

BLICK-WECHSEL: DUBIOSE SPIEGELSCHAU IN YOKO TAWADAS ERZÄHLUNG ‚DAS BAD‘

„Ich habe begonnen, den Himmel zu fotografieren,
als meine Frau krank wurde. Er ist für mich
gleichzeitig Spiegel und Fenster: Ich sehe mich
selbst, und ich sehe das, was ich sehen will. Der
Himmel ist wie ein Film, den ich in meiner
Phantasie entwickeln kann.“

Nobuyoshi Araki

Wandlungen

Im komplexen Zusammenspiel der Motive Spiegel, Maske und Fotografie in den Erzählungen der Autorinnen Yoko Tawada und Emine Sevgi Özdamar werden sowohl Fragen nach der Bedeutung der bildgebenden Medien als auch nach der Funktion des Bildes, dessen Genese gestellt. Diese Fragen führen ins Zentrum der kritischen Reflexion jener Grundlegung des neuzeitlichen Subjekts, die – wie Jacques Lacan und in dessen Nachfolge Pierre Legendre gezeigt haben – auf der Trennung von Körper und Bild bzw. der Ersetzung des Anderen durch sein Bild basiert. Ausgehend von Pierre Legendres Analyse der narzisstischen Fundierung der bildmächtigen Ordnung der Repräsentation, stellt sich die Frage nach der Hintergebarkeit dieser Ordnung. Die aus der Lektüre der literarischen Texte abgeleitete Deutung des Spiegels als eines Schwellenphänomens zielt bereits in diese Richtung. Die zentrale Frage dieser Arbeit, welche andere Form von Subjektsein, ausgehend von der Erfahrung, zwischen verschiedenen Kulturen zu leben, denkbar ist, rüttelt an die Grundfesten jener Ordnung, die das Subjekt hervorbringt. So gilt es in der Analyse der literarischen Verwendung der oben genannten Motive ein Problemfeld auszubreiten, das die Frage des Subjekts in verschiedene Richtungen hinein öffnet.

Die Inszenierung der höchst ambivalenten Situation der Betrachtung im Spiegel in Yoko Tawadas Erzählung ‚Das Bad‘ entlarvt den widersprüchlichen Charakter eines jeden Selbstbildes. Anders als in Aysel Özakins Roman ‚Die blaue Maske‘ wird die Trennung zwischen Innen und Außen in der Durchkreuzung der unterschiedlichen Funktionen von Spiegel, Maske und Fotografie grundlegend in Zweifel gezogen. Dadurch ist es beispielsweise möglich, die Frage kultureller Identität hinsichtlich der Bedeutung des Stereotyps zu problematisieren. Ausgehend von dieser in den literarischen Texten praktizierten Strategie, die Frage nach der Bedeutung der bildgebenden Medien im komplexen Wechselspiel neu zu stellen, ergibt sich ein vielschichtiges Feld von Fragen. Das sich in der Umdeutung der ‚Medien‘ abzeichnende Changieren der wirkungsmächtigen Grenze zwischen Sichtba-

rem und Unsichtbarem eröffnet zugleich eine andere Perspektive auf das Subjekt.

Dieser von der Figur des Anderen aus vollzogene Perspektivwechsel mündet in Özdamars Erzählungen ‚Der Hof im Spiegel‘ und ‚Gastgesichter‘ in den Entwurf eines Spiegelraums, der – begründet in der Erfahrung der Autorin – als eine Art Grenzraum im Text inszeniert wird.¹

Die paradoxe Einheit des Subjekts von Ich und Anderem ist seit der Romantik ein prominentes Thema der Literatur. So gehört das ‚monströse‘ Spiegelbild, das in der Figur des Doppelgängers einen Körper bekommt, zum Fundus jener Symbole, den das kulturelle Gedächtnis zur Darstellung der Selbstentfremdung bereithält. Spätestens seit Jacques Lacan wandelt sich der Spiegel von einem Instrument der Selbsterkenntnis zu einer Instanz, die die Widersprüchlichkeit eines jeden Selbstbildes erfahrbar macht. Die bereits im narzisstischen Zirkel angelegte Einsicht, dass sich die in der Subjektbildung wirksamen Prozesse von Er- und Verkennen gegenseitig bedingen, analysiert Lacan, indem er vom Spiegelstadium des Kindes ausgeht. Die Identifikation des Kindes mit seinem Spiegelbild ist unerlässlich für den Aufbau einer sozialen Identität, bedeutet aber zugleich das erste Erlebnis der Selbstentfremdung. Mit der Thematisierung des ‚Blicks‘ erhält die Frage des Subjekts eine entscheidende Wende. So besteht der ambivalente Status des Spiegelbildes darin, dass das ‚eigene‘ Bild als Bild eines Anderen auf die vor dem Spiegel befindliche Person zurückprojiziert wird. Die sich im Zuge der Gleichzeitigkeit von Selbstbezug und -entzug einstellende Erfahrung der eigenen Fremdheit hebt auch Homi Bhabha hervor. Er betont, dass es in der Identifikation der imaginären Beziehung auch immer den entfremdeten Anderen gibt. Seine Gleichsetzung des Anderen mit dem Spiegel zielt auf jene bedrohliche Umkehrung des Blicks ab, die das Subjekt mit seinem eigenen Fremdsein und damit zugleich mit einem Paradoxon konfrontiert: Das Subjekt ist selbst Stoff der Beschreibung durch den Blick, der es konstituiert.²

In der Erzählung ‚Das Bad‘ wird die für das Subjekt paradigmatische Situation der Selbstbefragung im Spiegel zum Ausgangspunkt der literarischen Verarbeitung eines Lebens zwischen verschiedenen Kulturen. Wie in einem Traum durchlebt das entfremdete weibliche Erzähl-Ich zahlreiche Metamorphosen. Die Urszene der im Text beschriebenen Verwandlungen der Hauptfigur bildet eine japanische Legende, in der bereits das zentrale Thema der Erzählung anklängt. In dieser Legende erhält der Sohn einer zum Fisch gewordenen Frau die Aufgabe, das Geheimnis der mütterlichen und damit auch der eigenen Herkunft zu ergründen. Dieses Geheimnis bildet den dunklen Grund eines in einer ‚Poetik des Traums‘ begründeten bildmächtigen Erzählens. „Die Mutter rammt ihren großen beschuppten Leib immer wieder

1 Im gleichen Zuge weicht die Verbindung des Spiegels mit einem positivistisch geprägten Weltbild der Frage nach der Tiefendimension dieses Motivs, die bei Lévinas in der ‚Spur des Anderen‘ thematisiert wird. Die Frage nach den Implikationen eines vom Paradigma der Nähe aus zu denkenden anderen Subjektseins, auf das in Özdamars Erzählung ‚Der Hof im Spiegel‘ in der Berührung des Spiegels angespielt wird, wird in der zwischen Literatur und Philosophie wechselnden Lektüre entfaltet. Dabei wird die Frage nach der spezifischen Bedeutung der Verbindung von Spiegel und Raum in Özdamars Text vor dem Hintergrund der kulturwissenschaftlichen Wende zu einem Raumdanken diskutiert.

2 Vgl. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 120 ff.

gegen die Felsen, die nach und nach zerbrachen. Tag und Nacht hörte sie nicht auf, ihren Leib gegen die Felsen zu rammen. Die abgerissenen Schuppen tanzten wie blutige Kirschblütenblätter in den Himmel.³ In der japanischen Mythologie verkörpern Fischfrauen auf eine komplexe Weise das Fremde. Sie sind Wesen des Übergangs. Die im Motiv der Fischfrau ange-deutete Erfahrung des Übergangs wird zu einem Paradigma des Erzählens. Im Zwischenbereich der Literatur lässt sich das Geheimnis der Herkunft unabhängig von der Frage des Ursprungs thematisieren. Damit tritt etwas in den Blick, was in der nachträglichen Re-Konstruktion der persönlichen Geschichte ansonsten vielleicht eher zum Verschwinden gebracht wird.

Mit dem im Text beschriebenen Vorgang des Sich-Schuppens, auch zu verstehen im Sinne einer Häutung, wird das Interesse des Lesers zunächst auf den Körper gelenkt. Der nackte weibliche Körper wird zum Schauplatz des Erzählens. Deutlich wird dies bereits in der äußeren Form: So ist der Erzähltext im Druck mit zarten Bildern asiatischer Körper unterlegt. Dieser Kunstgriff hat eine doppelte Wirkung: Zum einen wird der ‚exotische‘ weibliche Körper mit Schriftzeichen bedeckt. Zum anderen wird die Schrift ‚verkörpert‘. Die Materialität des Zeichens wird gespiegelt in der Präsenz des weiblichen Körpers, der im Text in doppelter Weise in Erscheinung tritt. Der in der Verdichtung von weiblichem Körper und Schrift zugleich aufgeworfene Aspekt der gewaltsamen Einschreibung soll im Folgenden im Zuge der Frage behandelt werden, welche Funktion der Fotografie innerhalb der im Zentrum der Analyse stehenden Spiegelszene zukommt.

Die Präsenz des Körpers, die im Text bereits in der Materialität des Zeichens in Erscheinung tritt, korrespondiert zudem mit der Weigerung der Erzählerin, ‚Ich‘ zu sagen: „Bis ich in die Grundschule eintrat, hatte ich von mir selbst immer nur mit meinem eigenen Namen gesprochen. Das ist in Japan nichts Ungewöhnliches. In der Grundschule sagten die Lehrer den Mädchen und Jungen, daß man sich selbst *Ich* nennt. Zuerst hatten sich alle geschämt und weiterhin statt *Ich* nur ihren Namen benutzt; allmählich aber hatten sie wenigstens im Unterricht angefangen, *Ich* zu sagen. Nur ich konnte es nicht. Ich wollte aber nicht, daß es jemand merkt und hörte deshalb auf, mit anderen zu sprechen.“⁴ Die bereits in der Schreibweise divergierenden beiden Ichs deuten darauf hin, dass die Identitätsproblematik in der Erzählung ‚Das Bad‘ mit dem Komplex der Sprache verknüpft wird. Dabei lässt sich das kursiv geschriebene, von Beginn an problematische Ich als Symptom einer dauerhaften Krise deuten. „Das *Ich* zerbrach mir in Teile mit großen Abständen dazwischen.“⁵ Mit dem ‚anderen Ich‘ wiederum verbindet sich die Frage, inwieweit es möglich ist, die Krise wenn nicht im Schreiben zu überwinden, so doch in eine in der Poetik des Traums zum Ausdruck kommende Kraft zu verwandeln. Die sich durch die Dichte der Bilder auszeichnende Schreibweise scheint diese Vermutung formal zu bestätigen. Diese Überlegung wird durch eine Beobachtung der Erzählerin ergänzt, wonach die Fragmentierung des eigenen Ich mit der ‚Zerlegung‘ der Sprache in einzelne Silben einhergeht. Im Stottern triumphiert die klangliche Dimension der

3 Tawada, Yoko: *Das Bad*, 3. Aufl., Tübingen 1993, S. 3. Der literarische Text enthält in der vorliegenden Ausgabe keine Seitenzahlen. Dennoch werden die Zitate im Folgenden zur besseren Orientierung mit Seitenzahlen versehen.

4 Ebd., S. 16.

5 Ebd., S. 16.

Sprache über den Sinn der artikulierten Worte: „Mein Magen zog sich zusammen; und ich begann zu stottern. Wenn ich stottere, fühle ich mich sehr wohl. ‚Daddaddaddas ...‘. Die Haut meines Magens zog sich zu einem Dudelsack zusammen und musizierte.“⁶ Die für das Erzähl-Ich als befreiend wahrgenommene Musikalität der Sprache wird an dieser Stelle mit dem Motiv einer Körpersprache verknüpft. Die in zerstückelter Weise hervorgebrachten Worte hallen im eigenen Körper wider, der die verschiedenen Teile des Ich in Schwingungen versetzt und einer geheimnisvollen Partitur folgend zum Klingen bringt. Der Vergleich des Magens mit dem Resonanzkörper eines Musikinstruments betont den körperlichen Aspekt des Sprechens, der – folgt man der Logik der hier beschriebenen Passage – erst im Moment der äußersten Gefährdung des Ich erfahrbar wird.

Mit diesem den gesamten Körper einbeziehenden Sprechen bewegt sich die Erzählerin bereits nah an der Grenze zum Verstummen. Die Thematik des Sprachverlusts ist in der Erzählung ‚Das Bad‘ mit dem Eintritt in die fremde Sprache verknüpft: „Die Zunge war weg, der Mund eine dunkle tiefe Höhle. Xander war in Wirklichkeit nicht Fotograf, sondern Deutschlehrer. Er hatte mir, als ich in diese Stadt gekommen war, die ersten Worte beigebracht.“⁷

Die im Verlust der Sprache erfahrene Ohnmacht geht für die Erzählerin mit dem Abtauchen in ein dem Sichtbaren entzogenes Schattenreich einher. Dieses Reich untersteht einem ‚alten Weib‘, das zugleich als Personifikation des Todes sowie als Doppelgängerinnenfigur fungiert. Die bereits in der Präsenz des Körpers im Text aufgeworfene Frage nach der Grenze jener mächtigen Ordnung der Sprache, der auch das Subjekt angehört, wird durch die Schilderung des zwischen Tag und Nacht angesiedelten Zwischenreichs um einen weiteren wesentlichen Aspekt ergänzt.

