameter der Musik in den Gebärden: Die Frequenz und die Vokale.

B1 und B3 sehen durch die Verbindung von Musik und Gebärdensprache die Möglichkeit eines verbesserten Textverständnisses. Alle Befragten heben die Möglichkeit, mit Gebärdensprache und Musik Gefühle auszudrücken, hervor, und in jedem Interview wird deutlich, dass sich in Gebärden und Bewegungen musikalische Parameter und Eigenschaften ausdrücken lassen. Besonders eindrücklich sichtbar ist dies in den Ausführungen von B2, aber auch B1 und B3 nehmen in ihren Beschreibungen auf Eigenschaften der Musik Bezug – beispielsweise auf Rhythmus oder bestimmte Gefühlsausdrücke der Musik. Stange erklärt, dass Endprodukte von Transformationen selbst keine eigenständigen Kunstprodukte darstellen, sondern nur ein Bezug zur Ausgangsmusik sind, da in ihnen lediglich auf einen Parameter der Musik Bezug genommen werden kann (vgl. Stange, 2019, S. 115; vgl. Kapitel 4.2). In der vorgestellten Sequenz von B2 zeigt sich jedoch, dass durch die Gebärden mehrere Parameter der Musik gleichzeitig ausgedrückt werden können. Anhand dieses Beispiels lässt sich argumentieren, dass durch die Parameter der DGS auch Parameter der Musik dargestellt werden können (vgl. Kapitel 3.3). Die gebärdensprachliche Musikperformance kann unabhängig von ihrem Ausgangsprodukt sein und ist somit als eigenes künstlerisches Produkt in der Auseinandersetzung mit der Musik entstanden. Im Theorieteil wird Prauses Ansicht aufgegriffen, dass es für hörbehinderte Menschen Möglichkeiten der „Teilhabe an Musik [gibt], die über den therapeutischen und pädagogischen Bereich hinausgehen und den Bereich des alltäglichen Lebens betreffen" (Prause, 2007, S. 271). Anhand der Beschreibungen der Befragten zeigt sich, dass die Performances in erster Linie dem privaten Selbstzweck des künstlerischen Ausdrucks und Vergnügens dienen. Die Performances der Befragten verweisen zudem auf die Möglichkeit Musikperformances hörbehinderter Menschen, die nicht ausschließlich auf „Audition" oder „Auditory Culture" angewiesen sind (vgl. Cripps et al., 2017, S. 1). Wie im Theorieteil dieser Arbeit bereits erläutert, kreieren taube Menschen schon

lange visuell-gestische Performances, die einen eigenen künstlerischen Stil aufweisen (vgl. ebd., S. 1; vgl. Kapitel 3.2 & 3.3). B3 erwähnt im Interview die Möglichkeit der Weiterentwicklung der Kunstformen. Auch Schröder zeigt auf, dass durch die Verbindung von Gebärdensprache und Musik das Potenzial für neuartige Klangräume und somit Raum für Innovation entstehen kann. Zudem verweist die Autorin auf die Musikalität von Gebärden (vgl. Schröder, 2013, S. 239). Innovation wird von Brandstätter als ein Kennzeichen und Potenzial ästhetischer Transformationen verstanden (vgl. Brandstätter, 2013, S. 91; vgl. Kapitel 4.3).

7.4.3 Möglichkeiten der Zusammenarbeit

Zusammenarbeit als eine mögliche Strategie in der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdenintegrierenden Musikperformances ist für alle drei Befragten ein Thema. B1 und B3 berichten von ihren Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit anderen hörbehinderten Personen. B1 erzählt selbst überrascht davon gewesen zu sein, dass es mit 20 hörbehinderten Personen so gut funktionierte, gemeinsam das gleiche Lied zu hören:

> **B1:** Das ist tatsächlich eine sehr interessante Sache. Am Anfang hab ich auch gedacht, das wird total schwierig mit 20 hörgeschädigten Leuten das gleiche Lied zu hören, dass wir dann auch wirklich an der gleichen Stelle sind und dann da gebärden, aber irgendwie durch diese Gruppendynamik entwickelt sich das so, dass die Einen, die hören das vielleicht tatsächlich nicht, was da in der Bluetooth-Box kommt. Also wir benutzen auch eine Bluetooth-Box, die qualitativ sehr hochwertig ist und auch sehr laut sein kann, sodass man es eigentlich an jedem Ort recht gut hören kann und die, die es nicht verstehen ähm die schauen es dann entweder bei den anderen ab oder was ich auch ganz gerne mache ich geh dann im Hintergrund von der Kamera und gebärde vor und dann können sie mich nachgebärden einfach. *(AS Hmhm)* Das funktioniert auch ganz gut also über den visuellen Aspekt einfach. *(AS Hmhm)* (Elektronischer Anhang, 2023, S. 11).

In der Zusammenarbeit spielte der Hörstatus der einzelnen Teilnehmenden der Workshops keine Rolle. Die gemeinsame Arbeit gelang laut B1 durch die gegenseitige Unterstützung und Aufgabenverteilung, den visuellen Aspekt, wie zum Beispiel das Vorgebärden, Zeichen geben und technische Hilfsmittel.

Auch B3 betont die Relevanz der gegenseitigen Unterstützung in ihrer Musikgruppe, in der alle Mitglieder unterschiedliche Hörbehinderungen haben. B3 erwähnt einige Techniken in der Zusammenarbeit, wie zum Beispiel das Zeichen geben mit dem Fuß.

> […] Du, sind in der Gruppe alle taub? (*B3 Ja, ja*). Ist die Musikwahrnehmung unterschiedlich? Wie sieht es da aus?
>
> **B3:** Es ist sehr unterschiedlich. Es gibt eine, die ist komplett taub, die hört gar nichts. Ich merke, dass es manchmal für sie sehr schwierig ist, dann muss eine, die besser hört, wir haben alle unterschiedliches Hörvermögen, dann hilft man sich gegenseitig. Zum Beispiel tippe ich mit dem Fuß oder zeige mit dem Fuß nach rechts oder links, so signalisiere ich meiner Bandkollegin mit dem Fuß, wann der nächste Textabschnitt kommt. (*AS Mit der Fußbewegung?*) Ja mit dem Fuß. Meine Bandkollegin weiß, dass wenn ich fertig gebärdet habe, dass sie dann warten muss, dann ist erstmal Pause und das Lied wird dann leiser. Wenn ich fertig gebärdet habe, weiß sie nicht, wann es weitergeht. Ein Technik ist den Fuß dann leicht zu bewegen, damit sie Bescheid weiß, also sind so kleine, unsichtbare Bewegungen, oder man macht so eine Bewegung. **(zeigt tänzerische Bewegung)** Also unsichtbare Bewegungen und dann sieht sie, dass der

nächste Part dran ist. So unterstützen wir uns gegenseitig. Ja. Dadurch, dass wir alle unterschiedliches Hörvermögen haben. Eine hört besser, eine hört schlechter, eine ist komplett taub. Da merke ich Unterschiede, deshalb brauchen wir die gegenseitige Unterstützung. Ja (ebd., S. 46).

B2 kann von ihren Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit einem hörenden Musiker für einen Musikvideodreh berichten. Sie erklärt, dass der Text und die Musik vom Künstler stammte und es die Aufgabe von B2 war, eine Gebärdensprachperformance zu entwickeln. Sie erklärt, dass sie diesen Prozess allein gestaltet hat und für die Übersetzung Freund:innen um Rat fragte. B2 schildert, dass die Zusammenarbeit mit dem Musiker Schwierigkeiten aufwies, da dieser keine DGS beherrschte. So musste sich B2 die Übersetzung selbstständig erstellen. Der Musiker konnte sie dabei nicht unterstützen, weil er keine konkrete Vorstellung von der Gebärdensprache hatte. Zudem wurden während des Drehs viele Abschnitte gefilmt, es wurde oft unterbrochen und diese teilweise wirr aneinandergefügt. Sie erklärt, dass dadurch keine Verbindung zwischen Musik und Gebärdensprache entstanden ist und dies die Zusammenarbeit einschränkte. Dennoch hebt die Befragte hervor, dass sich die gemeinsamen Arbeit von hörenden und hörbehinderten Personen lohnt, weil sich jede Person mit ihren Stärken einbringen kann:

B2: Ja. (..) Ja, ja ich denke, **(grinst)** (……) ich denke, (..) Zusammenarbeit ist wichtig, um sich den Vorstellungen und den Erwartungen des Gegenübers bewusst zu werden, also herauszufinden, was der anderen Person wichtig ist. Zum Beispiel habe ich bei meinem letzten Projekt, bei dem ich in einem Musikvideo mitgemacht habe, ganz im Alleingang gearbeitet. Der Mann hat es ganz mir überlassen, aber er selbst hatte ja mit der Verbindung von Musik und Gebärdensprache wenig bzw. überhaupt nichts zu tun. Das heißt für ihn war es schwierig die Gebärdensprache zu verstehen, also zu verstehen, was ich gebärde und da habe ich gemerkt, dass diese Verbindung von Gebärdensprache und Musik **(Gebärden Integration fliegen, wie oben)**, da wäre es besser für mich, (….) für mich (..) ist es besser, wenn viele Menschen zusammenarbeiten und das sich dann jeder Einzelne mit seinen Stärken einbringen kann und man dann zusammenarbeitet, zum Beispiel, dass der Eine übersetzt und dann aber eben alle an einem Projekt zusammenarbeiten. So stelle ich mir das vor (ebd., S. 33).

B3 erwähnt, dass sie für die Gestaltung von Musikvideos oder für Live-Auftritte mit hörenden Dolmetscher:innen zusammenarbeitet. Zum Beispiel arbeitet sie mit einem:einer bestimmten Dolmetscher:in zusammen, um Texte zu besprechen. Bei Live-Auftritten zeigen die Dolmetscher:innen an, welche Textstellen gerade dran sind oder wenn Pause zwischen den Songs sind.

