



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Blindheit am Theater.

Überlegungen zur Dramatisierung von Blindheit anhand ausgewählter Theaterstücke“

Verfasserin

Barbara Hamp

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
Teil I.....	4
Einleitung	4
1. Forschungsstand und Situierung.....	6
2. Fragestellung und Hypothese	9
3. Gliederung und Methode	11
3.1. Dramenauswahl	13
Teil II	15
1. Etymologische und lexikalische Definitionen.....	15
1.1 Der Begriff „Blindheit“ – etymologisch und lexikalisch betrachtet	16
1.1.1. Blind	16
1.1.2. Blindheit	16
Medizinische Grundlagen: Definition von Blindheit im „Pschyrembel®“	17
1.1.3. Blenden.....	19
1.1.4. Sehen	20
1.1.5. Blick	21
1.2. Der Begriff „Theater“ – etymologisch und lexikalisch betrachtet	23
2. Die Etablierung von Ich und Identität durch den Blick.....	26
2.1. Die Bedeutung des Blicks für die Bildung des Ichs in der Psychoanalyse	28
2.2. Die Bedeutung des Blicks des Anderen	31
2.3. Das Problem des fehlenden Blicks	33
2.4. Die Etablierung und Infragestellung von Identität am Theater	35
Teil III.....	39
Formen von Blindheit.....	39
1. Blendung als Strafe.....	41
1.1. Sophokles: „König Ödipus“	43
1.1.1. Die Figur des Ödipus in „König Ödipus“	44
Die Darstellung der Figur des „Ödipus“	44
Analyse der Blendung des Ödipus	47
1.2. Sophokles: „Ödipus auf Kolonos“.....	51
1.2.1. Die Figur des Ödipus in „Ödipus auf Kolonos“.....	52
1.3. Friedrich Dürrenmatt: „Der Besuch der alten Dame“	56
1.3.1. Die Figuren Koby und Lobby in „Der Besuch der alten Dame“	57

1.4.	Zusammenfassung: Blendung als Strafe	62
2.	Blindheit als Mehr-Wissen.....	63
2.1.	Sophokles: „König Ödipus“	65
2.1.1.	Die mythologische Gestalt des blinden Sehers Teiresias	65
	Ursprung der seherischen Blindheit	65
2.1.2.	Die Figur des Teiresias in „König Ödipus“	66
2.2.	Sophokles: „Antigone“	70
2.2.1.	Die Figur des Sehers Teiresias in „Antigone“	71
2.3.	Dea Loher: „Blaubart – Hoffnung der Frauen“	74
	Das Märchen: „Blaubart / Blue Beard / La Barbe Bleue“	74
2.3.1.	„Blaubart – Hoffnung der Frauen“ (Dea Loher).....	75
2.3.2.	Die Figur der Blinden in „Blaubart – Hoffnung der Frauen“	76
2.4.	Zusammenfassung: Blindheit als Mehr-Wissen	80
3.	Blindheit als Nicht-Wissen	81
3.1.	Friedrich Dürrenmatt: „Der Blinde“	83
3.1.1.	Die Figur des Herzogs in „Der Blinde“	84
3.2.	Maurice Maeterlinck: „Die Blinden“	88
3.2.1.	Die Figuren der zwölf Blinden in „Die Blinden“	89
3.3.	Zusammenfassung: Blindheit als Nicht-Wissen	93
4.	Blindheit als ein Zeichen des Verfalls	94
4.1.	Samuel Beckett: „Endspiel“	96
4.1.1.	Die Figuren Hamm, Nagg und Nell in „Endspiel“	97
4.2.	Samuel Beckett: „Warten auf Godot“	101
4.2.1.	Die Figur des Pozzo in „Warten auf Godot“	102
4.3.	Zusammenfassung: Blindheit als ein Zeichen des Verfalls	106
5.	Sehen als Leid	107
5.1.	Dea Loher: „Unschuld“	108
5.1.1.	Die Figur der jungen blinden Frau Absolut in „Unschuld“	109
5.2.	Zusammenfassung: Sehen als Leid	113
6.	Abschießende Reflexion zu den analysierten Formen von Blindheit	114
	Zusammenfassung und Nachwort	115
	Bibliografie	118
1.	Primärliteratur	118
2.	Sekundärliteratur	118
3.	Nachschlagewerke	120
4.	Internetquellen	120

Vorwort

Womit befasst man sich, wenn man über „Blindheit am Theater“ schreibt? Welche Fragen kann man sich da stellen? Und: Wie kommt man darauf?

Die letzte Frage ist am leichtesten beantwortet: aus persönlicher Erfahrung. Lebt man selbst mit einem „Seh-Problem“ (einem auf etwa 30% reduziertes Sehvermögen), so stellt sich irgendwann die Frage, was man sieht und was nicht. Bezieht man diese Frage dann auf das eigene Studium, in meinem Fall die „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, so bietet sich die Frage an: Was sieht man am Theater? (Und was nicht?)

In einer Lehrveranstaltung habe ich während des Studiums von Maurice Maeterlincks Drama „Die Blinden“ gehört. Aus der Erkenntnis, dass es die Thematisierung von Blindheit am Theater gibt, entstand der Wunsch, mich mit dieser Thematik zu befassen.

Ein erster Schritt war die Suche nach Stücken mit blinden Figuren. Diese fand ich allmählich. Leider sind nicht alle Stücke, in denen blinde Figuren vorkommen, durch ihren Titel als solche erkennbar oder kennzeichnen blinde Figuren als solche im Personenverzeichnis. Diese lassen sich meist erst durch die Lektüre des Stückes erschließen.

Doch bei einer Aufzählung von einigen „Blindenfiguren“ in Dramen sollte es nicht bleiben. Was interessiert mich also an der Blindheit von Figuren in Dramen? Mich interessiert die Frage, warum Blindheit thematisiert wird. Ist sie wirklich nur ein Gebrechen, welches eben das Auge betrifft und dadurch bestimmte Fragen, Komiken und Probleme aufwirft? Oder ist da vielleicht mehr? Warum sollte Blindheit gerade an einem „Ort des Schauens“ thematisiert werden?

In der Psychoanalyse liefert Jacques Lacans Theorie über das Konzept des „Spiegelstadium (als Bildner der Ichfunktion)“ meines Erachtens die Begründung für die Thematisierung von Blindheit am Theater.

Diese Antwort herauszuarbeiten und verschiedene Bedeutungen von Blindheit in Dramen nachzuzeichnen, ist schließlich die Idee dieser Diplomarbeit.

Teil I

Einleitung

Da die Begriffe „Blindheit“ und „Theater“ sehr vieldeutig sind, eröffnet sich in der Kombination der beiden ein großes Interpretationsfeld und es kann auf verschiedensten Ebenen über das Thema „Blindheit am Theater“ reflektiert werden.

Die folgende Arbeit beschäftigt sich mit den Bedeutungen von „Blindheit“ ausgehend vom *Vorhandensein einer körperlichen Blindheit* von Figuren.

Dies bedeutet, dass die in den analysierten Stücken vorkommenden Figuren dem Dramentext zufolge als „körperlich blind“ definiert sein müssen, also ein Nicht-Sehen auf physischer Ebene in der Personenzeichnung vorliegt. Die körperliche Blindheit kann dabei auch auf symbolische Blindheit hinweisen. Symbolische Blindheit wird dabei als geistiger Zustand verstanden, der durch ein Ausblenden von Realität gekennzeichnet ist.

Diese Form der Blindheit kann jedoch auch ohne körperliches Fehlen des Sehvermögens auftreten, eine solche Figur erscheint ohne physisch vorhandene Blindheit dennoch als „geistig blind“.

Diese Arbeit begreift „Theater“ einerseits als Ereignis zwischen Sehenden und Gesehenen. Diese Definition ist für die Frage nach der Bedeutung der Thematisierung von „Blindheit am Theater“ ausschlaggebend.

Andererseits werden für die Analysen der Stücke nur die Dramentexte herangezogen, also nur ein Teilaspekt des Begriffs „Theater“. Dennoch wird dieser im Titel der Arbeit beibehalten, da den Stückanalysen zwar alleinig der Dramentext zugrunde liegt, Aufführungen nicht miteinbezogen werden, jedoch ein Dramentext nur einen Teil des plurimedialen Theaterereignisses abdeckt.¹

¹ vgl.: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001. S. 34ff.

Die Arbeit analysiert die Bedeutung von Blindheit und Theater, um einerseits eine Antwort auf die Frage zu geben, warum Blindheit am Theater – bereits im antiken Drama – thematisiert wird, und um aufzuzeigen, welche unterschiedlichen Bedeutungen in der Dramatisierung von Blindheit am Theater zum Ausdruck kommen.

Der letzte Teil beschränkt sich dabei auf die Formulierung von fünf Formen von Blindheit, die exemplarisch zeigen sollen, wie in Dramen Blindheit zur Thematisierung unterschiedlicher Bedeutungen eingesetzt wird.

Was diese Arbeit nicht behandelt, ist eine ausführliche theoretische Abhandlung von „symbolischer Blindheit“, also die Verwendung der Bezeichnung „Blindheit“ für einen Denk- bzw. Verhaltenszustand, der zur Ausblendung bzw. zum Übersehen von Realität und Problemen führt, ohne dass dabei eine physische Blindheit vorliegt.

Ebenso wird die Bedeutung körperlicher Blindheit für ZuschauerInnen (also blinde ZuschauerInnen), DarstellerInnen oder Theaterschaffende nicht behandelt.

Des Weiteren kann auch nicht auf die Symbolik der theatralen Darstellung von Blindheit eingegangen werden.

Diese Aspekte betreffen weitere Auseinandersetzungen mit der Frage nach „Blindheit am Theater“, die den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würden.

1. Forschungsstand und Situierung

Während der „Blick“ theaterwissenschaftlich und vor allem filmwissenschaftlich viel diskutiert wird und wurde, ist das Fehlen des Blicks in Form von „Blindheit“ – nicht als reine Abwesenheit des Blicks, welche durchaus Eingang in die wissenschaftliche Auseinandersetzung gefunden hat – kaum behandelt.

Durch die Einbeziehung der Psychoanalyse und ihrer Theorien ergab sich in der Filmwissenschaft ein breites Feld der Auseinandersetzung. Die Filmtheorie wurde von Beginn an durch die Psychoanalyse beeinflusst und machte sich deren Erkenntnisse zu Nutze. Unter anderem wurde die psychoanalytische Bestimmung des „Begehrens mittels des Blicks“ für die Interpretation und Analyse von Filmen herangezogen.

So schuf etwa „[d]ie Theoretisierung des Begehrens in Lacans Freud Lektüre [...] die Voraussetzung für das Denken der visuellen Lüste in ihrer Geschlechterdifferenz“². Diese Theoretisierung hat vor allem die feministische Filmtheorie beeinflusst, in welcher auch der „Blick“ behandelt wird und dieser zur Schaffung von Subjekten oder Objekten beiträgt.

Als bekannte VertreterInnen der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Psychoanalyse sind z.B. Slavoj Žižek und Laura Mulvey zu nennen.

In der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse ist hingegen die Bedeutung des Blicks für die Konstruktion von Subjekt und Objekt als menschliche Identitäten nicht so deutlich in den Vordergrund getreten. In die theaterwissenschaftliche Arbeit hat – wahrscheinlich aus der bereits bestehenden langen Theatertradition – die Psychoanalyse langsamer Einzug gefunden als in die Filmwissenschaft.

„Während es in der psychoanalytischen Vereinigung Abende lang um Drameninterpretationen ging, glaubte die Theaterwissenschaft auf das analytische Instrumentarium der Psychoanalyse verzichten zu können, das sich ja gerade am Theater geschärft hatte.“³

² Vorwort. In: Braidt, Andrea B./Gruber, Klemens/Meister, Monika (Hg.): Mit Freud. Zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Wien u.a.: Böhlau Verlag, 2006. S. 7/8. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 52. Jahrgang, 2006. Heft 1). S. 7.

³ ebd. S. 7.

Vielmehr wird die Thematisierung des Blicks in Bereichen wie der baulichen Situation der Theater, oder der Frage nach dem Was und Wie der Darstellung in den Fokus genommen.

Jedoch hat die psychoanalytische Theorie auch theaterwissenschaftliche Arbeiten beeinflusst. So setzt sich zum Beispiel Henning Burk in seiner Dissertation „Psychoanalyse und Theater“ (1973) mit dieser Verbindung auseinander. Seine Arbeit geht der Entstehung des Subjektverständnisses am Theater und in der psychoanalytischen Theorie nach. Dabei wird die Bedeutung des Subjektbegriffs nachgezeichnet und verglichen.

Für die Psychoanalyse stellt Burk fest, dass die Kategorie des „Subjekts“ eine Grundlage für das „Menschsein“ darstellt.

„Diese Identität mit sich selber ist aber auch im psychoanalytischen Sinn das Ziel des Menschen, das im Laufe einer Lebensgeschichte erreicht und erhalten werden muß.“⁴

In der antiken Tragödie zeigt sich die Entstehung eines Subjektverständnisses durch die Etablierung des Schauspielers auf dem Theater.

„Seit innerhalb der Entwicklung der griechischen Tragödie die Trennung von Chor und Protagonisten stattgefunden hat, sei, [...], ein Prozeß in Gang gekommen, der immer mehr dazu geführt hat, daß sich das Subjekt, durch die dramatische Darstellung vermittelt, mit sich selbst identisch erfährt: [...].“⁵

Die Thematisierung von „Blindheit“ tritt am Theater hingegen meist unabhängig von etwaigen psychoanalytischen Zugängen auf. Blindheit wird in Dramen beschrieben, die Frage nach der Bedeutung des *Nicht-Gezeigten und Abwesenden von der Bühne* diskutiert oder das „Nicht-Sehen“ auf Grund baulicher Gegebenheiten bearbeitet.

Welche Bedeutung Blindheit als „Abwesenheit des Blicks“ hat, und warum sie gerade am Theater thematisiert wird, ist noch ein gering beforschtes Feld.

⁴ Burk, Henning: Psychoanalyse und Theater. Das Verhältnis von Psychoanalyse und Theater entwickelt am Verhältnis des Theaters zum Mythos, dargestellt am Beispiel des Sophokleischen OEDIPUS TYRANNOS und der Theaterkonzeption Antonin Artauds. Dissertation. Wien, 1973. S. 4.

⁵ ebd. S. 3.

Diese Arbeit versucht die Schnittstelle von Theater und Psychoanalyse, die bisher in der Theaterwissenschaft wesentlich geringer als in der Filmwissenschaft präsent ist, zu besetzen.

Weiters wird auf „Blindheit als Positivum“ eingegangen. Das bedeutet, dass es nicht nur um das Fehlen des Blicks geht, sondern auch um die Frage, was die Präsenz von Blindheit für das Theater bedeutet und warum sie am Theater dargestellt wird.

Die Zusammenschau einiger Dramen, die Blinde auf die Bühne bringen, soll eine Einführung und exemplarische Analyse des Vorhandenseins dieser Figuren bieten.

In der Ausformulierung einiger Formen von Blindheit soll ein erster zusammenfassender Ansatz für die thematische Aufarbeitung von Blindheit in Dramen gegeben werden, wie er so bisher – im deutschsprachigen Wissenschaftsraum – nicht vorhanden ist.

Der Fokus liegt dabei allein auf Dramen, da die Betrachtung anderer literarischer Gattungen bzw. der Vergleich verschiedener Gattungen bereits einige zusammenfassende Auseinandersetzungen mit blinden Figuren brachte.⁶

⁶ siehe z.B.: Baumeister, Pilar: Die literarische Gestalt des Blinden im 19. und 20. Jahrhundert. Klischees, Vorurteile und realistische Darstellungen des Blindenschicksals. Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1991. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1230).

2. Fragestellung und Hypothese

Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit „Blindheit am Theater“ in dieser Arbeit sind die Fragen:

1. Warum wird Blindheit am Theater thematisiert? und
2. Welche Formen von Blindheit werden eingesetzt und welchen Zweck erfüllen sie dabei?

Geht man davon aus, dass sich menschliche Identität im visuellen Abgrenzen von Anderen konstituiert, so wird die Grundidee dieser Form von Identität durch das „Blindsein“ in Frage gestellt.

Theater als „Ort zum Schauen“ zeichnet sich durch die gleichzeitige zeit-räumliche Anwesenheit von DarstellerInnen und ZuschauerInnen aus. Sehen und Gesehen-Werden konstituiert diese künstlerische Praxis.

Ebenso werden Elemente des menschlichen Seins durch das Zeigen auf der Bühne und das Gesehen-Werden durch die ZuschauerInnen in den Fokus des theatralen Kunstereignisses gerückt. Am Theater sind Darstellende zu sehen, die Figuren verkörpern, mittels derer menschliche Identitätsentwürfe gezeigt werden. Diese werden durch das In-Szene-Setzen von menschlichem Verhalten, menschlichen Handlungsweisen und Charakterzügen, sowie ethischen und moralischen Einstellungen dem Publikum vorgeführt. Dadurch können diese Aspekte deutlich gemacht werden, ins Bewusstsein gerufen werden und zur Reflexion darüber führen.

Die Darstellung von Identität am Theater ermöglicht so eine Auseinandersetzung mit den Grundlagen menschlicher Existenz in einem geschützten und strukturierten Rahmen. Da die Vorführung temporär begrenzt ist und die Identität der Figur keinen konkreten Menschen konstituiert, ist die kritische Behandlung und Reflexion ohne zwingend-notwendige lebensverändernde Auswirkung möglich.

Gleichzeitig verweist die Darstellung von Blindheit am Theater auf die Grundkonstruktion des theatralen Ereignisses selbst. Ohne das Sehen und Gesehen-Werden der ZuschauerInnen

und DarstellerInnen ist Theater nicht möglich. Dies kann durch die Darstellung von Blindheit ebenfalls in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden.

Die Thematisierung von „Blindheit am Theater“ ermöglicht so den Sehenden, sich der Konstruiertheit und Instabilität menschlicher Existenz bewusst zu werden. Dabei kann sowohl auf die Darstellung auf der Bühne als auch auf die Theatersituation selbst Bezug genommen und darüber reflektiert werden.

Betrachtet man den Zweck der Thematisierung von Blindheit in Dramen, so lassen sich verschiedene Bedeutungsformen von Blindheit erkennen. Physische Blindheit wird oft als äußeres Zeichen für eine bestimmte innere Einstellung der Figuren herangezogen. Dabei ist das körperliche Fehlen des Sehvermögens oftmals Auslöser und Ausdruck der geistigen Einstellung der ProtagonistInnen.

In den in dieser Arbeit analysierten Dramen zeigt sich die Bedeutung von Blindheit auf **fünf Ebenen**.

Blindheit wirkt dabei als Ausdruck für Menschen, die erstens **Blendung als Strafe** für das Erlangen einer geistigen Kenntnis erleiden, die zweitens durch ihre Blindheit ein **Mehr-Wissen** erlangen oder die drittens im Gegensatz zu anderen Menschen im **Nicht-Wissen** um ihre tatsächliche Lebenssituation leben. Das Nicht-Sehen kann viertens auch **als Zeichen des Verfalls** gesehen werden. Blindheit kann aber auch als positive Eigenschaft empfunden werden, wenn fünftens **Sehen als Leid** empfunden wird.

Durch den jeweiligen Fokus auf je spezifische Elemente menschlicher Existenz, welche im Zeichen der Blindheit ihre körperliche Ursache oder ihren körperlichen Ausdruck finden, treten unterschiedliche Reflexionsebenen über menschliches Sein in den Vordergrund.

3. Gliederung und Methode

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Einerseits in eine etymologische, lexikalische und theoretische Definition von „Blindheit“ und „Theater“, andererseits in eine Analyse von Dramentexten und deren Einbettung in die verschiedenen Bedeutungsformen von Blindheit.

Die etymologische und lexikalische Definition von „Blindheit“ und „Theater“ bildet die Grundlage für das Verständnis der verwendeten Termini und deren Einbettung in größere Theoriezusammenhänge.

Daran schließt die Auseinandersetzung mit Lacans Theorie des „Spiegelstadiums (als Bildner der Ichfunktion)⁷ anhand des Blicks und die Infragestellung des menschlichen Ichs durch dargestellte Blindheit an. Denn, wo der Blick durch Blindheit ersetzt wird, kann die Konstruktion der Identität des menschlichen Selbst nicht oder nur in anderer Form zustande kommen.

Einerseits wird Theater als ein „Ort der Identitätskonstruktion und Identitätshinterfragung“ beschrieben und festgelegt, andererseits als „Ort des Schauens“ mit Sehenden und Gesehenen etabliert. Dabei trifft nun die Infragestellung von Identität durch Blindheit auf die Darstellung von Blindheit am Theater und die Etablierung von Identität am Theater. Dies führt auch zu einer Hinterfragung des Begriffs „Theater“ und seiner Möglichkeiten der Identitätskonstruktion durch die Figurendarstellung und durch die Theatersituation selbst.

In der Dramenanalyse werden fünf Formen der Verwendung von Blindheit in Dramen formuliert und an ausgewählten Beispielen nachgezeichnet.