Dabei spielt auch die Frage, wie sich das Verhältnis zur Sprache durch die Erfahrung der Migration verändert, eine zentrale Rolle. So entwickelt die Icherzählerin, die ihr Geld als Dolmetscherin verdient, einen regelrechten Sprachekel. „Alle redeten durch meinen Mund.“⁸ Und „Die Münder öffneten sich wie Müllbeutel; Abfall quoll heraus; ich mußte ihn kauen, schlucken und in anderen Worten wieder ausspeien.“⁹ In ihrer Funktion als Dolmetscherin fungiert sie für die anderen als eine Art Sprachrohr. Resultat der Besitznahme des eigenen ‚Sprachkörpers‘ ist, dass sowohl das Verhältnis zur fremden Sprache als auch zur eigenen Muttersprache von der Erzählerin als zutiefst gestört empfunden wird: „Ich bin zum Dolmetschen nicht geeignet. Ich hasse das Reden mehr als alles andere. Besonders das Reden in meiner Muttersprache.“¹⁰ Wie an dieser Stelle deutlich wird, ist die sich im Zuge der Migration zuspitzende Frage der Identität untrennbar mit der Frage der Sprache verknüpft.¹¹

6 Ebd., S. 17.

7 Ebd., S. 26.

8 Ebd., S. 17.

9 Ebd., S. 17.

10 Ebd., S. 16.

11 Sabine Fischer weist darauf hin, dass im Verstummen für die Protagonistin die einzige Möglichkeit liegt, sich dem europäisch-japanischen patriarchalischen Diskurs zu entziehen: „Es unterminiert die Aneignungsstrategien des deutschen Lehrers bzw. Geliebten und beendet das für die Protagonistin unerträglich werdende Wiederkauen fremder Wörter in der Dolmetschersituation.“ (Fischer, Sabine: ‚Verschwinden ist schön‘: Zu Yoko Tawadas ‚Das Bad‘, in: Fischer,

In der Erzählung ‚Das Bad‘ wird die Frage nach den Gründen für die Selbstentfremdung des weiblichen Erzähl-Ich in Anspielung auf die mächtigen Ordnungssysteme der Sprache und des Bildes entfaltet. Im Zentrum der folgenden Analyse steht die in der Erzählung leitmotivisch umgesetzte Selbstbetrachtung im Spiegel. Das komplexe Zusammenspiel der Motive Spiegel, Maske und Fotografie wird vor dem Hintergrund der Frage behandelt, wie sich die Bedeutung der Identität, ausgehend von der Erfahrung der Migration, verändert.¹² Eine zentrale Frage lautet dabei: Gibt es eine essenzielle Figur hinter der Maskerade oder verflüchtigt sich jede Identität in der Selbstreferenzialität des Bildes?¹³

Spur-los: Vom leeren Spiegelbild zur Bildwerdung des Körpers

Am Ausgangspunkt des in der Erzählung ‚Das Bad‘ beschriebenen obsessiven Maskenspiels steht das schockartige Erkennen, dass die Erzählerin auf dem Foto, das man von ihr gemacht hat, nicht zu sehen, demnach also unsichtbar ist. Im Zuge dieser folgenreichen Verkehrung wird die Beweisfunktion der Fotografie ironisiert.¹⁴ Die Paradoxie liegt darin, dass das Foto die ‚Nichtexistenz‘ der Erzählerin unter Beweis zu stellen scheint, obwohl diese zur Zeit der Aufnahme vor der Kamera gestanden hat. Diese Anspielung auf die Macht des Mediums Fotografie wirft die philosophische Frage auf, ob die Existenz eines Menschen innerhalb der Ordnung des Sichtbaren

Sabine/McGowan, Moray (Hg.): *Denn du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen 1997, S. 101–114, S. 108). Dieser Aspekt wird in der Analyse der Erzählung ‚Das Bad‘ allerdings nicht weiter vertieft. Umfassend behandelt wird diese Frage im zweiten Teil der Arbeit. Dort werden die sprachphilosophischen Implikationen des sich zwischen verschiedenen Kulturen respektive Sprachen bewegenden Schreibens der Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar herausgearbeitet.

- 12 Im Kontext dieser Fragestellung ist der folgende Hinweis interessant, wonach die Eigenschaft der Fotografie, einen fremden Blick zu inszenieren und damit etwas Optisch-Unbewusstes ins Bild zu setzen, die Wirkungsmacht des idealistischen Erkenntnismodells in maßgeblicher Weise beschneidet und damit zugleich eine neue Dimension des Ich eröffnet: „Angesichts des Unbewußten ist eine reflektierende Erinnerung unmöglich, die im Rückblick narzißtisch sich selbst suchte. Gleichzeitig mit dem fotografischen Zerbrechen des idealistischen Spiegels der Selbstreflexion treten unbewußte Schichten des Ich zutage.“ (Kawashima, Kentaro: *Walter Benjamins Erinnerung im Zeitalter der Fotografie*, in: *Keio-Germanistik Jahresschrift XVII 2000*, S. 17–36, S. 28). Kawashima entwickelt diesen Gedankengang ausgehend von der Frage nach der besonderen Form der Benjamin’schen Erinnerungsprosa. Die Erneuerung der Gattung Autobiografie leitet Kawashima vom Medium Fotografie ab, das einen neuen Zugang zum Subjekt ermöglicht. Kawashima erörtert die Frage der Schreibweise auf der Folie von Benjamins medientheoretischen Überlegungen zur Fotografie.
- 13 So jedenfalls lautet die Frage, die Bronfen ausgehend von ihrer Analyse des subtilen Maskenspiels stellt, das die Fotografin Claude Cahun in ihren frühen Inszenierungen entfaltet (vgl. Bronfen, Elisabeth: *Die Vorführung der Hysterie*, in: Assmann, Aleida (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Frankfurt a. M. 1998, S. 232–268).
- 14 Die Beweisfunktion leitet sich von dem indexikalischen Aspekt des Mediums Fotografie her.

erst durch die Verdoppelung im Bild bestätigt wird. Die Vermutung des Fotografen, der Grund für die Abwesenheit liege darin, dass sein Modell nicht japanisch genug empfinde, berührt bereits die Frage der kulturellen Identität und enthüllt zudem die stereotype Färbung der dem Ich von außen zugewiesenen Bilder. Der Wunsch des Fotografen, ‚die Haut einzufangen‘, lässt sich somit als problematischer Versuch deuten, den eigenen, exotisierenden Blick auf das weibliche Modell dem Foto einzuschreiben. Wie es scheint, lässt sich die dialektische Spannung zwischen Selbst- und Fremdbild auch durch den ‚neutralen‘ Blick der Kamera nicht beruhigen. So deutet die am Ausgangspunkt der Erzählung mit dem Fehlen des Bildes konstatierte schwere Krise des Erzähl-Ich indirekt auch auf die Frage nach einem alternativen Identitätsentwurf hin.

Den ersten Schritt des im Text beschriebenen komplexen Vorgangs der Körperbildproduktion¹⁵ bildet die Maskierung. An die Stelle des durch die Fotografie kenntlich gemachten leeren Spiegelbildes tritt das stilisierte Bild einer Japanerin, das vom Fotografen während des Schminkvorgangs auf das Gesicht seines Modells aufgetragen wird. „Er begann, eine weiße Creme auf mein Gesicht aufzutragen, so dick, daß sie alle meine Poren verstopfte, und die Haut nicht mehr atmen konnte.“¹⁶ Der rassistisch geprägte Blick des männlichen Fotografen schlägt sich in dem Versuch nieder, im Auftragen der dicken weißen Paste den Abstand zwischen ‚erster‘ und ‚zweiter‘ Haut unkenntlich zu machen. Dieser Vorgang erweist sich bereits als brutaler Einschnitt in den Körper, da dem weiblichen Modell hierdurch buchstäblich die Luft zum Atmen genommen wird. Mit der Konstruktion des in der kolonialen Ideologie mächtigen Signifikanten ‚Hautfarbe‘ wird zugleich der stereotype Charakter des vom Fotografen als Maskerade entworfenen ‚Bildes einer Japanerin‘ erkennbar. Interessant ist überdies, dass der Schminkvorgang sowohl das äußere als auch das innere Bild als Konstruktion kenntlich macht. Wie gesehen, dient der erste Schritt der Schminkprozedur vor dem Spiegel dazu, etwas aufzutragen, wohingegen der Vergleich mit der Tätigkeit eines Archäologen im zweiten Schritt der Maskierung darauf zielt, etwas abzutragen bzw. ein Bild freizulegen. „Mit einem feinen Pinsel zeichnete er meine Lidränder nach; vorsichtig wie ein Archäologe, der Erde von einer ausgegrabenen Tonscherbe entfernt.“¹⁷ Beide Schritte dieser gegenläufigen Bewegung lassen die an sich widersprüchliche Intention des Fotografen hervortreten, zu dem ‚Wesen‘ des im Bild der Japanerin inszenierten Modells vorzudringen. Resultat dieser doppeldeutigen Ausrichtung des Schminkvorgangs ist, dass die dem Bild einer Person inhärente Trennung von Innen und Außen kollabiert und somit auch das auf dem Wege der Archäologie aufzudeckende

15 Birgit Käufer prägt den Begriff der ‚Körperbildentstehung‘ im Kontext ihrer Analyse des fotografischen Montageverfahrens, das Pierre Molinier in seinen skurrilen Körperinszenierungen anwendet. Den Prozess der Körperbildproduktion beschreibt Käufer wie folgt: „Denn im Zuge des wiederholten fotografischen Verfahrens gehen die Körper buchstäblich als Oberflächeneffekte hervor, die die performativen Prozesse der Körperbildproduktion selbst zur Anschauung bringen“. (Käufer, Birgit: Die Obsession der Puppe in der Fotografie: Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman, Bielefeld 2006, S. 155). Käufer versteht den komplexen Vorgang der Körperbildgenese als Prozess des permanenten Zerlegens und Neumontierens des Fotokörpers.

16 Tawada, Yoko: Das Bad, a.a.O., S. 10.

17 Ebd., S. 10.

traditionelle Bild der Japanerin, in dem sich exotische Schönheit, Kindlichkeit und Aufopferungsbereitschaft vereinigen, als Fiktion entlarvt wird.¹⁸

Das Nachziehen der Lippen des Modells sowie das Färben der Haare vervollständigten die Maskerade. Dabei wird der rote Mund des Modells als Symbol weiblicher Sinnlichkeit und Verführungskraft erst durch den performativen Akt des Schminkens sichtbar gemacht. „Dann trug er auf die Stelle, wo mein Mund ist, ein Rot auf, das sich von der Farbe meiner Lippen in nichts unterschied.“¹⁹ Die an dieser Stelle zu beobachtende Umkehrung der Funktion der Maske, die eben nicht nur verbirgt, sondern auch dazu dient, etwas sichtbar zu machen, deutet bereits auf die im Kontext der Subjektwerdung sensible Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem hin.

Der in der Maskierung angestoßene Prozess der Bildwerdung unterstreicht zudem die paradoxe Fundierung des Subjekts, das ein abgelöstes Bild benötigt, um sich selbst zu erkennen. Wie Philippe Dubois ausführt, liegt die Paradoxie eines jeden Selbstbildes darin, dass sich dieses „in seiner Zurschaustellung immer maskiert und durch seine Maske immer selbst zur Schau stellt.“²⁰ In der Zurschaustellung des maskenhaften eigenen Bildes erfährt sich das Ich als ursprünglich fremd, sich selbst entzogen. Den Ausgangspunkt des in der Erzählung ‚Das Bad‘ beschriebenen komplexen Vorgangs der Körperbildwerdung bildet also das zur Maske einer Japanerin geschminkte Gesicht der Erzählerin.

Das eigene Gesicht wird damit zum Träger eines ‚fremden‘ Bildes. Der Versuch, Selbst- und Fremdbild in der Maskerade zur Deckung zu bringen, scheitert. Zudem lässt der stereotype Charakter des von außen verordneten Bildes eine weitere Bestimmung des Schminkvorgangs erkennen, die darin besteht, das Fehlen eines ‚authentischen‘ Selbst-Bildes zu verdecken. Hier ist Weiblichkeit selbst als Maske konstituiert, „als eine dekorative Schicht, die eine Nicht-Identität verhüllt.“²¹ Dieser Gebrauch der Maskerade verweist auf die feministische Ausrichtung jener Theorie des Fetischismus, die Sigmund Freud und im Anschluss Jacques Lacan entwickelt haben.²² In der Freudschen Topografie der Geschlechter wird die Frau auf einen unutilgbaren Mangel festgelegt. Im Rahmen seiner These vom Penisneid definiert Freud die Geschlechtlichkeit der Frau ausschließlich über den männlichen Körper.

18 Das mit Rekurs auf die Archäologie in der Schminkszene entfaltete Paradox, wonach das Auftragen der Maske dazu dient, ein vergangenes Bild sichtbar zu machen, betont zudem die in dem vorgeschobenen Wunsch, zum ‚Wesen‘ seines Modells vorzudringen, begründete stereotypisierende Blickführung des Fotografen.

19 Tawada, Yoko: *Das Bad*, a.a.O., S. 10.

20 Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt*, a.a.O., S. 152.

21 Doane, Mary Ann: *Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers*, in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994, S. 66–89, S. 105.

22 Das in der Erzählung ‚Das Bad‘ zu findende Motiv der abgetrennten Zunge lässt sich überdies als Anspielung auf den Kastrationskomplex verstehen: „Ich sah in den Spiegel und machte den Mund weit auf. Die Zunge war weg, der Mund eine dunkle tiefe Höhle.“ (Tawada, Yoko: *Das Bad*, a.a.O., S. 26). Dabei wird die Thematik des Sprachverlusts im Bild der abgetrennten Zunge variiert.

