

5. Wörter, die uns wie Glasaugen anstarren:

Behinderung in Literaturwissenschaft und Visual Studies

Das ist wahrscheinlich der Grund, warum ein isoliertes Wort, wenn wir es ansehen und lang genug wiederholen, schließlich ein ganz unnatürliches Aussehen bekommt. Der Leser möge dies mit irgendeinem Wort auf dieser Seite versuchen. Er wird bald anfangen, sich erstaunt zu fragen, ob dies denn wirklich das Wort ist, das er sein ganzes Leben lang in dieser bestimmten Bedeutung gebraucht hat. Es steht da und starrt ihn an wie ein Glasauge, das keine Sehkraft besitzt. Ein Körper ist wirklich da, aber seine Seele entwichen.

William James (James 1909: 315)

1.

Die Kinder von heute sind die erste Generation seit langem, die ihre kulturelle Identität nicht aus Büchern bezieht. Statistiken zufolge wird in den USA immer weniger gelesen, während die Besucherzahlen von Kinos, Museen, Konzerten und Sportveranstaltungen gestiegen sind. Vorbei ist es mit jenen seltsamen Momenten in Romanen des 19. Jahrhunderts, wenn die jungen Helden sich nach literarischen Vorbildern kleiden, frisieren, in Pose werfen und gegenseitig umwerben. Heute entlehnen Kinder ihre Rollenbilder viel eher dem Fernsehen, Filmen, Zeitschriften oder Videospielen, und von Universitäten auf der ganzen Welt wird berichtet, dass die in der neuen Bildkultur aufgewachsenen Studenten über beneidenswerte visuelle und bildanalytische Fähigkeiten verfügen, oft allerdings auf Kosten einer früheren Lesekompetenz. Mich überzeugt das nicht wirklich, denn meiner Erfahrung nach entschlüsseln nach wie vor die belesensten Studenten auch visuelle Darstellungen am besten. Aber auch ich glaube, dass wir Zeugen einer bisher nicht dagewesenen »Visualisierung« der Kultur sind, die sich explosionsartig ausdehnt. Eine neue Epoche, das Zeitalter der Bilder ist angebrochen, und wir sind nicht darauf vorbereitet.

Das Buch ist also auf dem Rückzug – und trotzdem haben sich kultur-

wissenschaftliche Disziplinen noch nie so intensiv mit dem Lesen beschäftigt wie in der neuen Bildära. Die akademische Theoriebildung war in den letzten 75 Jahren von einer extremen Konzentration auf die Sprache gekennzeichnet. Angetrieben durch den *linguistic turn*, wandte man sich dem *close reading* zu, jonglierte mit Binäroptionen, die Sprache grundlegend strukturieren, tauschte den Wert der Unmittelbarkeit gegen die Macht der *écriture* und verlegte sich auf das »Lesen« von Gemälden, Architekturen, Konsumartikeln und menschlichen Körpern. Cultural Studies scheinen auf den Wandel der Zeit zu reagieren, aber genau genommen leisten sie eine prototypische Übertragung von Methoden des literarischen Lesens auf nichtliterarische Phänomene. Völlig zu Recht behauptet J. Hillis Miller, das Medium der Cultural Studies seien Wörter (Miller 1992: 17). In der Regel beschreiben sich auch nicht bloß Literaturprofessoren, sondern ebenso Anthropologen und andere Sozialwissenschaftler als Leser von Texten. Für Clifford Geertz zum Beispiel ähnelt ethnografische Forschungsarbeit »dem Versuch, ein Manuskript zu lesen (im Sinne von »eine Lesart entwickeln«), und entsprechend vergleicht er Kulturen auch häufig mit Gedichten, die ihre jeweils eigene, durch Formen des *close reading* zu erreichende Interpretation beinhalten (Geertz 1987: 15).

Von »Lesen« scheint in diesen Zusammenhängen zwar nur metaphorisch die Rede zu sein, aber die Vorliebe für diese Metapher ist insofern begründet, als sie den linguistischen Vorurteilen unserer favorisierten kritischen Methoden entspricht. Die Bindung an die Lese-Metapher scheint theoretischer wie emotionaler Natur zu sein. Von linguistischen Vorannahmen ausgehende Lektüren zielen auf die Rekonstruktion der Sprache, die Verständigung primär herstellt. Wo keine Sprache manifest ist, sind Leser demnach gezwungen, eine zu erfinden; sonst kann die Übersetzung zwischen der »Sprache« des Lesens und der »Sprache« des Gegenstandes nicht stattfinden, der Gegenstand bleibt unlesbar. Vielleicht kündet aber der Impuls, ein Bild zu lesen, von einem Begehren, es zu kontrollieren. Bilder, die aufgrund ihrer Komplexität nicht gelesen werden können, entziehen sich der Kontrolle und stellen die Autorität des Lesens als privilegierte Praxis in Frage. Ihrem Bedeutungsüberschuss ist sprachlich nicht beizukommen.¹

Ein Bild kann manchmal mehr wert sein als tausend Worte, weil Worte nie adäquat wiedergeben, was ein Bild ausdrückt. Dass die sprachlich nicht abbildbare Bedeutung oft vor allem emotional empfunden wird, dürfte kein Grund sein, sie als »unintellektuell« abzuqualifizieren – wenn man nicht gerade reglementieren will, was als intellektuelle Erfahrung durchgehen kann. Eine solche Erfahrungskontrolle stellt sich aber geradezu als natürliche Reaktion auf Bilder ein, die »zu ihren eigenen Bedingungen« verstanden werden wollen, da das Bild in der Gegenüberstellung mit dem Wort immer entweder exzessiv oder defizitär erscheint. Einerseits fürchten wir die mit Bildern verbundene Bedeutung: Sie verkörpern einen Überschuss,

1 | Ein Vorurteil literarischer Analysen will, dass Texte einen höheren Komplexitätsgrad aufweisen als nichttextliche Objekte oder dass Letztere gar nicht existieren.

