

Astrid Hackel

Paradox Blindheit

**Inszenierungen des Schverlusts in Literatur, Theater
und bildender Kunst der Gegenwart**

Neofelis Verlag

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die großzügige Unterstützung von:

Gerda-Weiler-Stiftung für feministische Frauenforschung
D-53894 Mechernich, www.gerda-weiler-stiftung.de



Deutscher Akademikerinnenbund
<http://www.dab-ev.org/>



F O N T E

Stiftung zur Förderung des
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (fs/ae)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-131-4

ISBN (PDF): 978-3-95808-182-6

Inhalt

I	Blindheit – Einführung in eine ambivalente Denkfigur	9
	Paradox Blindheit	9
	Deutungsmuster	10
	Das Erbe der Blindheit	16
	Die Auswahl des Untersuchungsmaterials	17
	Blindheit: Begriff und Forschungsstand	20
	Ellipsen. Zur Argumentationsstruktur	26
	Der Aufbau der Studie	29
II	Selbstansichten – Fotografie, Blindheit und Tod in Paul Brodowskys Erzählung <i>Aufnahme</i> (2007)	35
	Die blinde Fotografin	35
	Leerstellen und Anschlussmöglichkeiten	37
	Die literarische Form	41
	Augen, Sehen, Erblindung	47
	Zwischen Fortschreibung, Umdeutung und Emanzipation: Ödipus und Peeping Tom	52
	Falscher Freund: Freuds Psychoanalyse	56
	Erblindung als Krise des Sehens	59
	Autonomieverlust und Autoritätsgewinn	65
	Die Stimme der Fotografin – Die Fotografin als Stimme	67
	Erinnern und Vergessen	71
	Fotografie und Tod: Diane Arbus und Francesca Woodman	73
	Blindheit als Transformation	84
III	Das Ende der Gegensätze – Blindheit und die Befreiung der Sinne in Dea Lohers Theatertext <i>Hund</i> (2002)	87
	Existenzielle Fragen: Lohers Stücke	87
	Feminisierung von Blindheit	89
	Die Revue <i>Magazin des Glücks</i>	93
	Sprache und Sprachgewalt	96
	Reformulierung des V-Effekts	103

<i>Hund</i> : Warten auf Giacometti	109
Illudierung und Selbsttäuschung	113
Bildende Kunst als extrapoetische Distanz	115
Vom Berührungsverbot zum Berührungsgebot	118
Das Ende der Mimesis	123
Tränen, Wahrheit, Blindheit	129
Staub als Materialisierung von Zeit	132
Das Fenster als Chiffre: Tausch	138
Blinde Künstler, blinde Kunst	142
Geschlechterdichotomie und Künstlerbild	149
Blindheit als Destabilisierung	153

IV Images of the Blind – Zur Wahrnehmung von Blindheit

in Sophie Calles Ausstellung <i>Les Aveugles</i> (1986)	157
About people who had never seen	157
Das Auge des Betrachters	159
Blindheit und Schönheit	165
Calles Entgrenzung von Literatur und Fotografie	168
Fremde ansprechen: Vorgeschichten	172
Fotografien blinder Menschen	175
Die Konvention des Wegschauens	182
Diderots imaginärer Elefant: Der <i>Brief über die Blinden</i> und sein filmisches Pendant	183
Monochromatisches Sehen: Sophie Calle und Derek Jarman	194
Ein neuer Begriff von Schönheit	198

V Blindheit als Wunschmaschine – Subjektive Sichtbarkeiten

in der Theaterinszenierung <i>Isabella's Room</i> von Jan Lauwers und Needcompany (2004)	203
Polarisierung durch Pluralisierung	203
Prolog: Spiel im Spiel	206
Isabellas Erinnerungen	211
Die montierte Szene	213
Die montierte Spielweise	216
Der begehbare Denkraum	219
Die Wunschmaschine	224

Die Präsenz der Toten	226
Die Sammlung als vererbter Konflikt	228
Heterotopien	231
Ödipus-Variationen	232
Die verlorene Geschichte des Erbes	235
Der weiße Blick der Ethnologin	237
Die Gefährdung der Dinge	240
Die rituelle Transformation des Erbes	241
Crazed Curators	244
Selbstbewusste Blindheit	246
VI Das erblindete Publikum – Fremdheit und Transformation in Meg Stuarts szenischer Installation <i>All Together Now</i> (2008) . .	249
Die Abwesenheit der Darstellung	249
Defigurierte Körper bei Meg Stuart	253
Die Zelle als Schleuse	255
Die Schwelle	257
Übungen zur Fremdwendung	259
Die dunkle Halle	261
Der Verlust der Perspektive	263
Durch Wände greifen	265
Einbildungen	267
Aufrecht gehen, aufrecht sehen	271
Resonanzraum: Die Akustik	274
Dunkelheit spüren	277
Exkurs: Eszter Salomons Szenerien des Körperlosen	278
Die Blindheit des Mediums	284
VII „You try, but the light is too bright“ – Schlussbetrachtung	287
Nachbild	287
Ausblick	292
Dank	297
Literaturverzeichnis	299
Abbildungsverzeichnis	318

I

Blindheit – Einführung in eine ambivalente Denkfigur

Paradox Blindheit

„There’s nothing to see, Isabella. Sometimes you think too much and then you are absent-minded or your imagination runs riot.“¹ Anna ist irritiert: Ihre Adoptivtochter Isabella sieht weiße Blitze, die sie selbst nicht sieht. Und weil an Annas Vernunft und ihrer Wahrnehmung niemand zweifelt, müssen Isabellas Blitze wohl Einbildungen ihres überspannten Gehirns sein.

In der Theaterinszenierung *Isabella’s Room* (Jan Lauwers und Needcompany, 2004) markiert die kurze Episode den Beginn von Isabellas Erblindung. Die rüde Zurechtweisung durch ihre Adoptivmutter kennzeichnet eine konfliktreiche Konstellation: Die sehende Person entscheidet, ob es etwas zu sehen gibt oder nicht – auch wenn sie nicht zwangsläufig diejenige ist, die alles ‚sieht‘. Annas selbstsichere Aussage basiert auf dem in einer okularzentrischen Kultur grundlegenden Common Sense, dass eine blinde Person weniger glaubwürdig ist als eine sehende, wenn es um Fragen der visuellen Kompetenz, um das Erkennen und Benennen sichtbarer und demnach vermeintlich evidenter Tatsachen geht. Im Rahmen solcher normativen Konventionen ist die Aussage, dass Blinde sehen, paradox. Doch gerade dies ist zu bezweifeln. Die von der Inszenierung *Isabella’s Room* und den übrigen in dieser Studie untersuchten Arbeiten aufgeworfene Kernfrage lautet nicht, ob, sondern was und wie blinde Figuren sehen. Blindheit wird nicht als ein Gegensatz, sondern als eine spezifische Ausprägung visueller Wahrnehmung begriffen; das Paradox besteht folglich in der Differenz zwischen einem konventionellen Blindheitsbegriff und der blindes Sehen inkludierenden Denkfigur Blindheit. Die dieser Denkfigur

1 Zit. n. Jan Lauwers/Needcompany: *Isabella’s Room* (UA: 09.07.2004, Cloître des Carmes, Festival d’Avignon).

innewohnende Verschränkung von Blindheit und Sehen bildet die Grundannahme der vorliegenden Untersuchung. Ihr Ziel ist es, Bedeutungen und Funktionen von Blindheit in visuellen bzw. visuell kodierte Kunst thematisierenden Kunstformen herauszustellen. Als Untersuchungsmaterial dient eine Auswahl neuerer Arbeiten aus den Bereichen der Literatur, der Fotografie, des Theaters und der szenischen Installationskunst. Visuelle Wahrnehmung wird in den analysierten Arbeiten als etwas Destabilisiertes, Prekäres und Nichtselbstverständliches gesetzt, das es aufzugeben, (wieder-)anzueignen, zu transformieren oder neu zu besetzen gilt. Blindheit fungiert folglich als ein Sujet, das die Auseinandersetzung mit Formen der Ausbildung und Transformation von Wahrnehmungs- und Darstellungsgewohnheiten geradezu erzwingt. Ausgehend von dieser Beobachtung weist die Studie die zentrale Stellung von Blindheit innerhalb der Ausweitung, Umdeutung und Demontage konventioneller Vorstellungen des Sichtbaren und des Sehens sowie damit zusammenhängender Formen der Subjektivierung, des Wissens und der Wahrnehmung nach. Neuere, im Kontext des ‚westlichen Denkens‘ zu verortende Auseinandersetzungen mit Blindheit stellen also keine Absage an das Paradigma der Visualität dar; vielmehr erweisen sie sich als produktiv für das Aushebeln und Aufbrechen verkürzter, ausgrenzender und normierender Praktiken visueller Wahrnehmung. Formen der Infragestellung und Demontage sind umso notwendiger, als diese verkürzten Praktiken den konventionellen wie traditionsreichen Deutungsmustern von Blindheit eingeschrieben sind. Da sich diese Muster bis ins 21. Jahrhundert hinein als prägend und erstaunlich dauerhaft für das westliche Verständnis von Blindheit erwiesen haben, ist ihre Benennung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema unabdingbar. Im Folgenden sollen drei zentrale Deutungsmuster, deren Grundlinien eng ineinander verflochten sind, skizziert werden. Erstens erscheint Blindheit als Kondition für verschiedene Formen der das okulare Sehen übersteigenden höheren Wahrnehmung, zweitens – bedingt durch diese Aufladung und die patriarchale Kulturgeschichte – als tendenziell männliches ‚Privileg‘, und drittens wird sie als Gegenbild zur epistemischen Überhöhung als eine Form der Strafe, der Entmachtung, als existenzielle Krise und als Vorbote des Todes interpretiert.