Die Frau entdeckt, dass ihr Körper sich von dem männlichen unterscheidet, und erfährt dabei Penisneid.²³

Lacan wiederum knüpft in seiner durch die linguistische Theorie inspirierten Relektüre Freuds an diese Szene an. Die Entwicklung männlicher und weiblicher Sexualität beschreibt er in Relation zum Phallus. Dies geschieht allerdings mit dem grundlegenden Unterschied, dass Lacan im Phallus einen Signifikanten sieht, der innerhalb der symbolischen Ordnung gedacht werden muss.²⁴ So nimmt er den Begriff des Penisneids zwar auf, formuliert ihn allerdings innerhalb seines Konzepts einer Struktur der Differenz und des Begehrens um. Wie Liliane Weissberg deutlich macht, ist ihm der Begriff der Maskerade dabei hilfreich, „da er ‚Weiblichkeit‘ als Resultat des Begehrens sowie als Projektion des Begehrens des Anderen formulieren hilft.“²⁵ Die Beziehung der Frau zum Phallus kann folglich als Maskerade verstanden

- 23 Kaum ein Begriff wurde in der feministischen Theorie mehr kritisiert als der des Penisneids, der mit einer essenziellen Sichtweise von Weiblichkeit verknüpft ist und den weiblichen Körper als defizitär und minderwertig degradiert. Luce Irigaray weist auf den nicht zu lösenden Widerspruch hin, wonach Freud den Kastrationskomplex, mit dem er die unterschiedliche Entwicklung der Geschlechter zu erklären versucht, letztlich auf der Grundlage der verschiedenen anatomischen Voraussetzungen errichtet. So betont er zwar eine psychologische Erklärung der Geschlechtlichkeit, verwahrt sich aber gegen eine einfache geschlechtliche Identifizierung aufgrund des biologischen Geschlechts und führt gleichwohl die psychoanalytische Theorie der Geschlechterdifferenz an den ‚offensichtlich‘ anatomischen Gegebenheiten vor (vgl. Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M., S. 103 ff.; vgl. auch: Freud, Sigmund: *Einige psychische Folgen des Geschlechtsunterschieds*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band XIV, hrsg. von Anna Freud, London 1949, S. 19–40).
- 24 Hierdurch wird die in ihrer Naturgegebenheit unterstellte Gesetzmäßigkeit, nach der sich laut Freud die unterschiedliche Entwicklung der Geschlechter vollzieht, entscheidend relativiert. Mit seiner Bestimmung des Phallus verortet Lacan die Geschlechterdifferenz auf der Signifikantenebene, also auf der Ebene, die jeder Produktion von Bedeutung vorausgeht, und verwahrt sich damit gegen jegliche Bestimmung von Geschlecht als Substanz oder Essenz. So ist der vom Phallus in Aussicht gestellte Mangel für beide Geschlechter konstitutiv, da dieser erste Bedingung des Eintritts in die symbolische Ordnung ist, in der sie sich erst als Subjekte konstituieren (vgl. Lacan, Jacques: *Die Bedeutung des Phallus*, in: ders.: *Schriften II*, hrsg. von Norbert Haas, Berlin 1986, S. 119–132).
- 25 Weissberg, Liliane: *Gedanken zur Weiblichkeit – eine Einführung*, in: dies. (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994, S. 7–33, S. 8. Im Folgenden benennt Weissberg den ‚blinden Fleck‘ der mit dem Begriff der weiblichen Maskerade operierenden Theorie Lacans: „In dem Aufsatz ‚Die Bedeutung des Phallus‘ kann ein Akt der Verschleierung jedoch Lacan selbst zugesprochen werden. Denn während dieser Freud, Jones und Horney erwähnt, zitiert er nicht die Autorin, deren Begriff der Maske und Maskerade er mit diesem Aufsatz wiederentdeckte: Joan Riviere.“ (ebd., S. 9). In ihrem bereits 1926 erschienenen Aufsatz ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ bezieht Riviere die Frage der Weiblichkeit – ausgehend von verschiedenen Fallstudien – auf das Konzept der Maskerade: „Der Leser mag sich nun fragen, wie ich Weiblichkeit definiere und wo ich die Grenzen zwischen echter Weiblichkeit und ‚Maskerade‘ ziehe. Ich behaupte gar nicht, dass es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“ (Riviere, Joan: *Weiblichkeit als Maskerade*, in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, a.a.O., S. 34–47, S. 38/39).

werden. Feministische Theorien knüpfen an diese Überlegungen an, allerdings nicht ohne hieran zugleich Kritik zu üben. Hier hilft das Konzept der ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ einerseits – strikt essenzialistischen Theorien widersprechend – dabei, geschlechtliche Identität als konstruierte zu postulieren. So wird in feministisch-dekonstruktivistischen Verfahren die Entdeckung des Unterschiedes der Geschlechter mithilfe der doppelten Verleugnungsstruktur als fetischisierende Konstruktion gedeutet. Andererseits liegt in der Totalisierung des Fetischs die Gefahr, die Konstruktion des Ödipuskomplexes und der Kastration der Frau ontologisch festzuschreiben. Im Zuge ihrer Kritik am Konzept von ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ weist Emily Apter auf den blinden Fleck der Psychoanalyse hin: „Der Prototyp der maskierten Frau ist eine problematische Figur – ohne Bezug zur Geschichte und Kultur und blind gegenüber der psychosexuellen Politik des Rassismus.“²⁶ Zu fragen wäre, inwieweit das psychoanalytische Konzept der Maskerade übertragbar ist auf die erweiterte Problematik der stereotypen Darstellung von kultureller Identität.

In der Erzählung ‚Das Bad‘ wird die Frage nach der weiblichen Identität mit der sich im Kontext der Migration ohnehin verschärfenden Frage der kulturellen Identität verknüpft. Die Schminkszene schärft das Bewusstsein für jene unheilvolle Verquickung der Frage kultureller Identität mit stereotypen bzw. rassistischen Blickweisen.²⁷ Es ist der prüfende Blick der Mutter der Erzählerin, der die stereotype Prägung des vom Fotografen verordneten maskierten Bildes aufdeckt: „„So habe ich es nicht gemeint. Du hast ein fremdes Gesicht bekommen; wie die Japaner, die in amerikanischen Filmen auftreten.““²⁸ Die Mutter entlarvt die Maskerade als Reproduktion eines kulturellen Stereotyps, das den westlichen Blick auf die ‚fremde‘ Kultur spiegelt. Überdies zeigt die Äußerung der Mutter, dass Filme und andere Produkte der Unterhaltungsindustrie wesentlich zur Konstruktion und Fort-

26 Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, a.a.O., S. 177–216, S. 202. Bedenkenswert ist auch die folgende Kritik, die Emily Apters am Konzept der ‚Weiblichkeit als Maskerade‘ übt: „Mit seiner Sprache von Schleiern, Masken und sexueller Travestie scheint der Diskurs der Maskerade immer gerade an der Vernebelung des Begriffs der Weiblichkeit Anteil zu haben, der er abhelfen möchte. (...) Selbst wenn man behauptet, daß die Maskerade eine ‚Probeaufnahme‘ für ein weibliches Über-Ich liefert, so bleibt doch die psychohistorische Verwirrung: Wenn Weiblichkeit in ihrer prächtigsten Ausprägung in der Geschichte letztlich wieder in Männlichkeit umschlägt (...), was beinhaltet dann das Konstrukt von Weiblichkeit? Wie kam es dazu, dass die Frau mit Weiblichkeit identifiziert wurde und dann hinter der Maske der Maskerade gefangen war? Ist die Maskerade der Fetisch des Feminismus?“ (ebd., S. 200/201). Apters Kritik zielt auf eine kritische Auseinandersetzung mit den Prämissen feministischer Theoriebildung. Dennoch halte ich die in der Nähe zum Fetisch situierte ‚Maske‘ für eine überaus wichtige und wirksame Denkfigur, die auch – wie insbesondere Butler und auch Bhabha zeigen – eine Perspektive des Widerstands eröffnet.

27 Um Missverständnissen vorzubeugen: In Anlehnung an Homi Bhabhas Überlegungen zum Stereotyp interpretiere ich den durch die Maske angezeigten Mangel eines ‚authentischen‘ Selbstbildes nicht als Folge der Migrationserfahrung, sondern – im Gegenteil – als eine Strategie, um die stereotype Prägung der Bilder des Fremden kenntlich zu machen und damit zugleich zu unterlaufen.

28 Tawada, Yoko: Das Bad, a.a.O., S. 45.

schreibung jener Stereotypisierungen der Figur des Anderen mit beitragen. Diese sind deshalb so wirksam, weil sie als Massenmedien große Teile der Bevölkerung erreichen.

Beide hier behandelten Aspekte – ‚Weiblichkeit‘ und ‚Stereotyp‘ – gründen in der auf Freud zurückgehenden psychoanalytischen Theorie des Fetischismus und spielen innerhalb der in der Erzählung ‚Das Bad‘ beschriebenen Spiegelszene eine zentrale Rolle. In seinem Essay ‚Die Frage des Anderen‘ untersucht Bhabha die Anatomie des kolonialen Diskurses am Beispiel des Stereotyps. Seine scharfsinnige Analyse zielt darauf ab, die ‚ideologische Konstruktion des Andersseins‘ aufzudecken. Im Stereotyp als der Hauptstrategie dieses Diskurses tritt die paradoxe Form der Repräsentation hervor, „die zwischen dem, was immer ‚gültig‘ und bereits bekannt ist, und etwas, was ängstlich immer von neuem wiederholt werden muß, oszilliert“.²⁹

Den Ausgang seiner Untersuchung bildet die Frage nach der Effektivität des Stereotyps: „Um die Produktivität der kolonialen Macht zu verstehen, ist es entscheidend, ihr Wahrheitssystem zu (re)konstruieren, nicht dessen Repräsentationen einer normalisierenden Beurteilung zu unterziehen.“³⁰ Bhabha wendet sich mit seiner Sicht gegen die traditionelle Analyse ethischer und kultureller Unterschiede, die letztlich dazu diene, die Ordnung, die sie vordergründig kritisiert, zu legitimieren. Stereotype und Bilder werden identifiziert, „um sie in einem moralisierenden oder nationalistischen Diskurs zu erläutern, der den *Ursprung* und die *Einheit* der nationalen Identität bestätigt.“³¹ Die Ausgangsfrage der Effektivität läuft auf die Frage nach der Form der Repräsentation des Stereotyps hinaus, die Bhabha als eine „komplexe, ambivalente, widersprüchliche Form“³² bestimmt. So bedarf das Stereotyp keines Beweises, kann aber zugleich niemals bewiesen werden. Die Analyse der Funktionsweise des Stereotyps ist zudem mit der Frage verknüpft, welche Strategien der Intervention des Repräsentationssystems denkbar sind. Dies geschieht mit dem Ziel, den Signifikanten Hautfarbe/Rasse/Kultur von den Fixierungen der ethnischen Typologie zu befreien.

Die Produktivität des Stereotyps erklärt Bhabha, indem er es in struktureller und funktionaler Hinsicht als eine Form des Fetischismus interpretiert: „Der Fetischismus als die Ablehnung der Differenz ist jenes immerzu wiederholte Geschehen, das um das Problem der Kastration kreist.“³³ Die Vollständigkeit des Stereotyps ist immer von etwas Fehlendem bedroht. Dieses Fehlen setzt eine sich fortwährend wiederholende Prozedur der Bestätigung und Ablehnung in Gang, die die Effektivität stereotyper Zuschreibungen innerhalb des kolonialen Diskurses begründet. Dabei macht Bhabha deutlich, dass im kolonialen Diskurs zwischen den Gegensätzen ‚weiß‘ und ‚schwarz‘ immer eine gewisse Ambivalenz mitschwingt, die die Stereotypisierungsversuche vergeblich zu unterdrücken beabsichtigen. Er betont, dass die stereotypisierenden Differenzen, die im Diskurs über das Andere zum Ausdruck kommen, einen gewissen Zweifel erzeugen: „Denn es ist die Macht der Ambivalenz, die für die Verbreitung und Akzeptanz des kolonialen Stereotyps sorgt: sie sichert seine Wiederholbarkeit in sich wandelnden

29 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 97.

30 Ebd., S. 98.

31 Ebd., 100.

32 Ebd., S. 103.

33 Ebd., S. 110.

historischen und diskursiven Zusammenhängen.³⁴ Paradoxerweise führt der Versuch, die Ambivalenz zu unterbinden, gerade dazu, dass erneut Ambivalenz entsteht.

Im Kontext seiner Analyse von Rassismus und Postkolonialität hebt Bhabha überdies hervor, dass Stereotypisierung weniger auf den Sinn – der Schwarze ist dies und das – abzielt, als auf den ambivalenten Prozess imaginärer Identifizierung, der immer partiell, widersprüchlich und unvollständig bleibt. Seine Analyse der im Fetischismus gründenden Funktionsweise des Stereotyps macht es möglich, ideologische Vorstellungen aufzudecken, wobei die Unterscheidung zwischen richtig und falsch bedeutungslos wird. So versteht Bhabha das Stereotyp eben gerade nicht als falsche Repräsentation einer gegebenen Realität. Eine solche Sichtweise sei problematisch, weil sie trotz einer vordergründig kritischen Attitüde in der Logik des kolonialen Diskurses verbleibt, diesen indirekt sogar bestätige. Für Bhabha ist es daher erklärtes Ziel, die produktive Ambivalenz stereotyper Zuschreibungen zu nutzen, um die fixierte Form der Repräsentation zu befreien bzw. in ein Spiel der Differenzen münden zu lassen.

Seine Kritik zielt auf die Systeme der Sichtbarkeit und Diskursivität, innerhalb derer auch das Stereotyp zu verorten ist. Die Hautfarbe bestimmt Bhabha in diesem Zusammenhang als den sichtbarsten aller Fetische³⁵, der deshalb so wirksam ist, weil er als ‚allgemeines Wissen‘ anerkannt wird. Er ist der zentrale Signifikant kultureller und ethnischer Identität.

Mit seinen Überlegungen zum Stereotyp gelingt es Bhabha, sowohl die Produktivität und Hartnäckigkeit dieses den Umgang mit dem Anderen bzw. Fremden prägenden Phänomens zu erklären als auch – davon ausgehend – eine mögliche Perspektive des Widerstands zu entwickeln. Im Kontext von Tawadas Erzählung lassen sich Maskerade und Mimikry³⁶ als Strategien beschreiben, die die Erzählerin anwendet, um das System der stereotypisierenden Blickführung vorzuführen. Ich komme weiter unten hierauf zurück.