der Wörter und ihre Notwendigkeit verunklärt. Bilder locken unsere Kinder mit Genüssen, die Worte nicht bieten können, aber sie bringen ihnen im Gegenzug nichts bei. Also wäre es besser, wenn sie die Nase in Bücher stecken würden. Auf der anderen Seite haben wir die Lehre des *ut pictura poesis*, die besagt, dass Bilder nur durch den Bezug zu einem vorausgehenden, heiligen Text legitimiert sind.² Gemälde sind sprechende Bilder, aber im Vergleich zur Anmut der Dichtung ist ihre Sprache ein unvollkommenes Stottern. Oder Bilder sind stumm, dann verwandeln sich ihre literarischen Leser in Logopäden, die den Bildern helfen, sich klarer auszudrücken. Wenn Bilder *stummes Sprechen* sind, sind Gedichte *blindes Sehen*? Starrt Dichtung auf ihre Leser zurück wie James' *Glasaugen*? Wie sich noch zeigen wird, gibt es gute Gründe, hier Merkmale von Behinderung besonders zu betonen.

Während die Herrschaft der Bilder in aller Munde ist, dominieren an den Universitäten Texte und Lektüren. Nur ein literarischer Zugang scheint gegenüber Bildern angemessen und richtig. Was hieße die Umkehrung – wenn man die Theorien und Methoden der Visual Studies auf Texte anwenden würde? Würden dadurch literarische Werke für die Studenten zugänglicher und interessanter? Würde die *academia* dadurch im 21. Jahrhundert ankommen? Es lohnt sich, über diese Fragen nachzudenken, aber zunächst muss festgehalten werden, dass eine Umkehrung des Status quo nicht ohne weiteres zu vollziehen wäre, was allein schon bemerkenswert ist. Eine solche Irreversibilität zeigt, dass Vorurteile im Spiel sind, und deren Macht wird immer dann fühlbar, wenn wir Grundannahmen, die gegenwärtig die Interpretation von Wörtern und Bildern organisieren, revidieren wollen. Man wird ohne zu zögern Bilder lesen, aber sich umgekehrt auf ein Wort oder eine Wortreihe als Bild einzulassen, verlangt offenbar mehr. Vielleicht sollte man sich konkrete Poesie einmal bildtheoretisch ansehen. Zu dergleichen Versuchen lädt auch die marmorierte Seite im *Tristram Shandy* ein. Aber wie will man Bild-Wissen als allgemeine theoretische Grundlage auf Wörter anwenden? Zunächst müsste man sich wohl über die Materialität von Wörtern verständigen, denn Sichtbarkeit setzt die Anwesenheit eines Körpers voraus.

2.

Erich Auerbachs gleichnamiges Buch über Mimesis verortet den Ursprung des westlichen Realismus in der visuellen Kultur Homers – ohne diesen Terminus zu gebrauchen, aber eine Kultur des Sehens ist ganz offensichtlich gemeint. Von allen Bildern der homerischen Dichtung ist für ihn keines sinn-

2 | Svetlana Alpers fragt, inwiefern die Betrachtung der Malerei als narrative Kunst, wie sie mit der italienischen Renaissance assoziiert wird, auf die holländische visuelle Kultur des 17. Jahrhunderts nicht anzuwenden ist. Ich stütze mich auf ihre Auseinandersetzung mit dem *ut pictura poesis* (siehe hierzu die Einleitung in Alpers 1985).

bildlicher als Odysseus' Narbe. »Klar umschrieben, hell und gleichmäßig belichtet, stehen oder bewegen sich Menschen und Dinge innerhalb eines überschaubaren Raums; und nicht minder klar, restlos ausgedrückt [...] sind die Gefühle und Gedanken.« Homer erzählt »mit vollkommener, nichts im Dunkeln lassender Ausformung aller Dinge und aller sie verbindenden Glieder« (Auerbach 1946: 8). Den Gegensatz solchen Erzählens, das jedes Detail visualisiert, bildet für Auerbach das mangelnde Interesse an alltäglichen Begebenheiten und ihren spezifischen Bildern in der hebräischen Bibel. Die biblischen Figuren haben keine wiedererkennbaren Narben, die sie identifizieren (ebd.: 95). Sie benutzen nicht die rechte oder die linke Hand. Wenn sie reden, weiß man nicht, ob sie sich in einem Innenraum oder im Freien befinden. Auerbach bewundert Homer, betrachtet aber sein Liebäugeln mit einer Bildkultur als dem Wissen und der Deutung abträglich. Von Jean-Paul Sartre stammt die Feststellung, die Vorstellung (*image mentale*) lehre nichts (Sartre 1994: 139). Auerbach, der auch Hegel gründlich las, kam zu dem Schluss, dass in Homers Gedichten »keine Lehre und kein geheimer zweiter Sinn« sei. Man »kann ihn nicht deuten« (Auerbach 1946: 18). Odysseus' Narbe ist vermeintlich ohne weitere Bedeutung, und doch vermag ihr Bild die Identität des Helden zu kennzeichnen. Wie ist das zu erklären?

Beim Lesen eines Wortes verändert sich der sichtbare Raum.³ Wir blicken durch das Maschenwerk des Textes, hinter die Bedeutungsträger, auf die Bedeutung selbst. Lesen lernen heißt allerdings auch, einen neuen Gebrauch des Körpers einzuüben. Es heißt, unser Körperbild umzugestalten. Wenn Wörter Materialität gewinnen und als sichtbare Dinge in der Welt erscheinen, hält das Lesen inne, doch dafür erlangen sie ein zusätzliches Vermögen.⁴ Sie kommen zum Stillstand, bemächtigen sich der Bedeutung, stören die gewohnte Transparenz der Seite und kehren die Materialität der Sprache hervor. Sie werden selbst zu Körpern – die Narbe des Odysseus und das Glasauge von James sind hier beispielhaft – und können auf andere Körper einwirken. Das Wort wird zum Bild, das heißt ein Objekt, das im Zeichen des Begehrens sichtbar wird. Das Bild evoziert eine Bühne, wo dieses als jenes erscheint. Es repräsentiert ein Verhalten, bei dem wir uns einem Körper zuwenden, ihn kennen lernen und in einem intimeren Sinn wirklich werden lassen.⁵

3 | Für Merleau-Ponty verändert das Gelesene den sichtbaren Raum (Merleau-Ponty 1966: 174). Sein Beharren auf der körperlichen Erfahrung von Bildern und Lektüren steht hinter vielen meiner Überlegungen.

