

MEHR ALS FÜNF GESCHMÄCKER DES TAUBSEINS

Musik in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur über Gehörlosigkeit

Marion Rana

„Music. It’s not about those things. It’s about a feeling. It’s about expressing yourself. It’s about letting go.“
(*Five Flavors of Dumb*, 161)

Wer taub ist, hat keinen Zugang zur Musik – so könnte man meinen. Gehörlosigkeit und Musik scheinen sich im gleichen Maße auszuschließen wie Blindheit und Malerei. In beiden Bereichen jedoch wird der Laie schnell mit Überraschungen konfrontiert, die gängige Stereotype über „behinderte“ Menschen in Frage stellen: Genau wie sehgeschädigte Menschen selbst künstlerisch tätig werden und die Werke anderer KünstlerInnen erfahren können (vgl. z.B. Blind Artist Society und Art Blind), kann Musik als wichtiger Bestandteil der Gehörlosenkultur verstanden werden. Gehörlosenkultur, ebenso wie die meisten Gebärdensprachen, besitzt, wie Cynthia L. Peters erläutert, inhärente Musikalität und Rhythmus, eine visuelle Art, wie Musikalität inkorporiert wird, die

laut Peters mit keiner anderen Kultur oder Sprache vergleichbar ist (vgl. 65). So übertragen gehörlose KünstlerInnen Lieder aus der Verbalsprache in die Gebärdensprache und übersetzen dabei auch den Rhythmus mit. Dabei wird der ganze Körper als Instrument der rhythmischen Kommunikation eingesetzt:

Either the whole body or parts of the body, such as the arms and hands moving in a rhythmic way, can be used to convey visual-kinetic rhythm and tempo. (ebd.)

In dieser Form werden Lieder nicht nur übersetzt, sondern auch frei in Gebärdensprache komponiert (vgl. ebd. 66–67). Darüber hinaus können selbst hochgradig Schwerhörige und Gehörlose Musik zwar nicht zwangsläufig als Abfolge von Tönen, wohl aber als sich je nach Tonhöhe unterscheidende Vibration und über den Bass als Rhythmus wahrnehmen. Zur Ausbildung gehörloser Kinder gehört so auch die musikalische Schulung (vgl. z.B. Darrow und Gouge)

und auch die Existenz und der Erfolg gehörloser MusikerInnen und TänzerInnen belegen die Feststellung, dass Gehörlosigkeit und Musikgenuss sich nicht zwangsläufig ausschließen.¹ Im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur schlägt sich dies z.B. in der Publikation von Kinderliederbüchern für gehörlose und hörende Kinder nieder (vgl. z.B. Leber und Spiegelhalters *Mit den Händen singen*).

Darüber hinaus ist Musik natürlich auch für hörende Jugendliche mehr als nur ein musikalisch-akustisches Erlebnis. Wie Cushman feststellt, ist Musik nicht lediglich ein „statisches kulturelles Objekt“,

sondern wird insbesondere von Jugendlichen genutzt, um neue Formen individueller und kollektiver Identitäten zu schaffen (vgl. 91–92): Musik schafft Identität und über die gemeinsame Rezeption von Musik werden Gruppenidentitäten erzeugt und aufrecht erhalten (vgl. z.B. Nuttall 213–216). Von Grunge über Punk, Hip-Hop und Indie zu Goth oder Emo – kaum eine jugendkulturelle Strömung der letzten Jahrzehnte gründet sich nicht auf eine spezielle musikalische Grundrichtung. Kern dieser musikalisch inspirierten Kultur ist dabei nicht so sehr die Musikalität selbst, sondern die implizierte emotionale und/oder politische Aussage der Musik. Punk ist anarchisch-nihilistisch, Indie von der kritischen Abgrenzung zur Kulturindustrie geprägt, Techno dagegen unpolitisch und auf Exzess und Partykultur ausgelegt, Emo wiederum emotional, sentimental und fatalistisch. Diese für die jeweiligen Subkulturen maßgeblichen Grundemotionalitäten werden über die Musik transportiert, sind aber auch unabhängig von der tatsächlichen akustischen Erfahrung empfind- und nachvollziehbar. Schlussendlich ist es so das Medium Musik, das, wie Wicke betont, der Existenz von Jugendkultur per se Autonomie verleiht (vgl. 17).



Gehörlosigkeit und Musikerleben schließen sich nicht zwangsläufig aus.

Gehörlosigkeit und KJL

Musik bleibt denn auch in der Kinder- und Jugendliteratur über Gehörlosigkeit nicht unbeachtet. Vor allem im englischsprachigen Raum und hier insbesondere in den Vereinigten Staaten, die generell eine besondere Rolle in der Förderung der *Deaf culture* einnehmen, ist die Zahl der Publikationen für Kinder und Jugendliche, die sich mit Gehörlosigkeit befassen, in den vergangenen Jahren stark angestiegen. Sie bleibt jedoch, ebenso wie im deutschsprachigen Raum, wo lediglich 3% aller Kinder- und Jugendbücher, in denen „Behinderung“ überhaupt eine Rolle spielt, hörbeeinträchtigte Charaktere (nicht zwangsläufig als ProtagonistInnen) beinhalten (vgl. Nickel), weiter auf einem recht niedrigen Niveau (vgl. z.B. Pajka-West und Golos/Moses).