Deutungsmuster

1. Blindheit als Form höherer Wahrnehmung

Interpretationen von Blindheit stehen immer in einem Spannungsverhältnis zu Interpretationen des Sehens. Während Sehtheorien durchaus ohne Verweis auf Blindheit auskommen mögen, ist es umgekehrt undenkbar, Vorstellungen von Blindheit nicht auf visuelle Konzepte zurückzuführen. Sprachliche

Konventionen verdeutlichen, wie sehr sich Erkenntnis – bzw. das Nachdenken über Erkenntnis – noch immer im Modus des Visuellen vollzieht, obwohl der Okularzentrismus seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vor allem im Zuge der Repräsentationskrise nach 1945, des Linguistic sowie Performative Turn und schließlich des Digital Turn) infrage gestellt wird.² Mathias Mayer erkennt in der Figur des Blinden sogar die Galionsfigur des Phonozentrismus, der die kulturelle und geschichtliche Vormachtstellung des Gesprochenen gegenüber dem Geschriebenen bezeichnet.³ Als eine bis in die griechische Antike zurückzufolgende Denkfigur steht Blindheit nicht allein für die Einschränkung sinnlicher Wahrnehmung und menschlicher Erkenntnisfähigkeit, sondern zugleich für ihre Ausweitung mittels der Stimme, des Gehörs und der Taktilität sowie eines gesteigerten Bewusstseins. Dieses ambivalente Deutungsmuster, dessen Pole die Erschütterung einer gewohnten Wahrnehmungsweise und deren Transformation in eine höhere Form der Einsicht bilden, findet sich bereits im Teiresias-Mythos. Teiresias wurde, weil er die unbekleidete Göttin Athena beim Bad überraschte, geblendet, hierfür später jedoch durch die Gabe der Prophetie entschädigt.⁴ Blindheit erscheint hier also nicht nur als Strafe für einen verbotenen, die Sphäre zum Göttlichen überschreitenden Blick, sondern zugleich als Voraussetzung für Teiresias' Karriere als ‚blinder Seher‘. Sie stellt sowohl eine Gabe als auch einen Fluch dar. Ihre ambivalente Bedeutung zeichnet eine vom Teiresias-Mythos vereidigte, auch auf Homer und den blinden Sänger Demodokos zurückführbare dialektische Denkfigur aus, die ihren Platz ebenso in der rabbinischen Literatur wie in der neuzeitlichen Erkenntnistheorie, in literarischen Werken der Romantik ebenso wie im Idealismus und in der Moderne hat.⁵ Ein wichtiger Grund für ihre Prominenz liegt in der mit Teiresias verbundenen Vorstellung, dass jenseits der Unterscheidung zwischen einer okularen und einer transzendentalen Wahrnehmung auch beides zugleich möglich ist, also blind und sehend zu sein. Die in dieser Tradition stehende Figur ist blind für das allen Anderen zugängliche Sichtbare und empfänglich für ein nach deren Maßstäben unsichtbares, arkanes Wissen.⁶ Aufgrund

2 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. II.

3 Mathias Mayer: *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*. Freiburg i. Br.: Rombach 1997, S. 26.

4 Vgl. Kap. II.

5 Darauf komme ich in den Ausführungen zum Forschungsstand zurück. Auf die Bedeutung für die rabbinische Literatur nehmen ausführlich Bezug: Mayer: *Dialektik der Blindheit*; Moshe Barasch: *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*. New York / London: Routledge 2001.

6 Vgl. exemplarisch Mayer: *Dialektik der Blindheit*, S. 57: „Was Teiresias als Blinder sieht, aber dem Blick der Sehenden entzogen bleibt, ist mit einer Distanzierung vom unmittelbaren Leben

dieser ambivalenten Fern-Nähe, die sich in der Nähe zum Göttlichen und der Distanz zum Weltlichen konkretisiert, eignet ihr etwas Unheimliches und Geheimnisvolles.

Zu den frühesten Trägern der positiv konnotierten Begabung zählt neben dem blinden Seher Teiresias auch Homer als Prototyp des blinden Chronisten und Künstlers. Seine Imaginationskraft ist dank des fehlenden Augenlichts größer und präziser als bei nichtblinden Menschen; sie ermöglicht ihm exakte Beschreibungen von Ereignissen, Personen und Objekten. Homers Gabe verweist zudem auf den bis in die Gegenwart virulenten Konflikt zwischen einer mimetisch-realistischen und einer magisch inspirierten Kunstauffassung, worauf insbesondere Kapitel III Bezug nehmen wird.⁷ In der Tradition Homers steht auch die Figur des allwissenden Blinden, der sich wie der blinde Bibliothekar Jorge in Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose* von einem (hier in Büchern) materialisierten Wissen emanzipiert hat, weil er selbst als ein gigantischer Wissensspeicher fungiert.⁸

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Blindheit als Topos in der Literatur, der Philosophie und der Theologie eine paradigmatische und erstaunlich resistente Figur für die Sichtbarmachung und Aushandlung alternativer, meist innerlicher Bildwelten und existenzieller Konflikte vorstellt. Durch die Gleichzeitigkeit von Wissenszuwachs und -verlust, das Erlangen einer neuen (visiö- nären) Schweise um den Preis eines (visuellen) Kompetenzverlusts wird sie als prädestiniert erkannt, um ein produktives menschliches Dilemma beispielhaft in ein Bild zu setzen.

2. Blindheit und Geschlecht

Signifikant ist die bis zur Entwicklung des Films nachweisbare männliche Kodierung von Blindheit.⁹ Aus der griechischen Mythologie sowie aus dem

infiert, die nicht als Verlust diagnostiziert wird, sondern ‚wesentlich‘ als Figur der Ent-fernung, der Konzentration und Annäherung erscheint [...]. Denn dem umfassenden Wissen des Teiresias ist präsent, was zwischen Himmel und Erde verborgen oder offensichtlich ist, so daß an seinem Wort kein Zweifel möglich ist.“ Seine Autorität verdankt sich dem Umstand, über einen Zugang zum (göttlichen) Wissen zu verfügen, der den anderen Sterblichen verwehrt ist.

7 Der Gegensatz wird u. a. im Idealismus und in der Romantik wieder aufgegriffen. Zur Bedeutung der ambivalenten Blindheit Homers in diesem Zeitraum vgl. exemplarisch Alexandra Hildebrandt: „*Lebuohl, du beiterer Schein!*“ *Blindheit im Kontext der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, insb. S. 139–140; Kai Nonnenmacher: *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 218, 240.

8 Umberto Ecos allwissendem Blinden Jorge – einer deutlichen und politisch gemeinten Anspielung auf den rechtskonservativen Dichter und Bibliothekar Jorge Luis Borges – fehlt es jedoch an Menschlichkeit. Umberto Eco: *Il nome della rosa*. Mailand: Bompiani 1980.

9 Vgl. Kap. II und den Ausblick der Studie (Kap. VII).

Alten und Neuen Testament, die sich als kanonische Quellen für die Beschäftigung mit Blindheit erwiesen haben, sind überwiegend männliche Figuren wie der Sänger Homer, der sich selbst blendende König Ödipus, der Seher Teiresias, der mächtige Samson oder der (während seines Bekehrungslebnisses vorübergehend geblendete) Apostel Paulus überliefert. Die negative Deutung der zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit in christlichen Gesellschaften mit Eigenschaften wie Geiz und Verschlagenheit verbundenen Figur des blinden Bettlers überschneidet sich mit der Lesart von Blindheit als Sinnbild der Ignoranz gegenüber einer hegemonialen Religion ebenso wie mit ihrer Interpretation als eine göttliche oder irdische Sanktionierung nonkonformen Verhaltens.¹⁰ Teil dieses Motivkomplexes ist die religiöse wie weltliche Assoziation von Blindheit als Strafe für unmoralisches Verhalten, da das Auge kulturgeschichtlich über die Schaulust auf die ‚Sünde‘ verweist: Es ist vor allem die Begierde, die im Einklang mit den christlich-moralischen Lehren im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit ‚blind‘ macht. Wie die anderen moralisch sanktionierten Affekte äußert sie sich nach Auffassung des Humanisten Erasmus von Rotterdam in aller Deutlichkeit im Gesicht, ja in den Augen.¹¹ Da Macht als herrschaftssicherndes Konzept innerhalb der modernen, patriarchalen und heteronormativen Repräsentationsstrukturen lange Zeit ausschließlich ein männliches Privileg war, ist es nur konsequent, wenn auch der Träger des grundsätzlich mit Macht korrelierten Blicks männlich kodiert ist. Sandor Ferenczi hat auf die historische Dimension der populären Analogie zwischen Kastrations- und Blendungsangst hingewiesen,¹² Sigmund Freud machte diese Analogie zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch ihre psychoanalytische Grundierung populär; später fand sie ihren Niederschlag in den psychoanalytisch- und genderorientierten Kultur- und Filmwissenschaften,¹³ Mieke Bal erkennt

10 Vgl. Barasch: *Blindness*, S. 92–102, 116–120. Gert Hofmann setzt sich in einer historischen Erzählung, die im 16. Jahrhundert spielt, mit diesem Stereotyp auseinander. Ders.: *Der Blindensturz*. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand 1985.

11 Die Rede ist von der populären Schrift *Über die Umerziehung der Kinder* aus dem Jahr 1529. Vgl. Thomas Kleinspehn: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek: Rowohlt 1989, S. 23–39, worin der Autor auf die kulturelle Wechselwirkung zwischen Affektkontrolle und Selbsterkenntnis mit Bezug auf Erasmus von Rotterdam, Martin Luther und physiognomische Studien eingeht. Vgl. außerdem Jürgen Manthey: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. München / Wien: Hanser 1983; Christina von Braun: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich / München: Pendo 2001, insb. S. 207–220. Hier setzt sich von Braun mit der Bedeutung des taktil kodierten Blicks im religiösen wie im weltlichen Denken auseinander.