Als Grundlage der Analyse dient allein der Dramentext. Theateraufführungen werden nicht mit einbezogen, auch wenn klar ist, dass der Stücktext allein nicht „Theater“ ausmacht, sondern dieses aus einem Zusammenspiel von „rein literarischen Interpretationen des

⁷ Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Lacan, Jacques: Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986. S. 61-70. S. 63.

sprachlich fixierten Textsubstrats und [der] Reihe seiner Bühnenrealisierungen“⁸ besteht. In die Analyse werden jedoch nur „die gesprochenen Repliken der Dramenfiguren einerseits und sprachliche Textsegmente andererseits, die in der Bühnenrealisierung nicht gesprochen manifest werden“⁹, so wie sie im Dramentext fixiert sind, einbezogen.

Der Fokus der Analyse liegt im Besonderen auf den blinden Figuren, denn

„durch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird sie, ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar.“¹⁰

Die im Dramentext vorgefundene Charakterisierung der Figuren in direkter Aussageform oder in nicht monologischer bzw. dialogischer Anweisungsform, ist somit Ausgangspunkt für die Analyse der Darstellung der Figuren und ihrer sich daraus etablierenden Identitätskonstruktion.

Die Frage nach der Bedeutung von Blindheit für die dargestellte Figur und den damit verbundenen Möglichkeiten bzw. Einschränkungen führt zum Thema der Dramatisierung von „Blendung als Strafe“, „Blindheit als Mehr-Wissen“, „Blindheit als Nicht-Wissen“, „Blindheit als Zeichen des Verfalls“ und „Sehen als Leid“.

⁸ Pfister (2001). S. 25.

⁹ ebd. S. 35.

¹⁰ ebd. S. 171.

3.1. Dramenauswahl

Die Auswahl der analysierten Dramen beruht auf mehreren Entscheidungskriterien.

Es wurden die Dramen ausgewählt, in denen als körperlich blind definierte Figuren vorhanden sind. Dabei verweist die körperliche Blindheit auch auf geistige Zustände der Figuren.

Der langen Tradition der Darstellung von „Blindheit am Theater“ wurde durch die Analyse der antiken Tragödien „König Ödipus“, „Ödipus auf Kolonos“ und „Antigone“ von Sophokles Rechnung getragen.

Der zwischen Antike und dem 20. Jahrhundert liegende Zeitraum wurde ausgespart, weil die Konzentration der Analyse auf die Entstehung des westlichen Theaterbegriffs in der Antike und die Behandlung des Themas in der Gegenwart – verstanden als 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts – als Vergleich gelegt werden sollte.

Die Dramen „Warten auf Godot“ und „Endspiel“ von Samuel Beckett, „Die Blinden“ von Maurice Maeterlinck und „Der Blinde“ sowie „Der Besuch der alten Dame“ von Friedrich Dürrenmatt wurden ausgewählt, weil sie zu einer Zeit entstanden, in der das Theater sich im Besonderen mit der Frage nach Identität und Subjekt auseinandersetzte. Gerade im 20. Jahrhundert kommt es zur

„Problematisierung der für das Drama grundlegenden Kategorie des Subjekts: Ich, Identität, Person, Individualität werden fragwürdig durch Diskurs- und Sprachanalyse, Soziologie, Psychoanalyse sowie durch Erfahrungen wie Massengesellschaft, Maschinisierung, Großstadt, Verantwortungsverlust, mediale Manipulation.“¹¹

Die Autoren thematisieren somit Blindheit besonders im Zusammenhang mit der Infragestellung des Subjekts.

Weiters verweisen Maurice Maeterlincks „Die Blinden“ und Friedrich Dürrenmatts „Der Blinde“ direkt im Titel auf das Vorkommen blinder Personen, die auch im Stück als physisch blind definiert werden.

¹¹ Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: rowohlt enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001. S. 313.

Dea Loher wird als Vertreterin des gegenwärtigen Theaters mit ihrer Dramatisierung von Blindheit herangezogen, denn

„[d]ie Ich-Stärke des bürgerlichen Subjekts ist heute mit den von seiner eigenen Ökonomie entfachten Mechanismen des Identitätsverlusts konfrontiert.“¹²

Mit Dea Lohers Dramen „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ und „Unschuld“ wurde einerseits eine Autorin in den Kreis der ausgewählten DramenverfasserInnen aufgenommen, andererseits eine, bei der darüber hinaus die blinden Figuren in den Dramen Frauen sind.

¹² Braidt u.a. (2006). S. 7.

Teil II

1. Etymologische und lexikalische Definitionen

Bei der Auseinandersetzung mit der Bedeutung von „Blindheit am Theater“ stellt sich die Frage, wie „Blindheit“ und „Theater“ definiert werden.

„Blindheit“ ist durch ein Anderes, nämlich den „Mangel an Sehen“, definiert. Dies verweist darauf, dass neben der Definition von „Blindheit“ auch das „Sehen“ und im speziellen der „Blick“ einer Untersuchung bedürfen.

Bei der Bedeutungsklä rung für „Theater“ zeigt sich, dass das Theater als „Ort zum Schauen“ über das Sehen in die Fragestellung nach Blindheit am Theater miteinbezogen ist.

Die Begriffe „blind/Blindheit/blenden“, „sehen“, „Blick“ und „Theater“ werden nun etymologisch und lexikalisch analysiert.

Daran schließt nach dem Eingehen auf die Bedeutung des Blicks für und dessen Konzeption in der Psychoanalyse die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von „Theater als Ort der Identitätskonstruktion“ und die Infragestellung dieser Identität durch das Fehlen des Blicks an.

1.1 Der Begriff „Blindheit“ – etymologisch und lexikalisch betrachtet

1.1.1. Blind

Das Wort „blind“ stammt vom mittelhochdeutschen „blind“ und althochdeutschen „blint“ ab.¹³ Wie Friedrich Kluge im „Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache“ (2002) angibt, ist „blind“ „[e]in e-stufiges [= betonte Silbe; Anm. B.H.] Adjektiv, als dessen Grundlage vielleicht ein Verb ***blend-a-* anzusetzen ist“¹⁴. Blind bedeutet soviel wie „ohne Sehvermögen, trübe“¹⁵.

Der Vergleich zu ähnlichen Wörtern verweist auf die Bedeutung von blind als „trübe, dunkel werden, sich verfinstern“¹⁶, wodurch blind dann „finster, verfinstert“¹⁷ bedeutet.

„Blind“ bezeichnet somit einen Zustand der Finsternis oder Trübung, der sich auf den Vorgang des Trübewerdens zurückführen lässt. Diese Verwandtschaft findet sich in der Bedeutung „Essen mit Mehl anrühren“¹⁸, was „offenbar auf die Bezeichnung der Veränderung beim Einrühren in klare Flüssigkeiten“¹⁹ zurückzuführen ist.

Heute wird „blind“ auch mit psychischen Zuständen in Verbindung gebracht.

1.1.2. Blindheit

Blindheit ist „das Fehlen des Sehvermögens. Völlige B.[lindheit] (Amaurose) besteht, wenn zw.[ischen] Licht und Dunkel nicht unterschieden werden kann; umgangssprachlich ist mit B.[lindheit] häufig auch hochgradige Sehschwäche gemeint.“²⁰ Dabei ist zu beachten, dass

¹³ Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. durchges. und erw. Auflage. Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 2002. S. 132.

¹⁴ ebd. S. 132/133.

¹⁵ Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 7. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004. S. 149

¹⁶ Kluge (2002). S. 133.

¹⁷ ebd. S. 133.

¹⁸ ebd. S. 133.

¹⁹ ebd. S. 133.

²⁰ Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: F.A. Brockhaus, 1987. Band 3. S. 412.

„[e]ine Sehbehinderung [...] von vielen Menschen als eines der schwersten Schicksale betrachtet [wird]“²¹.

Auf internationaler Ebene gibt es keine einheitliche Definition von Sehschädigung.²² Die jeweilige Definition von Blindheit hat somit mit der Bedeutung für das betroffene Individuum im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zu tun, denn „[l]änderweise bilden unterschiedliche Werte die Grundlage für soziale Zuwendungen.“²³. Wer als blind erachtet wird, hängt jeweils von den medizinischen, sozialen und politischen Bestimmungen des Landes ab.

Medizinische Grundlagen: Definition von Blindheit im „Pschyrembel®“

Zu einem der wichtigsten deutschsprachigen klinischen Wörterbüchern zählt der „Pschyrembel®“.

Die hier zu findende Definition von Blindheit ist eine grundlegende, von vielen MedizinerInnen als Referenz verwendete Quelle.

Blindheit (engl.: *blindness*, lat. *caecitas*) wird hier in zweifacher Bedeutung gesehen:

Im engeren Sinn meint sie ein „angeborenes od.[er] erworbenes völliges Fehlen des Sehvermögens (Amaurose)“²⁴.

Amaurose wird definiert als:

„totale Erblindung, bei der inf.[olge des] Ausfalls sämtl.[icher] optischer Funktionen jegliche Lichtempfindung aufgehoben ist; objektives Kennzeichen: amaurotische Pupillenstarre“²⁵

²¹ Gruber, Hildegard/Hammer, Andrea (Hg.): Ich sehe anders. Medizinische, psychologische und pädagogische Grundlagen der Blindheit und Sehbehinderung bei Kindern. Würzburg: edition bentheim, 2000. S. 9.

²² vgl.: ebd. S. 9.

²³ ebd. S. 9.

²⁴ Pschyrembel®. Klinisches Wörterbuch. Wien/New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 236.

²⁵ ebd. S. 57.

Das Wort „Amaurose“ stammt dabei aus dem Griechischen (ἀμαυρός) und bedeutet „dunkel“.²⁶

Im weiteren Sinne bezeichnet Blindheit eine:

„starke Sehschwäche od.[er] hochgradige Gesichtsfeldeinschränkung, durch die sich Personen in unvertrauter Umgebung nicht zurechtfinden; häufigste Urs.[achen] erworbener B.[lindheit]: senile Makuladegeneration, Glaukom, Retinopathia diabetica u.a. retinale Gefäßerkrankungen.“²⁷

Die dabei genannten häufigsten Ursachen für erworbene Blindheit beziehen sich auf verschiedene Netzhautdegenerationen (Makuladegeneration, Retinopathia), den „Grünen Star“ (Glaukom) oder eine Sehnervschädigung.

Im klinischen Wörterbuch wird auch die „funktionelle Blindheit“ angeführt.

Sie ist eine „psychogen bedingte Blindheit ohne objektivierbaren pathol.[ogischen] Befund an Auge od.[er] Sehbahn“²⁸.

Diese tritt meist als Folge eines Schocks oder einer Konversionsneurose auf.²⁹

Bei dieser Form der Blindheit wird der Zusammenhang von Psyche und körperlicher Blindheit, der Verfasstheit des Geists in Beziehung zum Körper, deutlich.

Daher hängt die Klassifizierung zur/m Blinden neben der medizinischen Definition auch vom Verhalten der betroffenen Person ab, das von ihrem physischen Zustand beeinflusst wird:

„als **Blinde** gelten Menschen, die gar kein Sehvermögen haben oder ein nur so geringes, daß sie sich wie *Blinde* verhalten müssen.“³⁰ [*Hervorhebung B.H.*]

Die Frage nach der Bestimmung und Klassifikation von Blindheit ist daher für betroffene Individuen ein grundlegendes Thema ihres Lebens, das sowohl mit sozialen Einbußen als auch mit Zugeständnissen bezüglich der eigenen Möglichkeiten verbunden ist.

²⁶ ebd. S. 57.

²⁷ ebd. S. 236.

²⁸ ebd. S. 236.

²⁹ vgl.: ebd. S. 236.

³⁰ Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden (1987. Band 3). S. 413.

1.1.3. Blenden

„Blenden“ stammt vom mittelhochdeutschen Wort „blenden“ und althochdeutschen „blenten“ ab. Es ist mit „blind“ möglicherweise über das nicht erhaltene „**blend-a-“ verwandt und bedeutet somit „trübe werden, sich verfinstern“.³¹

Der Akt der Blendung, der zur physischen Blindheit führt, verweist auf die aktive Veränderung des Sehvermögens bzw. das Verschwinden von Licht.

Blenden kann auch durch übermäßige Helligkeit geschehen. Dabei wird durch übermäßiges Licht das Auge überreizt und das Sehvermögen getrübt.

So definiert Wolfgang Pfeifer im „Etymologischen Wörterbuch des Deutschen“ (2004) „blenden“ als „blind machen, durch übermäßige Lichtstrahlung das Sehvermögen beeinträchtigen, einen (ungerechtfertigten) positiven Eindruck hervorrufen“.³²

Blendung kann demzufolge nicht nur durch Dunkelheit oder direkten taktilen Eingriff auf das Sehvermögen, sondern auch durch Überbeanspruchung des Auges durch Licht erfolgen.

Blendung ist aus **medizinischer** Sicht die „Beeinträchtigung des Sehvermögens durch plötzl.[ichen] und starken Lichteinfall (**positive B.[lendung]**), der die Möglichkeiten der reflektor.[ischen] Schutzmechanismen (v.a. Lid- und Pupillenverengung) übersteigt.“³³ Dies kann genauso bei Dunkelheit passieren:

„Ein B.[lendungs]-Effekt kann auch bei plötzl.[ichem] Abnehmen der Helligkeit (z.B. bei Einfahrt aus hellem Tageslicht in einen Tunnel) eintreten und wird als **negative B.[lendung]** bezeichnet.“³⁴

Blendung **als Strafe** findet sich auch in der rechtsgeschichtlichen Anwendung. Dabei steht Blendung für „das völlige oder teilweise Zerstören des Sehvermögens; die schwerste

³¹ Kluge (2002). S. 132.

³² Pfeifer (2004). S. 148.

³³ Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden (1987. Band 3). S. 407.

³⁴ ebd. S. 407.

Verstümmelungsstrafe des antiken und mittelalterl.[ichen] Rechts bei Meineid, Verrat, Falschmünzerei u.ä.³⁵.

Die Worte „blind“ und „blenden“ gehen demnach auf eine gemeinsame Wurzel zurück, die eine Veränderung des Klarheitsgrades einer Flüssigkeit bezeichnet. In der Übertragung auf das „Sehen“ wird diese Flüssigkeit zum „Sehvermögen“, das ebenfalls getrübt werden kann. Blindheit, bei der kein Lichtempfinden mehr vorhanden ist, ist somit als negatives Gegenteil der Ausgangssituation der Klarheit definiert: als Fehlen von Sehen.

Es ist daher zielführend auch die Begriffe „sehen“ und „Blick“ genauer zu bestimmen.

1.1.4. Sehen

Das Wort „sehen“ entstand etwa im 8. Jahrhundert und stammt vom mittelhochdeutschen Wort „sehen“ und dem althochdeutschen Wort „sehan“ ab.³⁶ Aus der Verwandtschaft zu anderen Wörtern ergibt sich die Bedeutung von **sehen** als „mit den Augen folgen“³⁷. Es hat somit eine Verbindung zum lateinischen Wort „sequi“, das „folgen“ bedeutet und zum indogermanischen „*seku-“, das „(dem gejagten Wild) mit den Augen folgen“ heißt.³⁸

Sehen ist somit eine Bewegung, die einem Objekt nachfolgt. Es entsteht in der Verbindung zwischen Sehendem und Gesehenem, wobei diese „Seh-Bewegung“ als „Blick“ bezeichnet werden kann.

In der Bezeichnung des Sehens in Verbindung mit „folgen“ wird ein aktiver Akt bezeichnet, wogegen in Pfeifers Definition im „Etymologischen Wörterbuch des Deutschen“ „sehen“ als „mit dem Gesichtssinn wahrnehmen“³⁹ eher zu einem passiven Geschehen wird.

Das „Sehen“ etabliert sich jedoch in beiden Fällen, ob aktiv oder passiv, durch das Vorhandensein eines Gesehenen, dem gefolgt werden bzw. das wahrgenommen werden kann.

³⁵ ebd. S. 407.

³⁶ Kluge (2002). S. 837.

³⁷ ebd. S. 837.

³⁸ vgl. Mackensen, Lutz: Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Wiesbaden: VMA-Verlag, 2000. S. 351.

³⁹ Pfeifer (2004). S. 1269.

Sehen beschreibt somit eine Bezugnahme zur Welt. Daraus folgt, dass Blindheit den Entzug dieser Möglichkeit der Bezugnahme darstellt.

1.1.5. Blick

Für das Sehen ist der „Blick“ als *Bewegung zwischen Sehendem und Gesehenem* von zentraler Bedeutung.

Das Wort „Blick“, mit dem Verb „blicken“, geht auf das althochdeutsche „blic“⁴⁰ zurück. Dieses hängt mit der Wortgruppe „*blekk/-blikk-“⁴¹ zusammen, welche mit Bedeutungen von „glänzen“ als auch „leuchten“ verbunden ist.⁴²

Die Bedeutung „aufleuchten, aufblitzen“, welche später auf den Blick der Augen übertragen wurde, „ergibt sich erst seit mittelhochdeutscher Zeit“⁴³.

Wolfgang Pfeifer verweist im „Etymologisches Wörterbuch des Deutschen“ darauf, dass

„[d]ie Bedeutungsveränderung ‚Strahl, schnelles Glanzlicht, Blitz‘ bzw. ‚glänzen, strahlen, sichtbar werden‘ [...] auf das plötzliche Aufleuchten, das Strahlen des Auges über[geht] und [...] schon im Ahd. den Beginn der Weiterentwicklung zu ‚Hinschauen, Ansehen‘ bei Substantiv und Verb [zeigt].“⁴⁴

Daraus ergibt sich für die heutige Verwendung des Begriffs des „Blicks“ die Bedeutung von „Richten der Augen auf etw.[as], Ausdruck der Augen“⁴⁵, welche den Vorgang, der zwischen dem Auge und einem Objekt stattfindet, beschreibt.

⁴⁰ ebd. S. 149.

⁴¹ Kluge (2002). S. 132.

⁴² ebd. S. 132.

⁴³ ebd. S. 132.

⁴⁴ Pfeifer (2004). S. 149.

⁴⁵ ebd. S. 149.

Die etymologische und lexikalische Betrachtung der Worte „blind/Blindheit/blenden“ und „sehen/Blick“ zeigt die Entwicklung und Verwobenheit der Wörter „Blindheit“ und „Sehen“.

Blindheit wird dabei als Mangel definiert, als Fehlen des Sehens, und verweist dadurch auf das Sehen selbst.

Sehen ist Voraussetzung für die Wahrnehmung von Wirklichkeit und ihre Konstruktion. Das Fehlen des Sehens wirft daher auch die Frage nach den Mechanismen der Konstruktion von Wirklichkeit auf.

1.2. Der Begriff „Theater“ – etymologisch und lexikalisch betrachtet

Neben der Definition von „Blindheit“ ist auch die Bestimmung des Begriffs „Theater“ notwendig.

Das deutsche Wort „Theater“ entwickelte sich im 17. Jahrhundert aus dem französischen Wort „théâtre“, welches vom lateinischen Wort „theātrum“ abstammt.⁴⁶ Diesem liegt das griechische „théātron“ zugrunde.⁴⁷ Dieses stellt eine Ableitung des griechischen „théāsthai“ dar, was „schauen, zuschauen, betrachten“⁴⁸ bedeutet.

Das beiden Fällen zu Grunde liegende Wort ist „théā“, was so viel wie „Anschauen, Schau, Schauspiel“⁴⁹ bedeutet.

Das Wort „théātron“ selbst heißt „Ort zur Aufführung von Schauspielen, Schauplatz, die Zuschauer“⁵⁰. Theater ist also von seinem Wortursprung her ein „Ort zum Schauen“; ein Ort, an dem etwas gesehen werden kann. Es wird somit direkt über das Sehen definiert.

Aus der ursprünglichen Verwendung des Worts „Theater“ als technischer Bezeichnung für den Zuschauerteil des antiken Theaters entwickelte sich die Benennung des gesamten Theaterbaus mit dem Begriff „Theater“.⁵¹

Heute umfasst der Begriff „Theater“ verschiedene und unterschiedliche Elemente wie: den gesamten Theaterbetrieb, das Werk einer/s bestimmten Autors/in, verschiedene Sparten der darstellenden Kunst, das Spektrum des Vorgetragenen (Sprechtheater, Musiktheater, Tanztheater), die Arten der Finanzierung, das angesprochene Publikum, den Status der Beteiligten, den Zweck und die Intention ebenso wie die Zusammenarbeit der verschiedensten Bereiche.⁵²

⁴⁶ vgl.: Kluge (2002). S. 914.

⁴⁷ vgl.: ebd. S. 914.

⁴⁸ Pfeifer (2004). S. 1428.

⁴⁹ Kluge (2002). S. 914.

⁵⁰ Pfeifer (2004). S. 1428.

⁵¹ vgl.: Brauneck (2001). S. 1019.

⁵² vgl.: ebd. S. 1019/1020.

Diese Vielfalt der Verwendung des Begriffs „Theater“ kann möglicherweise aus der geschichtlichen Entwicklung erklärt werden. Denn „théatron“ bezeichnete „jede Anlage von Sitzreihen oder aufgestellten Tribünen als Versammlungsort für festliche, kultische oder sportliche Vorführungen“⁵³.