B3: Sich zusammensetzen und beispielsweise den Text durchgehen. Manchmal ist der Text auch anspruchsvoll, wenn es zum Beispiel Metaphern gibt, dann ist es ein bisschen schwierig, oder. Dann tauscht man sich eben mit dem hörenden Dolmetscher darüber aus, was der Inhalt des Textes ist, und dann entwickelt man das so weiter. Ein anderes Beispiel ist, wenn ich auf der Bühne stehe und vor mir steht ein hörender Dolmetscher, also auf der Bühne gibt es typischerweise dann noch einen Monitor oder einen Laptop, auf dem der Text läuft und der Dolmetscher zeigt für mich an, wann welche Textstelle kommt. Und das gebärde ich dann nach dem Rhythmus. Wenn manchmal dann der Rhythmus abbricht und gesprochen wird, weiß ich nicht genau ob gerade gesungen oder gesprochen wird. Da kann die hörende Person oder der Dolmetscher dann eingreifen und mir sagen, dass ab jetzt gesprochen wird. Dann begreife ich das und mache erstmal Pause, bevor es dann weitergeht. Wichtig ist für mich die Zusammenarbeit und dann ist es super (ebd., S. 39).

Der Sohn von B3 wird in einer Schule inklusiv mit hörenden Schüler:innen beschult. In der Schule wurde ein Gebärdensprachchor gegründet, in dem auch B3 mitarbeitete. In diesem Chor arbeiteten die hörenden und hörbehinderten Schüler:innen gemeinsam an einer Liedinterpretation in DGS. B3 erzählt, dass der zum Teil deutsche und englische Text dafür im Unterricht besprochen, analysiert und dann gemeinsam überlegt wird, wie man ihn in DGS oder International Sign übersetzen kann.

Die Aussagen von B2 lassen es so wirken, als hätte sie sich eine engere Zusammenarbeit mit dem Musiker gewünscht. Da dieser keine Gebärdensprache beherrschte, wurden anscheinend etwas unrealistische Erwartungen an B2 gestellt und der Arbeitsprozess im Videodreh lief nicht flüssig. In den Aussagen der Befragten zeigt sich nochmals, dass ästhetische Transformationen geplante, wohlüberlegte Prozesse darstellen, in denen mehrere Personen ihre Stärken einbringen können. Gegenseitige Unterstützung und Zusammenarbeit sind Aspekte, die für alle Befragten eine Rolle spielen. In der Debatte und kulturelle Aneignung war die Forderung nach Zusammenarbeit präsent. So plädierte beispielsweise Vahemäe-Zierold dafür, hörende und taube Personen in Performances zusammenarbeiten zu lassen (Vahemäe-Zierold, 2018; vgl. Kapitel 3.4). Insofern sind B3s Schilderungen ihrer gemeinsamen Arbeit mit hörenden Dolmetscher:innen vorzeigbare Beispiele für inklusive Zusammenarbeit. Auch ihre Schilderungen über die Erfahrungen im Gebärdensprachchor in der Schule des Sohnes scheinen Potenziale im Hinblick auf Bildungschancen zu bergen. B1 berichtet, selbst überrascht davon gewesen zu sein, dass die Zusammenarbeit für ein Gebärdensprachmusikvideo so gut funktionierte. Er nennt so wie B3 die gegenseitige Unterstützung, das gegenseitige Anzeigen der Gebärden und eine laute Box als Strategien für die gemeinsame Auseinandersetzung mit Musik. Die Aussagen verweisen darauf, dass die Zusammenarbeit von Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten eine künstlerische Strategie im Transformationsprozess darstellen kann.

7.5 Bildungschancen

Aus den Erkenntnissen zum pädagogischen Mehrwert ästhetischer Transformationen (vgl. Kapitel 4.2) und der Relevanz von Musikformen hörbehinderter Künstler:innen für die Taubengemeinschaft (vgl. Kapitel 3.2 & 3.3) lassen sich erste Anhaltspunkte für die Bildungschancen, die aus der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst entstehen können, treffen (vgl. Kapitel 4.3). Die folgenden Ergebnisse betreffen die Forschungsfrage 8 und hängen eng mit den vorangegangenen Erkenntnissen zum Prozess der ästhetischen Transformation zusammen.

7.5.1 Lernen von Musik

In allen drei Interviews können Hinweise für potenzielle Bildungsprozesse gefunden werden, die durch die Auseinandersetzung mit Musik erfolgt sind. B1 erläutert, dass er durch das Gebärden des Textes der Musik einen Zugang zu dieser und ihrer Botschaft erhält. Dies erfolgt durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Text, wodurch er auch den Text beim Hören des Liedes besser wahrnehmen und verstehen kann (vgl. Kapitel 7.3.3). Im Gespräch mit B1 fokussiert der Befragte fast ausschließlich den Text der Musik. Auf die Frage, wie er sich anderen Bestandteilen der Musik nähert antwortet er:

> […] Musik besteht mehr als aus nur Text, hast du das Gefühl, dass du dich den anderen Bestandteilen der Musik auch nähern kannst?
>
> **B1:** Ähm (..) ich würde sagen das ist eher noch ein kleiner Anteil, wo ich mich dann mit dem Rest des Songs oder der Musik auseinandersetze. Klar man braucht den Rhythmus, das Rhythmusgefühl, die, die Abstände zwischen den einzelnen Zeilen braucht man und man muss ja auch irgendwann zwischendurch tatsächlich die Lücken füllen, wo nicht gesungen wird, sondern einfach nur Musik gespielt wird und ähm (…) da hab ich erlebt dass ähm, wenn das so ne so ne Zwischensequenz mit Musik kommt, dass man da tatsächlich auch drauf hört und merkt, wann genau jetzt zum Beispiel diese Drums kommen oder wann genau jetzt diese Flötensequenz kommt, weil man dann weiß, ok jetzt ist Pause jetzt muss ich für das Video tanzen oder so. *(AS Hmhm)* Das ist halt insofern, ja man setzt sich da auch mit auseinander, als dass man dann weiß wann genau, welche Musiksequenz kommt, aber jetzt nicht irgendwie welche Tonhöhe, welche Noten, welche Instrumente ganz genau. Genau das jetzt eher nicht, *(AS Hmhm)* mehr der Text (Elektronischer Anhang, 2023, S. 9).

In dieser Sequenz wird deutlich, welches Verständnis B1 vom Musiklernen hat, welches sich als Kenntnis über Tonhöhen, Noten und Instrumentenkenntnissen widerspiegelt. Interessanterweise beschreibt B1, ohne es selbst zu reflektieren, ein genaues hinhören, analysieren und auch praktizieren von Musik. Auch wenn B1 erklärt, dass er nicht genau weiß, welche Instrumente in dem Song auftauchen erklärt er trotzdem, dass man genau darauf hört, wann bestimmte Teile der Musik (zum Beispiel eine Drum- oder Flötensequenz) vorkommen.

Die besondere Bedeutung der Stimme für B2 wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits thematisiert und so sind bereits Bildungschancen angedeutet worden, die an dieser Stelle nochmals auf den Punkt gebracht werden sollen. In ihren „musikalischen Gebärden“ (vgl. Kapitel 7.4.2) zeigen sich verschiedene Parameter der Musik und die Relevanz des Atems im Gesang, weshalb angenommen werden kann, dass eine bildende Auseinandersetzung mit Musik stattgefunden hat.

Für B3 kann Musik tröstend sein, Gedankenanstöße geben, wichtige Botschaften haben und zur Selbstreflexion anregen, wenn man Musik in ihrer Tiefe verstanden hat. B3 hebt zudem mehrfach hervor, dass Liedtexte zur Diskussion anregen. So zeigt sich in den Aussagen von B3 der Bildungswert der Musik durch die Auseinandersetzung mit den Texten. Wie B1 erklärt auch B3, dass sie durch das Gebärden zu Musik ein besseres Textverständnis erreicht.

7.5.2 Lernen von Gebärdensprache

Für B1 stellt Musik einen Anlass dar, die Gebärdensprache zu lernen. Das Lernen von Gebärdensprache durch Musik steht während des Interviews mit dem Befragten im Vordergrund, da es für ihn auch die Motivation seiner eigenen Beschäftigung mit Gebärdensprachmusikvideos und der Gestaltung seiner Workshops darstellte (vgl. Kapitel 7.1.3). B1 beschreibt den musikalischen Zugang zur Gebärdensprache als besonders, da es Freude bereitet und eher Freizeit- als Schul- oder Kurscharakter aufweist. Das Gebärden zur Musik regt B1 an das Lied und die dazugehörigen Gebärden auswendig zu lernen. B1 erläutert, dass während der Workshops ein Lernprozess bei den Teilnehmenden stattfindet, was sich darin äußert, dass die Teilnehmenden flüssiger Gebärden und lernen, auf die Parameter der DGS zu achten, wie beispielsweise die Handform und Handstellung. So charakterisiert B1 den Workshop als einen spielerischen Zugang zur Gebärdensprache.

7.5.3 Bildungschancen durch Zusammenarbeit

In allen Interviews werden Bildungschancen, die durch die Zusammenarbeit von sowohl hörenden als auch hörbehinderten Personen entstehen können deutlich. B1 betont besonders häufig, dass durch die Gestaltung von Songs in Gebärdensprache ein Beitrag zur Barrierefreiheit geleistet wird und Gebärdensprache sichtbarer wird. Zudem schlägt B1 vor, dass andere hörbehinderte Menschen, die so wie er selbst Schwierigkeiten haben, den Text aus der Musik rauszuhören, sich die Gebärdenvideos anschauen können. Durch die Zusammenarbeit in den Workshop finden zudem ein Austausch und ein Empowerment hörbehinderter Personen statt. Wie bereits in Kapitel 7.4.3 thematisiert, findet B2, dass sich unterschiedliche Menschen mit ihren Stärken in Projekten einbringen sollen und so eine Chance für Inklusion entsteht. Für B2 bedeutet Deaf Performance auch mutiger zu werden, sich selbst zu zeigen und Hemmungen abzubauen. B3 berichtet mit großem Abstand am meisten über Bildungschancen, die durch Deaf Performance entstehen können. Durch ihre Mitwirkung in sehr vielen unterschiedlichen Projekten bringt sie unterschiedliche Perspektiven ein. Die Befragte betont im Gespräch die Forderung nach Chancengleichheit und Gleichberechtigung und verlangt nach dem gleichen Angebot für taube Menschen wie für hörende Menschen. Die Chance in Deaf Performance sieht B3 ähnlich wie B1 darin, dass hörende Menschen auf taube Menschen aufmerksam werden. Die Befragte vermutet, dass durch die gemeinsame Arbeit von hörenden und tauben Personen, möglichst schon in der Kindheit, ein Bewusstsein dafür entsteht, wie wichtig und wertvoll es ist, taube Menschen in Projekte miteinzubeziehen.