Wird Gehörlosigkeit in der KJL thematisiert, dann setzt sich ein Großteil der Veröffentlichungen noch immer mit Gehörlosigkeit als vorrangig körperliche *Behinderung* auseinander und betrachtet sie vor allem aus medizinischer und/oder didaktisch-aufklärererischer Perspektive. Im Gegensatz dazu sehen sich viele Menschen mit auditiver Beeinträchtigung jedoch nicht als körperlich behindert, sondern als kulturell

verschieden an: Taubheit wird in diesem Verständnis nicht als Makel wahrgenommen, der z.B. mit Hilfe von Cochleaimplantaten² behoben oder durch das Antrainieren des (extrem langwierigen, anstrengenden und trotzdem inakkuraten) Lippenlesens verdeckt werden sollte, sondern als Teil einer stolzen Tradition. Mitglieder einer solchen Gehörlosenkultur – im Englischen wird zur Abgrenzung der medizinischen Tatsache der Taubheit („deafness“) zur kulturellen Zugehörigkeit zur Gehörlosenkultur („Deaf culture“) in der Schreibweise zwischen nicht-kapitalisiertem „deaf“ und kapitalisiertem „Deaf“ unterschieden – verstehen sich dementsprechend nicht zwangsläufig als körperlich beeinträchtigt, sondern als Angehörige einer kulturellen Minderheit. Die abwechselnd bewunderte und abgewertete Stella, Nebenfigur des Jugendromans *Whisper*, bringt diese Position auf den Punkt, indem sie ihre ebenfalls tauben KlassenkameradInnen zum Widerstand gegen den von ihr konstatierten Audismus, d.h. die Benachteiligung gehörloser Menschen, aufruft:

To be deaf is to be part of a culture. [...] We need to nurture our culture. We need to build our own society and make rules of our own. We can't trust the hearies to make rules for us. (Keighery 175)

Whisper



BY CHRISSIE KEIGHERY

Die taube Stella begreift sich als Teil einer kulturellen Minderheit.

Dolnick bestärkt diesen Punkt, indem er argumentiert:

[Deaf people] are simply a linguistic minority (speaking American Sign Language) and are no more in need of a cure for their condition than are Haitians or Hispanics. (37)

In Übereinstimmung mit dieser Überzeugung nehmen Mitglieder der Deaf culture sich nicht als sprach- und hörbehindert wahr, sondern als bilingual und bikulturell, ein Grundverständnis, das von der Gehörlosenkultur fortgeschrieben wird: „Deaf culture

represents not a denial but an affirmation“ (ebd. 43).

Im Gegensatz dazu betrachtet das medizinische Modell von Gehörlosigkeit diese primär als Behinderung, als mit Hilfe technischer und kultureller Hilfsmittel zu behobendes Defizit. Innerhalb dieses Modells erzogene Kinder werden häufig davon abgehalten, Gebärdensprache zu erlernen und zu benutzen, oder zumindest dazu ermutigt, gleichzeitig zu sprechen und Gebärdensprache zu benutzen: „The focus is on the ear rather than the person – the inability to hear, the inability to speak. Fixing the ear is critical“ (Golos/Moses 271). Viele Kinder- und Jugendbücher über Gehörlosigkeit, die diesem Modell folgen, konzentrieren sich narrativ auf die Diagnose, Behandlung oder sogar die Operation der ProtagonistInnen aufgrund ihrer Taubheit, anstatt ihren Alltag als nicht gravierend verschieden von dem hörender Kinder und Jugendlicher darzustellen³ und die sichtbaren und unsichtbaren Zeichen ihrer Zugehörigkeit zur Gehörlosenkultur wie die Kommunikation durch Gebärdensprache wiederzugeben (vgl. Golos/Moses und Nickel).

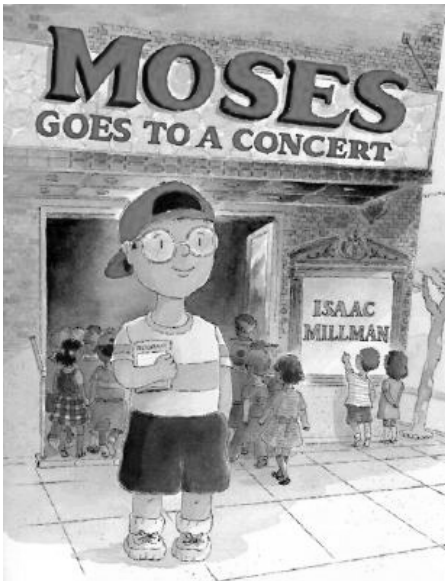
Musik in der KJL über Gehörlosigkeit

Musik kommt in der Kinder- und Jugendliteratur über Gehörlose vor

allem in Büchern vor, die dem kulturellen Modell von Gehörlosigkeit folgen, was angesichts der Tatsache, dass der Fokus dieser Bücher auf einer Naturalisierung und Entpathologisierung von Gehörlosigkeit liegt, nicht verwunderlich ist: Wie im Leben von hörenden Kindern und Jugendlichen, so die implizite Aussage der meisten diesem Spektrum zuzuordnenden Werke, ist nicht nur die eigentliche Musikalität, sondern auch das identitätsstiftende Moment von Musik für gehörlose Kinder und (insbesondere) Jugendliche von Bedeutung für ihre soziale und psychologische Entwicklung. Gleichzeitig nutzen viele Bücher