4 | Georges Poulet beschreibt die Vorstellung, dass das Lesen nur voranschreitet, solange die Wörter keine materielle Wirklichkeit haben, folgendermaßen: »Dieses Objekt, ganz Objekt, dieses Ding aus Papier, so wie es Dinge aus Metall oder Porzellan gibt, dieses Objekt ist nicht mehr, zumindest scheint es so, als existierte es nicht mehr, solange ich das Buch lese. Denn das Buch hat keine materielle Realität mehr.« (Poulet: 57)

5 | Daher die Vorstellung, dass Bilder immer doppelt sind, eine Laminierung

Odysseus' Narbe ist ein Beispiel für Wörter, die in dieser Weise Körper werden und Macht über andere Körper erlangen. Es ist kein Zufall, dass Homer die Narbe als Sinnbild für Odysseus und Auerbach sie als Sinnbild für Homers Erzählstil wählt. Die Narbe ist genau deshalb beispielhaft, weil es eine Narbe ist. Für Leser – Leser der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Leser aller Generationen – verkörpert sie Odysseus, weil sich zwar die Sitten ändern, die Technik sich weiter entwickeln und die Sprachen sich unterscheiden mögen, aber Menschen immer eine Haut haben und ihre tieferen Verletzungen immer Narben bilden werden. Narben vermögen Differenz zu repräsentieren, weil die für eine Individuation nötigen Details ihre mimetische Kraft aus der Verbindung mit Wunden, Schnitten, Gebrechen und Deformationen des Körpers beziehen. Ein Detail ist immer ein Ausschnitt, und in vielen Details ist diese ursprüngliche Assoziation mit dem Zerschneiden, Zerkratzen oder Zerstören einer organischen oder nichtorganischen Oberfläche erhalten. In Naomi Schors Geschichte des Details finden sich viele Belege für diese These. *Reading in details* versucht mit jedem Schritt zu erklären, was am Detail unlesbar ist, i.e. was es abbildet. Es bildet eine Art Überschuss ab, den Schor das Weibliche nennt, den man aber auch Behinderung nennen könnte – Behinderung, wie sie zum Beispiel Reynolds Abneigung gegen das »Entstellte« malt; oder Hegels Verneinung der »kleinen Narben« und »Warzen«; oder Flauberts merkwürdiger Umgang mit Homais' »pockennarbigem« Gesicht; oder auch Baudrillards Ablehnung des Konsumerismus, den er als einen »Krebs des Objekts« bezeichnet (Schor 1989: 16, 26, 56, 63). Das Detail fungiert in der Geschichte der Ästhetik nicht nur als Negativität oder als Zeichen von Dekadenz, es dient auch als diagnostisches Instrument, das bei der Unterscheidung zwischen nichtbehinderten und behinderten Körpern hilft (ebd.: 43-44). Gesunde Körper haben in der Kunst keine Details. Sie sind nicht markiert. Details erscheinen in der Ästhetik als Pathologie, weil sie die Abhängigkeit der Bilder von der Differenz des behinderten Körpers aufdecken. Seit Odysseus' Narbe besteht eine enge Verbindung zwischen Wunden und Bildern.

Alle Bilder zeigen uns Körper, aber am meisten fesseln oft Bilder des menschlichen Körpers, und unter diesen regen wieder diejenigen die Einbildungskraft am stärksten an, die Wunden oder Zeichen einer körperlichen oder geistigen Differenz abbilden.⁶ Bevor ein Wort oder mehrere Wörter aus der Tiefe des Textes aufsteigen und den Leser aus Glasaugen »anstarren« können, müssen sie den Status eines Details erlangen, und wo Details sind, ist menschliche Differenz nicht weit. Wörter werden nicht durch bloße einprägsame For-

von zwei Sichten, von Sein und Bedeutung. Sartres Kürzel dafür lautet: »Die Vorstellung ist ein Bewußtsein« (Sartre 1994: 17).

6 | In Kapitel 4 erläutere ich die Beziehung zwischen verwundeten Körpern und Bildern unter Hinzuziehung anthropologischer Belege und Theorie. Festzuhalten ist, dass die »Wunde« nicht repräsentativ sein muss – das heißt zu Form und Inhalt des ursprünglichen Bildes gehörig –, sondern später zum Beispiel durch Vandalismus hinzugekommen sein kann. Vgl. dazu auch Kapitel 3.

mulierungen oder durch syntaktische Mittel, wie Metaphern oder Vergleiche, wirkungsvoll arrangiert. Es ist vielmehr, als ob ein Körper zur Oberfläche der Seite steigen und sich in das emotionale Bewusstsein des Lesers fortsetzen würde. Man könnte sagen, ein Wort ist wie ein Grabstein, der sich über einem gefallenem Krieger erhebt, ein Zeichen, das später Vorübergehende zum Innehalten und Nachdenken mahnt.⁷ Im Gegensatz zu aus ihren Gräbern steigenden Zombies haben diese an die Seitenoberfläche steigenden Körper aber nichts Makabres an sich. Sie sind nicht erschreckend, sondern faszinieren und absorbieren uns. Sie zwingen uns wie den ungläubigen Thomas, das Wunder im Detail zu entdecken, den Finger auf die Wunde zu legen.