B3 berichtet außerdem von Erfahrungen aus der Zusammenarbeit in der Schule ihres Sohnes, in der die Schüler:innen inklusiv (hörbehinderte und hörende Schüler:innen) unterrichtet werden. Alle Schüler:innen lernen ab der fünften Klasse Gebärdensprache. Durch die gemeinsame Arbeit an einem Song, der in Gebärdensprache übersetzt wird, werden diese Kenntnisse vertieft. Zudem ist der ausgewählte Songtext für den Gebärdensprachchor in Englisch und Deutsch, wodurch sich die Schüler:innen nicht nur mit der Gebärdensprache auseinandersetzen müssen, sondern auch mit dem englischen und deutschen Text sowie der Textinterpretation. Durch die Kreativität der Kinder entwickeln sich die Interpretationen sehr schnell. Auch in ihrer eigenen Musikgruppe berichtet B3 von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Text der Musik und anschließenden Diskussionen:

> **B3:** Ja vor allem in meiner Musik Gruppe XXXX, die Frauengruppe, wenn wir da Texte zusammen durchgehen, gibt es immer Diskussionen. Das ist immer interessant, was die anderen für ein Bild davon haben, jeder nimmt das anders wahr, was sie wahrnehmen, was ich wahrnehme und warum. Das ist dann der Start der Diskussion, das ist interessant. Und die Diskussion entsteht dadurch, dass wir uns überlegen, wie wir das in DGS umsetzen können. Dann entstehen diese Diskussionen, dass eine Person sagt, nein ich meine das so, weil ich das so fühle oder so und so tauscht man sich dann aus. Das ist manchmal sehr interessant. Wenn man den Text einfach liest, dann ist es nicht so spannend, aber wenn man den Text richtig auseinandernimmt, ihn analysiert, dann entstehen diese interessanten Diskussionen (Elektronischer Anhang, 2023, S. 45).

Hörende Personen können durch praktische Projekte etwas von der Existenz tauber Menschen und ihrer Kultur lernen. Vor allem Kinder sollen laut B3 viele unterschiedliche Erfahrungen machen, um zu wissen, was sie interessiert. Dafür braucht es Vorbilder, die auch taub sind. B3 betont im Nachgespräch, dass sie ohne den positiven Einfluss der Schule vermutlich nicht zur Deaf Performance gekommen wäre, und betont deshalb die Relevanz schulischer Förderung für Kinder:

> **B3:** Ja, ja. Mir ist es wichtig tauben Kindern viele verschiedene Eindrücke zu liefern, dass sie viel ausprobieren, damit sie in der Zukunft wissen, was es alles gibt, dass man Erfahrungen hat, wodurch man weiß was man mag und was nicht ((Video stockt)) zum Beispiel. Wenn ich dem Kind Musik näher bringe und das Kind dann später sagt, ne das interessiert mich nicht, das ist nicht meins, dann ist das ok. Aber man sollte probieren und Erfahrungen sammeln. Es gibt Kinder, die das Interesse zwar haben, sich aber nicht trauen. Dann muss ein tauber Erwachsener das zeigen. Für mich ist diese Vorbildfunktion wichtig. Wenn hörende Kinder Sänger sehen, dann ist das für sie ein Vorbild. Und wenn sie dann sagen, sie wollen das dann auch machen, so kann sich das dann entwickeln. Wenn man merkt, dass es einen interessiert, kann man diesen Weg verfolgen. Oder Gehörlose haben das nicht? Nein, deswegen sollte Deaf Performance das Vorbild sein und das Zeigen, was es gibt. Ich zeige meinen Kindern automatisch die Gebärden, ich zeige das, ich fördere das. Wenn die das nicht mögen, ist das ok. Zeigen und Probieren ist das Wichtige für mich (ebd., S. 51).

Durch die verschiedenen Aussagen der Befragten lässt sich annehmen, dass mit Hilfe der Zusammenarbeit in der ästhetischen Transformation von Musik zu Gebärdensprache das Potenzial für die Erschließung verschiedener Lernbereiche besteht: Dazu gehört das Lernen über die Taubenkultur und das Erlernen der DGS durch die Beschäftigung mit Gebärdensprache während einer Musikperformance. B3 nennt die Potenziale von Deaf Performances im Bereich des schulischen Lernens. So kann durch Deaf Performance die Auseinandersetzung mit

englischen und deutschen Texten sowie die Auseinandersetzung mit den rein musikalischen Elementen eines Songs in verschiedenen Schulfächern fruchtbar gemacht werden. B1 betont den Austausch von hörbehinderten Personen untereinander, welches als Empowerment, aber auch Inklusion bzw. gegenseitige Partizipation von hörenden und tauben Personen als Bildungschance charakterisiert werden kann.

In Kapitel 3.3 wurde die Praxis des Liedgebärdens thematisiert, die laut Prause tauben Personen die Möglichkeit bietet an Musik teilzuhaben (vgl. Prause, 2000, S. 561). Die Befragten der vorliegenden Studie können durch ihre Musikperformances mit Gebärdensprache an Musik teilhaben. Die bloße Teilhabe an Musik kann dabei als ein wichtiger erster Schritt für die bildende Auseinandersetzung mit Musik gewertet werden. Bildung und musikalische Bildung wurden in Kapitel 4.3 thematisiert. Das Liedgebärden, in diesem Falle gebärdenintegrierenden Musikperformances hörbehinderter Personen, erfolgte für alle Befragten aus einem eigenen „Bildungstrieb“, ihrer eigenen Motivation sich mit Musik und Gebärdensprache auf diese Art und Weise zu beschäftigen. Kaiser erklärt, dass Musik in Gebrauchspraxen wie dem Hören oder Spielen von Musik und dem Reden darüber eingebunden ist. Diese Gebrauchspraxen verlangen ein Wissen und Können über diese und bieten durch die Auseinandersetzung mit ihnen das Potenzial zu musikalischer Bildung zu führen (vgl. Kaiser, 2002, S. 11). So können Deaf Performances, im speziellen Musikperformances hörbehinderter Menschen, auch als Gebrauchspraxen von Musik aufgefasst werden. Besonders in den Ausführungen von B1 und B3 wird die intensive Beschäftigung mit den Texten von Musik und die anschließenden Diskussionen hervorgehoben. Aber auch Parameter der Musik werden genannt. Sehr eindrücklich wird das in den „musikalischen Gebärden“ von B2 deutlich (vgl. Kapitel 7.4.2) sowie in den Ausführungen von B1 über die Beschäftigung mit Musik (vgl. Kapitel 7.5.1). Diese Auseinandersetzung mit Musik kann laut Kaiser zu Bildung führen. Ebenso wird das Wissen und Können von Deaf Performance durch dessen Qualitätsmerkmale verdeutlicht (vgl. Kapitel 7.3.2). Dieses Wissen und Können entsteht durch die von den Befragten genannte Übung und Auseinandersetzung mit der Musik durch Deaf Performance und wird durch Zusammenarbeit besonders gefördert.

Die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen hörenden und hörbehinderten Personen in Performances spielen in den Interviews eine herausragende Rolle. So ist anzunehmen, dass Zusammenarbeit im Rahmen ästhetischer Transformationen Möglichkeiten für Bildungsprozesse beherbergen. Vogt erklärt, dass es eine Übereinstimmung verschiedener Musikpädagog:innen über musikalische Bildung gibt, dass „Musiken so beschaffen ein [sic][müssen], dass sie die Möglichkeit bieten, an ihnen Erfahrungen zu machen, über sie zu

kommunizieren, in musikalischer Praxis miteinander zu interagieren etc.“ (Vogt, 2012, S.17). So wird in den Interviews mit den Befragten deutlich, dass die ästhetische Transformation von Musik zu Gebärdensprache eine geeignete Möglichkeit bietet mit Musik in Kontakt zu treten und sich mit ihr zu beschäftigen. Allerdings berichten alle Befragten ausschließlich von der Beschäftigung mit Musik, die einen Text beinhaltet. Die Umsetzung musikalischer Parameter eines Liedes ohne den Text wurde nicht als eine Möglichkeit von den Befragten genannt.

8 Fazit

Die vorliegende Masterarbeit wurde als eine explorative Studie konzipiert, die zum Ziel hatte, verschiedene Forschungsdesiderate im Hinblick auf das Feld der Deaf Performance, im speziellen gebärdenintegrierenden Musikperformances hörbehinderter Personen, aufzuarbeiten und im Rahmen von qualitativen Interviews mit hörbehinderten Künstler:innen zu explorieren. Die Befragten brachten sehr unterschiedliche Perspektiven und Voraussetzungen für die Studie mit, was sich für die Erforschung dieses Forschungsfeldes als sehr fruchtbar erwies. So konnten die vielfältigen Aspekte dieses Forschungsfeldes aus unterschiedlichen Sichtweisen exploriert werden. Einige Aspekte wurden durch die Interviews besser beschrieben als andere. So war es zum Beispiel schwieriger zu praktischen Handlungen wie zum Beispiel der Ausführung der DGS in Performances brauchbare Aussagen zu erhalten als zu persönlichen Meinungen oder Strategien zur Musikwahrnehmung. Aufgrund des begrenzten Umfangs der Masterarbeit wurden drei Personen für die qualitativen Interviews ausgewählt, die nachfolgend mit Hilfe der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz und Rädiker ausgewertet wurden (Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 129 ff.). Die vielschichtigen, subjektiven Relevanzsetzungen und Einstellungen der Befragten wurden mit Überlegungen aus der Theorie in Bezug gesetzt und werden im Ausblick dieser Arbeit bezüglich weiterer möglicher Forschungsfelder ausgearbeitet und abgebildet. Im Folgenden erfolgt die Darstellung der wichtigsten Erkenntnisse im Hinblick auf die Forschungsfragen.