Überdies wird die für die Produktion des Stereotyps zentrale Spannung zwischen Projektion und Introjektion im Auftragen jener ‚zweiten Haut‘ und dem darauf folgenden fotografischen Akt weiter zugespitzt. Vor dem Hinter-

34 Ebd., S. 98. Überzeugend legt er dar, dass die stereotypisierenden Differenzen, die im Diskurs über das Andere zum Ausdruck kommen, immer auch einen gewissen Zweifel erzeugen. Und nicht nur das, paradoxerweise führt der Versuch, die Ambivalenz zu unterbinden und den Zugang zu versperren, gerade dazu, dass immer wieder neue Ambivalenz entsteht. Die ‚produktive Ambivalenz‘ der Klischees und Stereotype vermittelt immer eine Sehnsucht nach und in einem gewissen Sinne auch ein Gefühl von Ambivalenz und Differenz. Aus diesem Phänomen leitet Bhabha in der ihm typischen Art ab, dass nicht etwa ‚Wahrheit‘ oder ‚Objektivität‘ dem Stereotyp seine Kraft verleihen, sondern dass gerade die Ambivalenz für die Verbreitung und Akzeptanz des Stereotyps sorgt.

35 Bhabha bezieht sich dabei in maßgeblicher Weise auf Frantz Fanons revolutionäre Schrift ‚Schwarze Haut, weiße Masken‘. Dabei übernimmt er von Fanon vor allem den Gedanken der hierarchisch verflochtenen Konstituierung von Kolonisator und Kolonisiertem (vgl. Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken, Frankfurt a. M. 1980).

36 Während Mimesis Nachahmung bei gleichzeitiger Identifikation voraussetzt, erweist sich Mimikry als eine auf Imitation beschränkte Schutzanpassung. Mimikry bezeichnet eine bewusste Täuschung, um einen bestimmten Effekt zu erzielen.

grund der hier skizzierten Funktionsweise von Stereotypisierungsprozessen soll im Folgenden gefragt werden, welche Bedeutung dem Zusammenspiel der Medien Spiegel und Fotografie in Tawadas Erzählung ‚Das Bad‘ zukommt.

Verdoppelungsphantasien: Einschreibung des fotografischen Inkognito

Die Schminkszene präfiguriert die Körperbildwerdung, die durch den fotografischen Akt besiegelt wird. Bereits vor der fotografischen Aufnahme ist das weibliche Modell Teil eines Bildes. Zugleich rückt die mit der Identitätsbildung untrennbar verbundene Frage nach der Bedeutung der bildgebenden Medien ins Zentrum des Interesses. In der Erzählung ‚Das Bad‘ wird die Frage der Identität somit explizit als Frage nach der Genese des Bildes gestellt, konkret als Frage nach der Bedeutung der Vermittlungsinstanzen Spiegel und Fotografie. Das im gleichen Zuge entfaltete komplexe Zusammenspiel dieser Medien macht eine intermediale Perspektive erforderlich. Zunächst aber gilt es zu fragen, was die Fotografie in dieser Hinsicht zu leisten vermag.

In der Erzählung ‚Das Bad‘ wird die Herkunft des ‚falschen‘ Selbst-Bildes durch den fotografischen Akt verschleiert. Im gleichen Zuge wird die Beweisfunktion der Fotografie ironisiert. Beide Aspekte erklären sich aus der Tiefenstruktur des Mediums. Wie Philippe Dubois in Anlehnung an Roland Barthes deutlich macht, ist ein Foto „jenseits oder diesseits aller Codes *in seinem Wesen* Einschreibung eines Referenten.“³⁷ Die Fotografie hat ihren Referenten immer im Gefolge. Barthes beschreibt den ‚fotografischen Referenten‘ als die „*notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe.“³⁸

Nach Dubois erfährt Barthes‘ Beharren auf der Bedeutung des Referenten eine entscheidende Ergänzung durch den Indexbegriff von Pierce. Dieser definiert den Index als körperhaftes Zeichen, das sich durch eine physische Nähe zum Referenten auszeichnet: „Ein Index steht für sein Objekt kraft einer wirklichen Verbindung zu ihm.“³⁹ Somit gehört der fotografische Index zu jener Kategorie von Zeichen, „in der man auch den Rauch vorfindet (Indikator eines Feuers), den Schlagschatten (Indikator einer Anwesenheit), die Narbe (Markierung einer Wunde)“.⁴⁰ Mit dem indexikalischen Zeichen wird die Aufmerksamkeit auf den Vorgang der Einschreibung und damit auf die Art und Weise gelenkt, wie das Zeichen produziert wird. „Ausgegangen wird folglich vom technischen Wesen des fotografischen Verfahrens, vom elementaren Prinzip des von den Gesetzen der Physik und der Chemie

37 Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 52.

38 Barthes, Roland: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1989, S. 86. So grundlegend diese Einsicht für die Frage nach dem ‚Wesen‘ der Fotografie ist, so sieht Dubois hierin auch die Gefahr, das Prinzip des Realitätstransfers zu verabsolutieren. Inwiefern diese Kritik tatsächlich berechtigt ist oder nur dem richtungsweisenden Impuls einer antimimetischen Theorie der Fotografie folgt, vermag ich an dieser Stelle nicht vollständig zu überblicken.

39 Pierce, Charles S.: Kurze Logik, in: ders.: Semiotische Schriften, Bd. 1, hrsg. von Kloesel, Christian/Pape, Helmut, Frankfurt a. M. 1986, S. 206.

40 Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 54.

bestimmten *Lichtabdrucks*.⁴¹ Dies bedeutet, dass ein Foto nicht nur ein Bild, sondern buchstäblich eine Spur, ein Abdruck des fotografierten Gegenstands ist. Das Licht, welches der Gegenstand reflektiert, fällt durch die Linse und verändert die lichtempfindliche Emulsion, diese wird also chemisch abgetastet.⁴² Der Produktionsprozess prägt das ‚Wesen‘ des fotografischen Bildes, das weniger durch das Ergebnis als eher durch seine Genese charakterisiert ist. Dubois zufolge überwindet die fotografische Theorie mit dieser Blickverschiebung die Frage der Mimesis. Nicht die Ähnlichkeit zwischen dem Bild und seinem Referenten berührt das innere Wesen der Fotografie, sondern gerade die Differenz, die sich dem Foto als Spur einschreibt.

Die Fotografie verdoppelt die Wirklichkeit im indexikalischen Zeichen. Somit besiegelt der fotografische Akt den in der Erzählung ‚Das Bad‘ beschriebenen Prozess der ‚Körperbildwerdung‘. Der Bestimmung, die Realität zu verdoppeln, folgend, trägt das Medium selbst wesentlich zur vermeintlichen Beglaubigung des ‚falschen‘ Bildes bei, das kraft des fotografischen Aufnahmeverfahrens zum außerfotografischen Original erklärt wird.⁴³ Wie in der Erzählung ‚Das Bad‘ deutlich wird, vollzieht sich das Täuschungsmanöver im Zuge einer doppelten Einschreibung: vom Körper ins Bild und umgekehrt vom Bild in den Körper. Maskerade und Körper bilden im Foto eine untrennbare Einheit. Damit schreibt sich der durch die Maske bereits indizierte fremde Blick der Kamera, den das Subjekt niemals besetzen kann, dem Körper-Bild ein, das die Stelle des ‚realen‘, zum Verschwinden gebrachten Körpers vertritt, diesen re-präsentiert. Die Logik des Index, die sich aus dem Prinzip der Verbindung der physischen Nähe des Zeichens zu seinem Objekt⁴⁴ herleitet, verkehrt sich in eine unüberwindbare Ferne zum eigenen Körper, der zum Ort der gewaltsamen Einschreibung des fotografi-

41 Ebd., S. 54.

42 Diese Abtastung, oder genauer das Wissen um die Form der Entstehung der Bilder, bedingt den überwältigenden Dokumentcharakter fotografischer Bilder.

43 Vgl. hierzu Katharina Sykoras Überlegungen zu Rosalind Krauss‘ ‚Theorie der Abstände‘: Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1996, S. 160.

44 Ausgehend von der Fotografie, entwirft Dubois seine Vorstellung von einer ‚Ästhetik des Index‘, die er der mimetischen Tradition der Kunst gegenüberstellt und bereits im Ursprung der Malerei verwirklicht sieht. „Die Malerei wäre demnach an dem Tag entstanden, an dem der Mensch auf den Gedanken verfiel, die Umrisse eines auf die Wand fallenden Schattens nachzuzeichnen.“ (Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 138). In dieser Perspektive erscheint die seit der Renaissance etablierte Dominanz einer auf dem Prinzip der Nachahmung beruhenden Kunstpraxis nur als eine Zwischenphase, „die mit der Erfindung der Fotografie und der Ausbreitung der indexikalischen Praktiken endet.“ (ebd., S. 113). Aufmerksamkeit verdient die pragmatische Dimension des Kunstwerks. Damit richtet sich der Blick auf die Materialität des Bildträgers, in die sich der Referent einschreibt. Dubois verdeutlicht diese Wende am Beispiel der Fotogramme Moholy-Nagys und der Rayografien Man Rays, in denen bereits das ganze Dispositiv der Fotografie am Werk ist: „Die Mimesis spielt hier keine Rolle (diese Kontaktfotos wurden oft als *abstrakte Kompositionen* bezeichnet); hier zählen nur zwei Prinzipien: die *Ablagerung* des Gegenstands auf dem Bildträger und die *Projektion* eines Lichts, das den vom Gegenstand bedeckten Teil des Bildträgers unberührt lässt. Die Ähnlichkeit weicht der zwingenden Notwendigkeit der Kontiguität.“ (ebd., S. 116).

schen Inkognito wird: „Als ich ein kleiner Junge war, markierte ich alles, was mir wichtig war mit einem X. Damit es mir gehörte.“ Nun küßte Xander dieses Zeichen, stellte mich vor eine Wand und betätigte dann den Auslöser so unbekümmert wie einen Gewehrabzug. Der Buchstabe X fraß sich in mein Fleisch. Er machte dem Spiel des Lichts ein Ende, und die Gestalt einer Japanerin war auf Papier geätzt.⁴⁵ Die Maskerade schreibt sich dem Foto als Index ein. Ebenso wie das Foto die Spur des Körpers in sich aufnimmt, so hinterlässt umgekehrt auch der fotografische Akt im Körper eine hässliche Narbe, die das glatte, stereotype Körperbild als Resultat einer brutalen Einschreibung in den weiblichen Körper kenntlich macht. Angesichts dieses ‚falschen‘ Bildes wird die Frage nach der kulturellen Identität der Erzählerin obsolet, wird durch das Bild verdeckt, wie auch die Anwesenheit des stereotypen Bildes im eigenen Körper das ‚Spiel der Differenzen‘ als Voraussetzung einer kreativen Auseinandersetzung mit der Identitätsfrage blockiert. Auch dafür steht die in die Haut geritzte Variable X: für die durch den Fotografen in der Zuschreibung des fremden Bildes und auch des Blicks vorgenommene Auslöschung des weiblichen Selbst. Die mit dem fotografischen Akt einhergehende Einschreibung des Anfangsbuchstabens seines eigenen Namens in den weiblichen Körper zeugt davon, dass der Fotograf diesen – einer Landnahme gleich – besetzt, sich und seinen Zwecken zu eigen macht. Zugleich steht die Variable X für die ‚Macht des versteinernen Blicks der Fotografie‘, den Dubois in Anlehnung an den Mythos der Medusa beschrieben hat.

Worin nun aber liegt genau die Macht des Mediums? Warum wird der fotografische Akt in der oben zitierten Passage mit einer Erschießungsszene assoziiert? Was macht ihn zu einem Gewaltakt? Was geschieht mit dem Körper, der sich als bereits maskierter dem Bild als Spur einschreibt?

Susan Sontag beschreibt den Akt des Fotografierens als sublimierten Mord: „Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.“⁴⁶ Von der Kamera aus gesehen, verwandelt sich das handelnde Subjekt in ein Objekt und weicht damit der Verfügungsgewalt des Mediums, das das Bild der Person zugleich stiftet und darüber urteilt. Das Foto relativiert die Dualität von Selbst- und Fremdbild, indem es den Fotografierten mit dem fremden Blick der Kamera konfrontiert und das ‚eigene‘ Bild als immer schon fremd erscheinen lässt. Sontag beschreibt diesen mit der Entmachtung des Subjekts einhergehenden Vorgang der Inbesitznahme des Bildes einer Person durch die Fotografie als Gewaltakt. Die eigentliche Gewalt besteht in der Verdinglichung der Person, die von einem schauenden Subjekt zu einem wahrgenommenen Objekt wird. Im Kontext der sich darin zugleich abzeichnenden Umkehrung des Blicks – vom Subjekt zum Apparat⁴⁷ – unterstreicht Vittoria Borsò den anderen Status, den der Blick gegenüber dem Auge hat. „Er ist nicht, wie das Auge, das Dispositiv, mittels dessen sich das Subjekt durch die Erkenntnis der Welt (und ihre

45 Tawada, Yoko: *Das Bad*, a.a.O., S. 11.

46 Sontag, Susan: *Über Fotografie*, 11. Auflage, Frankfurt a. M. 1999, S. 20.

47 In der oben zitierten Fotoszene verdoppelt die Kamera den männlichen Blick des Fotografen, der sein weibliches Modell auf den Status eines Objektes reduziert. Dieser Vorgang wiederholt sich im fotografischen Akt und besiegelt damit im konkreten Beispiel den Objektstatus der Frau.