Absorption durch Details kennzeichnet generell jene Lektüren, die den ungewöhnlichen Verlauf vom Wort zum Bild genommen haben; der Text verlangt dann eine visuelle Annäherung. Der wichtigste Theoretiker der Absorption in der Malerei ist Michael Fried, der sich schon früh mit dem Objektcharakter moderner abstrakter Kunst befasste und in seinen jüngeren Arbeiten Theatralität und Versunkenheit bzw. Absorption in der französischen Malerei des Realismus einander gegenüberstellt. Versunkenheit bezieht sich für ihn in der Regel entweder auf bestimmte thematische Elemente, durch die ein Gemälde darüber hinwegtäuscht, dass es für Betrachter geschaffen wurde (das heißt, es verweigert Theatralität), oder auf das buchstäbliche »Hineinversenken« der Malerei in die Leinwand im Moment ihrer Entstehung. Als Beispiel für Ersteres dient Fried in *Courbet's Realism* Jean-François Millets *Mann mit der Hacke*, wo die Erschöpfung der Figur – als Versunkenheit in einer Aufgabe – bis zum Ausschluss ihres Gesehenwerdens reicht; als Beispiel für Letzteres dient ihm *Der Mann mit dem Leder Gürtel*, wo Gustave Courbet die rechte Hand der Figur in eine Position dreht, die seine eigene Hand beim Bemalen der Leinwand spiegelt (Fried 1990: 75, 80). Frieds Ausflug in die amerikanische Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts in *Realism, Writing, Disfiguration* erweist sich als kleine, aber bedeutende Variation zur Theorie der Absorption, da hier letztlich versucht wird, die Kluft zwischen Malerei und Literatur zu überbrücken. Auf den ersten Blick thematisiert Fried die Materialität des Schreibens bei Thomas Eakins und Stephen Crane, doch geht seine Analyse einen Schritt weiter, indem sie das materiell gewordene Schreiben als visuellen Effekt oder Bild begreift und anschaulich demonstriert, wie Ansätze der Visual Studies auf literarische Werke angewandt werden können. Kurz, wenn Fried sich – in nicht beliebiger Reihenfolge – vom Maler Eakins dem Schriftsteller Crane zuwendet, betrachtet er Cranes Texte wie Gemälde.

Bemerkenswert an Frieds Verfahren ist, wenn es auch kaum explizit wird, dass in seiner Perspektive körperliche Entstellungen sowohl die Materialität des Schreibens als auch dessen Absorptionskräfte steuern. Fried entwickelt diese Vorstellung an Eakins' *Die Gross-Klinik*, wo er das Schreiben im sezierenden Schnitt des Chirurgen repräsentiert sieht (Fried 1987:

7 | Zu dieser Überlegung und ihrer sprachlichen Darstellung haben mich Anne Carsons Erläuterungen zum Epigraph angeregt (Carson 1999: 73).

20). Im Roman *Die rote Tapferkeitsmedaille* und anderen Texten legt Fried die Materialität des Schreibens in Cranes obsessiv umkreistem Bild der Leiche frei, deren nach oben gewandtes Gesicht wie ein weißes Blatt Papier darum bettelt, beschrieben zu werden (Fried 1987: 99-101, 121). In beiden Fällen ist das Moment der Versunkenheit mit der Anwesenheit eines behinderten Körpers verbunden, sei es, dass er verwundet ist wie bei Eakins oder tot wie bei Crane. Betrachter der *Gross-Klinik* können sich dem schmerzhaften Anblick nicht entziehen (Abb. 40). Sie vermessen die Tiefe des Fleisches, das sich vor ihren Blicken öffnet, sind von der Wunde gebannt, absorbiert.⁸ Crane-Leser fixieren die Worte auf ähnliche Weise so stark, dass der Blick in ihrer Materialität versinkt, aber wie Fried betont, kommt es zu solcher Absorption fast ausschließlich bei Passagen, die einen verwundeten Körper beschreiben, da Crane in ihm den Schreibakt selbst darstellt.⁹ In diesen Momenten steigt Cranes Fixierung auf das Schreiben als Bild an die Oberfläche der Seite – ein verzerrtes, nach oben gewandtes Gesicht mit blicklos-blickenden Augen –, wo es auf das Auge des Lesers trifft und es absorbiert.¹⁰ Cranes Leser sollen sehen, was er im Akt des Schreibens sieht – Wortkörper auf gedruckten Sei-

8 | Frieds Beschreibung der Absorptionskraft der Wunde verdient es, ausführlich zitiert zu werden: »Niemand, der jemals vor Der *Gross-Klinik* stand, muss daran erinnert werden, wie widersprüchlich und verstörend man darauf reagiert. [...] Zunächst einmal ziehen die ausgeprägte Detailschärfe und der an ein Trompe-l'œil erinnernde Illusionismus, mit dem sowohl die Operation als auch die Hand mit dem Skalpell dargestellt sind, unweigerlich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Aber die Operation selbst – nicht nur der blutige Schnitt, sondern auch das Spreizen der Wundhaken an den Seiten der Wunde und das Untersuchen der Wunde mit dem langen, dünnen, stiftähnlichen Instrument – ist im höchsten Maße unangenehm, sogar schmerzhaft anzusehen, wenngleich unseren Gefühlen vielleicht noch schlimmere (weil unerwartetere) Gewalt angetan wird mit dem Bild von Gross' rechter Hand mit dem Skalpell, dem dunklen Blut, das feucht auf seinen Fingern und der Skalpellspitze glänzt, noch stärker hervorgehoben durch seinen würdevollen schwarzen Anzug und die Weste. Und trotz dieser Schmerzhaftigkeit und Gewalt können wir unseren Blick nicht von dieser Szene losreißen – vielmehr wandert er fast zwanghaft von der Untersuchung der Wunde zu Gross' Hand mit dem Skalpell und wieder zurück –, bis wir schließlich erkennen, dass uns irgendetwas an alldem ein ausgesprochenes Vergnügen zu bereiten scheint, das heißt, das Sehen wird hier zur Quelle von Schmerz und Lust, Gewalt und Lüsternheit und Abscheu und Faszination.« (Fried 1987: 61-62)

9 | Auch wo der Akt des Schreibens nicht durch einen behinderten Körper dargestellt wird, stellt Fried die Verbindung her. So ordnet er beispielsweise Cranes »Quasi-Worte« dem Glasaugen-Effekt der ihrer linguistischen Funktion entledigten Wörter bei James zu: »James' Metaphern für das denaturalisierte oder ›materialisierte‹ Wort (ein Glasauge, ein leichenartiger Körper) erinnern unweigerlich an Cranes Figuren für die beschriebene Seite.« (Fried 1987: 131).