1. Welche Rolle spielen Musik und Kunst in der Taubengemeinschaft und für die Person?

In den Interviews wurde deutlich, dass Musik und Kunst eine wichtige Rolle im Leben der Befragten spielen und dass es einen Zusammenhang zwischen der eigenen musikalischen Praxis und der frühen musikalischen Förderung durch Schule, Freunde und/oder Eltern gibt. Die Befragten berichten, dass der Wunsch, sich musikalisch oder künstlerisch mit Gebärdensprache auszudrücken, aus eigenem Antrieb folgte. Die verschiedenen Forschungsarbeiten zu Musik

und Hörbehinderung betonen ebenfalls die Relevanz von früher musikalischer Förderung hörbehinderter Personen (vgl. Kapitel 3.1 & 7.1). In den Interviews wurden Zugangsweisen zu Musik, die aus kulturellen Praktiken der Taubengemeinschaft hervorgegangen sind, thematisiert. Dazu gehören insbesondere gebärdenintegrierende Musikperformances. Doch auch Musikformen, die primär aus der Hörendenkultur entstammen, wie beispielsweise das gemeinsame Singen, wurden von einer Person erwähnt. In der Beschreibung der Ausübung von gebärdenintegrierenden Musikperformances steht der genaue Hörstatus und das musikalische Wahrnehmungsvermögen nicht im Fokus, allerdings haben die drei Personen Resthörvermögen. Die Aussagen der Befragten weisen darauf hin, dass gebärdenintegrierende musikalische Ausdrucksformen auch in der Taubengemeinschaft in Deutschland eine wichtige Rolle in der Alltagskultur spielen (vgl. Prause, 2007, S. 265 f.; vgl. Kapitel 7.1, 3.2 & 3.3). Allerdings bestätigt sich ebenfalls, dass Musik in der Taubengemeinschaft ein ambivalentes Thema ist und einige hörbehinderte Personen musikalische Ausdrucksformen vollständig ablehnen (vgl. Kapitel 3 & 7.3.3).

2. Was ist die Bedeutung der Gebärdensprache und der Taubengemeinschaft für die Person?

Die Gebärdensprache wird von zwei der Befragten als grundlegendes Mittel der Kommunikation beschrieben. Der Sprache kommt eine identitätsstiftende Funktion in ihrem Leben zu. Aufgrund der hohen Relevanz von Gebärdensprache im Leben der Befragten entstand der Wunsch, sich künstlerisch mit Gebärdensprache auszudrücken. Dies reflektiert Vollhabers Aussage, dass taube Menschen häufig sehr stolz auf gebärdensprachliche Kunst sind. Durr erklärt, dass taube Menschen das Bedürfnis haben, ihre Erfahrungen in einer visuellen Weise widerzugeben. Dies zeigt sich auch in dem Bedürfnis, künstlerisch mit Hilfe von Gebärdensprache zu agieren (vgl. Durr, 1999, S. 47, zit. n. Holcomb, 2013, S. 172; vgl. Kapitel 2.4 & 7.2.1).

In den Aussagen von B1 spiegelt sich der Umstand wider, dass es klare Grenzziehungen innerhalb der Taubengemeinschaft gibt, die Auswirkung auf sein Selbstverständnis als hörbehinderte Person haben (vgl. Uhlig, 2012, S. 103 ff., 242 ff.; vgl. Kapitel 2.1). Er fühlt sich weder der Gruppe kulturell tauber Personen noch der Gruppe hörender Personen zugehörig, sondern beschreibt sich in einer „grauen Zone“ zwischen diesen Gruppen zu befinden Elektronischer Anhang, 2023, S. 14). Diese Wahrnehmung hat laut B1 auch Auswirkungen auf die Definition seiner Performances, die er als Hard-Of-Hearing-Performance von Deaf Performance und Signed-Performances abgrenzt. Dies weist darauf hin, dass die kulturelle

Identität einen Einfluss auf die eigenen Performances hat (vgl. Kapitel 7.2.2, & 7.3.1; mehr dazu in Forschungsfrage 3 & 7). Generell wird die strikte Trennung zwischen hörenden und hörbehinderten bzw. tauben Personen von den Befragten in den Interviews kritisiert. Einerseits wird die Taubengemeinschaft als Heimat wahrgenommen, in der barrierefreie Kommunikation möglich ist; anderseits wird in den Gesprächen die Exklusivität der Gemeinschaft und die starke Abgrenzung zu hörenden Personen kritisiert sowie eine größere Offenheit gegenüber beiden Gruppen gewünscht. Zudem zeigt sich in den Gesprächen der Wunsch nach mehr Wertschätzung und Aufmerksamkeit hörender Menschen für die Taubengemeinschaft und -kultur sowie die Forderung nach Gleichberechtigung und Barrierefreiheit für taube Menschen (vgl. Kapitel 7.2.2).

3. Deaf Performance erscheint als Sammelbegriff ohne eine klare Definition. Was ist also Deaf Performance und durch welche Qualitätsmerkmale zeichnen sich Deaf Performances, im speziellen Musikperformances hörbehinderter Personen mit dem Einsatz von Gebärdensprache, aus?

Da die Aussagen der Befragten bezüglich dieser Fragestellung sehr unterschiedlich ausfallen, ist anhand der Ergebnisse aus den Interviews keine eindeutige Definition des Begriffs Deaf Performance möglich. Allerdings decken sich die Aussagen teilweise stark mit der öffentlichen Diskussion, wodurch die begriffliche Unschärfe der öffentlichen Debatte in den Gesprächen abgebildet wird (vgl. Kapitel 3.4). Dennoch werden einige Aspekte von Deaf Performances in allen Gesprächen gleichermaßen genannt. So benennen alle Befragten, dass Deaf Performances mit Bewegung und Ausdruck zusammenhängen. Der wohlüberlegte künstlerische Einsatz von korrekt ausgeführter Gebärdensprache bzw. DGS ist grundlegend für diese Kunstform. Von zwei Befragten wird Deaf Performance als Oberbegriff bewertet, wohingegen eine Person Deaf Performance vor allem mit Musik in Verbindung bringt. Wie in Forschungsfrage zwei bereits angedeutet hängt Deaf Performance mit der Identität als kulturell taube Person, die mit Gebärdensprache kommuniziert, zusammen. Dies zeigt sich vor allem in der Betonung der korrekten Ausführung der DGS als auch in der starken Abgrenzung zum Musikdolmetschen hörender Personen. Dies wird damit begründet, dass hörende Personen andersartig gebärden als taube Personen. An dieser Stelle knüpfen die Ergebnisse an die Ausführungen vom tgsd an, die das „Deaf Extra Linguistic Knowledge“ (DELK) als jenes Wissen tauber Personen charakterisieren, welches tauben Dolmetscher:innen ermöglicht die taube Erfahrung von Musik authentisch widerzugeben (vgl. tgsd, 2018, S. 1; vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.; vgl. Kapitel 3.4, 7.3.1 & 7.3.2). So gilt es in den Interviews als ein Qualitätsmerkmal von Deaf Performance,

dass der Text eines Songs nicht Wort für Wort übersetzt wird, sondern der Fokus auf der Vermittlung des Inhalts mit Hilfe von DGS und nicht in LBG liegt. Dies wird damit begründet, dass mit Hilfe der DGS der Inhalt besser vermittelt werden kann. Dies deckt sich ebenfalls mit den Äußerungen des tgsd, die erklären, dass durch DGS komplexe Interpretationen von Songtexten möglich sind (vgl. tgsd, 2018, S. 1). Allerdings wird in den Interviews darauf verwiesen, dass die Performances möglichst authentisch und künstlerisch bzw. poetisch sein sollen, an die Musik angepasst werden sollen und nicht immer eine perfekte Übersetzung in DGS möglich ist. Die Befragten heben den Einsatz des gesamten Körpers mit Gebärden hervor und erklären, so wie Cripps et al., dass eine Verbindung zu Musik deutlich werden muss, die die taube Erfahrung von Musik widergespiegelt. So unterliegen gebärdenintegrierende Musikperformances (Deaf Performances) einer konkreten künstlerischen Absicht, die eine intensive Vorbereitung braucht. Aufgrund der Relevanz im Leben der Befragten sowie ihrer künstlerischen Bewusstheit und der Notwendigkeit von bestimmten Qualifikationen zur Ausübung dieser Performances, können gebärdenintegrierende Musikperformances (als Teil von Deaf Performances) als Formen von musikalischen Gebrauchspraxen aufgefasst werden (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.; vgl. Kaiser, 2002, S. 11; vgl. Kapitel 7.3.2).

4. Welche Rolle spielen Deaf Performances mit dem Einsatz von Musik und Gebärdensprache für die Taubengemeinschaft und für die Person?

Deaf Performance wird von den Befragten als Möglichkeit des persönlichen künstlerischen Ausdrucks, des Empowerments für Menschen mit einer Hörbehinderung und als Chance für Barrierefreiheit empfunden. Durch Deaf Performance können hörbehinderte Menschen an Musik und am gesellschaftlichen Leben hörender Menschen teilhaben. Die Zusammenarbeit mit hörenden Menschen führt zu mehr Aufmerksamkeit für die Taubengemeinschaft. In den Interviews wird die Forderung deutlich, mehr Möglichkeiten für Aus- und Weiterbildung für taube Künstler:innen zu schaffen und taube Künstler:innen als Vorbilder einzusetzen. So wird in einem Interview betont, dass diese Möglichkeiten für Deaf Performer:innen in Deutschland im Gegensatz zu den USA sehr begrenzt sind, was sich anhand der Forschung von Prause bestätigen lässt (vgl. Kapitel 3.1; vgl. Prause, 2007, S. 16 f.). Neben diesen praktischen, zweckhaften Funktionen von Deaf Performance wird diese vor allem als Selbstzweck beschrieben, der dem eigenen künstlerischen Ausdruck und Vergnügen dient (vgl. ebd., S. 271; vgl. Kapitel 7.3.3).

5. Welche Haltungen haben die befragten Personen zu dem Thema der kulturellen Aneignung?

Die Debatte um die kulturelle Aneignung von Gebärdensprache im Kontext des Musikdolmetschens war sehr präsent in den Interviews. Die Befragten sind sich zwar einig, dass taube Menschen bei Gebärdensprachperformances in der Öffentlichkeit bevorzugt werden sollten, weil sie ihre eigene Kultur und Sprache authentisch repräsentieren können und gleichberechtigte Chancen erhalten sollten, aber es wurde auch deutlich, dass die Diskussion um die kulturelle Aneignung auch marginalisierende Effekte auf Gruppierungen von Menschen mit Hörbehinderung (z.B. CI-Träger:innen wie B1) hat. Alle Befragten formulieren den Wunsch nach einer Öffnung seitens der Taubengemeinschaft gegenüber hörenden Personen und den Wunsch nach Zusammenarbeit. So werden von den Befragten im Zusammenhang mit der Diskussion eher die Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen hörenden und hörbehinderten bzw. tauben Künstler:innen und die Möglichkeiten gemeinsamer künstlerischer Entwicklung betont als eine Abgrenzung zu hörenden Menschen vollzogen. In den Interviews scheint die Debatte deshalb vor allem im Hinblick auf die Forderung nach mehr Chancengleichheit, Barrierefreiheit und Gleichberechtigung für taube Personen relevant (vgl. Kapitel 7.2.2).