Diese Bezeichnungsvielfalt blieb erhalten, doch meint sie heute meist eine künstlerische Tätigkeit, die unterschiedlich ausgeformt sein kann.

Grundlegend für das Verständnis von Theater ist, dass es „im Sinne von künstlerischer Praxis, zu der die Minimalelemente Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeit-räumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauen gehören“⁵⁴, verstanden wird.

„Definitivisch beschrieben werden kann Th.[eater] (geht man ahistorisch vor) als ein System von Elementen, von denen nur zwei immer vorhanden sein müssen: Spieler und Zuschauer. Der Spieler stellt vor Zuschauern fiktive Figuren in fiktiven Situationen und Handlungen dar.“⁵⁵

Das Verständnis und die Bedeutung des Theaters als darstellender Kunst beruht auf der Entwicklung des Theaters aus dem kultischen Bereich.

„T.[heater] hatte seine Ursprünge in vorgeschichtl.[ichen] Zeiten in verschiedenen kultisch-rituellen Handlungen [...], u.[nd] kollektiven, mimet.[isch]-rhythm.[ischen] Tänzen, die sich in den Hochkulturen des Altertums ausprägten; [...].“⁵⁶

Die in unterschiedlichen Kontexten und Zusammenhängen divergierende Verwendung des Begriffs „Theater“ zeigt dessen Vielschichtigkeit und Bedeutungsvielfalt auf.

Um die Frage nach der *Konstitution von Identität am Theater* betrachten zu können und sie mit der Darstellung von Blindheit zu verbinden, muss die Konzentration auf *Theater als Kommunikation zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen* gelegt werden.

⁵³ Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2005. S. 337.

⁵⁴ Brauneck (2001). S. 1019.

⁵⁵ Rischbieter, Henning (Hg.): Theater-Lexikon. Zürich u.a.: Orelli Füssli Verlag, 1983. Spalte: 1273.

⁵⁶ Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch./Hammer, Klaus: Lexikon Theater International. Berlin: Henschel Verlag, 1995. S. 889.

Blindheit und damit Nicht-Sehen, beziehungsweise Nicht-Gesehen-Werden-Können ergäbe demnach die Unmöglichkeit des Theaters.

Dadurch, dass Blindheit am Theater dargestellt wird, verweist sie auch auf die Brüchigkeit der Grundstruktur von Theater und ermöglicht so die Aufdeckung und Reflexion darüber.

Anhand des Konzepts des „Blicks“ wird im Folgenden die Konstruktion von Wirklichkeit, von Identität, von Eigenem und Anderen untersucht. Der „Blick“ ist konstitutiv für das Selbst und das Andere. Die Verweigerung des Blicks deckt einerseits die Konstruiertheit des Sehens auf, verweist aber im dauerhaften Ausbleiben des Blicks durch Blindheit auf die Schwierigkeit der Konstruktion von Selbst, Anderem und Wirklichkeit.

2. Die Etablierung von Ich und Identität durch den Blick

Die Auseinandersetzung mit „Blindheit am Theater“ muss sich im Bezug auf den Blick auf mindestens zwei Ebenen mit der Frage nach dessen Bedeutung befassen. Einerseits aus der Notwendigkeit heraus, Blindheit als Fehlen des Blicks zu definieren.

„Die Rückbindung von Blindheit an Sichtigkeit lässt sich als Referenzrahmen nicht ignorieren: Blindheit wird kulturell effektiv über Sichtigkeit bestimmt.“⁵⁷

Andererseits aus der Konstitution des Theaterphänomens heraus, für welches das Sehen grundlegend ist.

Dem Gesichtssinn kommt in unserer Kultur eine sehr wichtige Rolle zu.

„Der Gesichtssinn bietet dem Menschen einen Zugang zur Welt, der durch keinen der anderen Sinne und durch kein anderes Erkenntnismittel ersetzt werden kann.“⁵⁸

Somit ist die Thematisierung von „Blindheit am Theater“ nicht allein als das Zeigen von Gebrechlichkeit zu verstehen, sondern verweist auf die Wichtigkeit des Sehens selbst. Dies geschieht dabei im Herausstreichen des Nicht-Sehens und den Folgen desselben für die menschliche Existenz.

Der Blick ist für die Idee der Konstitution des Ichs grundlegend. Dieses Fundament wird durch das Fehlen des Blicks in Frage gestellt. Am Theater werden Identitäten verhandelt, erprobt, dargestellt und hinterfragt, sowie durch die Theatersituation zwischen den Agierenden hergestellt.

Die Dramatisierung der Infragestellung von Identität durch die Darstellung von Blindheit auf der Bühne reflektiert somit auf zwei Ebenen des Theaterprozesses. Einerseits auf die theaterimmanente Idee der Thematisierung und Bildung von Identitäten durch deren

⁵⁷ Länger, Carolin: Im Spiegel von Blindheit: eine Kultursoziologie des Sehannes. Stuttgart: Lucius und Lucius, 2002. (Qualitative Soziologie; Band 4). S. 2.

⁵⁸ Wulf, Christoph: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens. In: Wulf, Christoph/Kamper, Dietmar (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt/Main, 1994. S. 21-45. S. 21.

Darstellung und andererseits auf die Konstitution von Theater als Prozess zwischen Sehenden und Gesehenen.

Somit kann die Darstellung von Blindheit auf das Problem der Brüchigkeit von Identität verweisen und gleichzeitig auf die Medialität des Theaters und deren Konstruktionscharakter hinweisen.

Am Beispiel der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans soll nun gezeigt werden, dass das Fehlen des Blicks die Ideen des „Ich“ und der „Identität“ in Frage stellt.

Das „Ich“ wird in dieser Arbeit als Bezeichnung für die menschliche Persönlichkeit in ihrer Gesamtheit, und nicht als Teilaspekt derselben, angenommen. Auch wenn dabei viele psychoanalytische Theorieauseinandersetzungen nicht beachtet werden, so ist auf Grund des theaterwissenschaftlichen Fokus der Einfachheit halber dieser Terminus gewählt worden.

2.1. Die Bedeutung des Blicks für die Bildung des Ichs in der Psychoanalyse

In der Psychoanalyse Jacques Lacans (1901-1981) findet sich die deutlichste Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Sehens für die Bildung des Ichs und somit der Identität des Menschen.

Die ersten Überlegungen dazu präsentierte J. Lacan 1936 auf dem 14. Internationalen psychoanalytischen Kongress in Marienbad unter dem Titel „Das Spiegelstadium (als Bildner der Ichfunktion)“.⁵⁹

Das Spiegelstadium erstreckt sich nach J. Lacan vom sechsten bis zum achtzehnten Lebensmonat. Währenddessen erkennt sich das Kind zum ersten Mal selbst im Spiegel als eine abgeschlossene, ihm gleichende Einheit.

„Das Menschenjunge erkennt auf einer Altersstufe von kurzer, aber durchaus merklicher Dauer, während der es vom Schimpansenjungen an motorischer Intelligenz übertroffen wird, im Spiegel bereits sein eigenes Bild als solches.“⁶⁰

Die Erkenntnis, dass das **Spiegelbild** das *eigene Selbst in einer abgeschlossenen Einheit* repräsentiert, führt zu einer **ersten Bildung eines Ich-Bewusstseins**. Durch diesen Vorgang

„konstituiert sich im Medium des Imaginären ein primitives Ich durch Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer Gesamtgestalt, konkret erfahren in der Wahrnehmung des eigenen Bildes im Spiegel.“⁶¹

In der Wahrnehmung des eigenen Bildes entwickelt das Kind eine erste Vorstellung des eigenen Ichs als Einheit, die es bisher so noch nicht kannte, die objektiv noch fehlte.⁶²

Dieses erste Erkennen des eigenen Bildes im Spiegel führt zu einem Umbruch im Erleben und Verstehen des eigenen Selbst. Durch diese primäre Identifizierung mit dem Spiegelbild, das durch die Ähnlichkeit mit sich selbst dem Individuum sein eigenes Selbst näher bringt und als

⁵⁹ vgl.: Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Löcker, 2010. S. 25.

⁶⁰ Lacan (1986). S. 63.

⁶¹ Ruhs (2010). S. 25.

⁶² vgl.: ebd. S. 27.

Einheit erfahrbar macht, beginnt ein Prozess der Ich-Bildung, der grundlegend für die Subjektwerdung des Menschen ist.

„Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.“⁶³

Dem „Blick“ kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, da er das Erblicken des eigenen Bildes im Spiegel erst ermöglicht. Das Sehen ist somit (theoretisch) grundlegend für diese Erfahrung, da „[i]n dieser primären Identifizierung [...] der Ursprung aller sekundären Identifizierungen des Subjekts und die Grundlage dafür, dass das Kind schließlich ‚Ich‘ sagen kann“⁶⁴, liegt.

Im Blick auf das eigene Spiegelbild und im Erkennen, dass dieses den eigenen Körper repräsentiert, entwickelt sich im Menschen die erste Grundstruktur eines Ichs, auf der jede weitere Identifizierung aufbauen kann. Der Blick als Mittel zum Bilden einer Ichfunktion – einer ersten, „Grundlegenden“ Identität – wird in J. Lacans Theorie deutlich.

Dabei ist das Bild des eigenen Körpers bereits ein anderer (Körper), der eigentlich nicht das Ich selbst ist, sondern dieses repräsentiert. Hier tritt gleichzeitig mit der Erkenntnis des eigenen Ichs die Bedeutung eines **Anderen** hervor.

„Das Spiegelstadium in seiner grundsätzlichen Aussage ‚ich ist ein anderer‘ zeigt uns, daß die Konstruktion des Subjekts nicht das Produkt eines reinen Apperzeptionsprozesses darstellt, sondern als Vermittlung das Bild des Körpers benötigt.“⁶⁵

Diese erste Identifizierung trifft im weiteren Verlauf auf weitere vom Ich zu unterscheidende Repräsentanzen, die die Bildung des Selbst bestimmen. Dieser Vorgang vollzieht sich im Medium der Sprache, also auf der symbolischen Ebene.

⁶³ Lacan (1986). S. 64.

⁶⁴ Ruhs (2010). S. 28.

⁶⁵ Ruhs, August: Die Schrift der Seele. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan. In: Mitscherlich, Alexander (Hg.): Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Sonderdruck zu Heft 10 – XXXIV. Jg. 1980. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1980. S. 886-909. S. 889.

„Durch die beiden Medien des Imaginären und des Symbolischen wird das Subjekt zu einem doppelt repräsentierten Subjekt und seine Umwelt zu einer doppelt repräsentierten Umwelt.“⁶⁶

Die entstehende doppelte Repräsentanz beruht dabei auf der Grundlage der primären Identifikation im Spiegelstadium. Der Blick des Selbst auf die eigene imaginäre Selbstrepräsentanz ist Voraussetzung für die Wahrnehmung und das Erfassen weiterer Repräsentationen und der Bildung eines Subjekts. Dieses kann sich somit als „Ich“ erkennen und zu einem Verständnis des eigenen Selbst als menschliches Subjekt gelangen.

„Dieser grundlegende Identifikationsvorgang ermöglicht dem damit zu sich selbst kommenden Individuum einen Vorgriff auf die Wahrnehmung seines Körpers als einer Einheit, die wiederum sein Ich strukturiert, bevor sich ein Subjekt in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen durch Vermittlung der Sprache entwickelt.“⁶⁷

Obwohl in J. Lacans Theorie das visuelle Bild und das Erkennen des eigenen Körpers (durch den Blick) grundlegend für seine Überlegungen sind, bleibt jedoch trotzdem das Bild nicht als einzig mögliche Form des Imaginären bestehen. Vielmehr handelt es sich bei der imaginären Repräsentanz um eine „Punkt-für-Punkt-Entsprechung“ des eigenen Körpers mit dem Wahrgenommenen⁶⁸ – dem Bild des Selbst – welches am deutlichsten (und einfachsten), jedoch nicht ausschließlich, über den Blick in den Spiegel erkannt werden kann.

⁶⁶ Ruhs (2010). S. 12.

⁶⁷ ebd. S. 25.

⁶⁸ vgl.: ebd. S. 29.

2.2. Die Bedeutung des Blicks des Anderen

Ebenso wie der Blick auf das eigene Spiegelbild ist der Blick des Anderen für die Konstituierung des Selbst bedeutend.

„Im Spiegel begegnet sich der Sehende; sein Körper wird zu einem Bild seiner selbst; dieses erblickt er, ohne die Distanz zwischen sich und seinem Spiegelbild aufheben zu können.“⁶⁹

Diese Distanz zwischen dem eigenen Spiegelbild und dem eigenen Körper kann nicht überwunden werden. Die Repräsentanz des eigenen Ichs ist dadurch immer schon an einem anderen Ort. Das Ich erscheint dem Individuum daher gespalten, es ist somit auch ein Anderer.

Dieser Andere ist zuerst die eigene Repräsentanz im Spiegel. Gleichzeitig trifft das Ich jedoch auch auf andere Menschen, die es durch ihre Blicke als Einheit, als „Anderen“ festlegen.

J. Lacan weist in einer späteren Re-Formulierung seines Spiegelstadium-Konzepts darauf hin, dass für „diesen Identifizierungsvorgang, der das imaginäre Ich libidinös besetzt, die Anwesenheit eines Dritten Voraussetzung“⁷⁰ ist.

Das Ich erkennt sich selbst im Spiegel als Einheit, aber nur durch die symbolische Bestimmung über die Sprache, die vom Anderen kommt, etabliert sich das Ich als solches, da es sich als „Nicht-der-Anderer“ erkennt. Gleichzeitig mit der imaginären Identifizierung muss also eine sprachliche Identifizierung einhergehen, die das Ich als solches symbolisch definiert und ihm dadurch Sinn verleiht.

Der Andere, den man im Spiegel neben der eigenen Repräsentanz ebenfalls sehen kann, besitzt nun einen Blick, der das Ich fixiert und es neben dem eigenen Blick definiert. Durch die Überkreuzung des eigenen Blicks mit dem des Anderen wird dabei sowohl das Ich als Einheit als auch der Andere als Außen und Mitbestimmer der eigenen Einheit erfahren.

⁶⁹ Wulf (1994). S. 37.

⁷⁰ Ruhs (2010). S. 28.

„Mit dem Auge sucht man das Auge des anderen und spiegelt sich in ihm. Den anderen sehend wird man selbst gesehen und empfindet sich als Sehenden.“⁷¹

Der Blick ist somit für die Grunderfahrung des Ichs fundamental. Einerseits erblicke ich mich selbst im Spiegel, andererseits werde ich erblickt und bin so stets in einen Blick eingeschlossen.

„Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig.“⁷²

⁷¹ Wulf (1994). S. 23.

⁷² Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Böhm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, 1994. S. 60-89. S. 76.

2.3. Das Problem des fehlenden Blicks

Die Entstehung des Ichs im Spiegelstadium ist Bedingung für eine erste grundlegende Identifikation mit sich selbst, die auf dem Erkennen einer Trennung des Ichs von der Umwelt basiert. Aus der Erkenntnis dieser Trennung entwickelt sich die Einheit des Selbst in der Abgrenzung zur Umwelt.

„Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich uns nun als ein Spezialfall der Funktion der *Imago*, die darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen dem Organismus und seiner Realität – oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*.“⁷³

Da J. Lacan seine Theorie auf dem Erblicken des eigenen Körpers im Spiegel aufbaut, ist dafür *der Blick/das Sehen* grundlegend. Dennoch ist die rein visuelle Erfahrung im Spiegelstadium nur als Musterfall für alle anderen Sinne zu verstehen.⁷⁴

„Daneben sind andere Sinne als der Gesichtssinn für das Raumerleben und damit für das Erleben des abgegrenzten Körpers konstitutiv, wodurch auch etwa das blindgeborene Kind zu seiner ersten narzisstisch strukturierten Identität gelangt.“⁷⁵

Obwohl auch über andere Sinnesorgane die Abgegrenztheit des eigenen Körpers von der Umwelt, das Erkennen der Trennung von Umwelt und Innenwelt, sowie der Einheit des eigenen Körpers möglich sind, ist das Erleben des Spiegelstadiums über den Sehsinn dennoch tonangebend.

Dies zeigt sich einerseits darin, dass J. Lacan vom Blick in den Spiegel ausgeht und das Erkennen der eigenen Repräsentanz im Bild des eigenen Körpers als Grundlage seiner Erläuterungen nimmt, andererseits darin, dass der Sehsinn in unserer Gesellschaft eine Vormachtstellung hat, die die Ich-Bildung anhand des Visuellen als Norm etabliert.

⁷³ Lacan (1986). S. 66.

⁷⁴ vgl.: Ruhs (2010). S. 29.

⁷⁵ ebd. S. 29.

Fehlt der Blick – bei Blindheit – ist die Grundlage des Ichs in Frage gestellt. Die Identifizierung mit dem eigenen Selbst kann nicht vonstatten gehen. Auch wenn der Blick durch eine Verschiebung auf andere Sinnes-Organen ersetzt wird, bleibt er als Idee bestehen. Ohne die Vorstellung eines Sehens gibt es somit keine Identität bzw. wird diese in ihren Grundfesten in Frage gestellt. Blindheit weist somit auf eine fundamentale Infragestellung der Kategorie des Ichs hin.

Das Fehlen des Blicks des Anderen stellt – nach dem Fehlen des eigenen Blicks – das Ich in Frage. Ohne den Anderen, ohne das Konzept des Anderen, wird die Idee des Ichs unmöglich. Durch die Abwesenheit eines Anderen, der dem Ich eine symbolische Repräsentanz ermöglicht, wird die Entstehung des Ichs erschwert.

Im Phänomen der Blindheit fehlt dieser Blick und stellt daher die Konstruktion des Selbst in Frage.

In der theaterimmanenten Kommunikationsform, die auf die Anwesenheit Anderer, Zuschauender, angewiesen ist, hat Blindheit die Auswirkung, dass das Fehlen des Sehens die Theatersituation als solche in Frage stellt. Die Thematisierung von Blindheit am Theater weist somit nicht nur auf die Thematisierung und Infragestellung von Identitätskonstruktionen hin, sondern auch auf die Bedeutung des Visuellen für die theatrale Kommunikation selbst.

2.4. Die Etablierung und Infragestellung von Identität am Theater

Theater ist auf mindestens zweifache Weise ein Ort der Identitätsbildung und Identitätsverhandlung.

Erstens werden auf der Bühne Figuren dargestellt, welche menschliche Identitäten repräsentieren. Diese werden je nach Theaterform und Theaterkonzept illusorisch, realistisch, symbolisch, abstrakt oder verfremdend dargeboten.

Dabei kann mit der Darstellung die Identifikation der ZuseherInnen mit den dargestellten Figuren verfolgt werden, wodurch eine direkte Wiedererkennung menschlicher Verhaltensweisen ermöglicht wird. Das menschliche Verhalten wird durch Ähnlichkeiten mit den ZuschauerInnen so zum Objekt der Reflexion.

Die Darstellung kann auch von der direkten Identifikation abweichen und auf einer symbolischen Übertragung beruhen. Dabei wird das Dargestellte auf eine abstraktere Ebene gehoben und die Reflexion darüber auf andere Weise als durch Identifikation angeregt.

Auf der Bühne wird, egal welche Form der Darstellung gewählt wird, menschliches Sein, menschliche Identität und die Idee von menschlicher Identität einer Reflexion unterzogen.

Zweitens werden auf dem Theater spezifische Identitäten definiert und wieder hinterfragt: DarstellerInnen und ZuschauerInnen sind als reale Menschen vorhanden, die erst durch die theatrale Situation ihre Identitätszuschreibung als Darstellende und Zuschauende erhalten. Durch die realen DarstellerInnen werden auf der Bühne menschliche Ichs dargestellt und geschaffen, die von den als ZuschauerInnen definierten Menschen erkannt und interpretiert werden sollen. Dabei können durch gewollte Übertretung und Verwischung dieser klaren Trennlinie diese Zuschreibungen immer wieder aufgebrochen und hinterfragt werden.

Es ist dabei durchaus möglich, dass als eine Besonderheit des theatralen Ereignisses die Funktionen von ZuschauerInnen und DarstellerInnen gewechselt werden und die Grenzen zeitweise verschwimmen.

„Jeder Akteur kann zum Zuschauer, jeder Zuschauer zum Akteur werden. Der irreversibel scheinende Blick des Zuschauers auf die Akteure wird von den Akteuren erwidert; die Zuschauer werden den Blicken der Akteure und denen der anderen Zuschauer ausgesetzt. Es ist die ‚liveness‘ von Aufführungen, die eine solche Möglichkeit eröffnet.“⁷⁶

Die Beziehung zwischen Darstellende und Zusehenden wird durch die Theatersituation etabliert. Es kann auf diese über den Bezug auf die Darstellungsform und Darstellungsweise der Figuren reflektiert werden.

Durch das Geschehen auf der Bühne kann somit die Konstruktion von Identitäten sowohl im Zuschauerraum als auch auf der Bühne und der Kommunikation zwischen diesen verhandelt werden.

Den auf der Bühne dargestellten Figuren liegen die durch den Damentext gegebenen menschlichen Charakterideen zugrunde.

„[D]urch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewußt oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird sie, ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar.“⁷⁷

Diese Charakterstruktur ist als Grundlage der Identität einer Figur zu verstehen, die durch die Zuschauenden und ihre Vorstellungskraft vollendet wird.