10 | Wie Fried formuliert, tritt »in den Passagen, die Gesichter und Reaktionen auf sie beschreiben, [...] die unbewusste Fixierung Cranes auf den Akt des Schreibens

ten –, und er steigert diese visuelle Faszination, indem er behinderte Körper einsetzt.¹¹ Die eigentümliche materielle Detailschärfe seines Textes ist unlösbar mit körperlichen Entstellungen verbunden und zwingt uns anzunehmen, dass Sichtbarkeit und behinderter Körper eng korrelieren. Frieds besonderes Augenmerk auf buchstäbliche wie metaphorische Akte des Sehens rückt den Beitrag, den Behinderung zum Bild leistet, in den Vordergrund. Seine hartnäckige Vertiefung in das Bild des verwundeten Körpers scheint nur so lange einseitig, bis klar wird, dass hier etwas für Bilder Essentielles entdeckt wurde, das ein derartiges Insistieren notwendig macht.

Frieds Verfahren bietet nicht nur ein Modell dafür, wie Wörter verbildlicht werden; es zeigt auch, was ein visueller Theorieansatz für Wörter als bildhafte Verkörperungen leisten kann. Wenn sich daraus die theoretische Forderung nach einer modifizierten Absorption ergibt, die dem Vermögen von Behinderungen und Beschädigungen, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu erregen, gerecht wird, schränkt das die Reichweite von Frieds Absorptionstheorie nicht etwa ein – im Gegenteil, da sie Eigenschaften von Texten und Bildern behandelt, die diese für den Betrachter sichtbarer und zwingender machen, wird sie sogar tragfähiger. Sie hat vor allem formale und politische Implikationen, denn sie legt nahe, dass Erfordernisse der ästhetischen Form und Erscheinung dafür verantwortlich sind, wenn bestimmte Bevölkerungsgruppen mitsamt ihren körperlichen und geistigen Merkmale gegenüber anderen Gruppen mit ihren Merkmalen als different repräsentiert werden. Details in der Kunst verlangen offenbar Differenz zwischen Menschen, was nicht heißt, dass die Bilder der Differenz alle gleich wertvoll sind. Es ist Aufgabe der kritischen Betrachter, ihre ästhetische und politische Wirkung zu taxieren, so wie es das Recht aller Menschen ist, sich vor ungerechten Bildern der Differenz zu schützen.

Das Bild theoretisieren heißt also, sich an einer Form von Diskriminierung zu beteiligen – da vorausgesetzt wird, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters von im Zweifelsfall ungerechten Bildern der Differenz abhängt, und dass die visuelle Kultur solche Differenzen braucht. »Die Photographie

nahezu dauernd und absichtlich an die *Oberfläche*« (Fried 1987: 121; Hervorhebung von Fried).

11 | Fried verweist noch auf eine weitere, häufige Form der Materialisierung bei Crane, die darin besteht, dass er seine Initialen S.C. aus einem »narzisstischen Interesse« in seine Texte einzubauen sucht (Fried 1987: 125-126, 136, 147-153). Siehe hierzu Hillis Millers Analyse der Materialität von Eigennamen: »Die Wiederholung von Wörtern und Teilen von Wörtern beraubt Sprache der Bedeutung und lässt sie praktisch zu unverständlichen Tönen werden, so wie der Dichter Tennyson als Kind unablässig seinen Namen wiederholte, ›Alfred, Alfred, Alfred‹, bis er nichts mehr bedeutete und der Junge in einer Art ozeanischer Trance versank. Versuchen Sie es einmal mit Ihrem Namen, wie ich es hier mit meinem tue: ›Hillis, Hillis, Hillis, Hillis‹.« (Miller 2001: 195) Ohne die verfremdende Wirkung der Wiederholung in Abrede stellen zu wollen, halte ich es für ebenso wichtig, sich die narzisstische, körper-evozierende Funktion von Eigennamen und Initialen zu vergegenwärtigen.

ist vergleichbar einer Wissenschaft von den anziehenden oder abstoßenden Körpern«, stellt Roland Barthes in *Die helle Kammer* fest (Barthes 1986: 25-26). Damit ist nicht nur eine Wissenschaft der Fotografie beschrieben, sondern eine Wissenschaft des Bildes, denn jedes Bild fordert den Betrachter auf, einen Körper zu sehen und zu diskriminieren. Er gefällt mir. Er gefällt mir nicht. Barthes mag zwar der unverhohlenste Theoretiker des persönlichen Urteils sein, aber sein Urteil über Bilder wird weniger von schlichter Diskriminierung geleitet als von dem, was er »einen leidenschaftlichen Widerstand gegen jegliches reduzierende System« (ebd.: 16) nennt: Eben deshalb haben seine Ansichten ästhetischen und politischen Wert. Beim Betrachten fotografischer Bilder leitet ihn eine Art körperliches Bewusstsein seiner Empfindungen, was ihn auf reduzierende Beobachtungen verzichten und erkennen lässt, dass die Bilder »stillen Jubel in mir auslösen, so als rührten sie an eine verschwiegene Mitte – einen erotischen Punkt oder eine alte Wunde –, die in mir begraben war« (ebd.: 25). Die Leser werden dadurch aufgefordert nachzuvollziehen, wie subjektive Empfindungen und Wahrnehmungen menschlicher Differenz »die Grundzüge« offen legen, das Universale, ohne welches die Fotografie nicht existierte (ebd.: 17).