6. Zum Prozess der ästhetischen Transformation: Wie setzen sich die Künstler:innen genau mit Musik und mit Gebärdensprache auseinander, wenn sie Deaf Performances durchführen?

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es nicht, zu beweisen, dass es sich bei Deaf Performances um ästhetische Transformationen von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst handelt. Diese Annahme sollte als eine Leittheorie fungieren, um die verschiedenen Aspekte von Deaf Performance zu greifen. Dieses Vorgehen hat sich in der Arbeit bewährt. Die Interviewpartner:innen wurden nach konkreten Strategien in der Auseinandersetzung mit Musik und Gebärdensprache befragt. Alle Befragten akzentuierten, dass es sich bei ihren Performances um geplante, wohlüberlegte Prozesse mit verschiedenen künstlerischen Strategien handelt. Dies verweist auf Überlegungen Brandstätters, die ästhetische Transformationen ebenfalls als bewusste Vorgänge beschreibt (vgl. Brandstätter, 2013, S. 89). Im Theorieteil dieser Arbeit wurde die Überlegung aufgestellt, dass taube und hörbehinderte Menschen sich im Vorgang der Deaf Performance Musik mit ihren individuellen körperlichen und sinnlichen Möglichkeiten aneignen, welches als ein Prozess der Mimesis von Kunst zu verstehen ist (vgl. Kapitel 4.3). In den Strategien zur Musikwahrnehmung wird deutlich, dass

die Befragten sich mittels visueller Aspekte, ihrem Restgehör, der Wahrnehmung der Vibration der Musik und vor allem durch Zusammenarbeit mit hörenden und hörbehinderten Personen (zum Beispiel durch gegenseitiges Zeichen geben, Anzeigen von wichtigen Stellen und der Hilfe bei der Übersetzung des Textes) mit der Musik auseinandersetzen. Der konkrete Hörstatus ist in diesen Ausführungen nachrangig. Diese Strategien decken sich teilweise mit den Annahmen aus dem Forschungsstand zu Hörbehinderung und Musik, in denen verschiedene Forscher:innen sich mit dem Möglichkeiten der musikalischen Förderung hörbehinderter Personen beschäftigten (vgl. Kapitel 3.1). Das konkrete Vorgehen in der Umsetzung von Musik in eine gebärdensprachliche Performance besteht darin, den Text genau zu analysieren und durchzugehen, um eine passende Übersetzung in DGS zu finden, die vor allem den Inhalt des Textes fokussiert. Diese poetische Übersetzung wird dann an die Musik angepasst, indem zum Beispiel im Rhythmus gebärdet wird und getanzt wird. Während des Gebärdens zur Musik, soll der gesamte Körper eingesetzt werden. Im Rahmen dieser Auseinandersetzung werden technische Hilfsmittel wie laute Boxen oder eine gute Beleuchtung relevant (vgl. Prause, 2007, S. 267 f., 304 ff.; vgl. Kapitel 7.4).

Musik und Gebärdensprache werden von den Befragten als sich ähnelnde Phänomene aufgefasst. So zeigt sich in den Aussagen der Befragten, dass Parameter der Musik in Parametern der DGS ihre Entsprechung finden können. Schröder verweist auf die Musikalität von Gebärden, welches sich in einer Interviewsequenz von B2 sehr deutlich zeigt (vgl. Kapitel 7.4.2; vgl. Schröder, 2013, S. 243). In den Interviews wird der Mehrwert der Verbindung von Musik und Gebärdensprache in einem barrierefreien Zugang zu Musik, durch die Freude beim gemeinsamen Gebärden durch Musik und der Möglichkeit des Ausdrucks von Gefühlen durch Gebärden gesehen. Zudem erklären zwei Befragte, dass sie durch das Gebärden zur Musik ein besseres Textverständnis erreichen (vgl. Kapitel 7.4.2; mehr dazu in Forschungsfrage 8).

In den Interviews werden verschiedene Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen hörenden und hörbehinderten Personen (sowohl professionellen Musiker:innen, Deaf Performer:innen als auch Amateur:innen) aufgezeigt. Es wird beschrieben, dass jede Person sich in diesem Prozess mit den eigenen Stärken und Kenntnissen einbringen kann, wobei das konkrete Hörvermögen der einzelnen Beteiligten dabei unbedeutend ist. Es wird erläutert, dass die Beteiligten sich gegenseitig durch Anzeigen des Rhythmus, Vorgebärden und visuelle Zeichen gegenseitig unterstützen. Durch die gemeinsame Arbeit an einem Projekt entstehen Diskussionen und kreative Ideen. Diese Möglichkeiten werden als künstlerische Strategien ausgewiesen, die das Ziel der Entwicklung einer gemeinsamen Musikperformance haben. In der Diskussion um das Musikdolmetschen wurden auch besonders die Möglichkeiten der

gemeinsamen Arbeit hervorgehoben, und so spiegeln sich in den Aussagen der Befragten die Forderungen des tgsd und der Gruppierung „Deaf Performance Now“ nach Zusammenarbeit zwischen hörenden und tauben Personen in Performances wider (vgl. Deaf Performance Now, 2019; vgl. tgsd, 2018, S. 1 ff.; vgl. Kapitel 3.4 & 7.4.3).

7. Welche Rolle spielen die körperlichen Voraussetzungen und die kulturelle Identität der Künstler:innen in der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst?

Innerhalb der Interviews mit den Befragten wurde deutlich, dass der ganze Körper in Deaf Performances miteinbezogen wird, da durch diesen die Musik wahrgenommen und mit Hilfe von Gebärdensprache, Bewegung und Tanz ausgedrückt wird. Die Diskussion um die kulturelle Aneignung der Gebärdensprache verdeutlichte, dass kulturelle und sprachliche Aspekte Eingang in die Performances finden (vgl. Kapitel 4.3). Dass die kulturelle Identität miteinfließt, wurde vor allem in den Äußerungen von B1 deutlich, der seine Performance als Hard-Of-Hearing-Performances kennzeichnet und von Signed Performances und Deaf Performances abgrenzt (vgl. Forschungsfrage 2). Zudem betonen B1 und B3, dass Musikdolmetschen durch hörende Personen anders ist als durch taube Personen. Die Besonderheit dieser Performances ist der hörbehinderte Körper, der sich mit Musik auseinandersetzt und mit Gebärdensprache ein visuelles Medium zum Ausdruck dieser musikalischen Erfahrung findet. In Anlehnung an die Überlegungen von Stange kann diese Bezugnahme als eine Thematisierung der individuellen körperlichen Beschaffenheit der Akteur:innen und ihres individuellen visuellen Zugangs zu Musik charakterisiert werden (vgl. Stange, 2019, S. 107 ff.). Hier zeigt sich die von Brandstätter vorgeschlagene Übertragung von Wahrnehmungskategorien. Die visuelle Weltwahrnehmung tauber Menschen richtet sich auf ein Phänomen, welches in der Regel als ein primär akustisches wahrgenommen wird (vgl. Brandstätter, 2013, S. 139). Durch die Strategie der Mimesis eignen sich taube Menschen die Musik mittels ihrer eigenen Wahrnehmung und eigenen Möglichkeiten an. Die sinnliche Wahrnehmung bildet dabei den Kern der Erkenntnis (vgl. ebd., S. 77 f.). Das eigene künstlerische Gestalten kann sich unter anderem durch den eigenen Körper, dessen sinnlichen Mitteln und dem Einsatz der Gebärdensprache ereignen (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.; vgl. Kapitel 4.3 & 7.4).

8. Welche Bildungschancen ergeben sich aus der ästhetischen Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst und welche Möglichkeiten der gegenseitigen Partizipation können entstehen?

Im Interview mit B1 erklärt er, dass es ihm möglich ist, Musik als Anlass zu nehmen, um Gebärdensprache zu lernen (vgl. Kapitel 7.5.2). In Schillmöllers Überlegungen zu den pädagogischen Potenzialen der ästhetischen Transformation, die in Kapitel 4.2 aufgegriffen werden, wird deutlich, dass er darauf abzielt, ein „ungehemmteres Sprechen“ über Musik zu fördern (Schillmöller, 2019, S. 92). Die ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst führt zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Musik und Gebärdensprache durch die Möglichkeiten der Gebärdensprache selbst, die in Gebärdensprachperformances erforscht werden. Prause wies bereits darauf hin, dass verschiedene gebärdensprachliche Kunstformen zur Weiterentwicklung der Gebärdensprache und Taubenkultur beitragen (vgl. Prause, 2007, S. 265 f.). Durch den Einsatz der Gebärdensprache werden in Performances tauber Personen taubenkulturelle Aspekte in die Musikperformances integriert und es findet eine Wertschätzung der Kunst aus der Taubenkultur statt.