12 Vgl. Kap. II.

13 Vgl. exemplarisch Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Bill Nichols (Hrsg.): *Movies and Methods*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1985; dies.:

sie deutlich in Rembrandts Gemälde der *Blendung Samsons*.¹⁴ Blendung funktioniert, wie Freud herausstellt, in der Legende um Lady Godiva als mustergültige Sanktion für den Verstoß gegen das Verbot, die unbedeckte, aber keusche Adelige zu betrachten.¹⁵ Es ist gerade ihre ‚Reinheit‘, die den Voyeurismus (und die ihm implizite Lust) eines das Verbot missachtenden Schneiders wirkungslos macht – und zwar für immer. Der moralische Gegensatz zwischen dem herabwürdigenden, weil sexuell motivierten Blick dieses prototypischen Voyeurs und der asexuellen Nacktheit der sich für die Bevölkerung aufopfernden Lady Godiva ist schlicht zu groß, um folgenlos zu bleiben. Ob von einer weltlichen oder wie hier einer höheren Instanz (von Freud als autosanktionierendes Gewissen gedeutet) vollstreckt, macht die Blendung des ‚unmoralischen‘ Blicks, den der Schneider verkörpert, aus ihm eine Gegenfigur zum ‚sehenden Blinden‘, wie ihn Homer oder Teiresias vorstellen. Der Ausgleich in Form einer Gabe fehlt in dieser Geschichte, Blindheit ist hier allein Strafe.¹⁶

Unter den weiblichen Blinden sind bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fast ausschließlich typisierte Figuren überliefert – Heilige wie Lucia und Odilia oder Allegorien wie Fortuna, Synagoga oder Justitia. Doch letztere eignen sich kaum als Argument gegen den Befund der Unterrepräsentation von Frauen in der Kulturgeschichte der Blindheit. So haben unter anderem Aleida Assmann, Sigrid Schade und Silke Wenk nachgewiesen, dass derartige (Ideal-)Darstellungen keineswegs mit ‚realen‘ Weiblichkeitsbildern zu verwechseln seien – im Gegenteil verstärkten sie sogar die Abwesenheit der Frau in der Kulturgeschichte.¹⁷ Sie

Visuelle Lust und narratives Kino. In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer 1994, S. 48–65; dies.: *The Oedipus Myth. Beyond the Riddles of the Sphinx*. In: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP 1989, S. 159–176; Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*. London / New York: Routledge 1992; dies.: *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana UP 1996; Renata Salecl / Slavoj Žižek (Hrsg.): *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham / London: Duke UP 1996; Elisabeth Bronfen: *Bilder, die töten – Tod im Bild. Gedanken zu Michael Powells Peeping Tom*. In: Gertrud Koch / Sylvia Sasse / Ludger Schwarte (Hrsg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München: Fink 2003, S. 207–226.

14 Mieke Bal: *Reading the Gaze: The Construction of Gender in ‚Rembrandt‘*. In: Stephen Melville / Bill Readings (Hrsg.): *Vision & Textuality*. London: Macmillan 1995, S. 147–173.

15 Sigmund Freud: *Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung* [1910]. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 6, hrsg. v. Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer 1971, S. 206–213, hier S. 211. Vgl. Kap. II.

16 Ein weiteres Beispiel ist Orion, der für die Vergewaltigung von Oinopions Tochter Merope geblendet wurde. Vgl. u. a. Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Reinbek: Rowohlt 2001, Kap. 41; Orion. In: *Der Neue Pauly*, hrsg. v. Hubert Cancik / Helmuth Schneider / Manfred Landfester. <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/orion-e900750> (Zugriff am 04.09.2014).

17 Vgl. Aleida Assmann: *Der Wissende und die Weisheit – Gedanken zu einem ungleichen Paar*. In: Sigrid Schade / Monika Wagner / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*.

fungieren nämlich gerade aufgrund ihrer gesellschaftlichen Unmarkiertheit – wie Aleida Assmann argumentiert – als unbesetzte Projektionsfläche, weshalb Begriffliches mit Vorliebe Frauenkörpern auf den Leib geschrieben werde.¹⁸ Die Präsenz weiblicher Allegorien ist also eher ein Indikator für die reziproke Unterrepräsentation von Frauen in gesellschaftlichen Handlungszusammenhängen, wie auch blinde Allegorien, etwa Justitia oder Fortuna, zeigen.

3. *Blindheit als Gegenbild zur epistemischen Überhöhung*

In der Kulturgeschichte tritt Blindheit gleichermaßen als Auslöser, Katalysator und Resultat von Seh-, Sinn- und Erkenntniskrisen auf. Sie enthält über die Infragestellung der Wahrnehmung das Potenzial einer umfassenden, alle Lebensbereiche betreffenden Destabilisierung. Dabei geht es um Erfahrungen der Desorientierung, der Selbstentfremdung oder Dezentrierung, der sozialen und räumlichen Isolation und der Ausgrenzung aus bekannten Sinnzusammenhängen entsprechend der kulturellen Verflechtung von Praktiken des Sehens und Erkennens, des Identifizierens und Benennens. In Sophokles' *Ödipus* – dem Text, der Ödipus als Prototyp der ‚Blindheitsgeschichte‘ etabliert – kommen diese Momente überein:¹⁹ Seine Blindheit gegenüber den eigenen Eltern zieht die Ermordung des Vaters und die Heirat mit der Mutter nach sich, führt also in eine existenzielle Krisensituation. Als Ödipus die Ursache und Folge seiner Taten erkennt, verurteilt er sich durch das Ausstechen seiner Augen zu wirklicher Blindheit. Mit dieser besonders grausamen Sühne in Form der Selbstbestrafung gibt er seiner früheren, noch metaphorischen Blindheit zudem eine auch für andere sichtbare Form. Als selbst vollzogene Transposition der zu spät erkannten Verblendung, die – Ausdruck des göttlichen Fluchs eines ganzen Geschlechts durch das Orakel – ist Ödipus' Selbststigmatisierung also auch als das (transponierte und verstärkende) Resultat der durch den blinden Seher Teiresias offen gelegten genealogischen Verbindungen zu begreifen, die sein bis dahin als vorbildlich erachtetes Handeln in ihr Gegenteil wenden. Sophokles' Ödipus verlässt Theben von seiner Tochter Antigone geleitet als blinder Bettler. Am Kolonos-Hügel bei Athen geht er schließlich in Hoffnung auf Frieden in den Hades. Hierhin wird die motivische Nähe zwischen Blindheit und Tod vollzogen. Die Strafe, der ersatz- und entschädigungslose Entzug des Sehvermögens, konkretisiert sich zuerst im sozialen, dann im

Köln: Böhlau 1994, S. 11–25; Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln: Böhlau 1996.

18 Assmann: *Der Wissende und die Weisheit*, S. 24–25.

19 Sophokles: *König Ödipus*. In: Ders.: *Werke in einem Band*, aus d. Griech. u. hrsg. v. Rudolf Schottlaender. Berlin / Weimar: Aufbau 1982, S. 167–236.

physischen Tod. Unter anderem durch Alltagserfahrungen wie die Altersblindheit motiviert, handelt es sich bei dieser Verkettung um eine poetische Wahlverwandtschaft, die in der deutschen Romantik, etwa bei Clemens Brentano oder Adelbert von Chamisso, wie Alexandra Hildebrandts Untersuchung zeigt, vor allem wegen ihres Pathos gefiel.²⁰ Entsprechend oft treten in der Romantik die sich gegenseitig verstärkenden poetischen Sinnbilder von einem durch Desillusionierung, Trauer oder Alter getrübten Blick, von Blindheit, (ewiger) Nacht, Finsternis, Schlaf und Tod auf.²¹ Physiologisch wie sinnbildlich materialisiert sich in der blinden Figur auch nach der Romantik häufig die Trauer um etwas Verlorenes. Der Verlust – nicht nur als verlorene Sehfähigkeit, sondern auch als eine frühere Liebe oder eine vergangene Ära – verleiht seinerseits der Blindheit einen melancholischen Zug, insbesondere in dieser Epoche, aber auch in den Gegenwartskünsten.

Das Erbe der Blindheit

Die benannten Deutungsmuster fungieren bis heute als Matrix für vielschichtige und ambivalente Interpretationen von Blindheit an der Schwelle zwischen Sehen und Nichtsehen, physiologischer Realität und Sinnbildlichkeit. Durch ihre existenzielle Dimension hat Blindheit einen festen Platz in der theoretischen und künstlerischen Aushandlung von Subjekt- und Souveränitätswürfen. Als künstlerisches Sujet ermöglicht sie nicht nur das Nachdenken über die visuelle Wahrnehmung, ihre Grenzen und deren Überwindbarkeit, sondern forciert dieses Nachdenken gar durch ihre akute Infragestellung und Gefährdung.

Grundlegend für die vorliegende Studie ist die Überzeugung, dass die bis hierhin aufgefächerten Deutungstraditionen ein hochkomplexes Erbe darstellen, zu dem sich Kunst und Wissenschaft stets positionieren müssen: Zu groß ist die kulturelle Vorbelastung durch Blindheit als einer ambivalenten Denkfigur, als dass sie sich förmlich aus dem ‚Nichts‘ heraus neu imaginieren ließe. Charakteristisch für die Kunst der Jahrtausendwende ist das Ineinandergreifen zweier gegensätzlicher Bestrebungen, worauf vor allem Kapitel V unter Bezugnahme

20 Hildebrandt: „*Lebwohl, du heiterer Schein!*“, insb. S. 93, 125–127. Hildebrandt verweist in der Parallelisierung von Tod und Blindheit auf Thomas Machos Akzentuierung ritualisierter Gesten: „Man sagt, daß den Sterbenden die Augen brechen, weniger um die spätere Zerstörung des Augenlichts zu antizipieren, als um den Moment festzuhalten, in welchem der Augenkontakt mit dem Sterbenden abreißt. Brechen kann nur eine Verbindung, ein Zusammenhang. Und zu den ersten Handlungen, die am gestorbenen Menschen verrichtet werden, zählt, daß ihm die Augen zgedrückt werden.“ (Zit. n. ebd., S. 125.)

21 Ebd., u. a. S. 125–127, 177–179.

auf Jacques Derrida eingeht. Die Verpflichtung, das Erbe anzutreten, steht in einem konstruktiven Spannungsverhältnis zur gleichzeitigen Verpflichtung, diesem Erbe untreu zu werden, es in etwas anderes zu transformieren. Blindheit fungiert vor dem Hintergrund zeitgenössischer Wirklichkeitserfahrung, die als zusammengesetzt, fragmentarisch, disparat, ironisch und *per se* unverfügbar erscheint, dank ihres destabilisierenden Potenzials als ein bedeutsames Mittel zur Emanzipation von allzu konsistenten und allzu realistischen Darstellungsweisen. Das komplexe Erbe der Blindheit motiviert Künstler_innen bis in die Gegenwart, grundlegende Mechanismen der Weltwahrnehmung und der Erkenntnis, der Kultur und der Subjektkonstitution in Form fiktiver Blindheitsszenarien jenseits etablierter Verfahren und Normen zu ergründen. Die Ambivalenz des vielschichtigen Sujets veranlasst sie, mit der visuellen Kodierung des eigenen Mediums oder eines darin thematisierten Mediums zu operieren und diese Operationen mit weiterreichenden epistemischen und ästhetischen Fragestellungen zu verknüpfen. Dabei geht es vorrangig um die Frage, wie sich Erkenntnis heute vollzieht, welche Voraussetzungen für die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung gegeben sein müssen, wie das Verhältnis der menschlichen Sinne – das Sehen, Hören, Riechen, Tasten und Schmecken – zueinander organisiert ist und wie sich die innere Vorstellungskraft von äußerlich sichtbaren Bildern unterscheidet. Blindheit verweist damit über ihre narrativen und bildhaften bzw. szenischen Funktionen hinaus immer auch auf die Ebenen von Kunstproduktion und -rezeption. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf der Funktion und der Bedeutung der aufgezeigten Deutungstraditionen in einer spürbar veränderten kulturellen Situation, in der die lange Zeit dominierenden patriarchalen Auffassungen und die christlichen Moralvorstellungen zunehmend an Kraft verlieren. Zur Diskussion steht, welche Denkfiguren in der neueren Kunst ausgeblendet, aufgegriffen, umgedeutet oder torpediert werden und welche Konsequenzen sich daraus für die konkrete Arbeit und ihre Stellung in Kunst und Theorie ergeben.