Musik als Motiv, das die Gemeinsamkeiten zwischen hörenden und gehörlosen Kindern und Jugendlichen unterstreicht, über die alltäglichen Erfahrungen gehörloser Menschen aufklärt und auf diese Weise Berührungsängste abbauen will. So dient der Konzertbesuch des gehörlosen Moses' mit seiner Gehörlosenklasse in *Moses Goes to a Concert* als Anlass, über die Erlebbarkeit von Musik für Gehörlose (kindgerecht) zu referieren, und unterstreicht die Neuformation einer Band durch die gehörlosen „deaf musicians“ im gleichnamigen Buch von Pete Seeger und Paul Dubois Jacobs die Entpathologisierung und Darstellung der sozialen „Wiedereingliederung“ der Protagonisten.

Im Folgenden soll anhand des Jugendromans *Five Flavors of Dumb* (2010) von Anthony John aufgezeigt werden, wie Musik in der KJL über Gehörlosigkeit aufgegriffen und wie sie über die tatsächliche akustische Erfahrbarkeit hinaus zum identitäts- und gemeinschaftsstiftenden Moment werden kann. In *Five Flavours of Dumb* wird die hochgradig schwerhörige Außenseiterin Piper zur Managerin der High School Band „Dumb“. Nimmt sie diese Aufgabe zunächst nur aus einer Mischung von Gruppenzwang und finanziellen Sehnsüchten



Der gehörlose Moses besucht mit seiner Klasse ein Konzert.

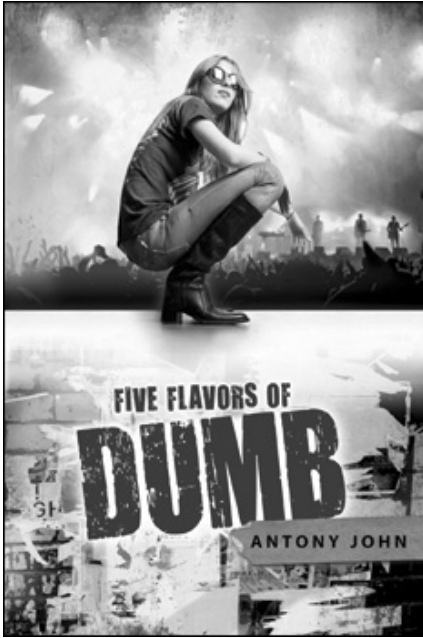
an (ihre Eltern haben Pipers Ersparnisse für ein Studium an der Gallaudet University⁴ zum Teil für das Cochlea-implantat ihrer neugeborenen Schwester Grace aufgebraucht), wird sie doch nach und nach in die transzendente, politische und soziale Kraft von Musik initiiert. Die Emanzipation Dumbs als Band und Pipers Emanzipation von ihren Eltern und ihren eigenen Vorstellungen von sich selbst verlaufen simultan und bedingen sich gegenseitig. Am Ende des Romans hat Piper nicht nur ein neues Verständnis ihrer selbst gewonnen, ist mit ihrem Schulfreund Ed zusammen gekommen und hat eine neue Ebene der Verständigung mit ihrem Vater erreicht: Die Arbeit mit und für Dumb und deren Erfolg als neu zusammengeschweißte Band haben Piper auch einen Zugang zur Musik als gemeinschafts- und identitätsstiftendem Moment ermöglicht.

Zwischen Ausgrenzung und Inklusion: Musik als Differenzpunkt und Zugehörigkeitsmarker

Im Gegensatz zu ihrer Schwester Grace, die taub geboren wurde, verlor Piper erst von ihrem sechsten Lebensjahr an zunehmend an Hörkraft. Zum Zeitpunkt der Erzählung hat sie ein geringes Resthörvermögen, das es ihr

mit Unterstützung ihrer Hörgeräte erlaubt, im Zweiergespräch und extrem ruhiger Umgebung einem Gespräch zu folgen und laute Geräusche auf speziellen Frequenzen zu hören. In den meisten Situationen muss sie sich jedoch auf das Lippenlesen verlassen und ihre bevorzugte Methode der Kommunikation ist die Zeichensprache, eine Präferenz, die ihr hörender Vater nicht mit ihr teilt und die mit zu den gravierenden strukturellen Schwierigkeiten zwischen den beiden beiträgt. Bereits vor der ersten Erwähnung von Pipers Schwerhörigkeit gibt die Erzählung erste Anzeichen dafür, dass Piper taub ist. Ihre Beschreibung der Band beschränkt sich dabei während eines Auftritts vor der Schule auf die visuelle Ebene:

[I] watched the threesome thrashing their poor defenseless instruments with sadistic abandon: swoony Josh Cooke on vocals, his mouth moving preternaturally fast and hips gyrating as if a gerbil had gained unauthorized access to his crotch; Will Cooke, Josh's non-identical twin brother, on bass guitar, his lank hair obscuring most of his pale, gaunt face, hands moving so sluggishly you'd think they'd been sedated; Tash Hartley on lead guitar, her left hand flying along the neck of the guitar while she stared down her audience like a boxer sizing up her opponent before a fight. (7)



Musikerlebnis als körperliche Erfahrung – die taube Piper managt eine Band.