Barthes' Blick auf Photographien ist emotional, aber wie jeder guter Theoretiker gewinnt er gerade aus Empfindungen seinen theoretischen Zugang; und die aus dieser Vorgehensweise resultierende Bildtheorie ist deshalb auf literarische Texte ebenso nutzbringend anzuwenden wie auf Fotografien, weil sie die Etablierung von Differenzen zwischen Körpern fokussiert. Die Theorie hinter der *Hellen Kammer* zielt keineswegs auf »das Korpus« der Fotografie; Barthes interessiert sich explizit für »nur einige Körper« und dafür, was sein eigener Körper von ihnen weiß (ebd.: 16). Er will sich, so erklärt er, in die Fotografie nicht wie in ein Problem oder ein Thema versenken, sondern wie in eine »Wunde« (ebd.: 30), ihren wunden Punkt, der »wie ein Pfeil aus [ihrem] Zusammenhang hervor[schießt], um mich zu durchbohren« (ebd.: 35). Barthes gebraucht das lateinische Wort *punctum*, »um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen«, wie sie »ein spitzes Instrument hinterläßt« (ebd.: 35-36). Es bedeutet »Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt«, und manche Fotografien sind »geradezu übersät« mit diesen wunden Punkten; genau genommen sind diese Male, diese Wunden ebenso viele Punkte (ebd.: 36). Das *punctum* ist demnach der zufällige Schnitt, die Behinderung, die das fotografische als individuelles Bild definiert. Dabei muss man sich klar machen, dass das »Bild« nicht dem gesamten sichtbaren Feld des Fotos entspricht. Das Bild befindet sich in den durchbohrenden Details. Barthes gebraucht die Begriffe »punctum« und »Detail« austauschbar, insofern beide auf ein größeres sichtbares Feld einschlagen, es zerschneiden oder zerkratzen, um das Bild der Differenz zum Vorschein zu bringen. Selbst wenn das Bild nichts lehrt, schlägt es doch Wunden. Barthes liefert sich diesen Wunden aus, öffnet sich Schnitten, Schlägen, Verletzungen, die den Körper und das Bewusstsein – manchmal für immer – mit Differenz aufladen.

Es würde meine Argumentation zugegebenermaßen erleichtern, wenn

sich Barthes' Vorstellung des *punctum* bruchlos auf Bilder des behinderten Körpers oder Geistes übertragen ließe. Er definiert diese Vorstellung allerdings nicht ausschließlich durch traumatische Bilder, auch wenn er darauf insistiert, dass das Einzigartige an einer Fotografie ihre Wunde sei. Neben dem »Fuß der Leiche ohne Schuh« (ebd.: 31), den »großen Augen von zwei Buben« (ebd.: 33), den »schlechten Zähne[n] des kleinen Jungen« (ebd.: 53), einem »Monokel« (ebd.: 53), einem »Zigeunergeiger [...], blind« (ebd.: 55) und dem »Verband am Finger des Mädchens« (ebd.: 60) figurieren auch ein Paar »Spangenschuhe« (ebd.: 53), »verschränkt[e] Arme« (ebd.: 60) und Bob Wilsons »Haltung« (ebd.: 60). Nichtsdestoweniger ziehen Barthes offenkundig ungewöhnliche Körper und Köpfe an. Jedes Bild zeigt ihm ein individuierendes Merkmal, einen individuierenden Schnitt. Sein Begriff der Differenz ist vielleicht zu metaphorisch und persönlich, um die nahe liegende Verbindung zu Behinderung herzustellen, aber schon diese deutliche Präferenz lässt uns die Arbitrarität von Behinderung wahrnehmen. Auch wenn Barthes die Wunde nicht als konkretes Etwas darstellen kann, stellen die von ihm sichtbar gemachten Details doch jede leichtfertige Assoziation mit Defekten und Deformationen und anderen Behinderungs-Stereotypen in Frage und offenbart sein Insistieren auf dem *punctum* als Wunde, dass im Bündnis zwischen Bildern und Behinderung ein politisches Element wirksam ist. Behinderung beruht auf der körperlichen und geistigen Beeinträchtigung von Körpern, aber sie hängt auch entscheidend von gesellschaftlichen Konventionen ab. Was im einen Kontext ein Vermögen darstellt, gilt in einem anderen als Unvermögen. Barthes' präzise Untersuchung der visuellen Kultur führt vor, in welcher Weise die Wahrnehmung einer ungewöhnlichen Person das arbiträre Bild der Differenz verfestigt und sie vereindeutigt. Mit Barthes suchen wir im sichtbaren Feld jedes fotografischen Bildes nach dem schmerzenden Punkt. Eben noch war er nicht da, dann schießt er wie ein Pfeil hervor. Das Bild dringt ins Auge des Betrachters, aber auch der ganze sichtbare Bereich wurde durchdrungen: Ein blutiger Fleck erscheint, wo zuvor keiner war, ein Makel, ein Loch, eine Verletzung, ein singuläres Detail, welches das sichtbare Feld klar in markierte und unmarkierte Körper differenziert. Spezifische Kontexte und Situationen entscheiden somit über die Sichtbarkeit von Behinderung und infolgedessen auch darüber, ob sie als Bild der Differenz dienen kann. Das soll nicht heißen, dass Behinderung an sich unsichtbar ist, auch wenn es natürlich unsichtbare Behinderungen gibt. Richtiger kann man sagen, dass jede Behinderung technisch unsichtbar ist, bis sie unter dem Druck sozialer Konventionen sichtbar wird, was wiederum bedeutet, dass Behinderung häufig durch Gewaltakte und Vorurteile zur Erscheinung gebracht wird.

3.

Juan Díaz' Texte erweitern nicht nur das Verständnis davon, wie Behinderung sichtbar wird, sie geben mir auch Gelegenheit, einige der bisher untersuchten visuellen Theorien auf ein literarisches Werk anzuwenden.