Die Auswahl des Untersuchungsmaterials

Untersucht werden zwei literarische Texte (Paul Brodowskys Erzählung *Aufnahme*²² und Dea Lohers Theatertext *Hund*²³), eine Literatur und Fotografie

22 Paul Brodowsky: Aufnahme. In: Ders.: *Die blinde Fotografin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 9–29.

23 Dea Loher: Hund. In: Dies.: *Magazin des Glücks. Berliner Geschichte. Die Schere. War Zone*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2002, S. 71–96.

kombinierende Arbeit (Sophie Calles *Les Aveugles*²⁴), eine Theaterinszenierung (*Isabella's Room* von Jan Lauwers und Needcompany) sowie eine szenische Installation, in der die visuelle Wahrnehmung der Besucher_innen vorübergehend gestört wird (*All Together Now* von Meg Stuart²⁵). Ausgewählt wurden Arbeiten, die beispielhaft für ihre Gattung und ihren Umgang mit Blindheit stehen. Es handelt sich um vier repräsentative Beispiele international anerkannter Künstler_innen sowie die Erzählung eines vergleichsweise jungen Autors (Brodowsky), dessen Brechung gängiger Korrelationen von Blindheit, Fotografie und Tod das präsentierte Spektrum bereichert.

Die ausgewählten Werke sind mit Ausnahme von Sophie Calles 1986 ausgestellter Arbeit *Les Aveugles* zwischen 2002 und 2008 entstanden.²⁶ Sie signalisieren, wie stark in jüngerer Zeit die Auseinandersetzung mit Blindheit von der kritischen Reflexion von Seh- und Rezeptionsgewohnheiten geprägt ist – ein der Komplexität des Themas adäquater Ansatz, der bereits *Les Aveugles* kennzeichnet. Der Sehverlust fungiert in allen untersuchten Arbeiten als ein Mittel, um in einer spezifischen kulturellen Situation das Verhältnis zwischen einem (scheinbar) Realen und einem Imaginären auszuloten und neu zu konstituieren. Zugespitzt lässt sich konstatieren, dass die Notwendigkeit – oder Lust – zur Reflexion und Neukonstitution einer durch die Infragestellung der gewohnten Wahrnehmung aus den Fugen geratenen Welt gar die eigentliche Triebfeder

24 Sophie Calle: *Blind*. Katalog. Arles: Actes Sud 2011.

25 Meg Stuart / Damaged Goods: *All Together Now* (UA: 16.10.2008, Helmut-List-Halle, Graz, steirischer herbst).

26 Wenn ich mit Bezug auf das Untersuchungsmaterial von Werken spreche, dann im Bewusstsein der Spannung, die sich zwischen der klassischen Werkästhetik Hegels (die auf Vollendung, Ganzheit und Einheit abzielt) und dem performativen, das heißt flüchtigen Modus der analysierten Aufführungen einerseits und der offenen Struktur der übrigen Arbeiten andererseits ergibt. Aus diesem Grund wird der Begriff etwa in den Theaterwissenschaften seit ihren Anfängen kontrovers diskutiert, wie Therese Birkenhauer mit Blick auf die kulturhistorischen Zäsuren, die zu einem jeweilig anders gelagerten Begriffsverständnis geführt haben, darlegt. In klarer Abgrenzung zu einer positivistischen Auffassung verwende ich den Begriff hier in Korrespondenz mit neueren Ansätzen, zu denen auch Umberto Eco's Konzept des ‚offenen Kunstwerks‘ zählt (vgl. Anm. 46), als einen „Grenzbegriff [...], der auf die vielfältigen Vermittlungen im Prozess ästhetischer Produktion und Rezeption verweist. Mit Werk ist jene Seite der künstlerischen Praxis benannt, die sich den Intentionen der Produzenten widersetzt, in ihnen nicht aufgeht. Werk in diesem Sinn ist eine Bezeichnung für die Begrenzung der Intention durch das Material, den Abstand zwischen Produzent und Produkt. In dieser Perspektive erscheint das Werk nicht als fertiges Objekt, sondern als eine Instanz der Vermittlung zwischen beabsichtigtem und Realisiertem, Subjektivität und Material. Werk bezeichnet hier eine historisch gewordene Objektivität der Form, an der sich eine der Gegenwart verhaftete Subjektivität ausbildet und darstellt.“ (Therese Birkenhauer: *Werk*. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, S. 389–391, hier S. 390.)

in den untersuchten Arbeiten ist: Sie ist der Anlass, jemanden als blind zu imaginieren. Darin äußert sich die Lust an einem offenen, unkalkulierbaren Ausgang eines auf diese Weise zum Experiment werdenden Ereignisses – eine Bereitschaft, Formen der Desorientierung und Destabilisierung nicht (nur) als Bedrohung, sondern (auch) als Herausforderung zu begreifen, selbst wenn sie nur um den Preis einer gewissen Verletzbarkeit zu haben ist, wovon besonders *All Together Now* zeugt.

In allen ausgewählten Arbeiten geht es um das grundlegende Verhältnis zwischen Mensch und Welt, Macht und Ohnmacht, Wahrnehmung und Wirklichkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit: Blindheit beschäftigt sowohl Künstler als auch Künstlerinnen; im Mittelpunkt der untersuchten Arbeiten stehen Personen unbestimmten Alters und sogar Geschlechts, die als blind imaginiert werden. Diesen Befund gilt es in Beziehung zur genannten männlichen Spur in der Kulturgeschichte der Blindheit zu setzen. So ist mit Blick auf Dea Lohers umfangreiches Werk bemerkenswert, dass in ihren Theater texts wiederholt weibliche Blinde in Aktion treten, daher muss es verwundern, dass das Thema Blindheit in der Forschung zu Dea Loher bislang vollkommen unbearbeitet ist. In Bezug zu Brodowskys Erzählung wiederum überrascht, dass die Kritik in der blinden Protagonistin geradezu reflexartig einen männlichen Ödipus erkannt hat, obwohl es im Text keinerlei Anhaltspunkte dafür gibt. In Calles *Les Aveugles* kamen die sinnfälligen, inhaltlichen Parallelen zu Denis Diderots *Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden* in der Rezeption bislang viel zu kurz.²⁷ Ähnliches lässt sich über Lauwers' und Needcompany's Theaterinszenierung *Isabella's Room* sagen: Die Blindheit der Protagonistin fungiert hier zugleich als die Denkfigur bzw. Verkörperung eines abstrakten Problems und die szenische Verkörperung, das heißt sinnlich erfahrbare Ausstellung einer als blind imaginierten und schon deshalb besonderen Figur.

Analysiert werden Inszenierungen, die Blindheit in einem größeren künstlerischen und theoretischen Zusammenhang verorten und somit über die genannten Deutungsmuster hinaus Beziehungen zu interdisziplinären Diskursen knüpfen, die auf den ersten Blick kaum Berührungspunkte mit dem Thema vermuten lassen, so etwa die Frage nach dem adäquaten Umgang mit dem kolonialen Erbe (Kapitel V) oder nach post-gendertheoretischen Körpervorstellungen (Kapitel VI). Darüber hinaus wohnt den hier versammelten Arbeiten eine spürbare Rückwärtsgewandtheit und Melancholie inne, die in übergeordneten Diskursen zur Fotografie und zur Erzeugung von Erinnerungen, Illusionen und ästhetischen Empfindungen eingelagert sind.

27 Denis Diderot: Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. In: Ders.: *Philosophische Schriften*, Bd. 1, aus d. Franz. u. hrsg. v. Theodor Lücke. Berlin: Aufbau 1961, S. 51–99.

Die Spannbreite des Untersuchungsmaterials führt vor Augen, dass tendenziell alle (visuell kodierten) Kunstformen mit Blindheit operieren.²⁸ Doch wie ist das Verhältnis zwischen literarischen und szenischen Darstellungsweisen bzw. was unterscheidet sie? Was bedeutet es, Verkörperungen von Blindheit sprachlich fassen zu wollen, und was, diese Verkörperungen auszustellen – sei es im Medium der Fotografie bei Sophie Calle oder im Medium des Theaters bei Jan Lauwers oder Meg Stuart? Die ausgewählten Arbeiten zeigen, dass das Bedürfnis nach einer kritischen Auseinandersetzung mit Verkörperungen von Blindheit ebenso wie mit dem eigenen Medium nicht auf bestimmte Kunstformen beschränkt, sondern disziplinar und medial übergreifend ist. Die stilistische und künstlerische Breite soll indes keineswegs den Eindruck erwecken, hier werde ein Überblick im Sinne einer möglichst vollständigen Aufstellung derjenigen Arbeiten angestrebt, die in den letzten Jahren zum Thema Blindheit entstanden sind. Anliegen ist vielmehr, aktuelle Darstellungstendenzen in Form konzentrierter Einzelstudien aufzuzeigen.²⁹

Blindheit: Begriff und Forschungsstand

Von Blindheit wurde nun bereits in den verschiedensten Begriffen – als Denkfigur, Sujet und Topos (im Sinne eines Gemeinplatzes, aber auch im Sinne einer komplexen, bildlichen Übertragung), als Allegorie, Motiv und Metapher – gesprochen. Ferner klang in der Skizzierung der vielfältigen Verschränkungen von Deutungstraditionen an, dass unterschiedliche Vorstellungen und Intentionen ineinandergreifen, wenn in geisteswissenschaftlichen Diskursen von Blindheit die Rede ist – ganz zu schweigen von der in Literatur und Popmusik beliebten Phrase von der ‚blindmachenden Liebe‘. Ohne in einer einzelnen analytischen oder künstlerischen Kategorie aufzugehen, spielen all die genannten

28 Ein weiteres visuelles Medium ist selbstredend der Film, wie bereits einschlägig dargestellt in Alexandra Tacke (Hrsg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2016. Zur Schnittstelle zwischen Blindheit und Film vgl. außerdem Nils Reschke: Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino. In: Ders./ Kenneth S. Calhoun / Eva Geulen / Claude Haas (Hrsg.): *„Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“*. Über den Blick in der Literatur. Berlin: Schmidt 2010, S. 257–269; Astrid Hackel: Die Gefährdung des Blicks. Terence Youngs Thriller „Wait until Dark“ (1967). In: Tacke: *Blind Spots*, S. 143–162; dies.: Das Auge der Kamera. Blindheit und Emanzipation in Maru Solores' Spielfilm *Camera Obscura*. In: Marietta Kesting / Sophia Kunze (Hrsg.): *Dark Rooms. Räume der Un/Sichtbarkeit*. Berlin: Neofelis 2016, S. 141–157.