Vereinnahmung) ermächtigt“.⁴⁸ In der Alterität des Blicks dominiert die Ohnmacht des Subjekts, das sich als sich selbst ‚ursprünglich‘ entzogen erfährt. So ist das Subjekt selbst Stoff der Beschreibung durch den Blick, der es konstituiert. Hierin liegt die Paradoxie dieses Prozesses, denn bereits im Moment seiner Bildwerdung ist das Subjekt dem fremden Blick ausgesetzt. Diese Paradoxie ist im Medium der Fotografie erfahrbar, denn im Foto sieht man sich immer mit den Augen eines Anderen. In seinem Vergleich des stillstehenden Blicks der Kamera mit dem todbringenden Blick der Medusa, die man nicht anblicken kann ohne zu sterben, betont Dubois die gewaltsame Seite dieses im Medium der Fotografie aufgedeckten Prozesses. So liegt die Ambivalenz des fotografischen Bildes in dem widersprüchlichen Status, den das Foto dem Subjekt zuschreibt. Dieses braucht das Bild, um sich zu erkennen. Das fotografische Bild allerdings bedroht die Existenz des Subjekts, da es dessen Tod bereits vorwegnimmt.⁴⁹ Die im Foto aufscheinende Spur einer Person ist das Resultat einer gewaltsamen Einschreibung, wobei die Differenz zwischen dem Status eines Subjekts und dem eines Objekts am eigenen Leib erfahren wird.

In der Erzählung ‚Das Bad‘ wird diese im fotografischen Akt erfahrbare Fremdheit strukturell mit dem Blick in den Spiegel gleichgesetzt: „Als mich das Kameraauge geradewegs anblickte, wendete ich mich verlegen ab, als hätte mich jemand dabei ertappt, wie ich in den Spiegel schaute. Nach dem Erlöschen des Blitzlichtes sah ich nur noch das dunkle Loch der Kamera-linse.“⁵⁰ Das ‚dunkle Loch der Kamera‘ ist jener fremde Blick, den das Subjekt nicht besetzen kann und der sich dem Foto als blinder Fleck einschreibt. Roland Barthes definiert diesen als das ‚punctum‘ der Fotografie. Dieses Fremde, das – wie Borsò treffend formuliert – „das Ich mit dem Bild überfällt“⁵¹ wird bereits in der unheimlichen schwarzen Öffnung des Objektivs vorweggenommen, in das die Erzählerin nach der Ausführung des fotografischen Aktes blickt. Das ‚dunkle Loch der Kamera‘ verweist auf jenes Zeitloch, das – wie Dubois ausführt – für das vor der Kamera befindliche Subjekt mit der „Erfahrung eines radikalen Abreißen der Kontinuität, eines Abreißen, das den Akt des Fotografierens als solchen begründet“⁵², verbunden ist. Die fotografische Geste des Schnitts, die sowohl den Faden der zeitlichen Dauer als auch das Kontinuum des Raums durchtrennt, lässt das Subjekt versteinern. „Mein Körper wurde zu Stein.“⁵³ In Anlehnung an den Mythos der

48 Borsò, Vittoria: Schriftkörper und Bildmaterialität – Narrative Inszenierungen und Visualität in Gustave Flauberts ‚Salammbô‘, a.a.O., S. 27–49, S. 33.

49 Mit dieser Deutung bezieht sich Dubois indirekt auf Barthes, der die Fotografie mit einer Totenmaske vergleicht: „Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und Totenkult ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der Toten spielten: sich schminken bedeutete, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen (...). Die gleiche Beziehung finde ich nun in der Photographie wieder; auch wenn man sich bemüht, in ihr etwas Lebendiges zu sehen, (...) so ist die Photographie doch (...) eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des regungslosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.“ (Barthes, Roland: Die helle Kammer, a.a.O., Frankfurt a. M. 1989, S. 41).

50 Tawada, Yoko: Das Bad, a.a.O., S. 7.

51 Borsò, Vittoria: Proust und die Medien: *Écriture* und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, a.a.O., S. 47.

52 Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 159.

53 Tawada, Yoko: Das Bad, a.a.O., S. 24.

Medusa vergleicht Dubois die fotografische ‚Versteinerung‘ mit dem Gang über eine Schwelle – vom Leben zum Tod. Tatsächlich führt die Erzählerin fortan das Leben einer Scheintoten. Der Eintritt in die Kellerwohnung, die das Reich einer alten Frau ohne Schatten und vieler Ratten ist, wiederholt schließlich in symbolischer Weise die durch das Medium bereits indizierte Überschreitung der Schwelle.

In der hier behandelten Passage ist die an sich schon paradoxe Situation der Selbstbegegnung im Foto weiter zugespitzt.⁵⁴ Denn wie durch die der Fotoszene unmittelbar vorausgehende Schminkszene deutlich wird, ist das fotografische Bild in der Erzählung ‚Das Bad‘ der Zeichenwelt nachgeordnet, verdoppelt eine bereits zeichenhafte, konstruierte ‚Realität‘. Die Realität wird nur scheinbar verdoppelt. Vielmehr verdeckt die dem Blick des Fotografen entspringende stereotype Maske einer Japanerin den ‚realen‘ Körper. Die unheilvolle Verkehrung dieser im fotografischen Akt vollzogenen Einschreibung zeigt sich darin, dass das Körper-Bild ‚wahrer‘ geworden ist als der tatsächliche Körper, der ja nur indirekt in Erscheinung treten kann, ohnehin immer nur als Spur im Bild anwesend-abwesend ist.⁵⁵ Interessant ist die Fotoszene auch deshalb, weil beide Seiten jenes komplexen Prozesses der ‚Körperbildentstehung‘ behandelt werden. Ebenso wie die Fähigkeit des Fotos, die Spur des abwesenden Körpers in sich zu tragen, wird umgekehrt auch die ‚Spur des Bildes im Körper‘ und damit zugleich die Frage nach den Konsequenzen dieser Einschreibung, zu einem zentralen Thema der Erzählung.⁵⁶

54 Vernant beschreibt diese in treffender Weise: „Als hätte diese Maske sich nur von unserem Gesicht gelöst und von uns getrennt, um uns gegenüber Aufstellung zu nehmen wie unser Schatten oder unser Bild im Spiegel, ohne daß wir von ihm loskommen können. Unser Blick steckt in der Maske.“ (Vernant, Jean-Pierre: *L'autre de l'homme: la face de Gorgo, in: Le racisme. Mythes et sciences*, Bruxelles 1981, S. 147–148). Hierin liegt auch die Paradoxie des Subjekts, das – um sich zu erkennen – Bild wird, sich damit zugleich als entfremdet, sich selbst entzogen erfährt. In der Ablösung des Bildes bzw. der Maske verkehrt sich der eigene in einen fremden Blick, der das Subjekt trifft. Die widersprüchliche Fremdheit eines jeden Selbstbildes kommt in der Figur der Maske zum Ausdruck, die zum Subjekt gehört und dieses gleichzeitig von außen bedroht. Diese Ambivalenz des Selbstbildes, das sich ‚in seiner Zurschaustellung maskiert, und durch seine Maske zur Schau stellt‘, wird durch die Fotografie selbst erfahrbar, die ein stets nachträgliches, verspätetes Bild liefert. Die Maske verweist also auch auf das von der Fotografie uneinholbare, immer schon abwesende ‚originäre‘ Bild einer Person.

55 In der indexikalischen Verdoppelung der ‚Realität‘ entsteht eine Bewegung permanenter Umkehrbarkeit: Die Fotografie beglaubigt die Wirklichkeit, steht für diese ein, vertritt diese im gleichen Zuge. Rosalind Kraus spricht in diesem Zusammenhang treffend vom Paradox einer Realität der Repräsentation (vgl. Kraus, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 116).

56 Jens Ströter stellt im Folgenden eine Verbindung zwischen der Erfindung der indexikalischen Medien – Fotografie und Film – und der von Foucault beschriebenen Wende zur Biomacht her: „Diese Funktion in Herrschaftsdiskursen zeigt sich am disziplinatorischen Einsatz von Fotografie und Kinematographie noch deutlicher. Die abtastenden Medien entstehen kurz nach der von Foucault beschriebenen Wende zur modernen Bio-Macht. Die Machtform setzt nicht in erster Linie auf Repression und den spektakulären Einsatz des Todes (wie zum Beispiel in öffentlichen Hinrichtungen), sondern zielt beim einzelnen

Zu fragen wäre, ob die unsere Wirklichkeit bevölkernden normativen Körperbilder deshalb so effektiv sind, weil wir diese bereits als Teil unseres eigenen Körpers begreifen. Die Bilder prägen unser eigenes Körperbild in maßgeblicher Weise, bis hin zum völligen Verwischen der Trennung zwischen Körper und Bild. Dies allerdings würde bedeuten, dass der ‚eigene‘ Körper nicht erst nach einem Bild geformt wird, sondern immer schon geformter, von Anfang an ‚Fremdkörper‘ ist, der den Disziplinierungsmaßnahmen des Staates und der Industrie unterworfen ist.⁵⁷ Das Bewusstsein, einen Körper zu besitzen, geht unweigerlich mit dem Vergessen seiner Hin-fälligkeit und Verletzbarkeit einher.

Die spezifische Gewalt der hier zur Diskussion stehenden Szene besteht nun in der Umkehrung des Vorgangs der indexikalischen Einschreibung. Das stereotype Zeichen wird dem Körper ‚eingebrennt‘ und wird damit zum Körperzeichen, zum Index. Resultat dieser doppelten Einschreibung ist, dass sich die Spur des ‚realen‘ Körpers nicht mehr zurückverfolgen lässt, dieser vielmehr als anderer ‚im‘, aber auch außerhalb des Bildes weiterexistiert. Die an dieser Stelle offenkundig werdende Macht des fotografischen Bildes liegt darin, dass die ‚Realität‘ nach seinem *Vor-bild* gestaltet wird. Wie im weiteren Verlauf der Erzählung deutlich wird, bemüht sich die Erzählerin – angesichts des im Foto erscheinenden monströsen Körperbildes –, in der steten Wiederholung der Maskerade den eigenen Körper dem fotografischen Bild anzugleichen, um ‚sichtbar‘ und unsichtbar zugleich zu sein. Andererseits dient der Schminkvorgang aber auch dazu, die im Körper sichtbare Narbe zu verdecken. Denn der Körper selbst trägt die Spur der im Medium der Fotografie vorgenommenen Auslöschung zur Schau.

Der Index kann nur über eine symbolische Überformung wahrgenommen werden.⁵⁸ Bezogen auf den in der Erzählung dargestellten Prozess der ‚Körperbildproduktion‘ bedeutet dies wiederum, dass jener im Schminkvorgang verordneten Maske durch das Medium Fotografie eine zweite Maske hinzugefügt wird, die die erste unkenntlich macht und dem ‚künstlichen‘ Bild eine vermeintliche Authentizität verleiht. Mediale Apparate sind eben nicht nur technische Apparaturen, sondern immer auch soziale Maschinen. Wie Susanne Lummerding betont, darf der durch das jeweilige Medium vermittelte Prozess der Bildentstehung nicht als unmittelbarer Vorgang des ‚Ins-Bild-gesetzt-Werdens‘ des Subjekts verstanden werden. Diese Prozesse sind vielmehr von den jeweiligen kulturellen Codierungen determiniert.⁵⁹ Neben

Körper ‚auf Steigerung seiner Fähigkeiten, die Ausnutzung seiner Kräfte, das parallele Anwachsen seiner Nützlichkeit und Gelehrigkeit, seine Integration in wirksame und ökonomische Kontrollsysteme.“ (Ströter, Jens: Die Macht der Stillstellung. Zur technologischen Abtastung und Verfolgung am Beispiel der Fotografie und des Computers, in: Gelhard, Andreas/Schmidt, Ulf/Schultz, Tanja (Hg.): Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit, Bd. 2, Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung, Schliengen 2004, S. 60–74, S. 64).

- 57 Die Bilder treten somit aus ihrem passiven und reproduktiven Status heraus. Sie bilden nicht nur Körper ab, sondern reproduzieren diese performativ (vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, a.a.O.).
- 58 Wie Haubl im Folgenden deutlich macht, untersteht auch das eigene Spiegelbild einer kulturellen Codierung: „Menschen sehen sich im Spiegel sicher nicht unabhängig von der historisch-kulturell-gesellschaftlichen Mentalität, die sie beherrscht.“ (Haubl, Rolf: Unter lauter Spiegelbildern, a.a.O., S. 57).
- 59 Vgl. Lummerding, Susanne: Darüber im Bild sein, im Bild zu sein. In: Camera Austria 62/63, 1998, S. 53–60, hier S. 54.

der rein funktionalen hat der Apparat auch eine bedeutungsstiftende Seite, denn im Apparat verschränkt sich der Blick mit dem kulturellen Bilderrepertoire. In die unterschiedlichen Medien gehen also stets die historischen Codierungen unserer Realitätswahrnehmung ein. Umgekehrt präfiguriert das Medium unsere Blickerwartungen an ein bestimmtes Sujet, lädt dieses damit indirekt mit Bedeutung auf. So weist Susan Sontag darauf hin, dass der Blick in die Kamera Feierlichkeit, Offenheit, Enthüllung der wahren Natur des Modells bedeutet.⁶⁰ Die Illusion einer durch das Medium Fotografie ermöglichten authentischen Sichtweise einer Person wird durch die Frontalaufnahme bewirkt, die dem Eindruck der direkten Begegnung mit der Person auf dem Foto Ausdruck verleiht. Nach Dubois beruht die Praxis der Porträtfotografie auf der Vorstellung einer inneren Wirklichkeit oder Wahrheit, die durch das Foto ans Licht gebracht wird.⁶¹

Dieser an das fotografische Medium gestellte Anspruch wird in Tawadas Spiegelszene ad absurdum geführt. So dient die Porträtfotografie, der gemeinhin die Bedeutung zugeschrieben wird, das Wesen einer Person zu enthüllen, im Gegenteil dazu, die Maskerade als die ‚wahre Natur‘ des Modells auszugeben. In der Ausbeutung und gleichzeitigen Enthüllung der identitätsstiftenden Funktion des Mediums wird die Bedeutung der Kamera als Apparat für Subjektkonstituierung kritisch hinterfragt. Welche Bedeutung nun gewinnt der Doppelcharakter der Fotografie, den Sontag, ausgehend von der ambivalenten Wirkung auf den Betrachter, treffend als „Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit“⁶² beschrieben hat, im konkreten Kontext der in der Erzählung ‚Das Bad‘ analysierten Fotoszene? Vor der Kamera verwandelt sich die Erzählerin in ein Fotomodell für Werbeplakate eines Reisebüros. Sie wird damit zu einer Projektionsfläche für die auf eine unbestimmte Ferne gerichteten Sehnsüchte und Phantasien des Betrachters. Dabei weicht die Frage nach der eigenen kulturellen Identität der durch Maske und Foto verordneten stereotypisierenden Blickführung des Fotografen auf sein Modell, die auch die Blickweise des Betrachters determiniert bzw. vorstrukturiert. In der fotografischen Ambivalenz des zugleich nahen und unendlich fernen Bildes der Japanerin wird die Phantasieproduktion des potenziellen Kunden von Fernreisen angeregt.⁶³ Die mit einem Tagtraum vergleichbare Reise in die Ferne gründet in dem Versprechen auf komfortable und leicht konsumierbare Exotik, die eine möglicherweise auch verstörende Begegnung mit der fremden Kultur von vornherein ausschließt. Die durch die Fotografie bewirkte Umdeutung des stereotypen Bildes zu einem zugleich ‚präsenten‘

60 Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie, a.a.O., hier S. 41.