Zur Identität einer Figur gehört auch ihre Körperlichkeit und Gefühlswelt.

Dabei ist zu beachten, dass „[d]er Körper eines Menschen [...] hier nie schlicht gegeben [ist], sondern immer Teil von verschiedenen Einstellungen und Blickrichtungen zwischen Zuschauern, Akteuren, Rollen oder auch Masken“⁷⁸ ist.

⁷⁶ Fischer-Lichte, Erika: Wahrnehmung und Medialität. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): Wahrnehmung und Medialität. (Theatralität. Band 3. Fischer-Lichte, Erika (Hg.)). Tübingen u.a.: A. Francke Verlag, 2001. S. 11-28. S. 19.

⁷⁷ Pfister (2001). S. 171.

⁷⁸ Jakob, Alexander/Röttger, Kati: Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens. In: Röttger, Kati/Jakob, Alexander (Hg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld: transcript, 2009. S. 7-42. S. 22.

Dieses gegenseitige Wechselspiel des Sehens etabliert erst die Körper von DarstellerInnen und ZuschauerInnen, sowie jene der Figuren als solche und schafft so ihre Identität.

Die Gefühlswelt der Figuren betrifft sowohl die auf der Bühne Agierenden als auch die ZuschauerInnen.

Schon Aristoteles (384-322 v. Chr.) hat sich in seiner „Poetik“ (rund 335 v. Chr.) mit der Frage nach der Wirkung des Theaters auf den Menschen auseinandergesetzt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass vor allem in der Tragödie durch die Nachahmung bestimmte Gefühle hervorgerufen werden, die kathartische, reinigende Wirkung auf die Emotionen der ZuschauerInnen haben sollten:

„[d]enn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit.“⁷⁹

Die Tragödie ist:

„[...] – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“⁸⁰

Auf diese Weise werden durch die Darstellung von Lebenswirklichkeiten am Theater zwei wesentliche Kategorien des Menschseins, nämlich Gefühl und Intellekt der ZuschauerInnen beeinflusst, denn

„Zuschauen ist als ästhetische Praxis integraler Bestandteil einer Aufführung und kann nicht als passive Rezeption aufgefasst werden.“⁸¹

In der Darstellung von Blindheit am Theater werden nun die verschiedenen Ebenen der Identitätsbildung ins Bewusstsein gerückt. Eine auf die Bühne gebrachte blinde Gestalt bietet durch das Zeigen ihrer Blindheit nun einen vom Stück her selber gegebenen speziellen Fokus dieser Problematik.

⁷⁹ Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 21.

⁸⁰ ebd. S. 19.

⁸¹ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München: Fink, 2008. S. 62.

Sie verweist dabei erstens grundsätzlich auf die Brüchigkeit der Idee der Identität, zweitens auf die verschiedenen Ebenen von Identität wie Gefühl und Intellekt, drittens auf die Formierung von Identitäten auf der Bühne und deren Brüchigkeit, sowie viertens auf die durch Blicke bedingte spezielle theatrale Kommunikationsform.

Die Darstellung von „Blindheit am Theater“, welche von Beginn an am Theater existent ist und immer wiederkehrt, bricht damit eine Reflexionsebene auf, die die Brüchigkeit von Identität auf mehrfache Weise zeigt, sie dadurch ins Bewusstsein ruft und verhandelbar macht.

Teil III

Formen von Blindheit

Die folgende Analyse von Dramen liefert einen Einblick in einige Bedeutungsformen von „Blindheit am Theater“.

Pilar Baumeister zeigt in ihrer Arbeit „Die literarische Gestalt des Blinden im 19. und 20. Jahrhundert“ (1991), dass gerade am Theater die Darstellung blinder Figuren ein besonders vielfältiges Potenzial ihrer Ausgestaltung hätte, dieses jedoch nicht ausgeschöpft wird.

„Das Drama als die direkteste Form der Darstellung hätte den lebendigsten und überzeugendsten Blindencharakter hervorbringen können, aber leider ist das bislang nicht geschehen. Der Blinde bleibt sowohl in deutschen als auch in ausländischen Dramen – wie bei Maeterlinck, D'Annunzio und Beckett – steif und leblos, von vorneherein durch die symbolische Konzeption des Autors fixiert.“⁸²

Diesem von Pilar Baumeister als unzureichend und steif betrachteten Repertoire von blinden Theaterfiguren wird in der Fokussierung auf einige Gestalten eine analytische Betrachtung gegenübergestellt, welche die Besonderheiten der „Charakter“-Zeichnung von blinden Figuren herausarbeiten soll.

Diese Formen von Blindheit, nämlich **Blendung als Strafe**, **Blindheit als Mehr-Wissen**, **Blindheit als Nicht-Wissen**, **Blindheit als Zeichen des Verfalls** und **Sehen als Leid**, ähneln in einigen Punkten den von P. Baumeister genannten Charakteristika von Blindengestalten in der Literatur.

⁸² Baumeister (1991). S. 59.

„Die verschiedenen Blindengestalten, der Blinde als das uneinsichtige, schwache Geschöpf, das nicht versteht, der Blinde als der Landstreicher, der gerne ohne zu arbeiten und auf Kosten der anderen lebt, der Blinde als der Bewunderung einflößende Mensch, der den Sehenden eine Lektion des Mutes und der Lebensfreude erteilen kann, all diese Varianten gehen auf den Begriff der geistigen Blindheit, seine Bestätigung oder Abweichung zurück.“⁸³

Dabei ist weder die von Pilar Baumeister angeführte Aufzählung, noch die hier getroffene Einteilung in verschiedene Formen von Blindheit als erschöpfend oder als abgeschlossen anzusehen.

Die Einteilung in verschiedene Erscheinungsformen und die damit einhergehenden Bilder von Blindheit stellen den Versuch dar, das Spektrum der Bedeutungsvielfalt von Blindheit am Theater und die damit einhergehenden Möglichkeiten von Identitäten und deren Infragestellung zu gliedern und zu behandeln. Sie dient einer Vereinfachung und Vermittelbarkeit der Bedeutungsebenen von „Blindheit am Theater“. Dabei können auch mögliche Überschneidungen nicht immer vollkommen ausgeschlossen werden, weil sich Blindheit auf vielen Ebenen, auch zeitgleich, konstituieren kann.

Auf die Beschreibung der jeweiligen Form von Blindheit folgt eine kurze inhaltliche Zusammenfassung der Dramen. Anschließend werden die blinden Figuren der skizzierten Theaterstücke im Hinblick auf die jeweilige Form der Blindheit charakterlich analysiert.

⁸³ ebd. S. 26/27.

1. Blendung als Strafe

Eine Form der Blindheit in Dramen ist die der Blendung.

In den Dramen „König Ödipus“⁸⁴ (griech.: *Oidipus Tyrannos*) und „Ödipus auf Kolonos“⁸⁵ (griech.: *Oidipus epi Kolōnō*) von Sophokles (497/496-406 v. Chr.), sowie „Der Besuch der alten Dame“⁸⁶ von Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ist die Blendung die Strafe für ein Vergehen, das im Zusammenhang mit Erkenntnis oder dem Verschweigen von Kenntnis steht.

Im „König Ödipus“ zeigt sich die Blendung in Form der Selbstblendung.

Nachdem Ödipus erkennt, dass er der Mörder des eigenen Vaters ist und mit seiner Mutter das Ehebett geteilt hat, blendet er sich selbst. Er erkennt seine Taten.

Diese Erkenntnis ist eine übermenschliche Einsicht, die sein Wesen in einen für einen Menschen unerträglichen Zustand versetzt. Ödipus hat das Licht der Erkenntnis gesehen. Um dieses auszulöschen, blendet er sich selbst.

Blindheit war in der Antike grundsätzlich eine der höchsten Strafen für ein Verbrechen und wurde sogar als schlimmer als der Tod angesehen. Bei Ödipus ist die Blendung auch als ein Versuch zu verstehen, vor der Wahrheit zu fliehen, das Wissen, das man erlangt hat, wieder rückgängig zu machen.⁸⁷

Im „Besuch der alten Dame“ werden Koby und Loby sowohl kastriert als auch geblindet, da sie gesehen und gewusst haben, was der Gräfin angetan wurde. Als Strafe für dieses Mehrwissen und dessen Verschweigen werden sie geblindet.

⁸⁴ Entstehungszeit unbekannt, vermutlich in den frühen 20er Jahren, jedoch vor 425 v. Chr.; Übersetzung: Kurt Steinmann.

⁸⁵ 401 v. Chr. von Sophokles' Enkel zur Aufführung gebracht; Übersetzung: Kurt Steinmann.

⁸⁶ Uraufführung: 1956; Zürich.

⁸⁷ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Licht und dessen Ausfall in der Antike am Beispiel der Tragödien von Sophokles siehe: Bernidaki-Aldous, Eleftheria A.: *Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of Oedipus at Colonus of Sophocles*. New York u.a.: Lang, 1990. (American University Studies: Ser. 17, Classical Languages and Literature; Vol. 8).

Dabei zeigt sich einerseits wieder die Bedeutung der Blendung als Strafe, aber andererseits auch der Versuch dieses Wissen, in einer gewissen Form wieder auszulöschen.

Im „Besuch der alten Dame“ wird das Wissen eher in seinem Status konserviert, um es als Beweis festzuhalten, doch sind Koby und Loby durch ihre Blindheit von der Gräfin abhängig und können selbstständig kein Wissen mehr anhäufen. Sie geben die Verantwortung, die sie durch ihre Sehkraft haben, – gezwungenermaßen – ab und können daraufhin in einem sorglosen Zustand des „Nicht-Wissen-Müssens“ leben. Ihre Blendung hat ihnen die Möglichkeit der Wissenserlangung genommen und ihr Wissen daher auf seinem momentanen Stand eingefroren.

1.1. Sophokles: „König Ödipus“

Das Stück „König Ödipus“⁸⁸ von Sophokles beginnt damit, dass Theben von der Pest heimgesucht wird. Die Thebaner flehen ihren König Ödipus um Hilfe an und bitten ihn, die Stadt von der Krankheit zu befreien. Da Ödipus sich seiner Verantwortung für die Stadt bewusst ist, sendet er seinen Schwager Kreon zum Orakel von Delphi. Dieser kommt mit der Botschaft zurück, dass der Mörder des früheren Königs Laios gefunden und bestraft werden müsse. Ödipus fordert nun zur Suche nach dem Mörder auf und verurteilt sowohl diesen als auch alle möglichen Mitwissenden, und lässt nach dem Seher Teiresias schicken.

Als Teiresias eintrifft, möchte er die grausame Wahrheit nicht preisgeben. Ödipus zwingt ihn jedoch dazu und so eröffnet ihm Teiresias, dass er, Ödipus, selbst der Grund für das Übel der Stadt ist. Dies glaubt Ödipus nicht und beschuldigt Teiresias und Kreon ihn vom Thron stürzen zu wollen.

In weiterer Folge decken jedoch ein Bote, der den Tod des vermeintlichen Vaters Ödipus' – Polybos – verkündet, und ein Sklave des Laios, der den Mord miterlebte, die grausame Wahrheit auf: Ödipus hat seinen leiblichen Vater getötet und mit seiner Mutter Kinder gezeugt.

Als Ödipus die Wahrheit erkennt und annimmt, gerät er außer sich. Er stürzt in den Palast, in dem sich Iokaste – seine Mutter und Frau – bereits erhängt hat. Ödipus sticht sich mit der Kleiderspange der Iokaste die Augen aus. Dann tritt er wieder vor den Chor, jammert um sein Schicksal und fordert seine Vertreibung. Diese gewährt ihm Kreon jedoch nicht, da er zuerst den Ratschluss der Götter abwarten will. Er fordert Ödipus jedoch auf, sich in den Palast zurückzuziehen, um seinen Anblick dem Volk und den Göttern zu ersparen.

⁸⁸ Die Zitate folgen der Übersetzung von Kurt Steinmann.

1.1.1. Die Figur des Ödipus in „König Ödipus“

Im Drama „König Ödipus“ werden zwei blinde Gestalten gezeigt. Eine ist Teiresias, der blinde Seher, der zwar körperlich blind ist, aber auf Grund seiner Blindheit mehr weiß als die Sehenden.⁸⁹

Die andere blinde Figur ist Ödipus, der sich am Ende selbst blendet, weil er erkennt, in welcher Sünde er lebt. Die Erkenntnis seiner Fehlritte zeigt ihm seine bisherige Blindheit gegenüber der Realität auf und begründet so seine Selbstblendung. Ödipus meint das Licht nicht mehr schauen zu dürfen und auch nichts Schönes mehr sehen zu können, da er jetzt seine Schuld kennt.

Die Darstellung der Figur des „Ödipus“

Ödipus wird als der Herrscher Thebens gezeigt. Er hat nach dem Tod des Laios die Regentschaft übernommen, da er die Stadt durch das Lösen des Rätsels der Sphinx befreite. Als Nachfolger heiratete er die verwitwete Königin Iokaste und zeugte mit ihr vier Kinder: Antigone, Ismene, Polyneikes und Eteokles.

Zu Beginn der Handlung weiß Ödipus nicht, dass er der leibliche Sohn des Laios und der Iokaste ist. Er meint korinthischer, nicht thebanischer Abstammung zu sein und Polybos und Merope als Eltern zu haben. Da ihm vorausgesagt wurde, er werde seinen Vater töten und seiner Mutter Bett teilen, zog er von Korinth fort um der Schande zu entgehen – und hat so die Erfüllung der Prophezeiung erst ermöglicht.

Von den Thebanern wird Ödipus als Herrscher (Priester: „Drum auch jetzt, o in den Augen aller stärkstes Haupt des Ödipus!“)⁹⁰ und Erster bezeichnet, obwohl er nicht thebanischer Abstammung zu sein scheint.

„Priester: [...] Nun für göttergleich zwar achten wir dich nicht,
nicht ich, nicht diese Kinder, die wir an diesem Herde sitzen,
doch für der Männer Ersten in des Lebens
Wechselfällen und in den Begegnungen mit Göttern: [...]“⁹¹

⁸⁹ siehe dazu Teil III Kapitel 2: *Blindheit als Mehr-Wissen*.

⁹⁰ Sophokles: König Ödipus. Übersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 6.

⁹¹ ebd. S. 6.

Sie preisen seine Taten – vor allem die Erlösung von der Sphinx – und erhoffen von ihm Hilfe.

„Priester: Komm, o Bester du der Sterblichen, richte wieder auf die Stadt!“⁹²

Ödipus selbst führt seinen Namen ein und verweist gleichzeitig auf sein hohes Ansehen in Theben.

„Ödipus: [...] von allen der Berühmte, Ödipus, genannt. [...]“⁹³

Als die Thebaner ihn um Hilfe bitten, erkennt er deren Schmerz. Er versichert ihnen, sich um ihr Leid zu kümmern, da er als Führer der Stadt sich seiner Verantwortung bewusst ist und die von Krankheit gefährdete Lage seiner Untertanen versteht.

„Ödipus: [...] Denn euer Schmerz geht je auf einen einzigen nur für sich allein und keinen andern, meine Seele aber stöhnt um die Stadt und mich und dich zugleich. [...]“⁹⁴

Die Errettung der Stadt ist ihm wichtiger als sein eigenes Wohlergehen.

„Ödipus: Denn am Schmerz um diese trag ich schwerer als an der Sorge um das eigne Leben.“⁹⁵

Dieser Einsatz für die Stadt und seine Loyalität zu seiner neuen Heimat führen dazu, dass Ödipus um jeden Preis den Mörder des Laios und damit den Unheilbringer über die Stadt finden möchte und so mit dieser Aufforderung gleichzeitig einen Fluch auf sich selbst legt und ein Entkommen unmöglich macht.

⁹² ebd. S. 6.

⁹³ ebd. S. 5.

⁹⁴ ebd. S. 7.

⁹⁵ ebd. S. 8.

„Ödipus: [...] Ich wünsche aber dem, der es getan, ob er allein und im Verborgenen, ob er mit mehreren im Bund, dass er, der Elende, elend aufreibe sein verfehltes Leben. Und wünsch auf mich herab – wär in meinen Häusern Herdgenosse er und ich wüsste drum – zu leiden, was ich auf jene eben hab herabgeflucht. [...]“⁹⁶

Er selbst nimmt sich nicht aus der Strafandrohung aus und fällt so sein eigenes Urteil. Dies wird ihm jedoch erst bewusst, als er der Strafandrohung durch sich selbst nicht mehr entgehen kann.

Anfangs erscheint Ödipus als aufopfernder Herrscher. Aber seine Wahrheitssuche führt zu einer Zerreißprobe seiner selbst. Ödipus sucht die Wahrheit der Wahrheit wegen. Um jeden Preis will er die Wahrheit finden und fordert Vergeltung für die verübten Taten, die die Pest über die Stadt brachten.

Seine Entschlossenheit, alles wissen zu wollen, zeigt sich in seiner Auseinandersetzung mit Teiresias. Diesen fordert er mehrmals scharf auf, ihm die Wahrheit zu sagen, wobei der Seher versucht, sich zu wehren, da er erkennt, dass ihm dies nur schaden würde.

Dabei wirkt Ödipus sehr aufbrausend und zeigt Unverständnis für die Zurückhaltung des Sehers:

„Ödipus: Nicht nach Recht und Brauch sprachst du und nicht gewogen dieser Stadt, die dich genährt, dass du ihr verweigerst diesen Spruch.“⁹⁷

Auch spricht er Teiresias respektlos und abwertend an:

„Ödipus: Wirst du nicht, Schlechtestester der Schlechten – denn eines Steins Natur selbst brächtest du zum Kochen – endlich reden? [...]“⁹⁸

Schließlich bezeichnet er Teiresias als Lügner, als dieser ihm die Wahrheit preisgibt:

„Ödipus: Aus einer einzigen Nacht nur nährst du dich, so dass du weder mir noch einem andern, der das Licht sieht, jemals schaden kannst.“⁹⁹

⁹⁶ ebd. S. 14.

⁹⁷ ebd. S. 17.

⁹⁸ ebd. S. 18.

⁹⁹ ebd. S. 20.

Hier spricht Ödipus Teiresias seine Sehergabe ab und bezeichnet ihn als geistig blind.

Er vermutet, dass Teiresias im Bunde mit Kreon steht, und meint, die beiden wollen ihn vom Thron verjagen.

Als der Bote und der Hirtensklave Ödipus schließlich die Wahrheit über seine Herkunft eröffnen, erkennt er seine Taten und zeigt sich selbst für sein Verhalten an.

„Bote: Weil Polybos gar nicht war verwandt mit dir!“¹⁰⁰

„Bote: Als ein Geschenk einst, wisse, empfing er dich aus meiner Hand.“¹⁰¹

„Hirte: Sein Sohn denn also wurde es genannt ... doch die drinnen
können am besten sagen, deine Frau, wie sich das verhält.“¹⁰²

Analyse der Blendung des Ödipus

Im Drama „König Ödipus“ folgt die Blendung, die Selbstblendung, als Strafe und als Annahme der Erkenntnis und Begreifen der Wahrheit. Ödipus erkennt und begreift, was er getan hat und welche Schuld er auf sich geladen hat.

„Blindness is punishment for breaking the limits of human knowledge, yet it is the means to insight, truth—vision of metaphysical light.“¹⁰³

Anfangs gesteht Ödipus Teiresias seine Seherkraft zu, beschuldigt ihn aber nach der Offenbarung der Wahrheit, dem echten Wissen gegenüber blind zu sein.

„Ödipus: O der du alles begreifst, Teiresias, Sagbares,
Unsagbares, Himmlisches und auf Erden Wandelndes,
die Stadt – erblickst du sie auch nicht, so weißt du doch,
wie sehr mit Krankheit sie behaftet ist, vor der wir nur
in dir, Herr, den Beschützer und den Retter finden. [...]“¹⁰⁴

¹⁰⁰ ebd. S. 47.

¹⁰¹ ebd. S. 47.

¹⁰² ebd. S. 55.

¹⁰³ Bernidaki-Aldous, Eleftheria A.: Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of *Oedipus at Colonus* of Sophocles. New York u.a.: Lang, 1990. (American University Studies: Ser. 17, Classical Languages and Literature; Vol. 8) S. XIII.

¹⁰⁴ Sophokles (2002). S. 17.

„Ödipus: Aus einer einzigen Nacht nur nährst du dich, so dass du weder mir noch einem andern, der das Licht sieht, jemals schaden kannst.“¹⁰⁵

Als Ödipus schließlich die Wahrheit, die durch die Zeugen des Geschehenen als Tatsache offengelegt wird, erkennt und ebenso, dass Teiresias Recht behalten hat, begreift er seine eigene Blindheit als Sehender.

Diesem *Licht der Erkenntnis* stellt sich Ödipus nur schrittweise und versucht ihm zu entfliehen, was jedoch nicht gelingt. Denn ist die Wahrheit einmal zutage getreten, kann sie nicht mehr in der *Nacht der Unwissenheit* versteckt werden.

Ödipus verabschiedet sich nach der Einsicht in seine Taten vom Licht, das als Symbol Wahrheit und Leben repräsentiert.