29 Bewusst ausgeklammert wurden Arbeiten, die den formulierten Ansprüchen an eine komplexe künstlerische und mediale (Selbst-)Reflexivität meiner Einschätzung nach nicht gerecht werden, also beispielsweise Werke, die Blindheit bzw. blinde Figuren lediglich als ‚Genrefiguren‘ einsetzen, ‚Einfühlung‘ in Blinde suggerieren oder Blindheit allein als Behinderung thematisieren.

Aspekte für die vorliegende Untersuchung eine Rolle, weshalb es sinnvoll erscheint, von Blindheit in unterschiedlichen Begriffen zu sprechen. Mit ihrem kulturtheoretischen und interdisziplinären Ansatz unterscheidet sich die vorliegende Studie von den meisten, zumal den deutschsprachigen Monografien, die seit 1990 in der Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte erschienen sind. Sie versucht erstmals, jüngere Inszenierungen von Blindheit aus so unterschiedlichen Gattungen wie der Literatur, dem Theater und der bildenden Kunst miteinander zu konfrontieren. Ein wesentliches Charakteristikum neuerer Blindheitsinszenierungen ist, dass sich in ihnen viele verschiedene, darunter divergierende und widersprüchliche Vorstellungen von Blindheit brechen. In der Forschung überwiegen demgegenüber bislang monothematische Motivgeschichten, die umfassende Zeiträume wie den Idealismus und die Romantik oder die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt stellen und einen kompilierenden Ansatz vertreten.³⁰ Eine Ausnahme bildet Volkmar Mühleis' kunsthistorische Studie *Kunst im Sehverlust*,³¹ die sich dem Schaffen blinder oder in ihrer Sicht stark eingeschränkter Künstler im ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhundert widmet. Sehr präsent in der Forschung ist die Auseinandersetzung mit den naturwissenschaftlichen und philosophischen Diskursen des 16. bis 18. Jahrhunderts, ihren Erfindungen (optischer Geräte wie Fernrohr und Mikroskop) und Entdeckungen (wie der des so genannten blinden Flecks und der medizinischen ‚Heilbarkeit‘ von Blindheit durch neue Operationen).³² Diese Entwicklungen spielen zwar auch in der vorliegenden Studie eine Rolle, bekommen jedoch aufgrund der Präsenz anderer kulturtheoretischer Fragestellungen eine andere Gewichtung. Explizit geht es darum, einer ontologischen und eher fortschrittsoptimistischen Lesart historischer Entwicklungen einen Ansatz gegenüberzustellen, der über die exemplarischen Untersuchungen auf die Offenlegung des Konstruktionscharakters erprobter kulturhistorischer Narrative zielt und etablierte, immer wieder reproduzierte Deutungsmuster aufzubrechen hilft.

30 Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München: Fink 1990; Pilar Baumeister: *Die literarische Gestalt des Blinden im 19. und 20. Jahrhundert: Klischees, Vorurteile und realistische Darstellungen des Blindenschicksals*. Frankfurt am Main: Lang 1991; Harry Merkle: *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000; Peter Bexte: *Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*. Dresden: Verlag der Kunst 1999; Barasch: *Blindness*, Hildebrandt: „*Lebwohl, du heiterer Schein!*“; Nena Welskop: *Der Blinde. Konstruktionen eines Motivs in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

31 Volkmar Mühleis: *Kunst im Sehverlust*. München: Fink 2005.

32 So bei Bexte: *Blinde Seher*; Hildebrandt: „*Lebwohl, du heiterer Schein!*“; Nonnenmacher: *Das schwarze Licht der Moderne*.

Neben den auf blinde Figuren konzentrierten Studien wird Blindheit in der Forschung auch als eine Grundeigenschaft literarischer Texte und speziell als Problem sprachlich evozierter Räumlichkeit und Imagination begriffen. Sie erscheint im übertragenen Sinn als Grundbedingung und Effekt von Literatur als Gattung. Folglich belegt Alf Mentzer in seiner Studie *Die Blindheit der Texte* die grundsätzliche Blindheit der Rezipient_innen gegenüber literarisch evozierten Welten.³³ Die durch einen Text hervorgerufenen bildhaften Vorstellungen können nicht oder nur bedingt kollektiv sein und bleiben deshalb notwendigerweise Produkte der individuellen Rezeption und Imagination. Mentzers Zugang steht in der namentlich mit Paul de Man, aber auch mit Wolfgang Iser verbundenen Tradition eines methodischen Verständnisses von Blindheit als einem Spezifikum literarischer Texte.³⁴

Die vorliegende Studie, die literatur-, theater-, kunst- und kulturwissenschaftliche, darüber hinaus auch psychoanalytische, phänomenologische und gendertheoretische Fragestellungen einbezieht, begreift Blindheit im Gegensatz dazu weder als dezidiert geistes- und epochenspezifisches Motiv noch als eine systemimmanente Grundeigenschaft literarischer Texte. Sie geht vielmehr von einer offenen (Wissens-)Verkörperung aus, die zugleich eine Praxis der Wahrnehmung und der Reflexion, der Stimulation und der Transformation darstellt. Da Blindheit in der Regel personalisiert auftritt, liegt es nahe, von ihr im Modus der Verkörperung zu sprechen. Zugleich aber verbindet sich mit jeder personalen Verkörperung eine zu vollziehende Praxis. Blindheit wird also verkörpert und praktiziert. Sie ist demnach eine performative Kategorie, die sich in Mustern der Wiederholung und Modifikation äußert, sich ständig reproduziert und verändert: von kulturgeschichtlicher Warte aus, in Bezug auf eine in den einzelnen Werken geschilderte Entwicklung (wie die sukzessive Erblindung der Fotografin in Brodowskys *Aufnahme*), in Relation zu weiterführenden Diskursen

33 Alf Mentzer: *Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung*. Heidelberg: Winter 2001.

34 Paul de Man geht in seinen literarischen Analysen von einer Dialektik zwischen Absicht und Wirkung aus: Seines Erachtens vermitteln viele Texte das Gegenteil dessen, was vermittelt werden soll. Dieses Muster ist eine Spielart der Dialektik zwischen Blindheit und Einsicht (Paul de Man: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford UP 1971). Vgl. darüber hinaus Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976. Am Beispiel von Henry James' Novelle *The Figure in the Carpet* geht Iser gleich zu Beginn auf die Differenzen zwischen einer bild- und einer textevozierten Plastizität ein und entwickelt daraus eine ‚Leerstellenästhetik‘, die u. a. auf einer sinnbildlichen Blindheit der Texte basiert: „Den Sinn in den gedruckten Seiten selbst formuliert zu finden, bildet die in der ganzen Novelle niemals preisgegebene Voraussetzung des mit aller philologischen Akribie arbeitenden Kritikers. Deshalb sieht er nur Leerstellen (*blank*), die ihm das vorenthalten, was er in den gedruckten Seiten des Textes vergeblich sucht.“ (Ebd., S. 20.)

(postkolonialen, Gender- oder ästhetischen Diskursen) oder zu zählbaren Alltagsvorstellungen von Blindheit, wie sie Calles Ausstellung *Les Aveugles* ins Gedächtnis ruft.

Ausgeprägt als die Bezüge zur Literatur- und Kunstgeschichte sind die methodischen und diskursiven Parallelen zur theaterwissenschaftlichen Forschung. Das ist insofern bemerkenswert, als ausgerechnet in diesem Bereich eine umfassende Studie zu Inszenierungen von Blindheit bislang fehlt.³⁵ Doch ergeben sich hier etliche Anknüpfungsmöglichkeiten, insbesondere zu den diskutierten Phänomenen des szenischen Entzugs, die sich in Formen visueller Abwesenheit konkretisieren – ob mit Verweis auf den Off-Bereich der Bühne, den Einsatz von Dunkelheit oder die Schaffung spürbar leerer Räume.³⁶ Auf diesen Diskurs nimmt vor allem Kapitel VI Bezug. Ein weiterer Bereich, zu dem sich vielschichtige Interferenzen ergeben, ist die interdisziplinäre Erforschung von Blickrelationen im Theater, die insbesondere vor dem Hintergrund der gender- und medienorientierten Blickkritik einen Akzent auf visuelle Störungen, Unterbrechungen und das Fremdwerden des (eigenen) Blicks setzt.³⁷ Einen dritten Schwerpunkt markieren nichtvisuell kodierte Phänomene. Allen voran sei hier auf den maßgeblich von der Theaterwissenschaft angeregten, jedoch fächerübergreifenden Stimmdiskurs und die damit einhergehende Neugewichtung der sinnlich-perzeptiven Präferenzen und Kompetenzen verwiesen.³⁸ Ergänzend kommen neuere Auseinandersetzungen mit taktilen und haptischen (Aufführungs-)Erfahrungen in Betracht, da auch sie im Zeichen einer

35 Jedoch gibt es einige erwähnenswerte Aufsätze; so betrachtet Gabriele Brandstetter Blindheit aus einer medientheoretischen Perspektive als ein flüchtiges Phänomen, das in seiner Äußerung bereits verschwindet (Gabriele Brandstetter: *Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift*. Peter Turrinis „Alpenglüh“ und William Forsythes „Human Writes“. In: Henri Schoenmakers / Stefan Bläse / Kay Kirchmann / Jens Ruchatz (Hrsg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 85–98).