Piper beschreibt ihr Musikerlebnis als körperliche, viszerale Erfahrung („All the while I could feel the music pounding in my hands, my feet, my chest“⁵ (ebd.)), die sich auf der ersten Blick nicht fundamental von dem Erlebnis hörender Menschen auf einem bassdominierten Rockkonzert unterscheidet. Obwohl Piper die Musik nicht hören kann, durchschaut sie dabei doch die Pseudo-Rock-Attitüde der MusikerInnen (vgl. 7–9).

Schon während dieser eröffnenden Szene wird Piper mit Vorurteilen und diskriminierendem Verhalten aufgrund

ihrer Gehörlosigkeit konfrontiert. Ihr fremde ZuschauerInnen starren sie an, tuscheln untereinander und die Implikation ist klar: Auf diesem spontanen Gig von Dumb, dem Piper im Grunde nur beiwohnt, um sich nicht an der zuhörenden Menge vor der Schule vorbeischlängeln zu müssen, ist sie prompt als Außenseiterin definiert – die Tatsache, dass sie sich scheinbar an die Gruppe der hörenden Jugendlichen anbieten möchte, indem sie musikalisches Interesse vortäuscht, macht sie suspekt.

Musikverständnis und -erleben scheinen auch einen Teil der Distanz auszumachen, die Piper zwischen sich und ihrem Bruder Finn sowie ihrem Vater verspürt. Ironisch-verbittert bemerkt sie, als sie Finns Unterhaltung mit den Mitglieder von Dumb verfolgt: „Since he had no more aspirations in life than to get expelled and play guitar in a rock band, they probably seemed like ideal role models“ (25). Von Anfang an nimmt Musik so eine Doppelrolle innerhalb der Erzählung ein: Einerseits dient sie Piper als Identifikationsmoment innerhalb ihrer Altersgruppe, andererseits forciert sie ihre Ausgrenzung und unterstreicht ihre Differenz von derselben. Diese Ambivalenz wird bereits durch Pipers Namen illustriert: Einerseits hebt „Piper“ auf ironische Weise

permanent die Inkongruenz zwischen Gehörlosigkeit und musikalischem Anspruch des Namens hervor („Seriously, what family with a history of hereditary deafness names their child after the player of a musical instrument?“ (16)), andererseits legt der Name auch einen Grundstein für die tatsächliche musikalische Karriere, die Piper schließlich einschlägt.

Initiationsreise: Musik als Lebensgefühl

Zu Beginn ihrer Zusammenarbeit mit Dumb ist Piper mehr als ahnungslos, was Musik betrifft: Sie stolpert nicht nur über Wörter wie „Falsetto“ und „Kopfstimme“ und kennt einfache musikalische Begriffe wie „Cover“ nicht, sondern hat auch „keine Ahnung“ (54, Übersetzung M.R.), über was die Bandmitglieder in ihrer Diskussion über Akkorde sprechen, und ist mit Bands wie Soundgarden und Musikrichtungen wie dem Grunge, die von großer jugendkultureller Bedeutung sind, nicht vertraut – ein besonders gravierender Mangel für eine Bewohnerin Seattles, wurde Grunge doch, wie Kallie betont, auch als „the Seattle sound“ bekannt (vgl. 146). Schnell wird nicht nur ihrem Bruder, der sie daraufhin anonym auf eine Reise durch die Musikgeschichte Seattles schickt, auf der Piper Musikgrößen wie

Kurt Cobain und Jimi Hendrix kennenlernt, sondern auch den LeserInnen klar, dass Piper sich nicht für Musik interessiert: Ihr Interesse gilt einzig dem Geld, das sie zu verdienen und mit dem sie ihre von den Eltern geplünderten Ersparnisse für das Studium aufzustocken hofft. Piper ist demmaßen indifferent gegenüber allem Musikalischen, dass sie zunächst keinerlei Verlustgefühle darüber verspürt, musikalische Emotionalität und Ekstase nicht unmittelbar erleben zu können. Erst während des Besuchs von Kurt Cobains Haus wird ihr bewusst, was ihr durch ihre Gehörlosigkeit tatsächlich entgeht:

[T]he painful truth was that each and every person who had sat on that seat before me had experienced music in a purer, more visceral way than I could even begin to imagine. And I'd be lying if I said that I wasn't profoundly jealous of every single one of them. (161)

Auf der Suche nach Jimi Hendrix' Haus in einem heruntergekommenen Viertel von Seattle realisiert Piper dann nicht nur, wie dünn die Decke des musikalischen, wirtschaftlichen und sozialen Erfolgs war, die Cobain und Hendrix um sich gelegt hatten („Band-Aids over gaping psychological wounds“ (53)), sie gesteht sich auch ein, dass ihr die Musik und ihr Engagement für Dumb mehr zu

bedeuten begonnen haben als der mögliche finanzielle Erfolg:

I'd managed to convince myself that Dumb was about a college fund, a simple business decision. But kneeling among those damp weeds, trying to make sense of everything around me, I realized that it had become so much more than that. My college fund was a veneer too, and everything beneath was slowly bubbling to the surface. There was nothing I could do to stop it. And I wasn't even sure I wanted to anymore. (186)

Die Suche nach Hendrix' Haus verbindet die Bandmitglieder emotional: Geschockt von der Indifferenz, mit der Hendrix' Andenken von der Stadt bewahrt (oder eben gerade nicht bewahrt) wurde, und der Art und Weise, wie sich sein sozialer Status in der Kindheit und Jugend nach seinem Tod indirekt fortsetzt, sind die Jugendlichen berührt und nachdenklich: „Whatever thoughts we were lost in, we were lost in *together*“ (190, Hervorhebung *M.R.*). Ohne die Musik Hendrix' gemeinsam rezipiert zu haben, schafft seine Lebensgeschichte auf diese Weise ein Gefühl von Gruppenzusammenhalt und Gemeinschaft, wenn auch melancholischer und emotional verletzt.

Im Laufe ihrer Initiationsreise durch die Seattler Musikgeschichte wird sich Piper so zunehmend

bewusst, dass Musik auch ein Ventil ist, ein zum Teil verzweifelter Versuch, mit der Welt und sich selbst ins Reine zu kommen, und dass gerade erfolgreiche MusikerInnen häufig innerlich zerrissen und abgewrackt sind: „Whatever the source of Jimi Hendrix's genius, it evolved in a place of poverty“ (ebd.), stellt sie fest, während Bandkollegin Kallie ihr Kurt Cobains Leidensgeschichte erläutert: „He was depressed. He was addicted to heroine. And I think there comes a time when all the beauty in the world just isn't enough“ (162).⁶

In ihrem Kontakt mit der Außenwelt, der sie als gehörlose Managerin einer Musikband entgegentritt, wird Piper zwar zunehmend mit Vorurteilen konfrontiert, von denen, wie sie realisiert, auch ihre eigene Familie nicht ausgenommen ist, gleichzeitig nimmt sie die Musik aber auch mehr und mehr als identitätsstiftend nicht bloß für die Bandmitglieder, sondern auch für sich ganz persönlich wahr. Dass diese Reise durchaus mit Schmerzen verbunden ist, wird spätestens in der Szene klar, in der Piper während der ersten Studioaufnahme von Dumb mit Hilfe von Eds LED-Metronom den Takt vorgibt, indem sie einen Besenstiel auf den Boden schlägt und sich im Zuge dessen blutige Finger holt. Dabei erkennt sie jedoch: „If

Dumb could play through the pain, so could I. When else would I get to feel it too?“ (76). Musik wird so auch als Schmerz konfiguriert, dessen gemeinsames Erleben die Identität und das Gemeinschaftsgefühl der Band stärkt und Piper als Mitglied der Gruppe etabliert.

Konflikt, Intoleranzen, und das Spiel mit den Stereotypen

Auf die Frage danach, wie Jimi Hendrix es schaffte, durch all seine Probleme Halt in der Musik zu finden („Was music really enough when the whole world seemed to be collapsing around him?“), ob die Musik ihn wirklich erfüllte oder ob sie lediglich das Einzige war, das ihm noch blieb, gibt sich Piper selbst eine Antwort:

I pictured Jimi bringing his guitar to life, his whole body transported by the pure power of music. And he didn't look sad or regretful – he brimmed with energy, savoring every stolen moment of untainted joy. (193)

Die Energie, die Piper beim Besuch von Hendrix' Haus imaginiert, und Hendrix' tatsächliche Energie, die beim Betrachten des Videos seines Woodstock Auftritts auf Pipers Vater, ihren Bruder Finn und Dumb-Gitarristin Tash überspringt, geben Piper schließlich den letzten Anstoß, sich

ihres Lebens selbst anzunehmen und nicht mehr lediglich als „good girl“ aufzutreten: Statt wie bisher über ihre empfundene Zurücksetzung innerhalb der Familie zu schweigen, sucht sie offen und aggressiv den Konflikt mit ihren Eltern, setzt sich über deren elterliche Autorität in Bezug auf ihren Schulbesuch hinweg und tritt selbstbewusst gegenüber dem Studiomanager von Dumb auf. Sie färbt ihre Haare pink und interpretiert ihre Handlungen wie folgt: „After eighteen years of doing everything right, Bad Girl Piper was embracing the chance to do something really wrong“ (232). Obwohl ihre Eltern schockiert sind, erkennt Piper, dass sie sich endlich ihrem wahren Ich nähert, eine Feststellung, die von ihren Freunden und sogar Lehrern geteilt wird: „It's good to see you emerge from your shell. You've been hiding too long“, attestiert zum Beispiel Ed (285), und auch Mr. Belson, einer von Pipers Lehrern, bemerkt:

I also like it when the best students finally catch on to the fact that they really are *better* than the poor students ... when they realize they need to stop hiding out, hoping no one notices them. What I'm saying is: What took you so long? (309, Hervorhebung im Original)

Pipers Streit mit ihren Eltern über die Band, in der sie ihr vorwerfen, Dumb sei Zeitverschwendung und