61 Diese Verkehrung der Beziehung von Wirklichkeit und Bild findet sich auch – wie Dubois betont – in den Stellungnahmen von Porträtfotografen, so auch des berühmten Porträtisten Richard Avedon: „Für mich besitzen die Fotos eine Wirklichkeit, die die Leute nicht besitzen. Ich kenne diese Leute nur über die Fotos.“ (Zitiert nach Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 47).

62 Sontag, Susan: Über Fotografie, a.a.O., S. 22.

63 Sontag beschreibt diesen – einer Ästhetik der Mimesis widersprechenden – Aspekt der Fotografie wie folgt: „Wie ein gemütliches Kaminfeuer regen Fotografien – namentlich solche von Menschen, fernen Ländern, fremden Städten, längst vergangenen Tagen – zu Träumereien ein.“ (ebd., S. 22). In ihrer Eigenschaft, etwas irreduktibel Vergangenes zu vergegenwärtigen, steht die Fotografie dem Traum nahe, in dem die Trennung zwischen dem ersehnten Gegenstand und seinem Bild aufgehoben ist.

und doch geheimnisvollen fernen Bild stellt einen wesentlichen Aspekt der höchst effektiven Vermarktungsstrategie der Tourismusindustrie dar, die ferne Länder einerseits zu zwischen Realität und Traum angesiedelten Sehensuchtsorten stilisiert und andererseits schnelle und reibungslose Erreichbarkeit suggeriert. Je besser dieser scheinbare Widerspruch innerhalb der Vermarktung strategisch genutzt wird, desto hochwertiger erscheint das Produkt, desto mehr ist der Kunde zu zahlen bereit.

Im Zuge der analysierten Verdichtung von Maske und Fotografie wird der ambivalente Charakter des Mediums hervorgehoben. In der Erzählung ‚Das Bad‘ changiert der Einsatz der Fotografie zwischen den verschiedenen Möglichkeiten, den illusionären Prozess der Subjektwerdung einerseits zu verschleiern und andererseits sichtbar zu machen. Wie die folgende Analyse zeigt, dient die Absicht der Erzählerin, das eigene Spiegelbild der ‚maskierten‘ Fotografie anzugleichen, nur oberflächlich betrachtet dazu, die Kluft zwischen Realität und Bild zu schließen. Vielmehr lässt sich die sich an jedem Morgen wiederholende Prozedur der Wiederherstellung der stereotypen Maske als eine Strategie beschreiben, die darauf abzielt, die durch das Stereotyp verdeckte, nicht repräsentierbare Differenz durch den Akt des Schminkens ins Bewusstsein zu rücken.

Dubois beschreibt die Zeitstruktur der Fotografie als ein komplexes Zusammenspiel zwischen Dauer und Augenblick: „Wenn der fotografische Akt den Faden der Zeit auf einen Punkt reduziert, wenn er aus der endlos verfließenden Dauer einen bloßen arretierten Augenblick macht, so ist es dennoch klar, daß dieser bloße Punkt, diese kurze Spanne, dieser einmalige, dem Kontinuum der referentiellen Zeit entnommene Augenblick, sobald er angefangen ist, zu einem *fortwährenden* Augenblick wird: ein Sekundenbruchteil, gewiß, aber *verewigt*“.⁶⁴ Wie verhält es sich nun aber mit dem fotografischen Paradox in Bezug auf das in der Erzählung entfaltete intermediale Maskenspiel? In der fotografischen Fixierung des Augenblicks stellt sich der trügerische Eindruck von Dauer ein. Jeder neue Blick in den Spiegel konfrontiert die Erzählerin mit der Differenz zwischen der halluzinierten Dauer des Fotos und dem als defizitär empfundenen Spiegelbild. Ein möglicher Aspekt des sich täglich wiederholenden Schminkvorgangs liegt daher vermutlich in dem Bemühen, dem flüchtigen Bild eine provisorische Dauer zu verleihen.

Im Gegensatz zu Dubois‘ These von der ‚Einschreibung der Präsenz‘ betont Borsò innerhalb ihrer Deutung des Fotos als eines Erinnerungsbildes den Aspekt der phantasmatischen Spur der Abwesenheit, die sich in die materielle Dichte des Bildes einschreibt. Dabei drückt sich die für die Fotografie charakteristische Unerreichbarkeit des erinnerten Gegenstandes auf der Ebene der Rezeption als Erfahrung von Fremdheit aus: „Im Zwischenraum zwischen Wahrnehmung und Erinnerung bricht durch das Ding, das sich der Sicht (neu) anbietet, eine Fremdheit in das Bild ein.“⁶⁵ Das Foto der Maske lässt sich somit als Versuch deuten, den Raum zwischen Wahrnehmung und Erinnerung sowie zwischen Selbst- und Fremdbild zu schließen. Dieses Foto

64 Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 163.

65 Borsò, Vittoria: Proust und die Medien. *Écriture* und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, a.a.O., S. 44. Die hiermit verbundene Einsicht, dass Erinnerungsbilder nicht der Herrschaft des Subjekts unterstehen, versteht Borsò überdies als Einwand gegen die Gedächtnistheorie Bergsons.

– so die in Tawadas Erzählung entfaltete paradoxe Wende – ‚vergegenwärtigt‘ in dem speziellen Fall ein immer schon fremdes, der Zeit entzogenes Bild, das – kraft des Mediums – zu einem Zeitbild erklärt wird. Damit reiht sich das ‚falsche‘ Bild der Geschichte der Erzählerin ein, die im gleichen Zuge umgeschrieben wird. Außerdem dient das Schminken dazu, die Kluft zwischen Spiegelbild und Foto unkenntlich zu machen, in der – wie Dubois treffend formuliert – das Subjekt zu versinken droht.⁶⁶ Das ambivalente Verhältnis des Subjekts zu seinem fotografischen Bild entspringt dem Schnitt durch die Zeit. Wie auch Borsò betont, unterstehen die Erinnerungsbilder eben nicht der Herrschaft des Subjekts.

Von Urbildern, Abbildern und Vorbildern

Mit dem neben dem Spiegel aufgehängten Foto versichert sich die Erzählerin an jedem Morgen aufs Neue ihrer eigenen Existenz. Die Fotografie gibt das in der Maskerade erzeugte künstliche Bild als flüchtiges, der Zeit unterworfenen Bild aus. Umgekehrt wird das Ab-bild im Spiegel, mit der die Erzählerin sich an jedem Morgen aufs Neue konfrontiert sieht, als falsches, defizitäres Bild gedeutet, das dem auf dem Foto erkennbaren ‚originären‘ Bild der Person angeglichen werden muss. Interessant sind in diesem Zusammenhang die unterschiedlichen Funktionen, die Bernhard Waldenfels in seiner Analyse des komplexen Prozesses der Bildwerdung dem Spiegel und der Fotografie zuweist. So dient der Spiegel der Verähnlichung, wobei die Fotografie als Zeitbild zur Vergegenwärtigung von etwas unabdingbar Vergangenen beiträgt. Waldenfels präzisiert diesen Gedankengang im Folgenden: „Während die Verähnlichung durch Spiegelungen initiiert wird, läßt sich die Vergegenwärtigung von Spuren leiten.“⁶⁷ Die Unterscheidung berührt die interessante Frage, wie Aspekte der Verähnlichung und der Vergegenwärtigung innerhalb des komplexen Prozesses der Bildwerdung zusammenwirken. Die den foto- und kinematografischen Künsten nahestehende ‚Spur‘ ist weniger flüchtig als die Spiegel- und Schattenspiele und bewirkt somit eine Vertiefung des Bildes: „Die Verähnlichung im Nachbild wird durch die Vergegenwärtigung im Fernbild also nicht nur ergänzt, sondern vertieft.“⁶⁸

Interessant ist diese Sichtweise hinsichtlich des in der Erzählung ‚Das Bad‘ im Zusammenspiel von Spiegel, Maske und Fotografie entfaltenen Prozesses der Bildwerdung.

In der Gegenüberstellung von Spiegel und Fotografie werden die unterschiedlichen Funktionen, die Waldenfels diesen Medien zuweist, gegeneinander ausgespielt, im Spiel zugleich ad absurdum geführt. Indem die Erzählerin das Bild im Spiegel dem Fotobild an jedem Morgen aufs Neue

66 Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 171.

67 Waldenfels, Bernhard: Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, Köln 2003, S. 15.

68 Ebd., S. 17. Wie ist dies wiederum vereinbar mit Dubois' These von der strukturellen Ähnlichkeit von Spiegel und Fotografie? Folgt man Waldenfels an dieser Stelle, so stehen der Spiegel und die Fotografie für unterschiedliche Paradigmen im Verständnis eines Bildes. Vor dem Hintergrund des Schwellencharakters des Spiegels als Ab-bild, Medium und Index haben beide Auffassungen Berechtigung. Wie im Folgenden deutlich wird, werden die unterschiedlichen Funktionen in der Erzählung ‚Das Bad‘ gegeneinander ausgespielt.

angleicht, wird sie sich selbst ähnlich, erschafft ihr Ab-bild, das dem im Foto zu vergegenwärtigenden Prototyp bis aufs Haar gleicht, ohne mit diesem identisch zu sein. Zugleich wird das Fehlen des ‚eigenen‘ Bildes in der Wiederholung der Maskerade indirekt bestätigt. Als der Zeit enthobenes, übermächtiges Vorbild⁶⁹ wird das Foto damit seiner ursprünglichen Bestimmung entkleidet, einen flüchtigen Moment aufzuzeichnen. Resultat des in der Verbindung von Maske und Fotografie vorgenommenen Täuschungsmanövers ist das Trugbild, das auch den Spiegel in seiner Funktion eines Abbildes beschneidet, auf die Funktion eines dem Foto nachgeordneten Korrektivs reduziert. In der Verwirrung der Kategorien Abbild, Bild und Vorbild wird der dem Reich des Sichtbaren zugehörige Dualismus von Wirklichkeit und Bild unterlaufen. Keines der Bilder hat seinen Ursprung in der ‚Wirklichkeit‘, sondern in einem konstruierten, zugleich künstlichen Bild, das in der Maskerade erzeugt wird, um etwas ‚ursprünglich‘ Fehlendes zu verdecken. Spiegel und Fotografie werden auf höchst effektive Art in das Maskenspiel einbezogen und dienen dazu, die Herkunft des künstlich erzeugten Bildes zu verschleiern; gegen ihre ursprüngliche Bestimmung, ein ‚wahrhaftiges‘ Bild zu erzeugen, dienen sie dazu, den Umweg als Königsweg der ‚Körperbildwerdung‘ auszugeben.

Die sich abzeichnende Strategie, im Ausspielen der Medien die Herkunft des Bildes einer Person zu verschleiern, hat noch einen weiteren Beweggrund: Mit der Schwierigkeit, die Frage nach dem Ursprung des Bildes eindeutig zu beantworten, wird auch die Frage der Herkunft, die sich bereits in der stereotypen Ausrichtung des Bildes als problematisch erweist, durchgestrichen. Sie wird damit zugleich zu einer Frage der ‚Herkünfte‘, der divergierenden kulturellen Einflüsse, die auf die zwischen den Kulturen lebende Erzählerin einwirken. Wie bereits die stereotype Prägung des nachträglich hinzugefügten Bildes zeigt, gibt es kein Zurück hinter dieses ‚Dazwischen‘, das – so die Logik der hier behandelten Spiegelszene – die Allmacht des Bildes in Zweifel zieht.

Die im Kontext der Identitätsbildung zentrale Frage nach der Bedeutung des Bildes wird im Laufe der in der Spiegelschau entfalteten mehrschrittigen Mimikry als Frage nach der Genese des Bildes gestellt. Die Auseinandersetzung mit einigen weitergehenden Überlegungen, die Waldenfels in seiner Analyse der Entstehungsbedingungen des Sichtbaren formuliert hat, ermöglicht eine Vertiefung dieser Thematik des Ins-Bild-Tretens. Die kritische Reflexion der Kategorien von Abbild, Spur und Urbild steht im Zentrum der übergeordneten Frage nach den Grundlagen jener bedeutsamen Ordnung des Sichtbaren, die eben nicht – so lautet sein Einwand gegen Platon – mit der Ontologie gleichgesetzt werden darf. Die sichtbare Welt ist nicht a priori vorhanden, sondern etabliert sich erst in der Genese des Bildes, dessen Gestaltbildung in der Zeit Waldenfels untersucht. Indem er sein Interesse auf den Prozess des Sichtbarwerdens lenkt, bewegt er sich bereits an der Grenze dieser Ordnung. Interessant ist seine Schlussfolgerung, dass der mimetische Charakter eines Bildes als Abbild idealerweise in einer bilderlosen Wirklichkeit begründet ist. Diese Einsicht führt ihn dazu, ausgehend vom platonischen

69 Indem das Foto zu einem Vorbild wird, wird auch die Gleichwertigkeit von Bild und Identität gestört, die – wie Bhabha deutlich macht – eine wesentliche Voraussetzung für die Stabilität des Ich darstellt (vgl. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 69).