36 Vgl. Krassimira Kruschkova (Hrsg.): *OB?SCENE. Zur Präsenz der Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2005; Gerald Siegmund: *Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz*. In: Gabriele Klein / Wolfgang Sting (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript 2005, S. 59–75; ders.: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: Transcript 2006; André Eiermann: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript 2009.

37 Adam Czirak: *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld: Transcript 2012.

38 Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006; Jenny Schrödl: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: Transcript 2011; Vito Pinto: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: Transcript 2012.

Relativierung visueller Präferenzen stehen und damit in einem Spannungsfeld zu verorten sind, das Formen von Blindheit grundsätzlich einschließt.³⁹

In der vorliegenden Studie wird Blindheit als eine Form der Aktivierung untersucht. So ist das gängige Narrativ gesteigerter Tast- und Hörfahrungen, das die untersuchten Inszenierungen teils aufgreifen, nicht als Ausgleich eines ‚Defizits‘ zu verstehen, sondern zuerst als eine Wahrnehmungstransformation. Blindheit rekurriert auf die visuell kodierte Unterbrechung einer Alltagsroutine, die über die visuelle Wahrnehmung hinaus die gesamte Persönlichkeit, die im Zentrum der jeweiligen künstlerischen Arbeit steht, ihre Sinnesorganisation, Identität und Beziehung zur Umwelt affiziert und nachhaltig verändert. Sie befähigt ein Subjekt demnach zu einer besonderen Erfahrung, die erst in der immanenten Krise und durch sie ermöglicht wird. Als Verkörperung wird Blindheit in den untersuchten Arbeiten zugleich gesetzt und in einem performativen Akt hervorgebracht. Sie ist eine komplexe Aktivierungsfigur, die ‚das Sehen‘, das heißt die vielfältigen Praktiken, die sich darunter subsumieren lassen, nicht einfach negiert, sondern destruiert und bereichert – sei es im Modus der Kritik, der Umbesetzung oder der Transformation. Blindheit ermöglicht, wie im Folgenden gezeigt wird, intensive und ungewohnte Begegnungen mit Bildern, Dingen, Menschen und Gedanken, weil die von ihr gezeichneten Figuren jenseits der erprobten, visuell kodierten Zugangsweisen neue Wege finden und ausprobieren (müssen). Diese Befähigung schließt eine dem Diskurs immanente Form der Verletzbarkeit ein. Blind werden sich die Protagonist_innen aus den untersuchten Werken der Bedeutung des Sehens ebenso bewusst wie eines jenseits dessen liegenden Wahrnehmungs- und Einfühlungspotenzials. Gleichfalls klingt damit bereits an, dass die blinden Figuren Konzepte der kohärenten Figurenidentität bzw. psychologischen Rollenfigur übersteigen und in einer intensiven Verbindung zu ihrer Umgebung stehen, sei diese nun räumlich oder aber sozial kodiert.

Bezüglich der besonderen Eigenschaften, die eine menschliche Gestalt in literarischen, szenischen oder bildnerischen Darstellungen auszeichnen, also etwa Geschlecht und Alter, Herkunft und individuelle Persönlichkeitsmerkmale,⁴⁰ kommt es in den Arbeiten zu erstaunlichen Überschneidungen und partiellen Ununterscheidbarkeiten zwischen einzelnen Figuren (*Aufnahme*, *Hund*, *Isabella's Room*), aus theaterwissenschaftlicher Perspektive darüber hinaus

39 Erin Manning: *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2007; Gabriele Brandstetter / Gerko Egert / Sabine Zubarik (Hrsg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin / Boston: de Gruyter 2013.

40 Vgl. Jens Roselt: Figur. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 104–107, hier S. 104.

zwischen Rolle und SchauspielerIn (*Isabella's Room*) sowie zwischen dem individuellen Leib und dem ihn umgebenden Raum (*All Together Now*). Mit Gabriele Brandstetter und Sybille Peters lässt sich diese charakteristische Unbestimmtheit als ein performativer Effekt von Wiederholungen verstehen, der ein Changieren zwischen De- und Refiguration bewirkt: „im Hervortreten einer Verschiebung in der Figur, deren Differenz von Wiederholung zu Wiederholung evident wird.“⁴¹ Damit kann Blindheit als eine zeitgemäße Figur im Sinne eines „Sammelterminus für ein synthetisches, in seiner Vielgestaltigkeit gleichwohl als Einheit gedachtes Gebilde“ begriffen werden.⁴² Sie tritt infolge der aufgezeigten diskursiven Zusammenhänge immer schon in einer ausgewiesenen Heterogenität in Erscheinung. Die zum Teil auffallend unpräzise gehaltenen Figuren sind deshalb von vornherein nicht als Identifikationsangebote zu begreifen. Im Gegenteil, sie laden zu einer rezipierenden Dezentralisierung, zur verfremdenden Reflexion allzu vertrauter eigener oder adaptierter Positionen ein. Abschließend ist zum hier verwendeten Blindheitsbegriff anzumerken, dass die Studie nicht den Ansätzen der Disability Studies folgt. Obwohl auch hier – vor allem in der Untersuchung von Calles *Les Aveugles* – ethische und moralische Aspekte eine Rolle spielen, zielt sie keineswegs auf die Herausbildung von Kriterien einer diesbezüglichen Bewertbarkeit künstlerischer Darstellungen von Blindheit.⁴³ Keine der Arbeiten beansprucht ‚Wahrhaftigkeit‘, keine zielt auf die Erzeugung einer kohärenten Darstellung von Blindheit; keine maßt sich an, im Besitz eines Wissens über physiologisch-soziale Auswirkungen von Blindheit zu sein. Bezeichnend ist hingegen, dass die ausgewählten Arbeiten hinsichtlich ihres Umgangs mit Blindheit auf produktive Weise ‚unfertig‘ wirken. Sie tragen so der Tatsache der ‚Nichtfassbarkeit‘ eines Phänomens Rechnung, das hier in Anlehnung an die sich für die zeitgenössische Theaterwissenschaft höchst produktiven Überlegungen von Bernhard Waldenfels als ein Phänomen verstanden wird, das sich stets etwas Fremdes bewahrt.⁴⁴

41 Gabriele Brandstetter / Sybille Peters: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *De figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002, S. 7–31, hier S. 18.

42 Ebd., S. 7.

43 Eine zentrale Aufgabe bleibt nichtsdestoweniger weiterhin die stärkere Anbindung der Kulturwissenschaften an die Disability Studies und umgekehrt nach Vorbild der anglo-amerikanischen Szene. In diesem Zusammenhang vorbildhaft sind Markus Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld: Transcript 2007; Beate Ochsner / Anna Grebe (Hrsg.): *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*. Bielefeld: Transcript 2013; Anne Waldschmidt / Hanjo Berressem / Moritz Ingwersen (Hrsg.): *Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript 2012.

44 Vgl. hierzu die Ausführungen in den Unterkapiteln „Die Schwelle“ und „Einbildungen“ in Kap. VI.

Ellipsen. Zur Argumentationsstruktur

Wenn Wirklichkeitserfahrung – insbesondere im Zeichen der Postmoderne bzw. nach 1945 – als disparat, widersprüchlich, sprunghaft und fragmentarisch betrachtet wird,⁴⁵ dann potenziert sich diese Vorstellung durch Imaginationen von Blindheit als Krise und Movens von Krise. Sie erscheint als geeignetes Mittel, um Kreisläufe zu durchbrechen, Grenzsituationen herbeizuführen, Entscheidungen zu forcieren und intensive Erfahrungen zu generieren. In diesem Sinn umkreist die vorliegende Studie ihr Thema mal in engeren, mal in weiteren Bahnen und orientiert sich dabei argumentativ an der Ellipse – bei aller Mehrdeutigkeit des sowohl in der darstellenden Geometrie als auch in der Rhetorik geläufigen Begriffs. Zu Beginn jedes Kapitels wird in Inhalt, Form und zentrale Fragestellungen des zu analysierenden Werks eingeführt, bevor einzelne Aspekte in weiterführenden Diskursen exkursartig vertieft werden. Ziel ist keine systematisch hierarchische Abhandlung der einzelnen Arbeiten, sondern ein dynamischer Argumentationsverlauf, der sich durchaus auch von seinem ‚eigentlichen‘ Gegenstand entfernt, ihn allerdings niemals aus dem Blick verliert und immer wieder zu ihm zurückkehrt. Dieses Vorgehen erlaubt, der dem Thema immanenten Disparität, Sprunghaftigkeit und Dezentrierung am ehesten gerecht zu werden. Passend erscheint mir deshalb der Vergleich mit der Ellipse, die in der darstellenden Geometrie eine geschlossene ovale Kurve beschreibt und zwei Zentren besitzt. Diese Polyzentrik trägt der konstitutiven Verschränkung von Sehen und Blindheit Rechnung, die für die vorliegende Studie grundlegend ist. Zudem erinnert das grafische Schema der Ellipse aufgrund der beiden Brennpunkte an die binokulare Struktur des Sehens und sogar an die Form des menschlichen Auges selbst. Weil die äußere Linie der Ellipse einen klaren Verlauf anzeigt, ihre innere Struktur gleichzeitig jedoch Aspekte von Nähe und Distanz vereint, kann sie den Anspruch meiner Untersuchung auf eine innerhalb einer nachvollziehbaren Kontur bestehende Offenheit und Elastizität illustrieren.

Umberto Eco formuliert das der Relation zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption innewohnende Muster in einer frühen Konzeption seines ‚offenen Kunstwerks‘ wie folgt:

Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein.⁴⁶

45 Vgl. dazu insbesondere Kap. II.

46 Umberto Eco: Die Poetik des offenen Kunstwerks. In: Ders.: *Das offene Kunstwerk*, aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 27–59, hier S. 30.

Obwohl Eco zwischen geschlossenen und offenen Formen eines Kunstwerks unterscheidet⁴⁷ – liegt doch, wie er zugleich betont, beiden Ausprägungen eine einzige Einstellung zugrunde: Die Überzeugung nämlich, dass jedes Werk im Zuge der Rezeption aktiviert werde: „jedes ‚Lesen‘, ‚Betrachten‘, ‚Genießen‘ eines Kunstwerks stellt eine, wenn auch stumme und private Form von ‚Ausführung‘ dar.“⁴⁸ Die im Anschluss zu untersuchenden Inszenierungen zeichnen sich auf besondere Weise durch eine ‚Flüchtigkeit‘ aus: Ähnlich dem paradoxen Mechanismus des blinden Flecks tendiert Blindheit zum Entzug im Versuch einer Annäherung von außen.