„Ödipus: [...] O Licht, zum letzten Mal will ich dich schauen jetzt.
Es trat zutage: Entstammt bin ich, von wem ich nicht gesollt, verkehr,
mit wem
ich nicht gesollt, und hab erschlagen, wen ich nicht gedurft!“¹⁰⁶

Über einen Botenbericht erfährt man von der Selbstblindung des Ödipus, der sich mit der Kleiderspange der Iokaste die Augen austach.

„Diener: [...] [D]ort nun erblickten wir die Frau: erhängt,
in schwebende Stricke eingeflochten. Doch er,
wie er sie sieht, brüllt schrecklich auf, der Arme,
und löst die aufgehängte Schlinge. Als auf der Erde nun
die Unglückselige lag, war furchtbar anzusehn, was danach kam!
Denn er riss des Gewandes goldgetriebne
Spangen von ihr ab, womit sie sich zu schmücken pflegte,
erhob und schlug sie in die Höhlen seiner eignen Augenkreise
und schrie so ungefähr: dies sei, dass sie nicht sehen sollten,
die er erlitten noch die er getan, die Übel
sondern im Dunkel sollten künftig *die* sie sehn,
die nicht sie hätten sehen dürfen, und *jene* die sie hätten sehen wollen,
nicht erkennen.
Dergleichen dabei singend, oft, nicht einmal,
stieß, ausholend, er in die Lider. Die Augäpfel, blutbeschmiert,
netzten ihm zugleich das Kinn und ließen nicht entsickern
tropfenweise nur das Blut, nein, auf einmal
ergoß ein schwarzer, blutiger Hagelregen sich.

¹⁰⁵ ebd. S. 20.

¹⁰⁶ ebd. S. 55.

Dies brach auf beider, nicht nur eines einzigen Haupt herein:
für Mann und Frau eins vermischt die Übel! [...]“¹⁰⁷

Ödipus tritt erst nach seiner Selbstblendung, die seine Erkenntnis und sein Leid kennzeichnet, wieder ans Tageslicht. Auf die Frage des Chores, warum er sich geblendet habe, erklärt Ödipus, dass ihm nach der hellen Erkenntnis seiner Taten nichts mehr auf der Welt lieb sein könne und er es nicht verdiene, die Schönheit der Welt zu schauen, da es diese für ihn nicht mehr gibt.

„Ödipus: [...] Was denn brauchte ich zu sehn,
für den es, sehend, nichts Süßes mehr zu sehen gibt?“¹⁰⁸

Im Bewusstsein seiner Schuld meint Ödipus, dass es besser wäre, nicht mehr zu sehen, da er nicht wüsste, mit welchen Augen er dem Vater und der Mutter nach dem Tod noch entgegentreten könnte.¹⁰⁹ Er meint sogar, er würde sein Gehör zerstören, wüsste er, wie es gelänge, die Töne auszublenden.¹¹⁰

Der Chor reagiert auf Ödipus' Selbstblendung mit Entsetzen. Zwar scheint er zu verstehen, dass Ödipus' Schuld Taten zur Folge haben muss, doch wird ihm eher der körperliche Tod als der *Tod des Sehens* durch die Blendung geraten.

„Chor: Ich weiß nicht, wie ich sagen soll, dass du gut beraten warst.
Besser für dich, nicht mehr zu sein, als zu leben blind!“¹¹¹

Ödipus hat nun durch die Erkenntnis seiner Fehler seine Stärke, die er zu Beginn der Handlung hatte, zurückgewonnen und sich zu einem Leben in „sehender Blindheit“ statt zu einem Leben „in blindem Sehen“ entschlossen.

Er empfindet sich wieder als stark und meint, nur er könne sein schweres Schicksal meistern und das ihm zugekommene Los tragen:

¹⁰⁷ ebd. S. 58/59.

¹⁰⁸ ebd. S. 61.

¹⁰⁹ vgl.: ebd. S. 63.

¹¹⁰ vgl.: ebd. S. 63.

¹¹¹ ebd. S. 63.

„Ödipus: [...] Denn meine Übel
ist kein Sterblicher imstande zu tragen außer mir.“¹¹²

In der Schlusszene erscheint Kreon als ein pragmatischer Realist. Er geht nicht auf Ödipus‘ Verlangen, aus der Stadt gejagt oder getötet zu werden, ein, sondern verweist darauf, erst die Götter nach ihrem Urteil fragen zu müssen. Er fordert Ödipus dazu auf, in den Palast zu gehen und sein Elend, das nur Verwandte sehen sollten, nicht im Licht des Tages zu zeigen.

„Kreon: [...] Allein, wenn ihr euch schon vor der Sterblichen Geschlechtern
nicht mehr
schämt, die Flamme, die alles nährt,
scheut wenigstens, des Herrschers Helios: ihr solchen Gräuel
so unverhüllt zu zeigen, welchen nicht die Erde,
der Regen nicht, der heilige, und nicht das Licht willkommen heißen
kann.
Doch bringt so schnell wie möglich ihn ins Haus hinein!
Denn für Verwandte nur ist der Verwandten Leid
Zu sehen und zu hören nicht verboten.“¹¹³

Im „König Ödipus“ wird Ödipus als starker Herrscher dargestellt, der die Wahrheit, die ihm vom blinden Seher Teiresias mitgeteilt wird, nicht erkennen kann und will. Er nimmt die Wahrheit über seine Taten erst an, als ihm von sozial Niedriggestellten die Tatsachen eröffnet werden.

Da die Erkenntnis, das *Ans-Licht-Treten* seiner Taten für Ödipus so deutlich ist, dass ihm das Sehen nicht mehr möglich erscheint, blendet er sich selbst. Mit dieser Blendung nimmt Ödipus die Erkenntnis an, die er sehend nicht begreifen konnte und die er sehend nicht überstehen würde. Erst in der Blindheit kann er die Wahrheit fassen und mit ihr leben.

Die Blendung als Strafe für seine Taten und für das Erkennen der Wahrheit macht diese Wahrheit erst erträglich und zeugt gleichzeitig von ihr.

¹¹² ebd. S. 64.

¹¹³ ebd. S. 65.

1.2. Sophokles: „Ödipus auf Kolonos“

Das Drama „Ödipus auf Kolonos“¹¹⁴ beginnt damit, dass der blinde, alte Ödipus, geführt von seiner Tochter Antigone, in den Hain der Eumeniden (der Rache Göttinnen) im attischen Gebiet Kolonos, nordwestlich von Athen, kommt. Dort trifft er zuerst auf einen Fremden, dann auf die Bürger Athens und schließlich auf König Theseus, dem er Glück für seine Stadt verspricht, falls er ihn als Gast aufnimmt, ihm den Hain als letzte Ruhestätte zubilligt und ihn gegen seine Feinde – seine Söhne Eteokles und Polyneikes sowie seinen Schwager Kreon – verteidigt. Denn Ödipus wurde, nachdem er den Schmerz seiner Selbstblendung überwunden hatte, von seinen Verwandten aus Theben verjagt.

Nun aber möchten Ödipus' zerstrittene Söhne jeder den Vater für sich gewinnen, da demjenigen Volk, das Ödipus lebendig oder im Tod habhaft wird, ewiges Glück vorausgesagt wurde.

Theseus verspricht Ödipus, ihm Unterschlupf zu gewähren. Als Kreon kommt, um Ödipus mitzunehmen, verteidigen ihn die Bürger gegen Kreon. Sie können jedoch die Entführung Antigones und Ismenes nicht verhindern. Theseus gelingt es aber, die beiden zurückzugewinnen.

Auch Polyneikes erscheint, um den Vater auf seine Seite zu ziehen. Doch Ödipus lässt sich nicht erweichen, verflucht seinen Sohn vielmehr dafür, ihn vertrieben zu haben. So zieht sich Polyneikes zurück, um mit einem Heer gegen die eigene Vaterstadt zu kämpfen.

Ödipus geht am Ende des Stücks in den Tod. Nur begleitet von Theseus stirbt er auf mysteriöse Weise im Hain, wodurch sein Grab – außer für Theseus – unbekannt bleibt und Athen somit für ewig Glück bringen soll.

¹¹⁴ Die Zitate folgen der Übersetzung von Kurt Steinmann

1.2.1. Die Figur des Ödipus in „Ödipus auf Kolonos“

Ödipus ist der Protagonist des Stücks. Er erscheint als alter, bereits blinder Mann auf der Szene und wird dabei von seiner Tochter Antigone geführt, die ihm Ersatz seiner Sehkraft ist.

„Ödipus: [...] da von ihr ich höre, die für mich
und für sich selber sieht, [...]“¹¹⁵

Er verweist bereits zu Beginn auf seine Blindheit und seine Gebrechlichkeit (dargestellt durch sein Alter), sowie auf die für ihn notwendige Führung durch seine Tochter.

„Ödipus: Du Kind des blinden alten Manns, Antigone. [...]“¹¹⁶

Ödipus tritt als blinder Greis auf, der aus seiner Heimatstadt verjagt wurde, aber erst zu einem Zeitpunkt, als er sich mit seiner selbstverschuldeten Blindheit abgefunden hatte und beschlossen hatte, in Theben zu bleiben. Obwohl er nach seiner Selbstblendung ursprünglich die Vertreibung verlangt hatte, wurde Ödipus in seiner Heimatstadt behalten. Später, als er selbst erkannte, dass er sich mit seiner Blendung zu hart bestraft hatte, wurde er aus der Stadt verstoßen.

„Ödipus: [...] O nein! An eben jenem Tage nämlich, da
das Herz mir wild aufbrauste und als größtes Glück
das Sterben mir erschien, der Tod durch Steinigung,
da war nicht einer da, der dieser Sehnsucht half;
doch später, als schon alles Leid gemildert war
und ich begriff, daß schlimm entgleist war mir mein Zorn
und mehr mich hatt' gestraft, als ich zuvor gefehlt,
da erst verstieß die Stadt mich mit Gewalt
von ihrem Grund nach langer Zeit, doch sie, imstand,
des Vaters Söhne, ihrem Vater beizustehn,
sie taten's nicht – ein Wörtchen nur aus ihrem Mund:
ich irrte nicht als flüchtger Bettler stets umher. [...]“¹¹⁷

So irrt Ödipus nun, geführt von Antigone, umher. Seine Töchter Antigone und Ismene sind ihm treu geblieben, seine Söhne Eteokles und Polyneikes hingegen verstießen ihn, nahmen den Thron an sich und halfen ihm nicht in seiner Not.

¹¹⁵ Sophokles: Ödipus auf Kolonos. Übersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam, 1996. S. 10.

¹¹⁶ ebd. S. 9.

¹¹⁷ ebd. S. 29/30.

Ödipus wirkt verbittert, aber auch gleichzeitig erhaben. Sein Leid – seine Lebensverfehlung durch den Vatemord und den Inzest mit der Mutter, seine Selbstbestrafung durch Blendung, sowie schlussendlich die Vertreibung aus seiner Vaterstadt – hat ihn geprägt.

Auf die Blendung als Folge seiner Taten verweist er mehrmals im Verlauf der Handlung. Er gibt sich dadurch jeweils dem Chor und Theseus zu erkennen. Aber auch in den Vorwürfen an seinen Schwager Kreon und seinen Sohn Polyneikes spricht er dies an.

Ödipus verweist auf seine geistige Blindheit, die ihn zur Ausführung seiner Taten führte, als er noch körperlich sehend war.

„Ödipus: [...] Von Verblendung umstellt, mordete, tötete ich,
 vor dem Gesetz jedoch rein; ahnungslos verding ich mich drin.“¹¹⁸

Er zeigt seine seelische Blindheit auf, die ihn dazu brachte von seinem vermeintlichen Vater Polybos wegzugehen und ihn zu seinem richtigen Vater Laios gelangen ließ, von dessen Identität er aber nichts wusste. In seiner „sehenden Blindheit“ tötete er diesen aus Unwissenheit.

Die Blendung ist somit die nach außen gewandte Verblendung seiner sehenden Zeit, welche er nun innerlich lebt. Er sieht nun mit seinem Inneren.

„Ödipus: [...] Meine Taten
 hab ich ja, wisse, mehr erlitten als verübt,
 müßt‘ ich dir das von Mutter und von Vater sagen,
 um dessentwillen du mich fürchtest: dies weiß ich
 genau. Und doch: wie wäre wesenhaft ich schlecht,
 der ich vergalt, was ich erlitt? Und hätte ich
 es wissentlich getan, selbst dann wär‘ ich nicht schlecht.
 Nun kam ich ahnungslos, wohin ich kam, doch sie,
 durch die ich litt, sie suchten meinen Tod bewußt. [...]“¹¹⁹

¹¹⁸ ebd. S. 36.

¹¹⁹ ebd. S. 21/22.

Ödipus spricht hier seine Taten, die er unwissend verübt hat, an. Diese waren eine Folge des Handelns seiner Eltern und der Weissagung des Orakels von Delphi, denn ausgehend von dieser Prophezeiung hatten ihn seine Eltern als Kind ausgesetzt und seinen Tod gewollt.

Zwar rechtfertigt die Mitschuld der Eltern nicht Ödipus' Handeln, jedoch erklärt Ödipus damit, warum er nicht als Alleinschuldiger für den Verlauf der Dinge verantwortlich ist und die Verantwortung, die mit dem Wissen um die Wahrheit einhergeht, nicht allein tragen kann und will.

Ödipus wird als alt, blind, erfahren und als durch seine Leiden geprägt dargestellt. Das Verhalten seinen Söhnen gegenüber ist jedoch nicht von Reue oder Nachgiebigkeit geprägt – was bei seiner Lebensgeschichte durchaus zutreffen könnte – vielmehr besteht er auf seinem Stolz und Mut.

„Ödipus: [...] Wer nimmt am heut'gen Tag den Wanderer Ödipus,
den umgetriebnen, auf mit kärglichem Geschenk,
der um Geringes bittelt, doch noch weniger
als dies bekommt – doch mir ist dies genug:
Mich fügen meine Leiden die lange Zeit,
sie lehren's mich und nicht zuletzt mein edler Mut. [...]“¹²⁰

Im Drama wird Ödipus' Charakter divergierend eingeschätzt und seine Dialogpartner stehen in unterschiedlichen Verhältnissen zu ihm. Theseus und der Chor betrachten ihn als hochehrwürdigen Mann. Kreon hingegen tritt mit ihm in Streit. Polyneikes, sein Sohn, verzweifelt an der Uneinsichtigkeit des Vaters und dessen Weigerung zur Kooperation mit ihm. Für Antigone und Ismene ist Ödipus der liebende Vater und ihr Lebensgrund.

In „Ödipus auf Kolonos“ hat die „Blendung als Strafe“ insofern ihre Bedeutung, als sie den Schlusspunkt der zu bestrafenden Taten des Ödipus, welche lang vor Beginn der Handlung des Stücks begangen wurden, darstellt.

Ödipus' Blindheit ist das Zeugnis seiner Vergangenheit und der Erkenntnis seines Fehlverhaltens als Unwissender. Seine Blindheit zeugt nun von einer größeren inneren Weisheit als er sie als Sehender je hatte.

¹²⁰ ebd. S. 9.

Die Erkenntnisfähigkeit des Ödipus scheint aber auf die Einsicht seiner eigenen Taten beschränkt. Zwar hat ihn sein Leid *weiter ins Licht gebracht*, aber diese einmalige Erkenntnis war *mehr Licht als ein Auge verträgt*. Ödipus hat sein Leben lang unter dem Labdakiden-Fluch gelitten, doch vermag er nicht, diesen selbstmütig von seinen Nachfahren zu nehmen. Weder Kreon noch Polyneikes können mit seiner Hilfe rechnen. Er verzeiht und hilft dem eigenen „Fleisch und Blut“ nicht, obwohl er so viel gelitten hat – vielleicht, weil er durch sie und seine Vorfahren soviel erleiden musste.

Ödipus verweigert vielmehr seinen Söhnen seine Hilfe, denn er sucht in einer fremden Stadt Obdach. In Theben wird er aufgenommen, da von ihm kein Unheil auszugehen scheint. Im Gegenteil: der Stadt wird durch seine Anwesenheit Glück verheißen.

„Ödipus: Zu geben komm ich meinen armen Leib dir als
 Geschenk, fürs Auge nicht des Eifers wert, doch der
 Gewinn aus ihm sticht Körperschönheit aus.“¹²¹

Die Söhne, möglicherweise ihre früheren Entscheidungen bereuend, können den Vater nicht mehr für sich gewinnen und der Fluch setzt sich somit fort. Sie sind darauf angewiesen, ihre eigenen Wahrheiten, die zu ihrem Tod führen werden, zu finden. Die Erkenntnis des Vaters, die er durch Selbstblendung bestrafte, hilft ihnen nicht.

¹²¹ ebd. S. 37.

1.3. Friedrich Dürrenmatt: „Der Besuch der alten Dame“

Im „Besuch der alten Dame“ kehrt die Milliardärin Claire Zachanassian, früher bekannt als Klara Wäscher, nach 45 Jahren in ihre Heimatstadt Gullen zurück. Die Stadt ist inzwischen heruntergekommen und verarmt. Claire Zachanassian bietet den Gullener Bürgern eine Milliarde im Gegenzug für die Gerechtigkeit. Diese Gerechtigkeit besteht darin, den beliebten Bürger und Ladenbesitzer Alfred Ill zu töten.

Claire Zachanassian klagt ihn an, sie verleumdet zu haben, als sie von ihm schwanger war. Als Zeugen führt sie den damaligen Obrichter und die zwei Männer, die damals Falschaussagen geleistet und behauptet haben, mit Klara geschlafen zu haben, an.

Die Gullener stellen sich hinter Alfred Ill und meinen, ihren Mitbürger nie für die Gerechtigkeit um sein Leben zu bringen. Doch Claire Zachanassian wartet ab. Die Bürger beginnen allmählich in Wohlstand zu leben, da sie hoffen, die Milliarde der Klägerin auch ohne die Ermordung Alfred Ills zu erhalten. Sie kaufen immer mehr Waren, konsumieren teurere Güter, lassen sich aber alles aufschreiben und verschulden sich dadurch immer mehr. Sie hoffen noch auf eine Einigung ohne Mord. Nur Alfred Ill erkennt, dass der wachsende Wohlstand ihn seinem Tod immer näher bringt, da die Schuldenlast der Gullener Bürger den Druck ihn zu töten immer mehr erhöht.

Schließlich sieht Alfred Ill ein, dass er seinem Schicksal nicht entkommen kann. Auch die Bürger müssen erkennen, dass es keinen anderen Ausweg außer dem Mord gibt, denn Claire Zachanassian hat dafür gesorgt, dass ihr das ganze Städtchen und die dazugehörige Industrie gehören.

Der Presse – die anlässlich der Hochzeit von Claire Zachanassian angekommen ist – wird vorgespielt, dass die Milliardärin eine wohltätige Geste tun will, um ihrem Vaterstädtchen zu helfen. Dabei sei Alfred Ill die zentrale Figur, da ihn eine langjährige Freundschaft mit Claire Zachanassian verbinde und sein Einfluss für ihre Entscheidung wichtig sei.

Die Gullener ermorden schließlich Alfred Ill, erhalten dafür von Claire Zachanassian den versprochenen Scheck und spielen der Presse weiterhin eine heile Welt vor. Claire Zachanassian nimmt Ills Sarg mit nach Capri, wo sie mit ihrer neuen, gekauften Gerechtigkeit leben will.

1.3.1. Die Figuren Koby und Loby in „Der Besuch der alten Dame“

Die Hauptfiguren im Stück „Der Besuch der alten Dame“ sind Claire Zachanassian, Alfred Ill und verschiedene Güllener Bürger. Zwischen diesen entspinnt sich die Handlung, wobei Claire mit ihrer Forderung nach Gerechtigkeit den Ausgangspunkt der Handlung darstellt, Alfred Ill das schuldige Opfer und die Bürger die „schuldlosen“ Täter.

Als blinde Figuren treten im „Besuch der alten Dame“ Koby und Loby auf. Diese gehören zur Gefolgschaft von Claire Zachanassian. Sie führt sie als Zeugen gegen Alfred Ill an.

Koby und Loby sind nicht nur blind, sondern wurden auch kastriert. Bei ihrem ersten Auftritt begegnen sie einem Polizisten. Dabei machen sie gleich auf ihre Blindheit aufmerksam. Trotz dieser erkennen sie aber den Polizisten, wodurch jener sie nicht als glaubwürdig empfindet, sondern sie als seltsame „kleine dicke“ Männer bezeichnet. Diese Bezeichnung als „Männer“ berichtigt die beiden sofort, indem sie den Polizisten darauf hinweisen, dass sie entmannt wurden. Der Grund ihrer Kastration wird erst später im Stück erläutert.

„[...] doch kommen von rechts noch zwei kleine, dicke alte Männer mit leiser Stimme, die sich an der Hand halten, beide sorgfältig gekleidet.

Koby&Loby: Wir sind in Güllen. Wir riechen's, wir riechen's, wir riechen's an der Luft, an der Güllener Luft.

Polizist: Wer seid denn ihr?

Koby&Loby: Wir gehören zur alten Dame, wir gehören zur alten Dame. Sie nennt uns Koby und Loby.