Deaf Performance wurde im Laufe dieser Arbeit als eine musikalische Gebrauchspraxis definiert (vgl. Kapitel 4.3; Forschungsfrage 3). Kaiser erklärt, dass musikalische Gebrauchspraxen ein Wissen und Können benötigen, um sie auszuführen. So haben diese Praxen das Potenzial zu musikalischer Bildung zu führen, tun dies aber nicht unweigerlich (vgl. Kaiser, 2002, S. 11; vgl. Kapitel 7.5). Die musikalische Gebrauchspraxis der Deaf Performance charakterisiert sich laut der Aussagen der Interviewpartner:innen durch die Möglichkeit der tiefen Auseinandersetzung mit dem Text der Musik, dessen Interpretation und die Diskussion über Inhalte und Themen. Zudem findet eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Elementen der Musik (zum Beispiel dem Rhythmus) statt, da die Gebärdensprache an die Musik angepasst wird. So bestätigt sich die Annahme Prauses, dass Liedgebärden tauben Menschen ermöglichen an Musik teilzuhaben, da Musik als etwas „Körperliches und Visuelles im Gegensatz zu etwas rein Hörbarem auftritt“ (Prause, 2000, S. 561; vgl. Kapitel 3.3). Die Beschreibungen der Befragten ähneln zum Teil Elementen der Praxis des Liedgebärdens, indem lexikalische Parameter der DGS mit Musik verbunden werden. Wie von den Befragten in Bezug auf Deaf Performance betont steht auch hier die korrekte Ausübung der Gebärden passend zur Musik im Vordergrund (vgl. Prause, 2007, S. 267 f., 304 ff.; vgl. Prause, 2000, S. 560). Die Befragten der vorliegenden Studie können durch ihre Musikperformances mit Gebärdensprache an Musik teilhaben. Die bloße Teilhabe an Musik kann dabei als wichtiger erster Schritt für die bildende

Auseinandersetzung mit Musik gewertet werden. Dabei soll die Annahme Vogts miteinbezogen werden, dass Musik die Möglichkeit bieten muss, an ihr Erfahrungen zu machen, um bildend zu sein (vgl. Vogt, 2012, S.17).

In den Aussagen der Interviewteilnehmenden wird ersichtlich, dass innerhalb des Prozesses der Deaf Performance taube und hörbehinderte Menschen sich Musik mit ihren individuellen körperlichen und sinnlichen Möglichkeiten in einem mimetischen Prozess aneignen. Dies eröffnet den Raum für ästhetische Erkenntnis im Modus der eigenen sinnlichen Wahrnehmung (vgl. Stange, 2019, S. 103 ff.; vgl. Brandstätter, 2013, S. 34, 66 f.). Ein besonderes Augenmerk der Interviews waren die Möglichkeiten und die Bildungschancen, die aus der Zusammenarbeit entstehen können. So wurden verschiedene Bildungspotenziale durch die Befragten hervorgehoben: das Lernen über die gegenseitigen Kulturen, Chancengleichheit und Gleichberechtigung für taube Personen, Diskussionen über den Text, Textinterpretation und dadurch schulisches Lernen in den Fächern Musik, Englisch und Deutsch sowie die Ermöglichung eines Austauschs untereinander und ein Empowerment hörbehinderter Personen (vgl. Kapitel 7.5).

9 Ausblick

Anschließend an das Fazit dieser Arbeit sollen Felder skizziert werden, die sich im Rahmen dieser Arbeit als interessant für anschließende Forschung herausgestellt haben. In der vorliegenden Arbeit wurde sich vorwiegend auf gebärdenintegrierende Musikperformances als Teil von Deaf Performance konzentriert. Durch diesen Schwerpunkt erfolgte keine weitergefasste Definition von Deaf Performance und die Betrachtung anderer Kunstformen, wie beispielsweise Visual Vernacular oder Gebärdensprachpoesie, die aus der Taubenkultur entstammen (vgl. Kapitel 2.4). Aufgrund ihrer Relevanz im Alltag tauber Menschen und ihrer innovativen visuell-künstlerischen Ausdrucksweisen sollten diese Kunstformen wissenschaftlich näher betrachtet werden. Naheliegend erscheint eine linguistische Betrachtung dieser gebärdensprachlichen Künste, aber auch kunstwissenschaftliche, musikpädagogische oder musikwissenschaftliche Forschung könnte für das Feld von Interesse sein – immerhin beschreibt der bekannte taube Künstler Giuseppe Giuranna VV für die Taubengemeinschaft als ebenso wichtig wie Musik für hörende Menschen (vgl. BR Fernsehen, 2019). Zu diesem Zweck könnten weitere Interviews mit Expert:innen der Kunst der Taubenkultur geführt werden. Zudem könnte eine systematische Quellenrecherche im deutschsprachigen Raum erfolgen, die analysiert, wie der Begriff Deaf Performance auftaucht und genutzt wird. In Anlehnung an die Überlegungen von Prause scheint es sinnvoll für die Erforschung gebärdensprachlicher Künste

die wissenschaftlichen Erkenntnisse aus der anglo-amerikanischen Forschung zu dem Themenfeld miteinzubeziehen (vgl. Prause, 2007, S. 16 ff.).

Gebärdenintegrierende Musikperformances als Teilbereich von Deaf Performances wurden in dieser Arbeit als musikalische Gebrauchspraxis aufgefasst und beschreiben somit eine musikalische Tätigkeit, die zur individuellen Lebenspraxis dazugehört. So dient die Deaf Performance verschiedenen gesellschaftlichen Funktionen (vgl. Kaiser, 2002, S. 11). Auch Prause weist darauf hin, dass Musik und gebärdenintegrierende Musikformen in der Taubengemeinschaft der Vermittlung des kulturellen Erbes und der „inhärenten gesellschaftszentrierenden Funktion“ dienen (Prause, 2007, S. 265 f.). Holcomb hebt hervor, dass Kunst tauber Menschen häufig Unterdrückungserfahrungen widerspiegelt oder auch ihre eigene Kultur zelebriert (vgl. Holcomb, 2013, S. 171 f.; vgl. Kapitel 2.4). Vor diesem Hintergrund könnte man erforschen, wie sich die Alltagskultur rund um diese Kunstformen gestaltet und welchen Einfluss sie auf die Gemeinschaft und die Identitätskonstruktion hörbehinderter Personen haben. In dieser Arbeit wurde aufgezeigt, dass die Identität als hörbehinderte Person einen Einfluss auf die Ausübung von Performances hat. Diesbezüglich ist es deshalb erforschenswert wie die Identität als hörbehinderte bzw. taube Person durch Performance konstruiert wird.

Ein weiterer spannender Aspekt findet sich in der genauen Betrachtung von gebärdenintegrierenden Musikperformances. Im Rahmen dieser Arbeit konnte keine genaue Differenzierung der verschiedenen gebärdenintegrierenden Musikperformances erfolgen. Die Systematisierung von Cripps et al. verweist allerdings darauf, dass verschiedene Arten dieser Kunstform existieren (vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.; vgl. Kapitel 3.3). So gibt es in Deutschland zum Beispiel das inklusive Ensemble „Sing and Sign“ unter der Leitung von Susanne Haupt, aber auch verschiedene Solo-Künstler:innen, die gebärdenintegrierende Musikperformances durchführen (vgl. Sing and Sign, 2023; vgl. Fußnote 20). Diese Performances sind zwar unter dem Begriff Deaf Performance als gebärdenintegrierende Musikperformance zusammengefasst, aber wurden nicht als einzelne musikalische Gebrauchspraxen, mit ihren jeweils eigenen künstlerischen Strategien und – Potenzialen beschrieben.

Vogt verweist darauf, dass für musikalische Bildung, Musik so konstruiert sein muss, dass es möglich ist, durch sie „Erfahrungen zu machen, über sie zu kommunizieren, in musikalischer Praxis miteinander zu interagieren etc.“ (Vogt, 2012, S.17). In der vorliegenden Studie haben sich die Befragten ausschließlich auf Musik fokussiert, die einen Text hat. Aus diesem Grund könnte man erforschen, ob und wie gebärdenintegrierende Musikperformances

bzw. Gebärdensprachperformances mit verschiedenen Musikarten funktionieren. Schröder verweist darauf, dass Musik vielfältige Möglichkeiten bietet und musikalische Innovationen vor allem im Hinblick auf Neue Musik möglich sind (Schröder, 2007, S. 76). Auch Cripps et al. zeigen auf, dass es in der Taubengemeinschaft Musikformen gibt, die ohne Sound funktionieren (vgl. Cripps et al., 2017, S. 1 ff.; vgl. Kapitel 3.2). So könnte sich zukünftige Forschung weiter darauf fokussieren, welche Formen von gebärdenintegrierenden Musikperformances vor dem Hintergrund der vielfältigen technischen, künstlerischen und musikalischen Optionen existieren. Dazu zählen beispielsweise musikalische Gebärdensprachperformances ohne den Bezug zu einer Ausgangsmusik, rein visuelle Musik oder Vibrationsmusik. Zudem wurde in der Arbeit häufiger auf den tgsd und Cripps et al. rekurriert, die von einer tauben Erfahrung von Musik sprechen (vgl. tgsd, 2018, S. 1; vgl. Cripps et al., 2017, S. 3 f.; vgl. Kapitel 3.3). Allerdings bleibt unklar, was diese taube Erfahrung genau ausmacht. Weitere Forschung könnte dieses Phänomen deshalb beleuchten.

Eine linguistische Beschreibung könnte zu einem vollständigerem Verständnis gebärdensprachlicher Kunstformen führen. Der Fokus dieser Arbeit lag verstärkt auf der Definition von Deaf Performance vor dem Hintergrund der kulturellen Identität, der konkreten Durchführung von Deaf Performances im Hinblick auf Musikwahrnehmung und des Einsatzes von Gebärdensprache, sowie den Möglichkeiten der Deaf Performance für Bildungschancen und gegenseitige Teilhabe von hörenden und tauben Personen. Zu den konkreten Strategien des Einsatzes der DGS in den Musikperformances konnte in den Interviews wenig herausgefunden werden. Es erscheint daher als zielführend, Deaf Performances mit Hilfe von Videoanalysen zu untersuchen. So könnten die verschiedenen Gebärden im Hinblick auf ihre Passung mit der Musik genauestens betrachtet werden. Es könnte beispielsweise analysiert werden, wie musikalische Parameter mittels der Gebärdensprache übersetzt werden und ob es bestimmte wiederkehrende Methoden, Strategien und Ausdrucksmittel gibt.

Die Möglichkeiten der Nutzung ästhetischer Transformationsprozesse in inklusiven Musik-Lern-Situationen wurde wissenschaftlich bisher kaum aufgegriffen und bildet vor dem Hintergrund der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit eine interessante Grundlage für weitere Forschung (vgl. Kapitel 4.2). Die Möglichkeit von gebärdenintegrierenden Musikperformances, verstanden als ästhetische Transformationen, könnten ein Ansatz für die pädagogische Arbeit mit hörbehinderten Personen sein, die aufgrund ihres Hörvermögens und ihrer visuell-geprägten Weltsicht einen innovativen, eigenen Zugang zu Musik finden können, der hörenden Menschen in der Form nicht möglich ist. Stange betont beispielsweise die Relevanz des Körpers, der sich mittels seiner individuellen Beschaffenheit auf Musik

konzentrieren kann, thematisiert in diesem Zuge jedoch keine Menschen mit Behinderung (vgl. Stange, 2019, S. 105 ff.). Die Thematisierung von Menschen mit Behinderung und ihren spezifischen körperlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung fehlt an dieser Stelle und könnte im Hinblick auf musikpädagogische Überlegungen fruchtbar sein.