Doch die Ellipse erweist sich nicht nur in Form der visuellen Konkretisierung eines nichthierarchischen Vorgehens als produktiv für die Argumentationsstruktur der vorliegenden Arbeit, sondern auch hinsichtlich ihrer Funktion als eine rhetorische Figur der Auslassung. Ausgelassen werden in der Regel Satzteile, Episoden oder Vorgeschichten, die von den Rezipient_innen eigenständig ergänzt werden können.⁴⁹ Das Ausgelassene ähnelt gewissermaßen der Stellung des blinden Flecks, der selbst nicht sichtbar, indirekt aber aus dem Kontext zu erschließen ist. Meines Erachtens kann über inszenierte Blindheiten nur in Form von Auslassungen nachgedacht werden, und zwar aus mehreren Gründen. Zwei von ihnen möchte ich hier unterstreichen: Erstens die mit Waldenfels' Phänomenologie des Fremden zusammengebrachte Nichtfassbarkeit, die sich in introspektiv kodierten Zugängen (wie in *All Together Now* oder in Derek Jarman's Film *Blue*⁵⁰) ebenso zeigt wie in Inszenierungen von Blindheit, die eine distanziertere Perspektive einnehmen. Zweitens fungiert die Metapher als eine wiederkehrende (Hilfs-)Figur, um Blindheit zu umschreiben, selbst in spezifischer Hinsicht als Auslassung, ersetzt sie doch „etwas durch etwas anderes“, wie Mieke Bal feststellt. Hierbei müsse jedoch, wie Bal argumentiert, eine gewisse Ähnlichkeit gegeben sein – aber auch eine merkliche Differenz. „Durch die Verbindung von Ähnlichkeit und Unterschied“, schlussfolgert Bal, „kommt der neue, kreative, informative Überschuss der Metapher zustande“, und dieser sei unentbehrlich für den stets sich erneuernden Umgang mit Begriffen, was an die

47 Der in der Moderne infrage gestellte Werkcharakter liegt für ihn in der künstlerischen Komposition (und Intention) eines „Ganze[n]“, das „in definiter und abgeschlossener Weise“ organisiert und dargeboten wurde, sodass „das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form“ nachvollzogen werden konnte (ebd., S. 28–30).

48 Ebd., S. 29.

49 Vgl. Stefan Matuschek: Ellipse. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1994, Sp. 1017–1022, hier Sp. 1018.

50 *Blue* (US 1993, R: Derek Jarman).

Ausführungen zu Blindheit als konstituierender Verkörperung und als Denkfigur anschließt.⁵¹

Dass die Ellipse aus sprachwissenschaftlicher Perspektive als ein Sonderfall der Anapher gehandelt wird, bestärkt diese Annahme. Die Anapher meint die fortlaufende Wiederholung einer Sinneinheit, eines Motivs oder Themas.⁵² Die zu untersuchenden Werke erfordern eben diese doppelte Perspektivierung – einerseits ist ihnen trotz aller Diversität ein gewisser Leerstellencharakter eigen, der zur Programmatik des offenen Kunstwerks und zur Rezeptionsästhetik der Leerstelle in Kunst und Literatur gehört,⁵³ andererseits arbeiten die hier versammelten Künstler_innen in unterschiedlicher Weise, wie auch im Verweis auf das performative Potenzial von Blindheit dargelegt, mit dem Mittel der Wiederholung – und einer ihr innewohnenden Logik des steten Aufschubs einer (abschließenden) Identität. In Brodowskys Erzählung sind es einzelne Wörter und Versatzstücke, die wiederholt werden – und dadurch Leerstellen produzieren: Das sprechende Ich fällt immer wieder in eine Art mantraartigen Refrain, der es von der Durchdringung des ‚eigentlichen‘ Problems abzuhalten scheint. Eine weitere Spielart der leerstellenhaften Wiederholung stellt das zentrale Thema der Vergegenwärtigung von Vergangenen dar. Die Protagonistinnen aus *Aufnahme*, *Hund* und *Isabella's Room* bestehen auf der Wiederholung vergangener Ereignisse, auf einer Aktualisierung ihrer Vergangenheit. Die Wiederholung erscheint als ein Versuch der (Wieder-)Aneignung von Geschichte vor dem Hintergrund einer veränderten ‚Sicht‘ auf Erlebtes. Calles Arbeit wiederum zeichnet sich vor allem durch ihre klare Serialität, die strenge Formgebung und die Leitfrage nach den Interferenzen von Schönheitsvorstellungen und Blindheit aus. Am radikalsten freilich kommen die Figur der Auslassung und die der Wiederholung in Stuarts Installation *All Together Now* überein, wo zwischen dem Modus der Auslassung und dem der steten Wiederholung (dieser Auslassung) nicht mehr länger unterschieden werden kann.

Den Kern der Studie bilden fünf Kapitel (Kap.II–IV) zu den untersuchten Arbeiten, deren Inhalt und zentrale Fragestellungen im Folgenden kurz umrissen werden.

51 Mieke Bal: Zu Tode erschrocken. In: Dies.: *Kulturanalyse*, aus. d. Engl. v. Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 44–71, hier S. 58–59.

52 Susanne Winkler: Ellipsis. In: *Encyclopedia of Language & Linguistics*, hrsg. v. Anne H. Anderson / Laurie Bauer / Margie Berns / Graeme Hirst et al. Oxford: Elsevier 2006, S. 109.

53 Vgl. Kap.II.

Der Aufbau der Studie

Paul Brodowskys Erzählung Aufnahme (2007)

In den Kapiteln II und III wird belegt, wie sehr die Auseinandersetzung mit Blindheit in literarischen Texten an die Prominenz einer visuellen Kunstform gebunden ist. Doch ergibt sich hier eine produktive Spannung gerade aus dem Kontrast zwischen visuellen Bildmedien und dem literarischen Schreiben als einer Möglichkeit, betont andere Bilder zu generieren.

Bei Paul Brodowsky ist es die Fotografie, die als ein ‚realistisches Medium‘ (Evidenz) *par excellence* in die Erzählung eingeführt wird, wie sich mit Verweis auf Roland Barthes und Susan Sontag zeigen lässt.⁵⁴ Ihre Wirkmacht schwindet jedoch – sei es infolge der impliziten Digitalisierung oder der in der Erzählung verhandelten persönlichen Sinnkrise. Das langsame Sterben einer analogen Technik personalisiert sich in einer erblindenden Fotografin, die auf diese Weise mehr und mehr zu einem lebendigen Paradox wird. Die Vagheit, in der die Charakterisierung der Protagonistin verharrt, dehnt sich auf deren bevorstehende, aber stets aufgeschobene Blindheit aus. Als eine schwer zu benennende, latente Gefahr schwebt sie über der ganzen Erzählung und verbindet sich mit der partiellen Amnesie des erzählenden Ich, das wie die Fotografin merkwürdig identitätslos bleibt. Die Figurenzeichnung belegt also jene signifikante Blindheit des literarischen Textes, weil sie als ein diskursives Kontinuum in den Akt des ausführenden Lesens hineinreicht. Blindheit wird, so die zentrale These, zu einer verkörperten, wissenschaftlich-künstlerischen Praxis, deren Ziel in der Transformation der Fotografin und der durch sie personalisierten Fotografie besteht. Die Selbsttötung, auf die *Aufnahme* hinausläuft, bedeutet indes kein notwendiges Scheitern an dieser Aufgabe, sondern ermöglicht eine Situation gleichzeitiger An- und Abwesenheit, wie durch die einschlägige Inszenierung innerhalb der Erzählung und vergleichende Rückschlüsse auf Peggy Phelans Thesen zu Leben und Werk Francesca Woodmans nachgewiesen wird.⁵⁵

Da die aus der Lektüre von Brodowskys Erzählung *Aufnahme* zu entwickelnden spezifischen Fragestellungen für die gesamte Arbeit relevant sind, steht diese Erzählung am Anfang. Die Unbestimmtheit des Geschlechts des erzählenden Ich weist voraus auf Lohers *Hund* sowie die radikale Verunklärung der expliziten Sichtbarkeit geschlechtlicher Kodierungen bei Meg Stuart – und

54 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, aus d. Franz. v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989; Susan Sontag: *Über Fotografie* [1980], aus d. Amerik. v. Mark W. Rien / Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer 2013.

55 Peggy Phelan: Francesca Woodman's Photography. Death and the Image One More Time, In: *Signs* 27,4 (2002), S. 979–1004.

mehr noch bei Eszter Salamon, deren *Tales of the Bodiless*⁵⁶ im Kapitel VI vergleichend in die Analyse von *All Together Now* einbezogen werden. Die zentrale These, die sich aus diesem übergreifenden Befund ableiten lässt, lautet, dass in neueren Inszenierungen die Frage nach einer binär-geschlechtlichen Kodierung von Blindheit in übergeordnete, unter anderem post-gendertheoretische Fragestellungen eingelagert – und damit partiell aufgehoben ist.