Polizist: Frau Zachanassian logiert im Goldenen Apostel.

Koby&Loby: *fröhlich* Wir sind blind, wir sind blind.

Polizist: Blind? Dann führe ich euch zwei mal hin.

Koby&Loby: Danke, Herr Polizist, danke recht schön.

Polizist: *verwundert* Wie wißt ihr denn, daß ich ein Polizist bin, wenn ihr blind seid?

Koby&Loby: Am Tonfall, am Tonfall, alle Polizisten haben den gleichen Tonfall.

Polizist: *mißtrauisch* Ihr scheint Erfahrungen mit der Polizei gemacht zu haben, ihr kleinen dicken Männer.

Koby&Loby: *stauend* Männer, er hält uns für Männer!

Polizist: Was seid ihr denn sonst, zum Teufel?

Koby&Loby: Werden's schon merken, werden's schon merken!¹²²

Koby und Loby sind eigentlich Jakob Hühnlein und Ludwig Sparr, zwei ehemalige Güllener Burschen, die für Alfred III vor Gericht falsch ausgesagt haben und behaupteten, mit Claire – damals Klara – geschlafen zu haben.

Als Jakob und Ludwig nun erneut vor Gericht stehen, erkennt sie Alfred III anfangs nicht. Sie bezeichnen sich als Koby und Loby und geben erst im weiteren Verlauf ihre frühere Identität preis.

„Koby&Loby: Wir sind Koby und Loby, wir sind Koby und Loby.

Ill: Ich kenne sie nicht.

Koby&Loby: Wir haben uns verändert, wir haben uns verändert.

Butler: Nennt eure Namen.

Der Erste: Jakob Hühnlein, Jakob Hühnlein.

Der Zweite: Ludwig Sparr, Ludwig Sparr.“¹²³

Der ehemalige und neuerlich eingesetzte Richter, den Claire aufruft, ist jetzt ebenfalls Teil ihrer Dienerschaft. Sie hat den damaligen Oberrichter, der ihr Urteil und das über Alfred III gefällt hat, als Butler aufgenommen. Somit hat sie alle an der früheren Verhandlung Beteiligten wieder zusammengeführt. Dadurch können nicht nur Koby und Loby Auskunft über ihre früheren Taten geben, sondern auch der Richter kann diese bestätigen, so z.B. in der Hinterfragung ihrer damaligen Aussage zu Claires Vergewaltigung.

„Butler: 1910 war ich der Richter und ihr die Zeugen. Was habt ihr geschworen, Ludwig Sparr und Jakob Hühnlein, vor dem Gericht zu Güllen?

Koby&Loby: Wir hätten mit Klara geschlafen, wir hätten mit Klara geschlafen.“¹²⁴

Durch die Zeugenschaft von Koby und Loby (Ludwig Sparr und Jakob Hühnlein) wurde Ill nicht als Vater von Claires Kind entlarvt und konnte seine Frau, Mathilde, heiraten. Als Ill nun neuerlich darauf angesprochen wird, schweigt er zu der Anklage und tut diese dann als verjährt ab.

¹²² Dürrenmatt, Friedrich: Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Neufassung 1980. Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Band 5. Zürich: Diogenes Verlag, 1998[a]. S. 31/32.

¹²³ ebd. S. 47.

¹²⁴ ebd. S. 47.

„Butler: Es war im Jahre 1910. Ich war Oberrichter in Gullen und hatte eine Vaterschaftsklage zu behandeln. Claire Zahanassian, damals Klara Wäscher, klagte Sie, Herr Ill, an, der Vater ihres Kindes zu sein.

Ill schweigt.

Butler: Sie bestritten damals die Vaterschaft, Herr Ill. Sie hatten zwei Zeugen mitgebracht.

Ill: Alte Geschichten. Ich war jung und unbesonnen.¹²⁵

Klara Wäscher musste nach dem Urteil das Städtchen verlassen, verlor nach kurzer Zeit das Kind und lebte in schlechten Verhältnissen. Sie beschloss zurückzukehren, um Gerechtigkeit zu fordern. Ihr durch Heirat gelungener Aufstieg zur Milliardärin und ihr kaufmännisches Geschick ermöglichten dies. Den Beginn ihrer Leidensgeschichte schildert sie kurzangebunden:

„Butler: Was geschah mit dem Kind, Klägerin?

Claire: *leise* Es lebte ein Jahr.

Butler: Was geschah mit Ihnen?

Claire: Ich wurde eine Dirne.

Butler: Weshalb?

Claire: Das Urteil des Gerichts machte mich dazu.¹²⁶

Um ihren Wunsch nach Gerechtigkeit erfüllt zu bekommen, musste Claire Zahanassian die damaligen Zeugen finden. Sie fand diese in Kanada und Australien, wohin sie geflüchtet waren und versuchten, ihrem Wissen zu entkommen. Doch die Milliardärin fand sie und strafte sie mit Kastration und Blendung. Allerdings behielt Claire Zahanassian die beiden Männer bei sich, weil sie ihrer Dienste noch bedurfte.

„Koby&Loby: Die Dame ließ uns suchen, die Dame ließ uns suchen.

Butler: So ist es. Claire Zahanassian ließ euch suchen. In der ganzen Welt. Jakob Hühnlein war nach Kanada ausgewandert und Ludwig Sparr nach Australien. Aber sie fand euch. Was hat sie dann mit euch getan?

Koby&Loby: Sie gab uns Toby und Roby. Sie gab uns Toby und Roby.

Butler: Und was haben Toby und Roby mit euch gemacht?

Koby&Loby: Kastriert und geblendet, kastriert und geblendet.¹²⁷

¹²⁵ ebd. S. 46.

¹²⁶ ebd. S. 49.

¹²⁷ ebd. S. 48.

Koby und Loby gestehen nun während der neuerlichen Verhandlung ihre Falschaussage, die sie im Gegenzug für eine Flasche Schnaps getätigt hatten.

„Koby&Loby: Wir haben falsch geschworen, wir haben falsch geschworen.
Butler: Warum, Ludwig Sparr und Jakob Hühnlein?
Koby&Loby: Ill hat uns bestochen, Ill hat uns bestochen.
Butler: Womit?
Koby&Loby: Mit einem Liter Schnaps, mit einem Liter Schnaps.“¹²⁸

Koby und Loby wurden geblendet, weil sie wussten, jedoch falsch aussagten. Als sie sahen, wussten sie, schwiegen aber darüber. Nun blind, können sie ihr Wissen nicht länger verbergen und dienen als Wahrheitssager. Vielmehr wurde es auf Claire Zachanassian übertragen, indem diese durch die Bestrafung der beiden ihres Wissens habhaft wurde. Koby und Loby verzweifeln aber nicht an ihrem nun abhängigen und un-männlichen (da kastriertem) Status, sondern leben sorglos, in einer Art kindlichen Abhängigkeitsverhältnis von der Milliardärin.

Als sie jedoch vor der Presse zuviel zu reden beginnen und der Handel aufzufliegen droht, werden sie von Claire weggeschickt, um durch ihr Wissen und ihr nicht abschätzbares Verhalten nicht mehr als gewollt zu zerstören.

„Ill: Die beiden Eunuchen?
Claire: Begannen zu schwatzen. Ließ sie wegschicken nach Bangkok, in eine meiner Opiumhöhlen. Dort können sie rauchen und träumen. Bald wird ihnen der Kammerdiener folgen. Den werde ich auch nicht mehr nötig haben. Eine Romeo et Juliette, Boby.“¹²⁹

Obwohl Jakob Hühnlein und Ludwig Sparr versuchten durch Auswanderung vor der Preisgabe ihres Wissens oder der Rache zu fliehen, wurden sie von Claire Zachanassian aufgespürt und als Koby und Loby zur Bezeugung der Wahrheit benutzt.

Die Blendung der beiden stellt die Strafe für ihr nicht ausgesprochenes Wissen dar und führte dazu, dass dieses schlussendlich doch zutage trat. Gleichzeitig wird durch die Blendung das Wissen von Koby und Loby für Claire Zachanassian beherrschbar, weil die blinden Eunuchen von ihr abhängig sind.

¹²⁸ ebd. S. 48.

¹²⁹ ebd. S. 114.

Kastration und Blendung sind für Koby und Loby die Strafen, die sowohl Bezug auf eine sexuelle Handlung als auch auf eine erfolgte Falschaussage nehmen. Für ihre Behauptung, mit Klara geschlafen zu haben, werden sie kastriert, ihnen wird ihre Männlichkeit genommen; durch die Blendung wird ihnen darüber hinaus das Instrument, mit dem sie die Wahrheit gesehen haben, genommen. Sie werden somit für die Wahrheit, das Wissen um diese, deren Zurückhaltung, sowie für die erfolgte Lüge bestraft und all dies wird nun für Claire Zachanassian beherrschbar. Die Verantwortung über ihr Wissen geben Koby und Loby durch die Blendung (und die Kastration) gezwungenermaßen ab und erleichtern dadurch indirekt ihr eigenes Leben.

1.4. Zusammenfassung: Blendung als Strafe

Die Thematisierung von „**Blendung als Strafe**“ in den Dramen zeigt nicht nur die rechtsgeschichtliche Bedeutung von Blendung als höchste Strafe auf, sondern verweist vielmehr auch auf die Gründe der Blendung, die in den analysierten Stücken als Bestrafung für unerlaubte und unerträgliche Erkenntnis, sowie exzeptionelles, da verbotenes Wissen herangezogen wird.

Blendung verweist in den angeführten Dramen auf die Auseinandersetzung mit den rechtlichen und sozialen Regeln einer Gesellschaft, auf deren Bruch und die Konsequenzen, die daraus für die wissenden oder unwissenden Übertreter dieser Regeln entstehen.

Die entstehende Blindheit der geblendeten Figuren zeugt von der Notwendigkeit der Aushandlung von Recht und Gerechtigkeit, deren Verfehlung und den daraus resultierenden Strafen.

In der „Blendung als Strafe“ wird die Frage nach den Konsequenzen von Regelverstößen eines Individuums auf die Bühne gebracht, die nicht nur ein Verbrechen, sondern auch eine unmenschliche Erkenntnis betreffen können. Weiß man zuviel und verschweigt dieses Wissen, oder erkennt man die Wahrheit und wird einem dadurch bewusst, dass eine Übertretung stattgefunden hat, so muss dies Konsequenzen zeitigen, welche in der Blendung ein physisches, äußerliches Zeichen erhalten.

2. Blindheit als Mehr-Wissen

In den Dramen „Ödipus auf Kolonos“¹³⁰ (griech.: *Oidipus epi Kolōnō*) und „Antigone“¹³¹ (griech.: *Antigonē*) von Sophokles (497/496-406 v. Chr.), sowie in Dea Lohers (geb. 1964) „Blaubart – Hoffnung der Frauen“¹³² zeigt sich Blindheit in der Form des Mehr-Wissens.

Blindheit bedeutet dabei nicht nur physisches Nicht-Sehen, sondern sie dient auch als Zeichen für eine veränderte Wahrnehmung und das sich daraus ergebende „Mehr-Sehen“ der Figuren. Durch den Verlust des Augenlichts sind diese in andere Erkenntnisphären eingetreten und haben dadurch anderes Wissen – Mehr-Wissen – als der Durchschnittsmensch angehäuft.

Dies wird vor allem in der Figur des Sehers – zum Beispiel des Teiresias – sehr deutlich¹³³, der zwar seines Augenlichts beraubt ist, aber durch die göttliche Gabe der Weissagung mehr sieht, in die Zukunft sehen kann und dadurch mehr weiß als alle anderen.

Der Verlust des Sehens führt dabei über die anderen Sinne zu Erfahrungen, die auf rein visuellem Weg nicht möglich wären. Diese ermöglichen Erkenntnisse und Einsichten auf anderen Gebieten als den bisher gekannten und führen somit zu einem Mehr-Wissen, das sich den Figuren offenbart.

In Dea Lohers „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ überlebt die blinde Figur, weil sie nicht sieht sondern blind ist und so nicht auf Heinrichs äußere Ausstrahlung hereinfällt.

Da die visuellen Reize zur Wahrnehmung und Einschätzung des Gegenübers für sie ausfallen, stützt die Figur ihre Einschätzung auf andere, aussagekräftigere Wahrnehmungen. Die Blindheit führt zu einer Über-Sensibilisierung der anderen Sinne und zu einem größeren Bezug zum eigenen inneren Erleben, zum eigenen Selbst. Dadurch, dass die Figur weniger

¹³⁰ 401 v. Chr. von Sophokles' Enkel zur Aufführung gebracht; Übersetzung: Kurt Steinmann.

¹³¹ vermutlich 442 v. Chr. aufgeführt; Übersetzung: Wilhelm Kuchenmüller.

¹³² Uraufführung: 1997, München.

¹³³ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Figur des Sehers Teiresias siehe: Ugolini, Gherardo: Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.

auf das sichtbare Außen gerichtet ist, kann sie besser auf die eigenen, leisen, inneren Stimmen hören, die vor der Gefahr im Außen – der (un)sichtbaren Anziehung des Gegenübers – warnen können.

Durch das „Nicht-Sehen des Sichtbaren“ – und die damit verbundene veränderte Wahrnehmung der scheinbaren Realität – ist es den Figuren in den angeführten Dramen möglich, mehr zu wissen, mehr zu erkennen, mehr zu fühlen als sehende Personen und somit Entscheidungen, die sich auf andere Wahrnehmungen stützen und manchmal sogar (über)lebensnotwendig sind, zu treffen.

2.1. Sophokles: „König Ödipus“

Die Handlung des „König Ödipus“ wurde bereits in *Teil III* Kapitel 1.1 *Sophokles: „König Ödipus“* im Abschnitt 1. *Blendung als Strafe* inhaltlich zusammengefasst. Für das Verständnis der Beziehung zwischen Ödipus und Teiresias und die Bedeutung des Sehers für den Verlauf des Stückes siehe die dortige Zusammenfassung.

2.1.1. Die mythologische Gestalt des blinden Sehers Teiresias

Im Drama „König Ödipus“ von Sophokles findet sich neben dem – durch Selbstblendung – erblindeten König Ödipus noch die blinde Figur des Sehers Teiresias.

Ursprung der seherischen Blindheit

Zwei antike Mythen des griechischen Sagenkreises erzählen vom Ursprung der Blindheit und der Erlangung der Sehergabe des Teiresias.

- 1) In der einen Variante des Mythos beobachtete Teiresias zwei Schlangen bei der Paarung und wurde daraufhin vom Mann zur Frau. Als er die Schlangen nochmals beobachtete, wurde er wieder zum Mann. Daraufhin wurde er von Hera und Zeus, die einen Streit darüber hatten, wer beim Liebesspiel mehr Vergnügen habe, dazu befragt. Er antwortete, dass die Frau die Liebesvereinigung mehr genießen könne. Aus Wut über diese Antwort blendete ihn Hera, Zeus verlieh ihm als Wiedergutmachung die Kraft der Weissagung.¹³⁴

¹³⁴ vgl.: Ugolini, Gherardo: Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995. S. 33.

- 2) Die zweite Version erzählt davon, dass Teiresias als Kind unbeabsichtigt die Göttin Athene beim Baden beobachtete. Darauf blendete diese Teiresias. Da seine Mutter eine enge Vertraute der Göttin war, flehte sie Athene an, ihm das Augenlicht wieder zu geben. Weil Athene dazu jedoch nicht fähig war, wusch sie ihm die Ohren, wodurch er die Vogelstimmen verstehen konnte und gab ihm einen Stab, der ihn dazu befähigte, wie ein sehender Mensch auszusprechen.¹³⁵

In beiden Mythen ist die Blindheit des Sehers Teiresias eine ihm von den Göttern zuerst zugefügte Strafe, die eine Folge seines Mehr-Wissens oder Mehr-Sehens ist. Doch wird diese durch die Kompensation, die die Götter Teiresias angedeihen lassen, zu einer Gabe, durch die er mehr erfahren bzw. wissen kann als andere Menschen.

Durch die Möglichkeit als Mensch mehr zu wissen, sehender zu sein, wird die Bedeutung der Bestrafung in den Hintergrund gerückt und das Mehr-Wissen des Teiresias tritt in den Vordergrund.

2.1.2. Die Figur des Teiresias in „König Ödipus“

Auch im Drama „König Ödipus“ des Sophokles liegt der Fokus auf diesem Mehr-Wissen des Sehers. Nicht der Ursprung seiner Blindheit wird thematisiert, sondern die Fähigkeit, die aus der Blindheit – als „Göttergabe“ – erwächst, von welcher sich König Ödipus Hilfe erhofft, indem Teiresias durch seine Sehergabe beitragen soll den Mörder des Königs Laios zu finden um so die Stadt von der Pest befreien zu können.

Teiresias wird – noch bevor er auf der Bühne erscheint – vom Chorführer als der Sonne fast gleich an Sehkraft bezeichnet.

„Chorführer: Ich weiß, Phoibos, dem Herrn, an Sehkraft fast ebenbürtig ist der Herr Teiresias. [...]“¹³⁶

¹³⁵ vgl.: ebd. S. 66-68.

¹³⁶ Sophokles (2002). S. 16.

Teiresias betritt dann, geführt von einem Knaben und begleitet von zwei Boten des Ödipus, den Schauplatz. Er wird von Ödipus, der in ihm und seiner Fähigkeit den Beschützer und Retter der Stadt sieht, freundlich begrüßt.

„Ödipus: O der du alles begreifst, Teiresias, Sagbares,
Unsagbares, Himmlisches und auf Erden Wandelndes,
die Stadt – erblickst du sie auch nicht, so weißt du doch,
wie sehr mit Krankheit sie behaftet ist, vor der wir nur
in dir, Herr, den Beschützer und den Retter finden. [...]“¹³⁷

Doch Teiresias ist darüber alles andere als erfreut und bereut, gekommen zu sein.

„Teiresias: Weh, wehe, Klarsehn: Wie furchtbar, wo es nicht
nützt dem Klarsehenden! Das war mir wohl bewusst,
doch habe ich’s vergessen, sonst wär ich nicht hierher gekommen.“¹³⁸

Wissend um Ödipus‘ Taten und in der Voraussicht auf Ödipus‘ Reaktion auf die Enthüllung derselben – die ihn, Teiresias, nicht positiv treffen wird –, weigert sich der Seher, sein Wissen zu enthüllen.

„Teiresias: Ihr alle seht ja nicht ... Doch ich, nein, nie
enthüll ich meine – nicht zu sagen deine – Übel!“¹³⁹

Schlussendlich teilt Teiresias Ödipus sein Wissen doch mit. Jedoch nicht aus der Einsicht, dass er als Seher die Pflicht hat, sein Wissen an die Menschen weitergeben zu müssen, sondern weil Ödipus beginnt, ihn als Lügner und Verräter zu bezichtigen. Dies veranlasst Teiresias Ödipus‘ Taten aufzuzeigen.

Dabei steigert er die Deutlichkeit der Aussagen, indem er anfangs nur auf Ödipus als Urheber des Unglücks verweist, dann auf den Mord am König hindeutet und schließlich auch den Inzest und die dadurch entstandene Blutschande anspricht und aufdeckt.

¹³⁷ ebd. S. 17.

¹³⁸ ebd. S. 17.

¹³⁹ ebd. S. 18.

„Teiresias: [...] Denn dieses Landes heilloser Besudler bist du!“¹⁴⁰
„Teiresias: Des Mannes Mörder, den du suchst, sag ich, bist du!“¹⁴¹
„Teiresias: Ahnungslos, sag ich, verkehrst mit deinen Nächsten du
In Schimpf und Schande und siehst nicht, wie tief du steckst im
Übel!“¹⁴²

Ödipus glaubt ihm diese Anschuldigung nicht. Er bezichtigt ihn der Falschsicht, meint, er könne nicht wirklich sehen.

„Ödipus: Aus einer einzigen Nacht nur nährst du dich, so dass du weder mir noch einem andern, der das Licht sieht, jemals schaden kannst.“¹⁴³

Des Weiteren wirft er ihm vor, mit Kreon im Bunde gegen ihn zu sein, um ihn so vom Thron zu stoßen.

Teiresias reagiert „wissend“ auf diesen Angriff des Ödipus.

Es sei nicht Ödipus' Los, durch ihn, Teiresias, zu fallen, oder durch ihn die endgültige Erkenntnis zu erlangen, sondern weitere Begebenheiten werden zu dieser Erkenntnis führen.¹⁴⁴

Teiresias verabschiedet sich und fordert den ihn begleitenden Knaben auf, ihn fortzuführen, da er von Ödipus keine Entschädigung für seine Beleidigung erwarten kann und dieser auch nicht durch seine Worte die Wahrheit erkennen wird.

Doch davor spricht Teiresias nochmals eindrücklich sein Wissen aus und weist darin erneut auf sein Mehr-Wissen hin. Auch wenn Ödipus ihn beschuldigt, nicht sehend und wissend zu sein, sondern sein Wissen aus einer dunklen Nacht zu speisen, so beweist er das Gegenteil.