Die untereinander zusammenhängenden Erzählungen des Bandes *Drown* (deutsch *Abtauchen*) enthalten zahlreiche visuelle Elemente, die das Leben in der Dominikanischen Republik und in New Jersey beleuchten und ein starkes Gefühl für die bildliche Materialität der Wörter offenbaren. Unter vielen hier anzutreffenden »wunden Punkten« ist wohl der sensibelste das Gesicht des Jungen Ysrael, der als Figur immer wieder auftaucht und von anderen Jungen verfolgt wird. Sie wollen sein Gesicht sehen, da ihm, der mit Spitznamen Ohnegesicht (*Noface*) heißt, »als Baby ein Schwein das Gesicht weggefressen, es wie 'ne Apfelsine abgeschält hatte« (Díaz 1997: 13). Ysrael flieht buchstäblich von Erzählung zu Erzählung, und jedes Mal, wenn er erwischt oder fast erwischt wird, erreicht die Spannung einen Höhepunkt, da Díaz das Bild des Ohnegesicht auch dem Leser fast durchgängig vorenthält. (Gewöhnlich bedeckt Ysrael seine Entstellung mit einer handgenähten blauen Baumwollmaske, in der zahllose Flöhe hausen.) Das Bild des von einem Schwein abgeschälten Gesichts stellt ein verletzendes Detail dar, das den Leser – und Ysraels Verfolger – dazu bringt, es sich bildhaft vorzustellen. So an dem Morgen, bevor die Brüder Yunior und Rafa Ysrael erwischen: »Als am nächsten Morgen die Hähne krächten [...] ging [Rafa] ins Räucherhaus und kam mit seinem Messer und zwei Apfelsinen wieder raus. Die schälte er und gab mir meine.« (Ebd.: 15) Das Detail der geschälten Apfelsine, das Díaz hier einfließen lässt, trifft den Leser nicht nur ins Mark, weil es Ysraels Entstellung visualisiert, sondern weil es die Rohheit und Grausamkeit Rafas und der anderen Jungen abbildet, die das Gesicht des behinderten Jungen aus Schaulust und Sensationsgier ein zweites Mal abschälen würden.

Wenn Díaz Ysraels Gesicht schließlich enthüllt, erfahren Leser und Figuren die Verbindung zwischen Behinderung und schneidenden Details. Die Zurschaustellung von Gewalt neigt immer zum Detail: Wenn Gewalt ihre Zeichen hinterlässt, muss die Darstellung ihre schärfsten visuellen Register ziehen. Rafa überwältigt Ysrael, indem er eine Colaflasche auf seinem Kopf zerschlägt, ihn gegen einen Zaunpfosten stößt und zu Boden wirft. Anschließend drehen die beiden Brüder ihr Opfer auf den Rücken und reißen ihm die schützende Gesichtsmaske ab:

»Sein linkes Ohr war ein kleiner Klumpen, und durch ein Loch in seiner Wange sah man seine Zunge als dicke geäderte Scheibe. Lippen hatte er keine. Sein Kopf war nach hinten gekippt, man sah nur noch das Weiße in seinen Augen, und die Nervenstränge am Hals lagen frei. Als das Schwein ins Haus gelaufen kam, war er noch ein Kind gewesen. Die Verletzungen sahen zwar alt aus, trotzdem machte ich einen Satz zurück und sagte: »Komm, Rafa, wir hauen ab!« Rafa hockte da und drehte mit zwei Fingern Ysraels Kopf von einer Seite auf die andere.« (Ebd.: 25)

Wie die traditionelle Institution der Freakshow wird in dieser Szene menschliche Differenz verdinglicht und zur Befriedigung von Neugier wie zur Unterhaltung ausgestellt. Ysrael wird zum Ausstellungsstück gemacht: Seine Augen sind »weiß«, er erwidert den Blick der Brüder nicht, was ihnen

ihrerseits gestattet, ihn beliebig mit Blicken zu durchbohren. Wie in Eakins' *Gross-Klinik* absorbiert auch hier die Wunde den Blick des Betrachters, der die Augen trotz des sichtbaren Schmerzes und der Gewalt kaum abwenden kann. Die Brüder sind gleichzeitig abgestoßen und fasziniert. Rafa durchbohrt das Gesicht mit Blicken, berührt es aber nur ganz vorsichtig mit zwei Fingern, als könnte er sich anstecken. Yuniör will weglaufen. Diese Reaktionen, nicht Ysraels eigene körperliche Merkmale machen aus ihm einen Freak. Die von den anderen Jungen empfundene morbide Faszination bestätigt seine Differenz. Sie suchen jemanden, der anders ist als sie, und sie haben Erfolg. Unter ihrem Blick durchläuft Ysrael die Metamorphose von einem Menschen in ein Geschöpf, das Ohnegesicht genannt wird.

Die Figur des Ysrael in *Abtauchen* bestätigt einerseits, dass Bilder der Behinderung ein besonderes Vermögen haben, den Betrachter zu treffen und zu absorbieren; andererseits wird verdeutlicht, dass ganz gewöhnliche Leute unter Umständen sehr weit gehen, um Bilder der Differenz festzunageln. Die Erzählung »Ohnegesicht« aber führt insbesondere vor, wie Bilder der Differenz an die Oberfläche der Seiten steigen und wie Behinderung je nach sozialer Situation zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit oszilliert. Díaz verbildlicht Ysraels Differenz unter anderem durch Großbuchstaben, die sonst nirgends verwendet werden, und dazu entwirft er eine kleine Fallstudie, die zeigt, wie arbiträre gesellschaftliche Konventionen das Erscheinen von Behinderung in den Augen der Öffentlichkeit markieren:

»Am Morgen zieht er seine Maske über und bohrt sich die Faust in die Handfläche. [...] Er besitzt die Fähigkeit, sich UNSICHTBAR zu machen, und niemand kann ihn berühren. Sogar sein Tío, der die Staudämme bewacht, schlendert vorbei und sagt nichts. Aber Hunde können ihn riechen, und ein paar beschnupern seine Füße. Er stößt sie weg, weil sie seinen Feinden verraten könnten, wo er sich aufhält. So viele wollen, daß er fällt. So viele wollen sein Verderben. Ein viejo kann seinen Karren nicht allein schieben. Eine Katze muß über die Straße gebracht werden.