Bilddenken, die Bildlichkeit in den Dingen der Bildlichkeit von Bildnissen gegenüberzustellen, was bereits auf eine Infragestellung des Dualismus von Wirklichkeit und Bild hinausläuft. Zugleich weicht der strikte Gegensatz zwischen reinem Urbild und bloßem Abbild einer Skala der Sichtbarkeit.⁷⁰ Vielmehr vollzieht sich der Prozess des Sichtbarwerdens im Bild zwischen diesen Polen. Waldenfels betont dabei die Eigenständigkeit des Bildes. So unterliegt die Bildwerdung bzw. der Prozess des Bildens einem Paradox der Wiederholung, in der das Selbe als Anderes wiederkehrt. Indem er die Abweichung als konstitutives Moment der Bildwerdung bestimmt, wird das Augenmerk zugleich auf die kreative Seite dieses Prozesses gelenkt. Die produktive Bildlichkeit stützt sich eben nicht auf die vorhandene Realität. Im gleichen Zuge wird der Spiegel als Dispositiv der Erkenntnisfähigkeit zu einem Medium der Fremderfahrung umgedeutet: „In der Spiegelung, diesem so schlicht anmutenden Noch-einmal und Immer-wieder, wird etwas zu dem, was es ist und niemals endgültig sein wird – so wie der Blick in den Spiegel, sobald der Firnis der Gewöhnung abblättert, uns mit uns selbst konfrontiert und nicht nur ein bekanntes Bild zurückwirft.“⁷¹

Welche Einsichten ergeben sich, ausgehend von den Überlegungen zu einer ‚ kreativen Mimesis‘ für die hier behandelte Spiegelszene? Wie Waldenfels zeigt, enthält das ‚ fremde‘ Bild, dessen wir im Spiegel ansichtig werden, neben einer verstörenden auch eine kreative Komponente, denn es eröffnet eine Perspektive der Veränderbarkeit. Dabei antwortet die produktive Seite der Gestaltung der Uneinholbarkeit der Bilder, die jede Suche nach dem einzigen, wahren Bild scheitern lässt. Dieses Scheitern wird in der Erzählung ‚Das Bad‘ in dem vergeblichen Versuch, mittels der Angleichung von Vor- und Abbild den unendlichen Regress der Bilder stillzustellen, eindrucksvoll vor Augen geführt. Die der Wiederherstellung des Bildes dienende Schminkprozedur lässt die Kluft zwischen dem sich stetig verändernden ‚Selbstbild‘ und dem im Foto erscheinenden Trugbild umso deutlicher hervortreten. Zugleich wird die für das Entstehen eines Bildes konstitutive Differenz zwischen Abbildendem und Abgebildetem überschminkt, damit paradoxerweise aber in besonderer Weise kenntlich gemacht. In der Markierung der ‚ ikonischen Differenz‘, ohne die es – wie Waldenfels betont – kein Bild gäbe, stellt sich die Frage nach der Bedeutung des identitätsstiftenden Bildes als Frage nach den Bedingungen des Sichtbarwerdens. Das im Text inszenierte intermediale Maskenspiel kündigt bereits von der Komplexität dieses Prozesses. Die in diesem Zusammenhang mit Waldenfels thematisierbare Frage nach der Bedeutung der Grenze des Sichtbaren eröffnet zudem eine andere Perspektive auf das Subjekt, die sich bereits in der Doppelbewegung der im literarischen Text entworfenen Spiegelszene ankündigt: Die Person verschwindet hinter ihrem Bild, wird damit sichtbar und unsichtbar zugleich. Diese

70 Waldenfels macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass sich die Komplexität des Sehens – als Ereignis des Sichtbarwerdens – in der Opposition von reinem Urbild und bloßem Abbild nicht angemessen thematisieren lässt. Im Gegenteil evozieren diese innerhalb der Skala der Sichtbarkeit situierten extremen Pole verschiedene Formen der ‚Blindheit‘: „Ein reines Urbild, auf das wir nicht im wiederholten Sehen zurückkämen, wäre wie ein Blitz, der uns mit Blindheit schlägt; das bloße Abbild wäre umgekehrt ein Sehklischee, dem ein stereotypisierter Blick entspräche.“ (Waldenfels, Bernhard: Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, a.a.O., S. 11).

71 Ebd., S. 11.

grundlegende Paradoxie steht am Ausgangspunkt eines kritischen Nachdenkens über andere Formen des Subjektseins.

Im Zuge des intermedialen Maskenspiels wird ein beziehungsreiches Spiel der Bilder in Gang gesetzt, wobei sich die in der dubiosen Spiegelschau indirekt aufgeworfene Frage nach dem ‚originären‘ Bild der Erzählerin als unbeantwortbar erweist. Damit gerät auch die im Kontext der Migration ohnehin schwierige Frage nach der kulturellen Identität der Erzählerin in einen Leerlauf. Sie erschöpft sich selbst und wird zugleich auf eine andere Ebene verschoben. Zwischen maskiertem ‚Selbstbild‘, Spiegelbild und Körper gewordenem Stereotyp auf dem Foto bleibt die existenzielle Frage ‚Wer bin ich?‘ in der Schwebe. Oder anders gesagt: Zwischen den künstlich hinzugefügten Bildern – dem zur Maske geschminkten Gesicht, dem Foto und dem fremden Bild im Spiegel – verliert sich die Spur eines ‚wahrhaftigen‘ Bildes der sich in den Medienspiegeln kaleidoskopisch auffächernden Person. Vielmehr kehrt diese auf dem Umweg des sich im Foto der Maske (selbst) entleerenden Bildes als eine andere zu der Erzählerin zurück. Dies ist ein wesentlicher Effekt der im Text inszenierten ‚Mimikry‘.

Mimikry in zwei Schritten

Bhabha beschreibt das Stereotyp als Teil einer sich wiederholenden und zitierenden Praxis. Die Antwort auf die wichtige Frage, wie es möglich ist, gegen die vielfältigen Stereotypisierungen Widerstand zu leisten, liegt in selbiger Praxis, die aufgrund der Wiederholungen subversive Strategien ermöglicht. So versteht Bhabha ‚Maskerade und Mimikry‘ als Widerstandsstrategien, mit denen rassistische Stereotype umschrieben und transformiert werden können. In der Mimikry wird es möglich, den „Prozeß der *Fixierung* des Kolonisierten als eine Form diskriminatorischen (...) Wissens“⁷² zu problematisieren und zugleich die Frage der Autorisierung kolonialer Repräsentationen zu stellen.⁷³

Wie die Analyse gezeigt hat, vollzieht sich die in der Erzählung ‚Das Bad‘ beschriebene Mimikry in zwei Schritten: Im ersten Schritt verdeckt die Maskerade das ursprüngliche Fehlen eines originären Bildes der Person. Sie dient damit der Herstellung und auch (Re-)Konstruktion eines stereotypen Bildes. Das eigene Gesicht wird also zum Träger eines ‚fremden‘, von außen auf das Modell projizierten Bildes. In einem zweiten Schritt geht das künstliche Bild in der fotografischen Aufnahme eine unlösbare Verbindung mit der sich vor der Kamera zeigenden Person, ihrem Körper, ein. In der Fotografie wird die Maskerade zu einem der ‚Realität‘ entspringenden Bild der Person erklärt. Im gleichen Zuge wird die Herkunft des falschen Bildes in der durch den fotografischen Akt verdeckten Inszenierung des Selbst zunehmend verschleiert.

72 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 134.

73 Strukturell vergleichbar sind diese Strategien mit dem von feministischen Psychoanalytikerinnen geprägten Begriff der ‚Weiblichkeit als aktiver Maskerade‘, als einer Art Zurschaustellung der konventionellen Zeichen des Weiblichen, welches sowohl dem Besitzergreifen des männlichen Begehrens zuvorkommt als auch die Bedeutung des ‚Weiblichen‘ verschiebt (vgl. Bernheimer, Charles: Manets *Olympia*. Der Skandal auf der Leinwand, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M. 1994, S. 147–176, S. 173).

Andererseits eröffnet der sich an jedem Tag aufs Neue wiederholende Schminkvorgang auch eine Möglichkeit, sich hinter dem zur Maske geschminkten Gesicht zu verstecken und die sich mit dem Blick in den Spiegel stellende Identitätsfrage als unbeantwortbar zurückzuweisen. Die Maske bietet also Schutz vor den Blicken der anderen und eröffnet zugleich ein beziehungsreiches Spiel, das die Frage nach einem ‚authentischen originären Selbst‘ letztlich ad absurdum führt. Maskieren bedeutet nämlich auch, zwischen sich und dem Bild eine Lücke, einen Abstand zu schaffen, und damit über das Bild verfügen zu können.

Tawada entlarvt den Versuch, ein Ursprungsbild zu rekonstruieren, als intermediales Maskenspiel. Dabei entspringt der Impuls, den Schminkvorgang stetig zu wiederholen, der im Foto erblickten Distanz zum eigenen Spiegelbild. Dubois beschreibt die hierdurch angestoßene nicht abschließbare Bewegung wie folgt: „Das Subjekt wird mit einem Reiß, einer Nichtübereinstimmung, einem Sprung zwischen dem Zeichen und dem, was es für den Referenten hält, konfrontiert, setzt sich in Bewegung und beginnt unaufhörlich zunächst selbst im Bild hin- und herzuwandern, dann zwischen den Bildern und schließlich vom Bild zum Objekt und vom Objekt zum Bild, als ließe es einer hypothetischen Verifikation des einen durch das andere hinterher.“⁷⁴

Angesichts des Fotos, das die maskenhafte Imago zur Inkarnation des ‚wahren‘ Selbst der Erzählerin verklärt, wirkt jeder neue Blick in den Spiegel verstörend. In der Differenz der unvereinbar bleibenden Selbst-Bilder stellt sich die Erfahrung eines Bruchs ein. Das Bild im Spiegel zeigt eine fremde Person. Ebenso, wie die durch den Fotografen verordnete Maskerade diesen Bruch mit dem ‚eigenen‘ Bild bewirkt, so ist sie auch ein adäquates Mittel, um die sich in der Folge einstellende Fremdheit am eigenen Leibe sichtbar zu machen. Die sich an jedem Morgen erneut wiederholende Schminkszene kann somit auch als eine Strategie verstanden werden, den ‚fremden Blick‘ in Szene zu setzen und damit zugleich zu bannen. In der Maskerade inszeniert sich das Ich als Anderer. Wie im Zuge der Überlegungen zum in der Erzählung beschriebenen Prozess der ‚Körperbildproduktion‘ deutlich geworden ist, entspricht diese Inszenierung der Erfahrung buchstäblich am eigenen Leibe. So, wie sich das in der Maske konstruierte Bild dem Körper einschreibt bzw. im Medium der Fotografie zum körperhaften Zeichen wird, wird im gleichen Zuge die Trennung von Bild und Körper durchkreuzt.

Die Perspektive der Inszenierung eröffnet zugleich einen spielerischen Umgang mit dem Thema Identität. Wie Bhabha betont, lässt sich die paradoxe Fundierung des Subjekts, das sich selbst ursprünglich fremd ist, auch ins Positive wenden. So erinnert uns jenes entscheidende Wechselspiel zwischen Maske und Identität, Bild und Identifikation auch an die bleibende Spannung unserer Freiheit und an den bleibenden Eindruck, der von uns selbst als anderem kommt.⁷⁵ Die Differenz von Maske und Identität eröffnet einen Spielraum, in dem sich die Frage ‚Wer bin ich?‘ in immer neuer Weise inszenieren lässt.⁷⁶ Darin liegt also die andere bzw. kreative Seite des in der Erzählung

74 Dubois, Philippe: Der fotografische Akt, a.a.O., S. 95.

75 Vgl. Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 94.

76 In der Art und Weise, wie die Künstlerin Claude Cahun diesen Spielraum in den fotografischen Selbstinszenierungen nutzt, wirft dies auch ein anderes Licht auf das Medium. Wie Bronfen in ihrer Analyse der in den zwanziger und dreißiger Jahren entstandenen Fotografien Cahuns zeigt, bot sich das ‚neue‘ Medium von

entfalteten Maskenspiels. Der an jedem Morgen aufs Neue scheiternde Versuch, die Kluft zwischen Spiegelbild und fotografischem Bild zu schließen, treibt die Suche an.

Wie Jacques Lacan in seinem Mimikry-Konzept gezeigt hat, vollzieht sich die Subjektwerdung im Zuge der Bildwerdung. Das Subjekt wird Teil eines Bildes. Bhabha beschreibt diesen Prozess wie folgt: „Das Imaginäre ist die Transformation, die während der formativen Spiegelphase im Subjekt stattfindet, wenn das Subjekt ein diskretes Bild annimmt, das ihm erlaubt, eine Reihe von Äquivalenzen, Gleichheiten, Identitäten zwischen Objekten zu postulieren. Dieses Positionieren ist jedoch selber problematisch, denn das Subjekt findet und erkennt sich durch ein Bild, das gleichzeitig entfremdet und daher potentiell konfrontativ ist.“⁷⁷ Die sich in der Spiegelschau unweigerlich einstellende Erfahrung des Selbstentzugs ist in besonderer Weise auf den Körper gerichtet, der im Bild anwesend abwesend ist. So bildet der Körper den blinden Fleck dieses Bildes. Er verschwindet hinter dem bzw. im Bild und verweist somit zugleich auf die Grenze der symbolischen Ordnung.