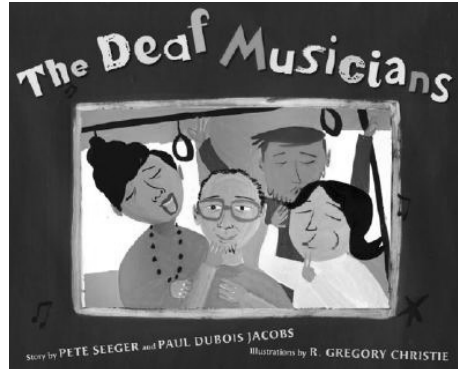
ihre Taubheit hindere sie daran, die Band richtig einzuschätzen, führt schließlich dazu, dass sich die Familie erstmalig mit ihren Problemen mit Pipers Taubheit auseinandersetzt: Die Angst ihres Vaters, sich von ihr zu entfremden, Pipers Gefühl der Benachteiligung gegenüber ihrer Schwester Grace, die Pathologisierung ihrer Taubheit, die Graces Cochleaimplantat mit sich zu bringen scheint, und die fehlgeleitete Wahrnehmung der Eltern von Pipers Taubheit als „painful“ (201). Die Konfrontation dieser Konflikte wird wesentlich durch die musikalisch-künstlerische Initiation Pipers forciert.

Nicht nur innerhalb ihrer Familie führt Pipers neu gewonnenes Selbstvertrauen dazu, dass sie die Vorurteile gegenüber ihrer Gehörlosigkeit thematisiert: In der Außenrepräsentation von Dumb benutzt sie die Stereotype und sozialen Ängste über Gehörlosigkeit, um der Band mehr Luft zu verschaffen und intelligent verhandeln zu können. In ihrer Diskussion mit der Stagemanagerin der Fernsehshow *Seattle Today* verteidigt Piper so ihre falsche Darstellung von Dumb als mit Celine Dion vergleichbar folgendermaßen: „I was talking about the lyrics,‘ I explained reasonably, pointing to my hearing aids. I

mean, I could hardly be talking about the music, right?’“ (218). Als die Band schließlich unmittelbar vor ihrem ersten großen Auftritt auseinanderfällt, spielen die Mitglieder nach Pipers Anweisungen auf Zeit, um den Beginn des Auftritts bis zum Eintreffen von Pipers Bruder Finn hinauszuzögern. In einer Verzweiflungstat will Piper als fünftes Bandmitglied den Beginn des Auftritts bestreiten. Der Einwand des Stage Directors gegenüber diesem offenkundig problembehafteten Unterfangen („But she’s deaf. She can’t even –“), wird von Tash wütend mit den Worten beiseite gewischt: „That’s discrimination, and if you don’t pay us, we’ll let everyone know what you just said“ (337). Piper unterstützt Tashes Argumentation, indem sie sowohl ihre partielle (wenn auch absichtlich übertriebene) musikalische Erlebnisfähigkeit („I can feel music just as well as you can hear it“) als auch ihren Willen, den Streit auf juristischer Ebene fortzusetzen („And if you want to debate that, go ahead – my mom’s a lawyer“ [ebd.]) unterstreicht.

Stellt Pipers Familie zu Beginn noch eine heterogene und insbesondere zerstrittene Gemeinschaft dar (Piper spricht z.B. von „my

dysfunctional family“ (260)), so führt Pipers musikalische Initiation nicht nur dazu, dass sie ihren Bruder (der sich als talentierter Gitarrist, Pokerspieler und zudem verliebt in die Leadgitarristin der Band, Tash, erweist) und ihren Vater (ein versteckter Jimi Hendrix-Fan und Rockmusikfanatiker) besser kennen- und verstehen lernt, sondern auch dazu, dass die Familie plötzlich als Einheit zusammenhält: Pipers Mutter übernimmt die Ausarbeitung der Verträge und wird nicht nur, wie oben beschrieben, von Piper als Drohkulisse für mögliche Rechtsstreitigkeiten benutzt, sondern bietet dies auch aktiv an; Pipers Vater wird sich seiner Vernachlässigung Pipers bewusst und beginnt, Gebärdensprache zu lernen; Piper erkennt ihren kleinen Bruder als gleichberechtigten Gesprächspartner, talentierten Gitarristen und Musikkenner an, und während ihr Bruder für Dumb auf der Bühne steht und ihre Eltern Teil der begeisterten Zuhörerschaft sind, versöhnt sich Piper mit ihrer kleinen Schwester Grace und deren Cochleaimplantat, „because I didn't want to waste another precious moment with my baby sister“ (352): Pipers musikalisches Engagement führt die Familie zusammen.



In *The Deaf Musicians* wird Gehörlosigkeit entpathologisiert.