Ein Ergebnis dieser Arbeit ist, dass durch die ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst sowohl Chancen für Bildung im Hinblick auf Musik, Gebärdensprache und Partizipation zwischen unterschiedlichen Menschen entstehen können (vgl. Kapitel 7.5; vgl. Forschungsfrage 8). Diese verschiedenen Bildungspotenziale sollten konkreter voneinander differenziert werden und könnten in einer weiterführenden Arbeit überprüft werden. Eine gesicherte „Überprüfung" von Bildung ist durch Interviews nicht möglich. So wäre es beispielsweise denkbar ein Unterrichtsmodul zum Thema gebärdenintegrierende Musikperformances zu entwickeln und dieses im Rahmen eines Projektes zu evaluieren.

In dieser Arbeit wurde ein explorativer Zugang gewählt, um einen ersten Einstieg in das Feld und einen Überblick über relevante Forschungsbereiche zu ermöglichen. Für zukünftige Arbeiten wäre es sinnvoll eine größere Stichprobe zu wählen, um gesicherteres Wissen und vielfältigere Perspektiven über die Forschungsfragen zu generieren. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit war eine größere Stichprobe nicht möglich. Zudem sollten in einer aufbauenden Arbeit neben einem explorativen Zugang zu dem Thema auch bestimmte Themenbereiche näher fokussiert werden, um die spezifischen Phänomene im Einzelnen besser nachvollziehen zu können. Eine Schwierigkeit dieser Arbeit war die Differenzierung zwischen kulturell tauben Menschen und hörbehinderten Menschen, die sich nicht der Taubenkultur angehörig fühlen, aber dennoch gebärdenintegrierende Musikperformances durchführen. Für die vorliegende Arbeit hat es sich bewährt auch eine Person miteinzubeziehen, die nicht kulturell taub ist, weil dadurch interessante Ergebnisse im Hinblick auf die Fragen der kulturellen Aneignung, den Bildungschancen und der Differenzierung der verschiedenen kulturell-geprägten Performances generiert werden konnten (vgl. Forschungsfragen 5, 7, 8). In einer aufbauenden Arbeit sollten diese Gruppen forschungsmethodisch jedoch stärker voneinander abgegrenzt werden.

Eine große Herausforderung während der Forschung waren die mangelnden forschungsmethodischen Grundlagen zu Interviews in Deutscher Gebärdensprache, ihrer Durchführung, Transkription und Auswertung. Trotz dieser Schwierigkeiten wird die gewählte Methode dieser Arbeit zusammenfassend als gelungen bewertet, weil die Expert:innen aus der Taubengemeinschaft vielfältige Einblicke in das Forschungsfeld lieferten, die durch

Quellenrecherche nicht generiert werden konnten und die Übersetzung aus DGS in Schriftsprache aufgrund der DGS-Kompetenzen der Forscherin problemlos erfolgte. Allerdings sollten in größeren Forschungsprojekten mit umfangreicheren Ressourcen gebärdensprachkompetente Personen zur Überprüfung der Übersetzungen eingesetzt werden, was aufgrund ihres Umfangs und der finanziellen Mittel für diese Arbeit nicht umsetzbar war.

Für zukünftige Forschung sollten verschiedene qualitative als auch quantitative forschungsmethodische Ansätze genutzt und kombiniert werden. In den Interviews gab es zum Beispiel Videosequenzen, die aufgrund ihres Ausdrucks in der DGS spannend waren. So sollten gebärdenintegrierende Musikperformances und relevante Interviewsequenzen auch mittels Videoanalysen ausgewertet werden. Auch die teilnehmende Beobachtung im Forschungsfeld, beispielsweise in Projekten, in denen gebärdensprachintegrierende Musikperformances gestaltet werden, erscheint sinnvoll. Zudem könnten Fragebögen dabei helfen, bestimmte personenspezifische Merkmale wie zum Beispiel den Hörstatus und die hörtechnische Versorgung im Vorhinein eines qualitativen Interviews zu klären.

10 Literaturverzeichnis

Aktion Mensch (2022). *Deutsche Gebärdensprache (DGS) und Fingeralphabet*. Verfügbar unter: https://www.aktion-mensch.de/dafuer-stehen-wir/was-ist-inklusion/deutsche-gebaerdensprache [Datum letzter Zugriff: 29.12.2022].

Aktion Mensch (2022). *Was ist Ableismus?*. Verfügbar unter: https://www.aktion-mensch.de/dafuer-stehen-wir/was-ist-inklusion/ableismus [Datum letzter Zugriff: 29.12.2022].

Anonyme Stellungnahme (2018). *Anmerkungen einer Gruppe hörender Dolmetscher_innen zur Debatte um kulturelle Aneignung*. Verfügbar unter: https://www.br.de/br-fernsehen/sendungen/sehen-statt-hoeren/kulturelle-aneignung-musikdolmetschen-100.html [Datum letzter Zugriff: 28.12.2022].

BR Fernsehen (2019). *Die besondere Kunstform – Visual Vernacular*. Verfügbar unter: https://www.br.de/br-fernsehen/sendungen/sehen-statt-hoeren/visual-vernacular-114.html [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

BR Mediathek (2018). *Mehrwert oder nicht? – Musikdolmetschen – ein neues Angebot für Gehörlose*. Verfügbar unter: https://www.br.de/mediathek/video/mehrwert-oder-nicht-musikdolmetschen-ein-neues-angebot-fuer-gehoerlose-av:5c1e0fefc577880019bf34f3 [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Brandstätter, U. (2013). *Erkenntnis durch Kunst – Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Köln: Böhlau Verlag.

Bundesverband der GebärdensprachdolmetscherInnen Deutschlands e.V. (2018). *Stellungnahme Musikdolmetschen*. Verfügbar unter: https://bgsd.de/files/documents/hinweise/Stellungnahme-Musikdolmetschen_10_18.pdf [Datum letzter Zugriff: 28.12.2022].

Berufsverband der tauben GebärdensprachdolmetscherInnen e.V. (2018). *Unsere Stellungnahme zum Standpunkt des BGSD zum Thema ‚Musikdolmetschen'*. Verfügbar unter: https://www.tgsd.de/pdf/TGSD-

Stellungnahme_MusikdolmNov2018.pdf?fbclid=IwAR2vXq9MF7Lj1pET2GKhpq_oLEGX5GRnVi8B7cCeZQHpgsXMW3xzPbZpvE [Datum letzter Zugriff: 28.12.2022].

Chella Man (2023). *About – Chella Man*. Verfügbar unter: https://chellaman.com/About [Datum letzter Zugriff: 10.01.2023].

CODA d.a.ch. e.V. (2022). *Begrifflichkeiten*. Verfügbar unter: https://codadach.de/informationen/ [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Cripps, J.H., Rosenblum E., Small, A. (2017). *Signed Music: An Emerging Inter-performative Art.*

Deaf Performance Now (2019). *Taube Intervention bei einem gedolmetschten Konzert*. Verfügbar unter: https://deafperformancenow.wordpress.com/2019/09/23/example-post/ [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Deutscher Gehörlosenbund (2022:a). *Gehörlosigkeit*. Verfügbar unter: https://www.gehoerlosen-bund.de/faq/gehÃ¶rlosigkeit [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Deutscher Gehörlosenbund (2022:b). *Gehörlosenkultur*. Verfügbar unter: https://www.gehoerlosen-bund.de/faq/gehÃ¶rlosenkultur [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Deutscher Gehörlosenbund (2022:c). *Deutsche Gebärdensprache*. Verfügbar unter: https://www.gehoerlosen-bund.de/faq/deutsche%20gebÃ¤rdensprache%20(dgs) [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Deutsches Institut für Medizinische Dokumentation und Information, DIMDI & WHO-Kooperationszentrum für das System Internationaler Klassifikatoren (2005). *ICF-Internationale Klassifikation der Funktionsfähigkeit, Behinderung und Gesundheit*. Genf: World Health Organization.

Döring, N. & Bortz, J. (2016). *Forschungsmethoden und Evaluation – in den Sozial- und Humanwissenschaften*. Berlin: Springer-Verlag.

Froschauer, U. & Lueger, M. (2020). *Das qualitative Interview – Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Funk (2022). *Hand Drauf – Darum geht es.* Verfügbar unter: https://www.funk.net/channel/hand-drauf-12071 [Datum letzter Zugriff: 29.12.2022].

Gallaudet University (2023:a). *AT A GLANCE – Gallaudet At A Glance*. Verfügbar unter: https://gallaudet.edu/about/glance/ [Datum letzter Zugriff: 02.01.2023].

Gallaudet University (2023:b). *Dance Techniques Taught to Deaf Performers*. Verfügbar unter: https://gallaudet.edu/art-and-media-design/gallaudet-dance-company/dance-techniques-taught-to-deaf-performers/ [Datum letzter Zugriff: 10.01.2023].

Gallaudet University (2023:c). *About – History Through Deaf Eyes – Deaf President Now*. Verfügbar unter: https://gallaudet.edu/museum/exhibits/history-through-deaf-eyes/awareness-access-and-change/the-decision-that-sparked-deaf-president-now/ [Datum letzter Zugriff: 10.01.2023].

Gutjahr, A. (2007). *Lebenswelten Hörgeschädigter – Zum Kommunikationserleben hörgeschädigter junger Menschen*. Seedorf: Signum Verlag.

Hand Drauf (2020). *Taub/Gehörlos*. [Instagram Story von 2020]. Instagram.

Hand Drauf (2022). *Wenn es in Filmen und Serien um Gehörlosigkeit geht, dann seeehr oft im Zusammenhang mit Musik*. [Instagram Beitrag vom 24.04.2022]. Instagram.