„Teiresias: [...] Ich sag dir aber, dieser Mann, den lang du suchst, drohend und ausrufend den Mord an Laios: der Mann ist hier, ein Fremder, meint man, zugezogen, doch dann wird als gebürtiger Thebaner er entpuppen sich und nicht sich freuen der Wandlung; blind statt sehend“¹⁴⁵

¹⁴⁰ ebd. S. 19.

¹⁴¹ ebd. S. 19.

¹⁴² ebd. S. 20.

¹⁴³ ebd. S. 20.

¹⁴⁴ vgl.: ebd. S. 20.

¹⁴⁵ ebd. S. 23.

Teiresias ist im Drama „König Ödipus“ diejenige Gestalt, die von Anfang an alles weiß. Zwar ist er blind, doch durch seine Sehergabe sieht und weiß er mehr als andere. Ödipus wird ihm in seine Blindheit folgen, nachdem er – so wie Teiresias – die Wahrheit erkannt hat und dadurch auch zu Weisheit gelangt ist.

2.2. Sophokles: „Antigone“

Im Drama „Antigone“¹⁴⁶ von Sophokles möchte Antigone ihren Bruder Polyneikes begraben. Dies wird jedoch vom König Kreon mit der Androhung der Todesstrafe verboten, weil Polyneikes gegen seinen Bruder Eteokles in den Krieg um die Stadt Theben gezogen war und die Brüder sich gegenseitig ermordeten. Da Polyneikes der Angreifer war, verweigert ihm Kreon die letzte Ehre.

Antigone setzt sich über diese Anordnung hinweg und begräbt ihren Bruder symbolisch. Dabei wird sie von der Wache ertappt und zu Kreon gebracht. Dieser sieht sich gezwungen, nun seine eigene Ankündigung durchzusetzen und kündigt Antigones Hinrichtung an. Antigone und ihre Schwester Ismene, die von Antigones Plänen wusste, werden bis dahin im Haus festgehalten.

Haimon, Kreons Sohn und Antigones Bräutigam, erfährt von Antigones Schicksal, die in einer „versiegelten“ Steinkammer festgehalten wird.

Teiresias, der Seher, tritt nun auf und sagt Kreon voraus, dass großes Unglück über ihn kommen wird, wenn er Antigone nicht freilässt.

Doch Kreon, der König, reagiert zu spät auf die Warnung. Antigone hat sich schon in ihrem Steingrab erhängt und Haimon, der dies durch einen Spalt in der Mauer gesehen hat, stürzt sich ins eigene Schwert. Kreons Frau bringt sich, als sie vom Tod ihres Sohnes erfährt, ebenfalls um. Kreon bleibt so – geschlagen vom Schicksal – übrig.

¹⁴⁶ Die Zitate folgen der Übersetzung von Wilhelm Kuchenmüller.

2.2.1. Die Figur des Sehers Teiresias in „Antigone“

In „Antigone“ spielt die blinde Gestalt des Sehers Teiresias nur eine kleine Rolle. Ohne von einem der Protagonisten gerufen worden zu sein, erscheint Teiresias, um Kreon vor dem kommenden Unglück zu warnen.

Die Vögel krächzen seltsam, hält Teiresias fest.

„Teiresias: Erfahr es aus den Zeichen meiner Kunst:
 Ich saß auf altgewohnter Seherwarte,
 Wo die Geschwader aller Vögel landen,
 Da hört ich unbekanntem Vogellaut,
 Das krächzte böß verstört, barbarenhaft,
 Zauste sich blutig mit den Krallen, deutlich
 Erkannte ich's am lauten Flügelschlagen. [...]“¹⁴⁷

Teiresias konnte mit Hilfe seiner Seherkunst die Zeichen des Vogelfluges deuten.

Teiresias gibt an, dass sowohl Polyneikes begraben werden muss, als auch Antigone freizulassen ist und dem Königsthron dadurch kein Verlust an Autorität widerfahren werde.

Teiresias nennt die Gründe für die bestehenden Übel und gibt als Seher auch klare Anweisungen zum notwendigen Verhalten des Königs, um das Unglück abzuwenden.

Der Chor beschreibt Teiresias als alt und weise und bestärkt die Richtigkeit seiner bisherigen Voraussagen.

„Chor: Mein König! Furchtbar war des Sehers Wort!
 Schon kleidet mir statt schwarzem weißes Haar
 Die Stirn, und dennoch hab ich nie gehört,
 Dass er dem Volke nicht die Wahrheit sagte.“¹⁴⁸
„Chor: O Seher, wie unfehlbar traf dein Wort!“¹⁴⁹

¹⁴⁷ Sophokles: Antigone. Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 44/45.

¹⁴⁸ ebd. S. 48.

¹⁴⁹ ebd. S. 51.

Kreon glaubt zwar, dass Teiresias klug spricht, meint aber, dass der Seher seine Gabe nur verwende, um sich selbst einen Vorteil zu verschaffen.

„Kreon: Ein kluger Seher bist du, aber falsch.“¹⁵⁰

Der Seher wird von einem Knaben auf die Szene geführt. Teiresias verweist auf die Bedeutung des sehenden Knaben, der ihn führt und von dem er, der Seher, abhängig ist, wenn er in die Stadt gelangen will, um mit seiner Sehergabe anderen Führer zu sein, oder von den Geschehnissen in Theben erfahren möchte, um so den Vogelflug besser verstehen zu können.

„Teiresias: Ihr Herren Thebens, beide kommen wir
Den gleichen Weg, doch einer sieht ihn nur.
So hängt des Blinden Pfad vom Führer ab.“¹⁵¹

„Teiresias: [...] So ließ ich mir's von diesem Knaben sagen,
Sinnlosen Opfers rätselvolle Zeichen.
Er ist mir Führer, aber ich den andern.
So ward durch deinen Sinn die Stadt verseucht,
Denn die Altäre und die Herde alle
Sind voll von dem, was Hund und Vogel fraß
Vom armen toten Sohn des Ödipus. [...]“¹⁵²

Teiresias bittet schließlich den Knaben, ihn wieder wegzuführen, da er erkennt, dass Kreon seine Sehergabe und seinen Rat nicht berücksichtigen will und erst die zukünftigen Geschehnisse Kreon zur Einsicht bringen werden.

„Teiresias: [...] Komm, Knabe, führe uns nach Haus, er soll
An jüngern Leuten seinen Unmut üben.
Bald lernt er seine Zunge mäßigen
Und eines bessern Geistes sein als jetzt.“¹⁵³

Die Abhängigkeit des blinden Sehers von seinem sehenden Führer wird in diesem Stück einige Male deutlich thematisiert. Teiresias ist zwar Führer der Sehenden, wird aber selbst von einem Knaben geführt. Er ist Berater des Königs Kreon und kommt als Wissender

¹⁵⁰ ebd. S. 47.

¹⁵¹ ebd. S. 44.

¹⁵² ebd. S. 45.

¹⁵³ ebd. S. 48.

freiwillig und ohne Aufforderung zum König, der die Situation nicht sehen, nicht verstehen will.

Teiresias' Auftreten im Drama erzeugt Spannung, weil durch seine Sehergabe und sein Erscheinen die kommenden Ereignisse vorhergesagt werden und die Frage, ob das Schlimmste so noch verhindert werden kann, zunächst offen bleibt.

Doch da Teiresias' Wissen und Sehergabe bei Kreon nicht rasch zur notwendigen Änderung seines Verhaltens führen, geht das Schicksal seinen vorherbestimmten Weg.

Teiresias sieht, dass sein Mehr-Wissen den König nicht zur Einsicht bringt und verabschiedet sich im Wissen um den kommenden Ausgang: die Erfüllung seiner Voraussagen.

2.3. Dea Loher: „Blaubart – Hoffnung der Frauen“

Das Drama von Dea Loher „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ bezieht sich auf ein von Charles Perrault 1697 veröffentlichtes Märchen mit dem Titel „Blaubart“.¹⁵⁴

Das Märchen: „Blaubart / Blue Beard / La Barbe Bleue“

In diesem Märchen ist Blaubart ein wohlhabender Mann mit blauem Bart, der schon sieben Frauen hatte, über deren Verbleib nichts bekannt ist. Nun möchte er sich wieder verheiraten. Vor der Hochzeit muss er seine Braut in seinem Anwesen allein lassen. Er überreicht ihr die Schlüssel und erlaubt ihr, sich alles anzusehen, außer der verbotenen Kammer, die mit dem kleinen Schlüssel zu öffnen ist.

Während Blaubart unterwegs ist, verstößt seine Braut aus Neugier gegen dieses Verbot und öffnet die Kammer. Sie findet darin die ermordeten früheren Frauen Blaubarts. Entsetzt lässt sie den Schlüssel zu Boden, in eine Blutlache, fallen. Da sich das Blut nicht mehr abwaschen lässt, weil der Schlüssel verzaubert ist, erkennt Blaubart bei seiner Rückkehr den Ungehorsam seiner Braut und beschließt ihren sofortigen Tod. Er gewährt ihr noch ein paar Minuten um zu beten und sich anzukleiden, während er das Messer holt.

Der jungen Frau gelingt es Zeit zu gewinnen, bis ihre beiden bewaffneten Brüder im allerletzten Moment erscheinen und Blaubart töten.

¹⁵⁴ Ursprünglich französisches Märchen. Zu finden etwa bei Charles Perrault in seinen „Contes de ma mère l’Oye“ (1697). In der Grimm’schen Erstauflage ihrer „Kinder- und Hausmärchen“ (1812) z.B. unter <http://de.wikisource.org/wiki/Blaubart> (Stand: 06.07.2010)

2.3.1. „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ (Dea Loher)

In „Blaubart – Hoffnung der Frauen“ von Dea Loher ist Heinrich Blaubart ein durchschnittlicher, profilloser Damenschuhverkäufer, der ungewollt in den Strudel einer Liebes- und Mordgeschichte gerät. Er begegnet sieben Frauen und ist für den Tod von sechs mitverantwortlich.

Julia, die erste Frau, trifft er auf einer Parkbank. Sie verliebt sich in ihn, liebt ihn über die Maßen und als Zeichen ihrer Liebe vergiftet sie sich selbst. Da Heinrich Blaubart es ihr nicht gleichtut, betrachtet er sich als an ihrem Tod schuldig.

Den Tod der weiteren fünf Frauen verschuldet er tatsächlich: Anna, eine Freundin, erdrosselt er, Judith, die er am Bahnhof trifft, erstickt er, Tanja, eine Prostituierte, ersticht er, Eva, die er in einer Bar kennenlernt, erschießt er und Christiane, die ihn auf der Straßenkreuzung einfach anspricht, schleudert er mit dem Kopf gegen die Wand, bis sie tot ist.

In diesem Stück von Dea Loher sind die Frauen in gewisser Weise mitschuld an ihrem Tod. Sie projizieren ihre Liebesvorstellungen und unerfüllten Sehnsüchte auf Heinrich, stacheln ihn an, lassen ihren Wünschen freien Lauf und treiben Heinrich bis zum Äußersten, obwohl er sie warnt, nicht mehr aufhören zu können und die Folgen nicht kontrollieren zu können. So werden die Frauen letztendlich Opfer ihrer eigenen Illusionen.

Vor und zwischen den einzelnen Begegnungen und Episoden Heinrichs mit den verschiedenen Frauen stehen die Szenen Heinrichs mit der Blinden sowie Monologe der Blinden.

In der ersten Szene ist zwar nicht sofort klar, dass die junge Frau blind ist, doch lässt sich darauf schließen, weil sie Heinrich, der neben ihr sitzt, fragt, ob er noch da sei. Im weiteren Verlauf der Handlung wird klar, dass die junge Frau eindeutig blind ist.

Die Begegnungen zwischen der Blinden und Heinrich ähneln immer mehr und stärker der Szene zwischen Julia und Heinrich, bis dann gegen Ende des Stücks die Blinde auch Julia heißt. Ihr gelingt es schließlich, Heinrich Blaubart zu entkommen, indem sie ihn tötet.

2.3.2. Die Figur der Blinden in „Blaubart – Hoffnung der Frauen“

Im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren wird die Figur der Blinden durch den Stücktext am deutlichsten charakterisiert. Szenen mit ihr finden sich zwischen den Szenen mit Heinrich Blaubart und den anderen Frauen.

Auch ihr Aussehen wird, anders als bei den anderen Frauen, direkt angesprochen. Heinrich beschreibt sie als „Olive mit Haaren“. Gleichzeitig sagt er ihr, sie sei nicht hässlich, obwohl die Beschreibung als Olive nicht direkt auf Schönheit schließen lässt und sich im weiteren Gespräch zeigt, dass Heinrich selbst vielleicht gar keinen Begriff für Schönheit hat.

„Die Blinde: Wie sehe ich eigentlich aus.
Heinrich: Klein, schwarze Haare, olive Haut. Sie sehen ein bißchen aus wie eine Olive mit Haaren. Sie sollten Olivia heißen.
Die Blinde: Bin ich – häßlich.
Heinrich: Nein.“¹⁵⁵

Ebenso wird der Grund für die Blindheit der jungen Frau angesprochen, als Heinrich die Blinde fragt, wer schuld daran sei.

„Heinrich: *zart* Was ist mit Ihren Augen passiert. Wer ist schuld daran.
Die Blinde: Schuld? Niemand. Ich bin eines Nachts aufgewacht, wollte das Licht anmachen, aber es wurde nicht hell. Das ist alles. – Für einen Fremden sind Sie zu neugierig. Das ist unhöflich.“¹⁵⁶

Die Blindheit hat keine Grundlage, keinen Ursache-Wirkung-Zusammenhang. Sie ist weder Bestrafung, noch ist sie Kompensation für ein Leid. Sie ist einfach existent – ohne eine Begründung.

Im Verlauf der Handlung zeigt sich jedoch, dass aus dieser Blindheit die Stärke der blinden Frau erwächst, weil sie hinter Heinrichs Wesen blicken kann, vor diesem flüchtet bzw. dieses zerstört.

¹⁵⁵ Loher, Dea: Blaubart – Hoffnung der Frauen. In: Loher, Dea: Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999. S. 65-134. S. 110

¹⁵⁶ ebd. S. 128.

Es stellt sich heraus, dass die Blinde Heinrich zum ersten Mal in einem Café traf und sich dabei in ihn verliebte. Sie hörte seine Schritte, seine Stimme und noch seinen Geruch.

„Die Blinde: Dann verliebte ich mich. Ich saß in einem Café, es war Frühherbst, und ich hörte ihn vorbeigehen.“¹⁵⁷

Es dauerte sieben Jahre bis sie ihn als Blinde wiederfand – auf einer Parkbank Eis essend. Doch sein Geruch hatte sich verändert und so konnte sie ihn nicht mehr lieben.

Anstatt ihn sehen zu können und ihn dadurch vielleicht früher wiederzufinden und weiter lieben zu können, brauchte sie lange, um ihn wiederzuentdecken. Ihr Wunsch nach einer Beziehung zu Heinrich verging, als sie Heinrich wiederfand, aber ihn nicht mehr als den Menschen, der er einmal war, erkannte.

Dadurch bleibt die verheerende Anziehung, die Heinrich auf die anderen Frauen zu haben scheint, für die Blinde aus und sie wird nicht durch ihre Liebe zu Heinrich selbst getötet, sondern tötet ihn.

„Die Blinde: Ich habe aufgehört, dich zu lieben.
Was für ein einfacher Satz. Und ist er nicht wahr.
An einem Tag im Frühjahr. An dem ich mich zu dir auf eine Parkbank setzte.
Ich wollte dich wiedererkennen.
Es war dieselbe Stimme.
Aber. Dein Geruch –“¹⁵⁸

In einem ihrer Monologe erzählt die blinde Frau auch über ihre Entjungferung. Sie gibt damit neben ihrem Äußeren, dem Grund ihrer Blindheit und der Beziehung zu Heinrich, auch zum Teil ihre innere, sexuelle Lebenswelt preis. Dabei steht ihre Entjungferung ebenfalls in Beziehung zu ihrer Liebe zu Heinrich, weil sie ihre Jungfräulichkeit für ihn aufgibt.

„VI. DIE BLINDE (III). JUNGFRAUENMONOLOG

Hatten Sie schon mal Sex mit ner Blinden. Das erweitert die Sichtweise. Falls Ihnen dieses Vergnügen bisher entgangen ist, erhalten Sie hier die einmalige, völlig risikolose Gelegenheit, an meinem Schicksal teilzunehmen.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ ebd. S. 99.

¹⁵⁸ ebd. S. 133.

Da sie Heinrich liebte, wollte sie nicht mehr Jungfrau sein, wenn sie ihm begegnete. Als ihr erster Versuch, bei einem Teppichhändler ihre Jungfräulichkeit loszuwerden, scheiterte, ließ sie sich von ihrem Bruder „helfen“.

„Die Blinde (III). Jungfrauenmonolog: [...] Bruder, sagte ich, bitte hilf mir, keine Jungfrau mehr zu sein. Und er half mir. Sehr sanft, wie es Brüder tun. [...]“¹⁶⁰

Immer mehr Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten zeigen sich bezüglich der blinden jungen Frau im Laufe des Stückes. So ist nicht eindeutig klar zu erkennen, ob sie auch Julia, die erste Liebe Heinrichs, ist.

Sie begegnet Heinrich am gleichen Ort und sie führt mit Heinrich am Ende des Stücks fast das gleiche Gespräch wie Julia zu Beginn des Dramas – nur mit anderen Ausgang, da Heinrich und nicht sie selbst/Julia stirbt.

Auch ihrer gänzlichen Blindheit kann sich der Zuseher nicht sicher sein. In ihren Aussagen kommen immer wieder Anspielungen auf das Sehen vor, die vermuten lassen, dass sie doch nicht vollkommen blind ist.

„Die Blinde: [...] Ich glaube, ich habe von Ihnen in der Zeitung gelesen. Heinrich. Sind Sie das. [...]“¹⁶¹

„Die Blinde (III). Jungfrauenmonolog: [...] Ich starrte ihn an, mein Gesicht eine Flamme, er wird gehen, dachte ich, er wird gehen, und er darf doch nicht fort, wenn ich ihn heute aus den Augen verliere, wie soll ich ihn jemals wiederfinden. [...]“¹⁶²

Bei der zweiten Stelle bezieht sie sich jedoch direkt auf das notwendige Wiederentdecken von Heinrich und auf ihre Angst ihn als Blinde aus den „Augen zu verlieren“, ihn nicht sehend wieder entdecken zu können, weil sie ihn ja nur an seinem Geruch erkennen kann.

Da sie aber die einzige ist, die Heinrich entkommt, scheint dies eher ein Zeichen für ihre physische, nicht aber ihre psychische Blindheit zu sein.

¹⁵⁹ ebd. S. 97.

¹⁶⁰ ebd. S. 101.

¹⁶¹ ebd. S. 89.

¹⁶² ebd. S. 100.

Die Blinde entzieht sich den Hoffnungen, die Heinrich bei all den anderen Frauen ausgelöst hat, und bringt ihn dadurch nicht an die Grenzen seiner Emotionen und zum Mord, sondern tötet die Liebe selbst, ihre Sehnsucht danach, indem sie Heinrich die Kehle durchschneidet.

„Die Blinde: [...] Ich, die die Liebe tötet.
Und das Verlangen danach.
Einmal nur, einmal nur den Himmel sehen.“¹⁶³

Durch ihre Blindheit erkennt sie mehr als die anderen fünf Frauen, die Heinrich erlegen sind. Sie weiß auch mehr als Julia, weil sie nicht auf seinen freiwilligen Tod hofft. Da sie seine Veränderung und sein verändertes Wesen an seinem Geruch erkennt, sich nicht auf sein Äußeres konzentriert, hat sie einen Vorteil gegenüber den anderen Frauen, die ihn sehen konnten und ihre Hoffnungen in ihm sahen. Sie erkennt sein Inneres und dies führt dazu, dass sie ihn tötet, da sie mehr weiß als die anderen Frauen.

¹⁶³ ebd. S. 134.

2.4. Zusammenfassung: Blindheit als Mehr-Wissen

Die Frage und der Wunsch von Menschen mehr zu wissen, als sie eigentlich wissen können, wird durch die Thematisierung von „**Blindheit als Mehr-Wissen**“ auf der Bühne behandelt. Blindheit bietet dabei, als ein von der Norm abweichender Zustand, die Möglichkeit, eine Wissenswelt zu eröffnen, die ohne diese Beeinträchtigung nicht bestehen würde.

Im Zustand der Blindheit kann mehr oder anders gewusst werden und daraus können Vorteile gezogen werden, die ein Überleben des eigenen Ichs oder eines anderen möglich machen.

Doch auch die Abwertung dieses „Mehr-Wissens“ oder „Anders-Wissens“ durch Menschen wird in den Dramen gezeigt. Die Aufwertung erfolgt erst wieder im Erkennen der positiven Konsequenzen, die eine Akzeptanz dieser anderen Erkenntnismöglichkeit, die blinde Menschen haben, geboten hätte.

Die Thematisierung von „Mehr-Wissen durch Blindheit“ zeigt durch die Verlagerung auf einen körperlichen Zustand und die damit einhergehende Ausschaltung des *Wissens durch Sehen* die Möglichkeit, dieses Mehr-Wissen in vielen Facetten darstellen und behandeln zu können.