Fazit

Musik stellt einen zentralen Aspekt von Jugendkultur dar und ist deshalb jenseits aller Fragen nach der akustischen Rezeptionsfähigkeit auch von zentralem Interesse für gehörlose Jugendliche. Kinder- und Jugendliteratur, in der Gehörlosigkeit thematisiert wird, greift Musik deshalb in vielerlei Formen auf: Zur Unterstreichung von Gemeinsamkeiten zwischen Hörenden und Gehörlosen wie in *Moses Goes to a Concert*, zur Entpathologisierung von Gehörlosigkeit wie in *The Deaf Musicians*, oder, wie in *Five Flavors of Dumb*, zur Illustration des identitätsstiftenden Moments von Musik auch für gehörlose Jugendliche. Hier führt Pipers musikalische Initiation nicht nur dazu, dass sie ihren Außenseiterstatus ablegt und echte Freundschaften schließt, sondern sich

auch selbst als eigenständige Person entdeckt und „ihren Panzer verlässt“, wie es Ed beschreibt (285). Ihre Gehörlosigkeit steht ihr dabei zwar im Wege, was die akustische Begreifbarkeit von Musik angeht, nicht aber, was deren identitätsstiftende Wirkung betrifft. Pipers musikalische führt auch zu einer romantischen Initiation, zwei Prozesse, die sich in der Tatsache verschränken, dass ihr Freund Ed erster Perkussionist im Seattle Youth Orchestra ist und zum Schlagzeuger von Dumb wird: Piper kann sein Musik-Erleben zumindest zum Teil nachvollziehen und nachempfinden.

Pipers Weg zur Musik ist ihr Weg zu sich selbst, aber auch ihr Weg zu einem harmonischeren Familienleben und einer erfüllten Beziehung. Dass sie gehörlos ist, spielt dabei nur in Detailfragen eine Rolle: *Five Flavors of Dumb* ist ein Bildungsroman im klassischen Sinne, der die Entwicklung und die Emanzipation der Hauptfigur plastisch erlebbar macht. Die unwahrscheinliche Kombination von Musik und Gehörlosigkeit unterstreicht dabei lediglich die Hindernisse, die Jugendlichen auf dem Weg zur Selbstbestimmung und Identitätsfindung entgegenstehen. Ob gehörlos oder nicht: Piper ist auf diesem Weg genau so unterwegs wie alle anderen auch.



Marion Rana (*1982) graduated from Johannes Gutenberg University of Mainz in American and British Studies, Pedagogy and Political Studies. Her PhD-thesis in American Studies is entitled “Disruptive Desire: Sexuality in Contemporary Young Adult Fiction” and she is currently working on a post-doc project on literary deafness. Other than that, her fields of interest include gender and sexuality in children’s literature, and the history of American children’s literature. She is the founder and one of the chief editors of interjuli.

ANMERKUNGEN

¹ International bekannt sind z.B. Hip-Hop-Künstler Sean Penn, Perkussionistin Evelyn Glennie, Schlagzeuger und Songwriter Shawn Dale Barnett und der Violinist Chris Buck. In Deutschland wurde der taubstumme Tänzer und Tanzlehrer Tobias Krämer durch die RTL-Show Das Supertalent bekannt.

² Cochleaimplantate sind technische Prothesen für Gehörlose, deren Hörnerv unbeschädigt ist. Obwohl die mit einem Cochleaimplantat erzielte Hörqualität sich gravierend von der eines nicht hörgeschädigten Menschen unterscheidet, ermöglichen es die Implantate vielen PatientInnen doch, Verbalkommunikation zu verstehen und Umweltgeräusche zu entziffern. GegnerInnen der Methode werten sie jedoch als Angriff auf die Gehörlosenkultur als solche, als „the ultimate invasion of the ear, the ultimate denial of deafness, the ultimate refusal to let deaf children be Deaf“ (Levitan/Moore). Sie kritisieren, dass hörende Eltern gehörloser Kinder sich selten mit gehörlosen Erwachsenen über deren (häufig durchaus positive) Erfahrungen mit der Gehörlosigkeit austauschen, und stattdessen mit allen Mitteln versuchen, die wahrgenommene Behinderung zu beheben (für eine Diskussion der Vor- und Nachteile von Cochleaimplantaten und der dazugehörigen Kontroversen siehe z.B. Blume, Crouch, Lane 1993 und 1994 sowie Zimmermann). Dass sich die Wahrnehmungen hörender und gehörloser Menschen über die Einschränkungen, die sich durch Gehörlosigkeit ergeben, deutlich unterscheiden können, illustriert in *Five Flavors of Dumb* unter anderem folgender Austausch zwischen Piper und ihrem Vater:

„You’re deaf, Piper, okay? That may be painful, but it’s a fact.“

„You’re wrong. You’re so wrong it’s practically a joke. One of these days you’re going to work out that there’s nothing *painful* about being deaf. But I find it pretty significant that you keep using that word.“ (John 204, Hervorhebung im Original)

³ Dieses Phänomen der Pathologisierung ist in vielen problemorientierten Kinder- und Jugendbüchern feststellbar. Wie z.B. Kakkola für den Bereich der Homosexualität in der KJL zeigt, nimmt die Darstellung der Unterschiedlichkeit von LGBTQ-Charakteren einen Großteil der Handlung ein, während die enormen Gemeinsamkeiten im Leben sexuell konservativer und transgressiver Jugendlicher vernachlässigt werden.

⁴ Gallaudet University in Washington, D.C. ist die erste Universität weltweit, die (im Jahr 1857) speziell für gehörlose und schwerhörige Studierende eingerichtet wurde, und noch immer die einzige, die alle ihre Angebote speziell auf diese Zielgruppe ausgerichtet hat. Unterrichtssprachen sind Englisch und ASL (American Sign Language). In der Jugendliteratur über Gehörlosigkeit hat Gallaudet einen beinahe schon mythischen Platz inne

und wird in fast jedem Jugendbuch, das das Thema Gehörlosigkeit aufgreift, zumindest beiläufig erwähnt, häufig aber als Erfüllungsort von Verständnis, Zusammenhalt und Zugehörigkeit referiert.