Dea Lohers Theatertext Hund (2002)

Kapitel III konfrontiert die in Kapitel II herausgestellte Abwesenheit der blinden Frau in der Kulturgeschichte mit dem Umstand, dass in Dea Lohers Theatertexten blinde Figuren auftauchen, die ausnahmslos weiblich kodiert sind. Am Beispiel der Textminiatur *Hund* wird nach der Funktion und den Folgen dieser Verschiebung gefragt. Eingelassen ist dieser Aspekt allerdings in eine Diskussion der vielfältigen Verfahren Lohers, die darauf zielen, ein normatives Denken in binären Kategorien wie sehen/nicht-sehen, männlich/weiblich, aktiv/passiv, vollkommen/unvollkommen und lebendig/lebenslos auszuhebeln. Kennzeichnend sind eine poetisch operative Haltung, die in der bildenden Kunst ein Korrektiv für das eigene Schaffen erkennt – hier die Bildhauerei – und ein sowohl episches als auch illusionistisches Verständnis von Theater.⁵⁷ Die Aushebelung vermeintlich oppositioneller Begriffe impliziert indes keine Nivellierung von Unterschieden, sondern insistiert vielmehr auf dem Gedanken eines ständigen Fließ- und Tauschcharakters, der Differenzen hervortreten lässt, indem er mit ihnen spielt, sie lustvoll demontiert und neu kombiniert. Ähnlich wie bei Brodowsky evoziert *Hund* Vorstellungen von Trauer und Tod, die ein allgemein vorherrschendes, negativ konnotiertes und als Einschränkung der Lebensqualität der Trauernden gewertetes Verständnis von Blindheit mit Vorstellungen der geistigen Erweiterung oder Reifung konfrontiert – als eine Voraussetzung für ein erweitertes (Selbst-)Bewusstsein und Souveränität. Blindheit fungiert hier gemäß ihrer motivgeschichtlichen Nähe zum Tod nicht als dessen Vorbotin, sondern als Initiatorin einer erst durch den Tod (des Geliebten) möglichen veränderten Einstellung gegenüber existenziellen Fragen. Zugleich ermöglicht sie – wie bei Brodowsky als Indikatorin

56 Eszter Salamon: *Tales of the Bodiless* (UA: 21.05.2011, Kaaithheater, Brüssel, KunstenFESTIVALdesArts).

57 In Anlehnung an Umberto Eco verstehe ich unter Poetik sowohl einen Oberbegriff für die dezidierten Erklärungen der Autorin, die in die Analyse einfließen, als auch den aus der Textanalyse erkennbaren Bauplan, „dergestalt, daß man aus der Art, wie das Werk gemacht ist, erschließen möchte, wie es gemacht sein wollte.“ (Umberto Eco: Vorwort 2. Auflage. In: Ders.: *Das offene Kunstwerk*, S. 7–26, hier S. 10.)

medialer Transpositionen – einen neuen Zugang zu ausgewählten Skulpturen des Bildhauers Alberto Giacometti, dem Loher ihre Miniatur widmet; es wird daher versucht, Giacomettis künstlerische Positionen mit der dem Pygmalion-Mythos inhärenten Mimesiskonzeption zu korrelieren.

Sophie Calles Ausstellung Les Aveugles (1986)

Was die Stellung der Fotografie betrifft, ist *Les Aveugles* gewissermaßen ein Gegenstück zu Brodowskys *Aufnahme*. Blindheit und Fotografie werden hier auf ganz andere Weise zueinander in Beziehung gesetzt. Während *Aufnahme* den Verlust der visuellen Wahrnehmung und Darstellbarkeit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal verhandelt, wählt Calle für ihre Arbeit einen dokumentarischen Stil und stellt Blindheit im Modus scheinbarer Objektivität einer (ebenso scheinbaren) Evidenz des Sichtbaren gegenüber. Das Prinzip der Kontrastierung setzt sich in der gewählten Form, einer Kombination aus Texten und Fotografien, fort, in der Sophie Calle einer mehrdeutigen Praxis der Imagebildung nachgeht. Indem die für ihre investigativen Methoden bekannte Künstlerin blindgeborene Menschen nach ihrem *image of beauty*, ihrer Vorstellung von Schönheit, befragt und die Ergebnisse ihrer Erhebung ‚sehenden‘ Ausstellungsbesucher_innen präsentiert, stellt sie zwei miteinander verschränkte Formen der Imagebildung zur Diskussion. Entsprechend der Koinzidenz von Sehen und Nichtsehen als einer Grundannahme der vorliegenden Arbeit lässt sich an diesem Beispiel ein kulturelles Kipp-Phänomen prägnant verdeutlichen: die Doppeldeutigkeit, die analog zum Imagebegriff in einer Formulierung wie ‚die Wahrnehmung Blinder‘ mitschwingt. Sie lässt sich zum einen derart interpretieren, dass Blinde (visuell) wahrnehmen, und rekurriert zum anderen darauf, dass sie wahrgenommen werden. Die zweite Lesart weist so auf den erwähnten Objektstatus von Blindheit hin, der als Ergebnis einer im Alltagsdenken virulenten Imagebildung hinterfragt wird. Die ambivalente Durchdringung, ja die Frage, wer in *Les Aveugles* wen ansieht – die Ausstellungsbesucher_innen die Porträtierten oder umgekehrt – wird mit Diderots *Brief über die Blinden* konfrontiert, der bezeichnenderweise *für den Gebrauch der Sehenden* gedacht war und so maßgeblich zu einer Imagebildung beigetragen hat, deren Auswirkungen bis heute spürbar sind.

Calle zeigte ihre Arbeit im Rahmen einer Ausstellung; das Format der Ausstellung findet bei Lauwers und Needcompany wiederum Eingang in eine andere Kunstform, das Theater, denn hier wird eine museale Sammlung auf der Bühne präsentiert. Daraus wiederum ergibt sich eine inhaltliche und formale Parallele zu Brodowskys *Aufnahme* und Lohers *Hund*. Erneut wird in *Isabella's Room* eine visuell kodierte Praxis – die Ausstellung – in eine Kunstform integriert,

in der es, wenngleich unter anderen Vorzeichen, darum geht, etwas zu zeigen. Warum ausgerechnet kulturelle Praktiken des Sichtbarmachens immer wieder mit Vorstellungen von Blindheit kontrastiert werden, gehört zu den zentralen Fragen der vorliegenden Studie.

Die Theaterinszenierung Isabella's Room (Jan Lauwers und Needcompany, 2004) Kapitel V betrachtet Blindheit im Spannungsfeld zweier einflussreicher Kulturinstitutionen, dem Theater und dem Museum. Die Inszenierung von Jan Lauwers und Needcompany folgt dem Muster von Blindheit als Erkenntniszuwachs und -verlust, das hier auf die Frage nach einem adäquaten Umgang mit einer Privatsammlung kolonialer Artefakte angewendet wird. Die Künstler_innen haben eine archäologisch-ethnologische Privatsammlung aus einer museal kodierten Sphäre in eine als flüchtig charakterisierte Sphäre überführt und im Rahmen der Inszenierung fiktionalisiert. Dieser Akt wird als ein Bekenntnis gewertet, in die Aushandlung der Deutungshoheit über Geschichte – beispielhaft repräsentiert in jenem Erbe – neben der Institution des kulturhistorischen Museums auch die Institution Theater stärker zu involvieren. Blindheit wird als eine komplexe Haltung gegenüber den auf der Bühne (re-)präsentierten Objekten befragt. Nachzuweisen ist, dass der Transfer selbst und die ständige Dynamisierung eines um seinen Ort gebrachten Erbes einen anderen Blick auf die Artefakte ermöglichen. Ähnlich wie in Lohers *Hund* fungiert Blindheit hier als Ausdruck einer pointiert illusionistischen Darstellungsweise, verbunden mit dem Anspruch der aktiven Entkopplung einer kausalen Verbindung zwischen Sehen und Erkennen. Anknüpfend an Kapitel II erfolgt in diesem Kapitel eine weitere Umdeutung des Ödipus-Mythos: nicht nur in Form einer geschlechtlichen, sondern auch ethisch-moralischen Wendung, nämlich der Suspensierung des Inzestverbots. Gezeigt wird, dass der ‚andere‘ Blick nur um den Preis des Grenzübertretts, der Ausblendung und Demontage von (ehemaligen) Konventionen und Sinnzuschreibungen zu haben ist. Die Künstler_innen nutzen dies zur Erprobung neuer Zugänge zum Erbe und zur Rekonstruktion und Fortschreibung der darin verkörperten Geschichte. Diese Geschichte ist in *Isabella's Room* immer mehrdeutig: Die Lebensgeschichte der erblindeten Ethnologin Isabella Morandi verknüpft sich unentwirrbar mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts, der Modus des realistischen Erzählens mit der Sphäre des Mythischen und Irrealen. Hier tritt der Konstruktionscharakter von Geschichte wie von Geschichten besonders deutlich zutage – und erinnert zugleich an das Gebot, aufmerksam und skeptisch gegenüber jedem kulturellen Zugriff, jeder Form ihrer Aneignung zu sein.

Meg Stuarts szenische Installation All Together Now (2008)

Werden bis hierher die Fotografie und Bildhauerei sowie die Ausstellung und das Theater, ja selbst die Literatur als visuell kodierte Kunstformen untersucht, beschäftigt sich Kapitel VI mit einer szenischen Situation, die das Sehen selbst als eine verlässliche Praxis der Wahrnehmung, Identifikation und Kommunikation suspendiert. Meg Stuarts Performance-Installation *All Together Now* stellt im Rahmen der Studie die künstlerisch radikalste Form im Umgang mit Blindheit dar. Durch den Einsatz eines licht- (und schall-)isolierten Schwarzsraums werden die Rezipient_innen hier selbst vorübergehend zu ‚Blinden‘, da sich ihnen ‚nichts‘ zeigt. Herausgearbeitet werden die vielschichtigen Effekte, die diese die Gattung Theater selbst infrage stellende Ausnahmesituation zeitigt. Aufgezeigt wird, wie dieser spezifische Raum die Besucher_innen mit sich selbst und den Grenzen ihrer Wahrnehmung konfrontiert. *Ex negativo* lässt sich ermessen, wie fließend der (halbbewusste) Übergang zwischen Sehen und Erkennen, zwischen dem Anblick eines Menschen und den Rückschlüssen auf sein Geschlecht ist. Die exemplarische Einbeziehung von Salamons szenischer Fiktion *Tales of the Bodiless* und darin verhandelter, gender- und humanwissenschaftlicher Diskurse unterstreicht diesen Aspekt und schließt an den problematisierten Vorgang der Imagebildung in Calles *Les Aveugles*, aber auch die Unbestimmtheit des Geschlechts in *Hund* und *Aufnahme* an.

In Anbetracht der eingangs diagnostizierten Engführung von Blindheit und Geschlecht lässt sich postulieren, dass das Geschlecht der Blindheit in den Künsten der Gegenwart weder männlich noch weiblich, sondern auf progressive Weise aufgebrochen ist. Bezeichnend ist, dass Krisen der (visuellen) Wahrnehmung und des Denkens in der Regel an blinde Figuren gebunden sind, die ihre Grenzen, ihre Wahrnehmung, ihr Verhältnis zu sich selbst und ihrer Geschichte, ihrem Körper und ihrer Umwelt neu bestimmen müssen. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dieser Herausforderung soll nun im Mittelpunkt stehen.