»He, Ohnegesicht!«, brüllt ein Autofahrer. »Was zum Teufel machst du da? Du frißt doch wohl nicht auf einmal Katzen, hä?«

»Als nächstes frißt er noch kleine Kinder«, mischt sich ein anderer ein.

»Laß die Katze in Ruhe, die gehört dir nicht.«

Er rennt. [...]

Der Hinterhalt kommt, als er gerade ausrechnet, ob er sich noch einen Maiskuchen leisten kann. Vier Jungen springen ihn an, daß ihm die Münzen wie Grashüpfer aus den Händen springen. Der dicke Junge mit der durchgehenden Augenbraue sitzt auf seinem Brustkorb, daß ihm die Atemluft entweicht. Die anderen stehen über ihnen, und er hat Angst.

»Wir machen jetzt ein Mädchen aus dir«, sagt der Dicke, und er spürt, wie die Worte das Fleisch des fetten Jungen zum Beben bringen. Er will atmen, doch seine Lunge ist so eng wie Hosentaschen.

»Warst du schon mal ein Mädchen?«

»War er garantiert noch nicht. Is kein großer Spaß.«

Er sagt KRAFT, und schon fliegt der dicke Junge von ihm runter, und er rast durch die Straße, die anderen hinter ihm her. [...]

Er läuft los, runter in Richtung Stadt, ohne zu rutschen oder zu stolpern. Keiner ist schneller.« (Ebd.: 141-148)

Seine dünne Stoffmaske macht Ysrael ähnlich wie die Tarnkappen in Märchen und Comics UNSICHTBAR. Auf paradoxe Weise verdeckt und offenbart sie dabei zugleich seine Behinderung. Winzigste Gesten machen ihn für andere auffällig – wenn er zum Beispiel den Fehler macht, sich von einem Hund beschnüffeln zu lassen, oder wenn er eine Katze aufliest –, so als dienten sie als indexikalische Zeichen seiner Bewegungen im Blickfeld. Wie »UNSICHTBAR« und »KRAFT«, Díaz' typografische Bilder für den behinderten Jungen, so ist Ysrael eine Nichtanwesenheit, die allen jederzeit ins Auge springt, sobald die entsprechenden Elemente sich gegen ihn verschworen haben. Dann dauert es nur einen Moment, bis die Gewalt um ihn herum ausbricht, ein wilder Aufschrei die Stille durchschneidet und der Mob die Jagd aufnimmt. Die KRAFT seiner Beine folgt direkt aus dem Hass, der ihn verfolgt. Auch andere können Hassobjekte sein – ein dicker Junge, ein *viejo*, eine Katze, ein Hund. Auch ihre Formen der Differenz laufen Gefahr, plötzlich sichtbar zu werden; aber es scheint fast, als würden auch sie sich verschwören und Ysraels Differenz noch deutlicher hervortreten lassen, um sich dadurch selbst zu retten.

Alles, was Menschen tun oder was mit ihnen getan wird, geschieht über ihren körperlichen Zustand. Auch die Diskriminierung von Behinderung durch gesellschaftliche Konventionen funktioniert so: Sie bewirken Veränderungen des körperlichen Zustands, indem sie die Weise, in der Körper andere Körper wahrnehmen, verändern. Differenzen zwischen Körpern werden zu Bildern – können also etwas repräsentieren –, wenn sie als Behinderung konstruiert werden. Das rückt zwei wichtige Beobachtungen über die Erscheinung von Behinderung in den Blick: Erstens, gesellschaftliche Konventionen legen fest, dass Behinderung negativ wahrgenommen wird; zweitens, die häufig getroffene Unterscheidung zwischen sichtbaren und unsichtbaren Behinderungen ist ebenso ein Produkt gesellschaftlicher Konvention wie die Wahrnehmung eines beliebigen Merkmals einer Person als Behinderung. Wenn Behinderung als Negativbild sichtbar gemacht wird, beginnt der Körper erst richtig zu leiden, denn körperliche Beeinträchtigungen und Verletzungen mögen zwar sehr schmerzhaft sein, aber soziale Verletzungen sind für Menschen noch wesentlich schmerzhafter. Das ist eine der Botschaften der Erzählung »Ohnegesicht«.

4.

Im Krieg zwischen Wort und Bild fällt dem Bild die Rolle des behinderten Soldaten zu. Es verliert jeden einzelnen Kampf. Es ist das Glasauge oder der entseelte Körper bei James; das, was nichts lehrt, bei Sartre; bei Auerbach

der stumme Vetter des Wortes, weil aus ihm keine zweite geheime Bedeutung spricht; und aus akademischer Sicht oft das, was an der Gegenwart am meisten zu kritisieren und zu fürchten ist. Das Bild ist armselig, weil immer nur es selbst – exzessiv oder defizitär. Ich verfolge in diesem Buch zwei Zielsetzungen: Zum einen will ich die Hierarchie zwischen bildanalytischen und literarischen Untersuchungen umkehren, indem ich Perspektiven der Disability Studies in den Mittelpunkt stelle, zum anderen versuche ich eine neue Sicht auf das Bild zu entwickeln – nicht um seinen behinderten Status zu verleugnen, sondern um den imaginativen Wert von Behinderung freizulegen. Es ist nicht klar, ob die Geringschätzung des Bildes aus seiner Verbindung mit Behinderung rührt oder ob seine Geringschätzung sich so manifestiert, dass es im abwertenden Sinn »behindert« gefunden wird. Vielleicht ist die Frage auch unwichtig, da der Wert von Bildern nie erkannt werden kann, solange man ihren Zusammenhang mit Behinderung negativ beschreibt. Wenn in diesem Zusammenhang der eigentümliche Wert von Bildern liegt, wird es für literarische Untersuchungen Zeit umzudenken, das heißt Bilder nicht mehr als arme Verwandte zu behandeln, sondern sich mit ihren vielfältigen Bedeutungen anzufreunden. Wenn wir uns dann zu guter Letzt wieder dem Lesen zuwenden, entdecken wir womöglich, dass auf diesem Umweg auch Wörter bedeutungsvoller und vielfältiger geworden sind.