⁵ Obwohl Piper die eigentliche Musik kaum hört bzw. keine differenzierte Melodie hört, erlebt sie sie bisweilen sogar intensiver als die hörenden Bandmitglieder: „I could feel each object affecting a different part of my body, from my arms to my feet. I was truly experiencing the music, and *after a few seconds*, so were the others“ (52, Kursivierung M.R.).

⁶ Auch das Leben der Dumb-Mitglieder beginnt im Laufe der Geschichte Parallelen zu Nirvana zu zeigen. So bezeichnet Pipers Lehrer Mr. Belson Dumb als „the second coming of Kurt Cobain“ (313) und insbesondere Kallie identifiziert sich in hohem Maße mit Cobain, wie nicht nur ihr nahezu obsessives Betrachten des Videos „Nirvana – Seasons in the Sun“ (vgl. 324), sondern auch das Initiationserlebnis von Dumb mit Kallie als Sängerin belegen: Ihr erster gemeinsamer Song ist „Smells like Teen Spirit“ und Auftakt eines Auftritts, der nicht nur unter Schmerzen und Komplikationen hervorgebracht wird, sondern Kallie in eine komplett andere Person verwandelt.

LITERATURANGABEN

- Art Blind. http://www.siegfriedsaerberg.com/?Art_Blind. Letzter Zugriff: 20.12. 2013.
- Blind Artist Society. „An Online Resource and Support Group for Artists with Visual Impairments“. http://drbeer.info/BAS_wp. Letzter Zugriff: 20.12. 2013.
- Blume, Stuart. *The Artificial Ear: Cochlear Implants and the Culture of Deafness*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.
- Crouch, Robert A. „Letting the deaf Be Deaf: Reconsidering the Use of Cochlear Implants in Prelingually Deaf Children“. *The Hastings Center Report* 27/4 (1997): 14–21.
- Cushman, Thomas. *Notes from Underground: Rock Music Counter Culture in Russia*. New York: Albany State of New York University Press, 1995.
- Darrow, A. A. „The Role of Music in Deaf Culture: Implications for Music Education“. *Journal of Research in Music Education* 41/2 (1993): 93–110.a
- Dolnick, Edward. „Deafness as Culture“. *The Atlantic Monthly* 272/3 (1993): 37–53.
- Golos, Debbie B. and Annie M. Moses. „Representations of Deaf Characters in Children’s Picture Books“. *American Annals of the Deaf*. 156/3 (2011): 270–282.
- Gouge, P. „Music and Profoundly Deaf Students“. *British Journal of Music Education* 7/3 (1990): 279–281.
- John, Anthony. *Five Flavors of Dumb*. New York: Dial, 2010.

- Keighery, Chrissie. *Whisper*. Richmond: Hardie Grant Egmont, 2011.
- Kokkola, Lydia. *Fictions of Adolescent Carnality*. Amsterdam: John Benjamin, 2013.
- Lane, Harlan. „Cochlear Implants: Their Cultural and Historical Meaning“. *Deaf History Unveiled*. J. Van Cleve (ed.). Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 1993. 272–291.
- . „The Cochlear Implant Controversy“. *World Federation of the Deaf News* 2/3 (1994): 22–28.
- Leber, Irene and Jörg Spiegelhalter. *Mit den Händen singen*. Karlsruhe: von Loeper, 2013 [2004].
- Levitan, Linda and Matthew S. Moore. „For Hearing People Only“. *Deaf Life*. Rochester, New York: Deaf Life Press, 1993. n.p.
- Millman, Isaac. *Moses Goes to a Concert*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- Nickel, Sven. „Gesellschaftliche Einstellungen zu Menschen mit Behinderung und deren Widerspiegelung in der Kinder- und Jugendliteratur“. <http://bidok.uibk.ac.at/library/nickel-einstellungen.html>. Letzter Zugriff: 22.12.2013.
- Nuttall, Pete. „Insiders, Regulars and Tourists: Exploring Selves and Music Consumption in Adolescence“. *Journal of Consumer Behavior* 8 (2009). 211–224.
- Pajka-West, Sharon. „Representations of Deafness and Deaf People in Young Adult Fiction“. *M/C Journal* 13/3 (2010). <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/261>. Letzter Zugriff: 27.12.2013.
- Peters, Cynthia L. *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon*. Washington: Gallaudet University Press, 2000.
- Seeger, Pete and Paul Dubois Jacobs. *The Deaf Musicians*. New York: Putnam Juvenile, 2006.
- Wicke, Peter. „Von der Hausmusik zur House Music: Musik und Jugendkultur im Wandel der Zeit“. *kj&m* 12. extra [„Blechtrömmeln: Kinder und Jugendliteratur & Musik“] (2012): 17–28.
- Zimmermann, Adam B. „Do You Hear the People Sing? Balancing Parental Authority and a Child’s Right to Thrive: The Cochlear Implant Debate“. *Journal of Health & Biomedical Law* 5 (2009): 309–329.