Hattinger, E. (2010). *Musik und Hörbeeinträchtigung/Gehörlosigkeit – Welche Sinne hörbeinträchtige und gehörlose Menschen öffnen, entwickeln, schulen und kompensieren, um Musik und Klänge wahrzunehmen*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Helfferich, C. (2011). *Die Qualität qualitativer Daten – Manual für die Durchführung qualitativer Interviews.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Holcomb, T. K. (2013). *Introduction to American deaf culture*. Oxford: Oxford University Press.

IKUD Seminare (2022). *Kulturelle Aneignung*. Verfügbar unter: https://www.ikud.de/glossar/kulturelle-aneignung.html [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Kaiser, H. J. (2002) Die Bedeutung von Musik und musikalischer Bildung. *Zeitschrift für kritische Musikpädagogik, Mai 2002*, S. 1-14.

Kleemann, F., Krähnke, U. & Matuschek, I. (2013). *Interpretative Sozialforschung – Eine Einführung in die Praxis des Interpretierens*. Wiesbaden: Springer VS.

Kleyboldt, T. & Hillenmeyer, M. (2015). *DGS – Deutsche GebärdenSprache – Teil 1 – Grundkurs für Anfänger*. Hamburg: Viko-Medien.

Kruse, J. (2015). *Qualitative Interviewforschung – ein integrativer Ansatz*. Weinheim: Beltz Juventa.

Kuckartz, U. & Rädiker, S. (2020). *Fokussierte Interviewanalyse mit MAXQDA – Schritt für Schritt*. Wiesbaden: Springer VS.

Kuckartz, U. & Rädiker, S. (2022). *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung – Grundlagentexte Methoden*. Weinheim: Beltz Juventa.

Ladd, P. (2008). *Was ist Deafhood? – Gehörlosenkultur im Aufbruch*. Seedorf: Signum Verlag.

Mayring, P. (2016). *Einführung in die qualitative Sozialforschung – Eine Anleitung zu qualitativem Denken*. Weinheim: Beltz Verlag.

Mittmann, E. (2013). *Musikalische Förderung hörgeschädigter Kinder – Eine empirische Studie im sonderpädagogischen Kontext*. Essen: Verlag Die Blaue Eule.

Oberschmidt, J. (2019). „Einzige Antwort auf Kunst ist Kunst“ – Überlegungen zu einer Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation. In. J. Oberschmidt & S. Zöllner-Dressler (Hrsg.), *Musik - Bild - Bewegung - Sprache – Zu Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation* (S. 13-40). Essen: Verlag Die Blaue Eule.

Poesie Handverlesen (2022). *Was ist Handverlesen?* Verfügbar unter: https://poesiehandverlesen.de/projekt.php [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Prause, M.-C. (2000). „Song signing“ und andere gebärdenintegrierende Kunstformen. *Das Zeichen 14: 54*, S. 558–563.

Prause, M.-C. (2007). *Musik und Gehörlosigkeit –Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes*. Köln: Verlag Christoph Dohr.

Salmon, S. (2006). *Hören, Spüren, Spielen – Musik und Bewegung mit schwerhörigen und gehörlosen Kindern*. Wiesbaden: Reichert Verlag.

Schieron, A.-V. (2023). *Elektronischer Anhang der vorliegenden Masterarbeit: Deaf Performance – Ästhetische Transformation von Musik zu gebärdensprachlicher Kunst*.

Schillmöller, M. (2019). Ästhetische Transformation im Fokus: Methodische Anregungen im Wechselspiel der Künste. In. J. Oberschmidt & S. Zöllner-Dressler (Hrsg.), *Musik - Bild - Bewegung - Sprache – Zu Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation* (S. 13-40). Essen: Verlag Die Blaue Eule.

Schmidt, K. (2014). *Taubheit plus Musik in den Medien – Wie Presse und Fernsehen die Sicht auf taube Menschen verzerren*. *Deutsche Gehörlosenzeitung 11/2014*, S. 14-15.

Sing and Sign (2023). *Ensemble Sing & Sign*. Verfügbar unter: http://singandsign.de/ensemble/ [Datum letzter Zugriff: 02.01.2023].

Schröder, G. (2007). Musik ist überall. *Das Zeichen 21:75*, S. 70-77.

Schröder, G. (2013). Gebärden – Musik. *Das Zeichen 27:94*, S. 236-245.

Stange, C. (2019). Körperliches Verstehen durch Mimesis: Musik von György Ligeti und Alfred Schnittke in Bewegung transformieren. In. J. Oberschmidt & S. Zöllner-Dressler (Hrsg.), *Musik - Bild - Bewegung - Sprache – Zu Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation* (S. 13-40). Essen: Verlag Die Blaue Eule.

Steinmann, B. & Pollicino, K. (2009). *Musikhören mit dem Körper – Rhythmik in der Entwicklungsförderung von Kindern und Jugendlichen mit Hörbeeinträchtigungen.* Wiesbaden: Reichert Verlag.

Taubwissen – Das Informationsportal rund um Sprache, Kultur, Leben und Geschichte tauber Menschen und der Gehörlosengemeinschaften (2008:a). *Kampf um Anerkennung der DGS - Teil 1 (1981 - 1989) (Stefan Goldschmidt, 2008).* Verfügbar unter: https://www.idgs.uni-hamburg.de/taubwissen/geschichte/geschichte-der-dgs/kampf-um-anerkennung-der-dgs/1981-1989.html [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Taubwissen – Das Informationsportal rund um Sprache, Kultur, Leben und Geschichte tauber Menschen und der Gehörlosengemeinschaften (2008:b). *Kampf um Anerkennung der DGS - Teil 2 (1989 - 1996) (Stefan Goldschmidt, 2008).* Verfügbar unter: https://www.idgs.uni-hamburg.de/taubwissen/geschichte/geschichte-der-dgs/kampf-um-anerkennung-der-dgs/1989-1996.html [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Taubwissen – Das Informationsportal rund um Sprache, Kultur, Leben und Geschichte tauber Menschen und der Gehörlosengemeinschaften (2008:c). *Kampf um Anerkennung der DGS - Teil 3 (1996 - 2002) (Stefan Goldschmidt, 2008)*. Verfügbar unter: https://www.idgs.uni-hamburg.de/taubwissen/geschichte/geschichte-der-dgs/kampf-um-anerkennung-der-dgs/1996-2002.html [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Taubwissen – Das Informationsportal rund um Sprache, Kultur, Leben und Geschichte tauber Menschen und der Gehörlosengemeinschaften (2013). *Zum Begriff "Gebärdensprachpoesie" (2013).* Verfügbar unter: https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go/-/get/v/60573 [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Ugarte Chacón, R. (2015). *Theater und Taubheit – Ästhetiken des Zugangs in der Inszenierungskunst*. Bielefeld: transcript Verlag.

Uhlig, A. C. (2012). *Ethnographie der Gehörlosen – Kultur – Kommunikation – Gemeinschaft*. Bielefeld: transcript Verlag.

Vahemäe-Zierold, M. (2018). *Debatte Barrierefreiheit in der Musik – Eine optische Täuschung.* Verfügbar unter: https://taz.de/Debatte-Barrierefreiheit-in-der-Musik/!5525817/ [Datum letzter Zugriff: 28.12.2022].

Vogt, J. (2012). *Musikalische Bildung – ein lexikalischer Versuch. Zeitschrift für kritische Musikpädagogik* (S. 1-25). Verfügbar unter: http://www.zfkm.org/12-vogt.pdf [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

Vollhaber, T. (2020). Gebärdensprachpoesie. In S. Hartwig (Hrsg.), *Behinderung – Kulturwissenschaftliches Handbuch* (S. 380- 382). Berlin: J.B. Metzler Verlag.

Vollhaber, T. (2021). *Wem Gehört die Gebärdensprache? – Essays zu einer Kritik des Hörens*. Bielefeld: transcript Verlag.

Yomma (2023). *Mailänder Kongress*. Verfügbar unter: https://yomma.de/enzyklopaedie/mailaender-kongress/ [Datum letzter Zugriff: 10.01.2023].

YouTube (2010). *Sean Forbes "I'm Deaf"*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=E5l-2Jo14cQ [Datum letzter Zugriff: 02.01.2023].

YouTube (2019). *Vermissen - JUJU ft. Henning May (in Gebärdensprache)| Cindy Klink*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=D7mMiQDnwjU [Datum letzter Zugriff: 02.01.2023].

YouTube (2020). *Schluchz! Rafaels Gesang rührt Chris zu Tränen | Das Supertalent vom 07.11.2020*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=1ODHlX7_GjU [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

YouTube (2021:a). *DGB-Film 20-07/2021: Podiumsdiskussion Spot an für Deaf Performance*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=ImiQbsxotAs&list=PL8lB1S_rGqBs9tPHH8NwTIsBYGzHUhEEO&index=7 [Datum letzter Zugriff: 02.01.2023].

YouTube (2021:b). *Signmark - Viva La Parola (Official Music Video)*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=l7nFOwUYF_s [Datum letzter Zugriff: 02.01.2023].

YouTube (2022). *Kulturelle Aneignung - Gehörlose in der Kunst: "Deaf Performance Now" | Sehen statt Hören | Doku |BR*. Verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=YC46rEgvjXc [Datum letzter Zugriff: 25.12.2022].

11 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schritte der Leitfadenkonstruktion (Froschauer & Lueger, 2020, S. 88) 43
Abbildung 2: Ablauf einer inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse in 7 Phasen (Kuckartz & Rädiker, 2022, S. 132) 47

Teil V: Anhang

Anhang 1: Verweis auf den elektronischen Anhang dieser Arbeit

Aufgrund des Umfangs der vorliegenden Masterarbeit wurden alle relevanten Dokumente, die im Rahmen der qualitativen Studie entstanden sind, dazu gehören der Leitfaden, die Übersetzung des Leitfadens in DGS, die Transkripte der Interviews, das Kategoriesystem und Kategoriehandbuch, die Fall- und Kategoriematrix und die Fallzusammenfassungen der Personen, in einem elektronischen Anhang auf einem USB-Stick der Arbeit beigefügt.

Anhang 2: Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Masterarbeit und den dazugehörigen elektronischen Anhang selbständig angefertigt und keine anderen als die von mir angegebenen und bei Zitaten kenntlich gemachten Quellen und Hilfsmittel benutzt und die vorliegende Arbeit an keiner anderen Stelle zur Erlangung eines Abschlusses vorgelegt habe.

Heidelberg, 13.01.2023 Alessia-Valeska Schieron