Lacan hat den Aspekt der Mimesis im Kontext des Spiegelstadiums als narzisstische Basis des Subjekts angesprochen. In seiner an Lacan angelehnten Analyse des narzisstischen Systems weist Pierre Legendre darauf hin, dass der Körper als Bild in das Repräsentationssystem eingeht. Zugleich verschwindet – die biologische Dimension des Körpers in seinem Bildwerden: der Körper ist nicht repräsentierbar bzw. – der paradoxalen Gedankenführung folgend – ist repräsentierbar nur als Bild. „The body can only become sayable if it makes itself an image. The basic axis of meaning – the bond between word and thing – is indissociable from the subject’s structure of representation.“⁷⁸ Legendre macht deutlich, dass die Logik der Repräsentation im ‚ursprünglichen‘ Verschwinden des Körpers gründet – in der Teilung von Körper und Bild und der daraus ableitbaren Trennung von Gegenstand und Begriff. Bhabha wiederum umschreibt die ambivalente Wirkung des Bildes treffend wie folgt: „Denn das Bild als Bezugspunkt der Identifikation bezeichnet den Ort einer Ambivalenz (...) es macht etwas *présent*, das doch *absent* – und zeitlich verschoben – ist.“⁷⁹

Der nicht repräsentierbare Körper markiert also die Grenze des Systems der Sichtbarkeit. Wie Borsò in Anlehnung an Merleau-Ponty und auch Waldenfels’ Überlegungen zur Leiberfahrung hervorhebt, wird die Sicht- und Erkennbarkeit der Dinge und damit auch die visuelle Kompetenz des Subjekts durch die paradoxale Erfahrung des Leibes als Subjekt und Objekt des Blicks problematisiert. Die nicht visualisier- und diskursivierbaren Leiberfahrungen markieren die Grenze jener mächtigen Körperbilder, die aus der Herrschaft des Auges hervorgehen, lassen diese vielmehr als leere Hülle erscheinen. Der Leib wiederum schreibt sich dem Bild als Spur jener Differenz bzw.

Beginn an nicht nur zur Sicherung von Faktischem an, sondern auch zu spielerischen, hypothetischen oder traumbedingten Inszenierungen von Identität im Medium des weiblichen Körpers (vgl. Bronfen, Elisabeth: Die Vorführung der Hysterie, a.a.O., S. 232–268).

77 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 113/114.

78 Legendre, Pierre: Law and the Unconscious. A Legendre Reader by Peter Goodrich, New York 1997, S. 212.

79 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 75.

Fremdheit ein, die das Subjekt in der paradoxalen Ausrichtung des Blicks erfährt.⁸⁰

In der Erzählung ‚Das Bad‘ geht das weibliche Modell zunächst scheinbar völlig darin auf, ein Bild zu sein. Im Zuge des im Text beschriebenen Auspielens der durch die Medien Spiegel und Fotografie gestifteten Bilder bewegt sich die Erzählerin immer schon an der Grenze zum Unsichtbarwerden. Parallel dazu verkehrt sich die Bestimmung des fotografischen Bildes, als optisches Dispositiv der Wirklichkeit zu gelten, in ein Trugbild. Zugleich wird die Verlässlichkeit des jeweiligen Bildes im Ausspielen der verschiedenen Medien in Zweifel gezogen. Diese Wende markiert den Ausgangspunkt jener in der Erzählung entfalteten Bewegung des ‚Aus-dem-Rahmen-Tretens‘, an die sich die Frage, wie es möglich ist, gegen stereotypisierende Blickweisen effektiv Widerstand zu leisten, anschließt.

Aus dem Rahmen treten: Implikationen des intermedialen Maskenspiels

Die Analyse des intermedialen Maskenspiels in Tawadas Erzählung ‚Das Bad‘ macht deutlich, dass die Vorstellung des ‚wahren Selbst‘ eines Menschen immer schon in einen medialen Vermittlungsprozess eingebunden ist, im Zuge dessen das Subjekt hinter seinen Selbst-Bildern verschwindet, buchstäblich unsichtbar wird. Diese in der Erzählung beschriebene Bewegung des ‚Aus-dem-Rahmen-Tretens‘ stellt eine Reaktion auf die Eigenmacht des fotografischen Bildes dar, das sich von seiner ursprünglichen Bestimmung – ein Ab-bild im wörtlichen Sinne zu sein – in ein Vorbild verwandelt. Die Geste des Zerreißen des Fotos zeugt ebenso wie das Umdrehen des Spiegels von dem Wunsch, sich von diesem übermächtigen Bild zu befreien. Wie die folgende Überlegung Bhabhas zeigt, eröffnet die in der irreduziblen Differenz der medialen Masken des Selbst erfahrene Ohnmacht der Erzählerin eine Perspektive des Widerstands, die die Macht des Bildes in entscheidender

80 Wie Borsò deutlich macht, wird die mimetische Ausrichtung eines Bildes durch die sich diesem einschreibende ‚Sprache des Leibes‘ durchkreuzt: „Die Körperlichkeit schreibt sich also nicht in die Semantik des Bildes, sondern in die Expressivität von Bildern ein“. (Borsò, Vittoria: *Schriftkörper und Bildmaterialität – Narrative Inszenierungen und Visualität in Gustave Flauberts ‚Salammbô‘*, a.a.O., S. 27–49, S. 32). Wie am Ende des Aufsatzes deutlich wird, verfolgt Borsò mit ihren eine antimimetische Theorie des Bildes antizipierenden Überlegungen auch eine dezidiert politische Perspektive. Indem sie den in der Fotografie erfahrbaren fremden Blick der augenscheinlichen Sichtbarkeit der Dinge gegenüberstellt, wendet sie sich zugleich gegen eine positivistische Indienstnahme des Mediums. Hiermit verbindet sich die Einsicht in die Notwendigkeit, die in der einseitigen Ausrichtung des Blickregimes festgelegten Sehgewohnheiten einer grundlegenden Kritik zu unterziehen, der – wie der konkrete politische Bezug zeigt – die Gefahr birgt, dem Machterhalt dienende Strategien der Manipulation zu liefern: „In seinem Interview spricht Carlo Ginzburg mit Bezug auf das aktuelle politische Phänomen Italiens (Silvio Berlusconi) von der Dringlichkeit einer solchen Arbeit der Wahrnehmung. Angesichts der sich heute aufdrängenden ‚Realität der Bilder‘ ist es dringlich, das Auge vom Medium zu trennen und jene Blicke zurückzugewinnen, die unsere eigene Position bei Inszenierungen und Interfaces bewusst machen. Dazu braucht man eine Phänomenologie des Bildes, die es erlaubt, das Unbehagen am Sichtbaren und Unsichtbaren länger auszuhalten.“ (ebd., S. 42).

Weise begrenzt: „Die Erfahrung des disseminierenden Selbst-Bildes geht über den Rahmen von Repräsentation als analogisches Bewußtsein von Ähnlichkeit hinaus.“⁸¹

Dieses im Spiel der Medien bezeugte Versagen, zu einem ‚originären‘ Bild der Person vorzudringen, unterstreicht zugleich die Unabschließbarkeit, die den Prozess der Identifikation mit Bildern kennzeichnet. Diese Unabschließbarkeit entspringt dem ‚gaze‘, der – wie Lacan betont – jenen Punkt markiert, den das Subjekt nicht besetzen, nicht einnehmen kann. Hiermit öffnet sich zugleich ein Spalt, der das Subjekt ‚aus dem Rahmen fallen lässt‘. Ausgehend vom Lacan’schen Verständnis des Blicks, entwickelt Marie-Luise Angerer die interessante These, dass das Subjekt nicht sein Bild liebt, sondern dass es mehr als dieses liebt: „Das Subjekt liebt ein ‚Mehr‘ im Bild, ein Bild hinter dem Bild.“⁸² Dieses ‚Mehr‘ verweist auf die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, die – wie Waldenfels zeigt – in der Leiblichkeit des Blicks erfahrbar wird. Die hier beschriebene paradoxe Situation des Subjekts besteht nun darin, dass die mit der Grenze zugleich aufgeworfene Frage nach einer anderen Form von Subjektsein immer nur auf dem Umweg des Bildes erfahrbar ist.

Vor dem Hintergrund dieser Einsichten gilt es im Folgenden zu fragen, worin die ‚Unsichtbarkeit‘ der Erzählerin – ihr Wunsch zu verschwinden – eigentlich begründet ist. Das in der Erzählung entfaltete Maskenspiel beginnt und endet mit dem unheimlichen Erkennen der Protagonistin, unsichtbar zu sein. „Erst recht bin ich kein Fotomodell, denn ich bin auf Fotos gar nicht zu sehen. Ich bin ein transparenter Sarg.“ Welche Bedeutung nun kommt dem Vergleich des Rahmens eines Spiegels mit einem Sarg zu? Die Einstellung des Betrachters zum Bild wird bereits durch seine Rahmung erkennbar. In dem ‚leeren Bild‘ antizipiert die Erzählerin ihren eigenen Tod. Dies ist weniger als Hinweis auf eine latente Todessehnsucht zu verstehen, sondern zeugt vielmehr von ihrem Wunsch, unsichtbar zu sein.

Vom Ende der Erzählung her betrachtet, lässt sich das Maskenspiel mit Bhabha auch als ‚geheime Kunst der Unsichtbarkeit‘ interpretieren, die die „Stabilität des Ich aufbricht, die in der Gleichwertigkeit von Bild und Identität zum Ausdruck kommt“⁸³. Was hat es mit dieser Kunst auf sich? Handelt es sich um eine Strategie, Widerstand gegen die Herrschaft des Sichtbaren zu leisten? An dieser Stelle weicht die Frage nach der Bedeutung des identitätsstiftenden Bildes der Frage nach dem Ort, von dem aus Fragen nach der Identität strategisch gestellt werden. Im Zuge der in der Erzählung beschriebenen Bewegung des ‚Aus-dem-Rahmen-Tretens‘ verschiebt sich die Frage der Identität auf den Bereich des Unsichtbaren und dringt damit in einen anderen Raum vor, der auch einen anderen Subjektivitätsbegriff voraussetzt.⁸⁴ Allerdings ist dieser Raum nicht als strikter Gegensatz zur Ordnung des Sichtbaren zu denken. Wie Borsò deutlich macht, verbindet sich die Frage nach der Bedeutung der Grenze zwischen diesen Bereichen mit der Praxis eines ‚anderen Sehens‘, die durch die Fotografie antizipiert wird. So öffnet der ‚fremde Blick‘ der Kamera „den Zugang zu einer anderen Topolo-

81 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 73.

82 Angerer, Marie-Luise: Wo trifft der Körper sein Bild, a.a.O., S. 308.

83 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 69.

84 Vgl. Borsò, Vittoria: Proust und die Medien. *Écriture* und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, a.a.O., hier S. 44.

gie (...), welche nicht in die Ordnung des Sichtbaren zu holen ist.“⁸⁵ Im Zuge der radikalen Umkehrung des Blicks wird die Funktionsweise dieser mächtigen Ordnung erkennbar, in der die uneingeschränkte Herrschaft des Subjekts die Beherrschbarkeit des Raums zwingend voraussetzt, der als homogen und einheitlich vorgestellt wird. Die Dominanz des piktoralen Augensinns sichert die Überschaubarkeit dieses totalitären Raumes, der den in strikter Trennung von Subjekt und Objekt verschwindenden Anderen auf ein absolutes Außen verweist: „Die Visualität ist hier lediglich jene im Abendland mächtige Grenze, die die Differenzierung zwischen einem souveränen Subjekt und einem davon abhängigen Objekt bestimmt.“⁸⁶ Im gleichen Zuge wird die Grenzziehung von Identität und Alterität bzw. Innen und Außen durch den von außen auf das Subjekt gerichteten Blick verunsichert. Dies wiederum führt dazu, dass die traditionelle Vorstellung von Identität als Seinsform, „bei der ein totalisierendes, vollständig erfassbares Betrachtungs-subjekt gegeben ist“⁸⁷, grundlegend in Zweifel gezogen erscheint. Bhabha gelangt hiervon ausgehend zu der Einsicht, dass die Begegnung mit Identität erst jenseits stattfindet, „an einem Punkt, an dem etwas über den Rahmen des Bildes hinausgeht, dem Auge verborgen bleibt“.⁸⁸ Im Zuge des in der Erzählung ‚Das Bad‘ entfalteten Verwirrspiels wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf jene bedeutsame Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem gelenkt, mit der sich die Frage des Subjekts in neuer Weise stellt.

Der im medialen Maskenspiel thematisierte Prozess der Körperbildwerdung rückt die für die Herstellung von Identität bedeutende Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem ins Zentrum des Interesses. Wie deutlich wird, umspannt dieser am Beispiel der Erzählung ‚Das Bad‘ nachvollzogene Prozess des Bildens sowohl die Bereiche der ‚Leiblichkeit‘ als auch der ‚Visualität‘, die Borsò treffend als jene in Text- und Bildmedien erfahrbare mächtige Scharnierstelle zwischen Identität und Alterität bezeichnet.⁸⁹ Die damit verbundenen Fragen werden in der folgenden Analyse der Verwendung des Spiegelmotivs bei Özdamar vertieft.⁹⁰

85 Borsò, Vittoria: Grenzen, Schwellen und andere Orte – ... La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m’occupe’, a.a.O., S. 13–42, S. 37.

86 Ebd., S. 35.

87 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, a.a.O., S. 69.

88 Ebd., S. 73.

89 Vgl. Borsò, Vittoria: Schriftkörper und Bildmaterialität – Narrative Inszenierungen und Visualität in Gustave Flauberts ‚Salammô‘, a.a.O., S. 27–49, S. 33.

90 Die in der Inszenierung des Spiegels als Ort des Anderen bzw. Grenzraum aufgeworfenen Fragen werden durch die Auseinandersetzung mit Lévinas’ Denken der Nähe am Ende des ersten Teils dieser Arbeit vertieft. Die im Spiegel erfahrbare Andersheit des Selbst bildet den Ausgangspunkt, um die Frage des Subjekts aus der Perspektive des Anderen zu stellen. Wie bereits deutlich wurde, erhält diese Kehrtwende – ausgehend von der Erfahrung der Migration – besondere Aktualität.