Gleichzeitig ist diese „wissende Blindheit“ in gewisser Weise für jeden Menschen – auch ohne körperliche Blindheit – erreichbar und bietet dadurch die Möglichkeit, anders wahrzunehmen und dadurch mehr zu wissen, zu erkennen.

3. Blindheit als Nicht-Wissen

In „Der Blinde“¹⁶⁴ von Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) und „Die Blinden“¹⁶⁵ (*Originaltitel: Les Aveugles*) von Maurice Maeterlinck (1862-1949) zeigt sich die Blindheit in Form des Nicht-Wissens.

Bei dieser Form der Blindheit, die wohl am geläufigsten erscheint, erfolgt eine Gleichsetzung von Blindheit mit Nicht-Wissen. In den Werken bedeutet Blindsein daher nichts zu sehen, dadurch die Realität nicht wahrnehmen zu können und somit keinen Zugang zu Erkenntnis, Veränderung und Wirklichkeit zu haben.

Nicht-Wissen beschreibt das Problem, neuen Erkenntnissen gegenüber nicht offen und aufnahmefähig zu sein. Diese Unfähigkeit des Wissenserwerbs wird dabei durch die physische Unmöglichkeit des Sehens – also auf Grund der physischen Blindheit der Augen – erklärt. Die körperliche Blindheit kann aber auch auf die psychische Unmöglichkeit von Erkenntnis verweisen, die sich im äußeren Zeichen der Blindheit widerspiegelt.

Die physische Unmöglichkeit der Erkenntnis führt bei der Interpretation von Blindheit als Zeichen von Nicht-Wissen dazu, dass Geschehnisse und Veränderungen als nicht wahrnehmbar angenommen werden. Dadurch bleibt das Wissen auf den bisherigen Erkenntnisstand reduziert. Die Kompensation mittels anderer Sinne reicht in diesem Fall nicht aus, um die vorliegende Veränderung zu erkennen.

Dabei dienen die physische Blindheit und das Fehlen des Wissenserwerbs oft nur als Zeichen für die geistige Eingeschränktheit der blinden Figur. Zwar ist es der blinden Person auf Grund ihrer Physis nicht uneingeschränkt möglich, die vorhandenen Veränderungen zu sehen, jedoch gibt es meist genügend Anzeichen auf sprachlicher oder haptischer Ebene, die darauf hinweisen, dass sich die bisherige Realität verändert hat, welche auch die blinde Figur erkennen müsste. Doch statt nachzuforschen, ob und wie sich die Umwelt verändert hat, wird jeder Hinweis darauf ausgeblendet. Um nicht die eigene innere Welt erneuern und überdenken zu müssen, wird die Umstrukturierung der Außenwelt geleugnet und so mögliche Erkenntnis über Veränderungen ausgeblendet.

¹⁶⁴ Uraufführung: 1948, Basel.

¹⁶⁵ Uraufführung: 1891, Paris; Übersetzung: Stefan Gross.

Das Verleugnen der veränderten Außenwelt zeigt sich als Versuch der Personen nicht erkennen zu müssen, da die Erkenntnis als negativ vermutet wird. Die blinde Figur nimmt – unbewusst – an, dass die Welt, falls sie sich verändert hat, nur schlechter sein kann, als es ihre innere vorgestellte Weltrealität ist. Um dieser vermeintlichen Realität zu entkommen, wird die Erkenntnis verweigert und findet in der physischen Blindheit ihre Begründung und ihren Ausdruck.

3.1. Friedrich Dürrenmatt: „Der Blinde“

Im Drama „Der Blinde“ von Friedrich Dürrenmatt sitzt zur Zeit des dreißigjährigen Krieges ein blinder Herzog inmitten der Trümmer seines zerstörten Schlosses. Er ist aber der Meinung, noch immer in Prunk zu leben und sein Land glücklich vorzufinden, weil er glaubt, dass der Krieg außerhalb seines Reiches vorübergezogen ist. Dies wird ihm von seinem Sohn Palamedes und dem Hofdichter Suppe erzählt, deren Aussagen der Herzog vertraut.

Ein vorbeikommender italienischer Edelmann, namens Negro da Ponte, erkennt dieses Lügengerüst und macht sich seinen Spaß daraus, den Glauben des Herzogs einstürzen zu lassen. Er führt dem Herzog die angebliche Schönheit seines Landes und seines Volks vor. Dann lässt er den Krieg auch über das Schloss hereinbrechen. Er schickt den Herzog auf eine Reise durch die Trümmer seines Schlosses, wobei dieser glaubt, sein Land zu durchqueren.

Da Ponte beschuldigt auch Palamedes, seinen Vater verraten zu haben, als dieser in die Hände eines fiktiven Gegners fällt. Palamedes wird zum Tode verurteilt, und weil er am blinden Glauben seines Vaters verzweifelt, ergibt er sich diesem Urteil.

Auch Octavia, die Tochter des Herzogs, kann den blinden Glauben ihres Vaters nicht mehr ertragen und erkennt, dass sie sich weit von ihren eigenen hohen Zielen entfernt hat und tötet sich darauf selbst.

Als der italienische Edelmann nun dem Herzog eröffnet, dass sein Schloss schon lange in Trümmern liegt, sein Volk ihm nur vorgespielt wurde und er am Tod seines Sohnes mit schuld ist, die totgeglaubte Tochter jedoch noch lebe, erschüttert den Herzog diese Nachricht. Er beginnt an seinem blinden Glauben zu zweifeln. Doch gleich darauf wird bekannt, dass sich Octavia umgebracht hat. Die letzte Lüge Negro da Pontes wird somit zur Wahrheit und reiht sich in die Kette von Wahrheit und Lügen ein, die dem Herzog erlaubt, sich seine eigene Wahrheit zukommen zu lassen. Der Herzog ist aus seiner Naivität nicht erwacht. Er vertraut in seiner Blindheit lieber auf Gott und die angeblich Sehenden, als sich in Verzweiflung darüber zu stürzen, nichts zu sehen, dadurch nichts zu wissen und nichts wissen zu können.

Negro da Ponte lässt den blinden Herzog als scheinbar glücklichen Mann in den Trümmern seines Schlosses zurück.

3.1.1. Die Figur des Herzogs in „Der Blinde“

In einem Zitat verweist der Herzog auf die Umstände seiner späten Erblindung, die er als Nacht und fast dem Zustand im Grabe gleich empfindet.

„Herzog: Nachdem uns die Hälfte jener Zeit seit langem verflossen, die unserem Leben gegeben ist, vor dem Höchsten zu bestehen, befahl uns, als wir schon glaubten, einst unbeschadet in der Erde zu ruhen, eine Krankheit, die unseren Augen das Licht entriß, so daß die Nacht des Grabes uns umgibt, bevor wir noch in dieses hinabgestiegen sind. [...]“¹⁶⁶

Der blinde Herzog hat sich in der Folge dann dazu entschlossen, sich der eigenen körperlichen Blindheit zu ergeben und den sehenden Menschen zu vertrauen, ihnen zu glauben. Er glaubt an Gott und vertraut auf die „Wahrheit der Sehenden“. Er glaubt an die Lügen, die sie ihm erzählen. Und er glaubt an die Wahrheit, die die Lügen aufdecken, ohne dass diese dabei aufgedeckt würden.

„Herzog: Ich bin blind. Ich muß dem Menschen vertrauen, um zu sehen.
Negro: Wie könnt Ihr sehen, wenn Ihr blind seid?
Herzog: Indem ich mich in meine Blindheit ergebe.
Negro: Was heißt, sich in seine Blindheit ergeben?
Herzog: Das heißt glauben, Edelmann.“¹⁶⁷

Der blinde Herzog empfindet sich als glücklichen Menschen und bezeichnet sich selbst als solchen, weil er – seinem Wissen zufolge – alles besitzt, was ein Herzog zu besitzen hat: ein Schloss, ein Volk, Reichtümer. All das zeichnet ihn als Glücklichen aus.

„Negro: [...] Wo bin ich hier?
Herzog: Vor dem Schloß des Herzogs, den man den Glücklichen nennt.“¹⁶⁸

Dieses Glück, sowie seine Habe, kann er als Blinder teilen – auch wenn ihm dabei nicht bewusst ist, dass er nur sein Glück wirklich besitzt, nicht jedoch die weltlichen Güter, die er glaubt sein Eigen zu nennen.

¹⁶⁶ Dürrenmatt, Friedrich: Der Blinde. In: Dürrenmatt, Friedrich: Es steht geschrieben. Der Blinde. Frühe Stücke. Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Band 1. Zürich: Diogenes Verlag, 1998[b]. S. 149-247. S. 179.

¹⁶⁷ ebd. S. 156.

¹⁶⁸ ebd. S. 152.

„Negro: Was kann ein Blinder einem Sehenden geben?
Herzog: Alles, was er besitzt.“¹⁶⁹

Im Drama „Der Blinde“ wird so in den Gesprächen der Figuren auch der *Glaube an sich* verhandelt. Es stellt sich die Frage, was man glauben kann und darf, ob es Glauben gibt, wem zu vertrauen ist, und wann etwas Wahrheit und wann es Lüge ist.

Die anderen Figuren – vor allem die Kinder des blinden Herzogs – zweifeln zwar an dieser Form des naiv vertrauenden Glaubens des Herzogs, versuchen aber aus Mitleid und um sein Glück nicht zu zerstören, diesen Glauben nicht zu erschüttern und die Wahrheit vor dem Vater zu verbergen.

„Aus Mitleid und um ihm das Glück zu erhalten, erzählen sie ihm nichts von den furchtbaren Verwüstungen, die der dreißigjährige Krieg mit sich gebracht hat, von der Vernichtung aller Soldaten und Untertanen seines Reiches und von den Ruinen, die überall zu sehen sind.“¹⁷⁰

So erklärt Palamedes gegenüber dem Neuankömmling Negro da Ponte sein Verhalten, indem er darlegt, dass man aus „Nichts“ für einen Menschen, der nichts sieht, „Alles“ machen kann, auch sein Glück.

„Palamedes: Ihr bewundert, was man aus Nichts machen kann: Alles, mein Herr, Schlösser, Wälder, Städte, Dörfer, einen gütigen Gott und das Glück eines Menschen. Es ist eine große Kunst, das Glück, es ist eine erhabene Materie, das Nichts!“¹⁷¹

Doch als Negro da Ponte dem Herzog mit Hilfe einer Lüge die tatsächliche Wahrheit zeigen will, muss Palamedes erkennen, dass sein Versuch, den Herzog in seinem Glauben – und somit auch im Glück – zu lassen, eine folgenschwere Konsequenz hat, denn der blinde Herzog glaubt den Sehenden alles, wenn diese ihm die Welt vorführen und sie ihm scheinbar zeigen.

¹⁶⁹ ebd. S. 155.

¹⁷⁰ Baumeister (1991). S. 240.

¹⁷¹ Dürrenmatt (1998[b]). S. 159/160.

Daran scheitert Palamedes schlussendlich: am Glauben seines Vaters an die Wahrheit von Sehenden, die lügen.

„Palamedes: [...] Ich wollte die Blindheit meines Vaters verhöhnen und habe seinen Glauben verherrlicht. Seht Euch vor, daß ihr nicht dasselbe macht: Ihr kämpft mit einem gefährlichen Gegner. Es verwandelt sich alles in Wahrheit, was er glaubt.“¹⁷²

Negro da Ponte versucht zwar die Wahrheit hervorzubringen, der Herzog hat jedoch kein wirkliches Einsehen, er glaubt nur wieder die neuen Lügen.

Palamedes erkennt dadurch die Sinnlosigkeit der Wahrheit gegenüber dem unbeirrbaren und unerschütterlichen Glauben seines Vaters und ergibt sich in sein Schicksal, das ihm den Tod bringt.

Auch die Tochter Octavia verzweifelt an der Blindheit ihres Vaters, weil dieser weder sie noch seine eigenen Fehler erkennt.

Negro da Ponte ist in diesem Drama der Verführer, der dem Herzog seinen „Schein-Glauben“ aufzeigen und seine Lügenwelt einstürzen lassen will. Doch da der Herzog nicht sieht und nicht sehen will, er das, was ihm gesagt wird, als Wahrheit annimmt und es dabei so in seinen persönlich geschaffenen Kontext integriert, dass es seine eigenen Wahrheiten nicht zu Fall bringt, stürzt zwar die ihn umgebende Welt äußerlich, aber nicht innerlich ein.

„Herzog: Die Welt verändert sich, und selbst ein lebloses Ding wie dieser Saal nimmt eine andere Gestalt an. Nur die Welt des Blinden verändert sich nicht.
Schauspieler: Alle Dinge sind veränderlich, Hoheit.
Herzog: So gebt mir Eure Augen, Chevalier.
Schauspieler: Ich werde nicht von Eurer Seite weichen.“¹⁷³

Der Herzog gesteht zwar ein, dass alle Dinge veränderlich sind, dass sich alles um ihn verändern kann – und auch verändert. Doch führt dies bei ihm nicht zu Einsicht und Erkenntnis.

Seine Blindheit ist ein Zeichen für seinen Unwillen, etwas wissen zu wollen. Er weiß nichts und ist damit glücklich. Dabei setzt dieses Nicht-Wissen nur fort, was er bereits als Sehender gelebt hat: das Nicht-Sehen-Wollen.

¹⁷² ebd. S. 214.

¹⁷³ ebd. S. 178.

„Herzog: [...] Ich war blind, als ich sah, und blind, da ich blind geworden bin. Jetzt aber erkenne ich, daß der Mensch ein Narr ist. [...]“¹⁷⁴

Der Herzog erkennt zwar, dass der Mensch ein Narr ist, glaubt aber weiter an das, was ihm gesagt wird. Er ist für die geistige Erkenntnis, für die Unterscheidung zwischen Gut und Böse, blind, er lebt in seiner „Erkenntnis-Nacht“ von seinem Glauben, der ihn glücklich macht.

„Herzog: Euch gehört das Licht, das Gut und Böse scheidet, und mir gehört die Nacht, in der es nur den Glauben gibt.“¹⁷⁵

Der blinde Herzog leidet an seiner Blindheit als physischem Übel, lebt aber durch diese seine Blindheit in einer Glückseligkeit, weil er an seine eigene, geschaffene Wahrheit glaubt und daher nicht weiß und auch nicht wissen will, was wirklich ist und was nicht.

Sein Glaube, der Nicht-Wissen ist, macht seine Seele ruhig und lässt ihn seinen Lebensabend genießen.

„Herzog: [...] Wir sind blind, und der riesige Leib ist hilflos, so ist denn alles bezahlt.
Heiter ist nun das Alter.
Voll genieße ich, was mir gegeben worden ist am Abend meiner Zeit:
Den Frieden meines Landes, die Stille meiner Seele und eure Liebe, die ihr mich wie einen Vater umringt. [...]“¹⁷⁶

Unabhängig von den realen Umständen der Welt ist seine Realität, die des Nicht-Wissenden, die eigene Wahrheit glaubenden, glücklichen Menschen.

¹⁷⁴ ebd. S. 184.

¹⁷⁵ ebd. S. 209.

¹⁷⁶ ebd. S. 180.

3.2. Maurice Maeterlinck: „Die Blinden“

Im Stück „Die Blinden“¹⁷⁷ von Maurice Maeterlinck machen sechs blinde Männer und sechs blinde Frauen einen Ausflug in den Wald. Sie sind von einem Priester aus ihrem Heim, das auf einer Insel liegt, dorthin geführt worden. Nun sitzt diese Gruppe von zwölf namenlosen Blinden im Wald. Die Männer und Frauen sind durch einen abgebrochenen Baum und Felsen getrennt und können daher nur schwer zueinander kommen. In ihrer Mitte sitzt der Priester, der sie an diesen Ort geführt hat, und ist tot.

Dies wissen die Blinden anfangs nicht. Sie warten unbeweglich und starr auf die Rückkehr des Priesters, der gesagt hat, er gehe fort, um Essen und Trinken zu holen.

Die Blinden versuchen herauszufinden, wie viele sie sind, wo sie sitzen und wo sie sind. Auch wollen sie wissen, wie spät es ist und wie der Weg zum Heim ist. Doch sie können und trauen sich nicht sich zu bewegen.

Als der Hund des Heimes kommt, führt er den ersten Blindgeborenen zum toten Priester. Somit beginnt die Erkenntnis aller, dass sie vergeblich auf ihn warten, dass ihre letzte *sehende* Führung für immer gegangen ist.

Es wird immer kälter und schließlich beginnt es sogar zu schneien. Die Ausweglosigkeit der Situation der Blinden wird immer deutlicher. Dennoch wagen sie keinen Versuch sich von der Stelle fortzubeben. Als sie Schritte hören, glauben sie sich gerettet, doch die Schritte hören mitten unter ihnen auf.

¹⁷⁷ Die Zitate folgen der Übersetzung von Stefan Gross.

3.2.1. Die Figuren der zwölf Blinden in „Die Blinden“

Das Stück „Die Blinden“ von Maurice Maeterlinck hat eine deutliche Quelle in der bildenden Kunst, im Gemälde „Der Blindensturz“ (1568) von Pieter Brueghel d. Ä. (1525/1530-1569) auf welchem eine Kette von Blinden zu sehen ist, die auf einen Abgrund zugehen.¹⁷⁸

Die zwölf blinden Personen im Stück von M. Maeterlinck, sechs Männer und sechs Frauen, tragen keine Namen. Sie werden nur über den Status ihrer Blindheit gekennzeichnet.

„Rechts sitzen sechs blinde Greise auf Steinen, Baumstümpfen und welken Blättern. – Links, durch einen entwurzelten Baum sowie Felsblöcke von ihnen getrennt, sitzen den Greisen sechs ebenfalls blinde Frauen gegenüber.“¹⁷⁹

Unter den sechs greisen Männern befinden sich drei Blindgeborene, die in ihrem Leben noch nie gesehen haben, weiters der älteste Blinde, der früher noch gesehen hat, der fünfte Blinde, der zusätzlich zu seiner Blindheit schwerhörig ist und wie in einer eigenen Welt lebt, und der sechste Blinde, welcher noch ein bisschen sehen kann, wodurch er fast festzustellen vermag, ob es Tag oder Nacht ist.

Sowohl die blinden Männer als auch die blinden Frauen sprechen ihre Blindheit im direkten Dialog an.

„Der älteste Blinde: Ich habe die Sonne gesehen, als ich sehr jung war.
Die älteste Blinde: Ich auch; vor Jahren; als ich noch Kind war; aber ich erinnere mich fast nicht mehr.“¹⁸⁰

Drei der blinden Frauen beten das ganze Stück über. Die Wortführerin der blinden Frauen ist die älteste Blinde, die als Kind gesehen hat, sich daran aber nicht mehr wirklich erinnern kann. Auch die junge, schöne Blinde konnte früher sehen und hoffte, vom Priester geheilt zu

¹⁷⁸ vgl.: Baumeister (1991). S. 216.

¹⁷⁹ Maeterlinck, Maurice: Die Blinden. In: Maeterlinck, Maurice: Die frühen Stücke. Band 1. Übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross. München: edition text + kritik, 2000. S. 107-132. S. 109.

¹⁸⁰ ebd. S. 116.

werden. Die verrückte Blinde kann angeblich manchmal noch sehen, weint aber stets, wenn sie ihr Kind stillt.

Dieses Weinen wird von den anderen Blinden aufgegriffen und besprochen. Sie kommen dabei zum Schluss, dass nur weinen kann, wer sieht.

„Die älteste Blinde:	Es heißt, daß sie zuweilen noch sieht ...
Erster Blindgeborener:	Die anderen hört man nicht weinen ...
Der älteste Blinde:	Man muß sehen, um zu weinen ... ¹⁸¹

Neben der Notwendigkeit des Sehens für das Weinen wird das Wahrnehmen der anderen Blinden thematisiert. Die Wahrnehmung von Anderen als Individuen ist notwendig, um überhaupt etwas zu fühlen, um sich nicht allein und ausgeliefert zu fühlen.

„Der älteste Blinde: Jahre über Jahre sind wir nun schon zusammen, und wir haben uns nie wahrgenommen! Es ist so, als wären wir immer allein! ... Man muß sehen, um zu lieben ...¹⁸²

„Das Nichtsehen der Blinden und vor allem der Blindgeborenen ist gleichbedeutend mit ‚Nichtwissen, Nichtlieben, Nicht-Richtig-Kennenlernen‘.¹⁸³

Einerseits wirken die Blinden im Stück wie klischeehafte Typen, andererseits sind sie durch ihre Aussagen und ihre Positionierungen im Kommunikationsgefüge immer wieder als Einzelcharaktere zu erkennen.

So stimmt der älteste Blinde den Frauen immer wieder zu oder es übernimmt die älteste Blinde die Wortführung der Frauen. Dennoch meint Pilar Baumeister, dass „[v]on einer Charakterzeichnung in dieser typisierten Masse von Blinden [...] kaum die Rede sein [kann].“¹⁸⁴ Die Individualität der einzelnen Blinden, welche sich erkennen lässt, kann nicht als direkte Charakterisierung einer Person angesehen werden, sondern als typisierende Verwendung einer individuellen Charakterzeichnung.

Einige der Individuen sind dabei sehr verschüchtert und ängstlich gezeichnet. Sie stehen sich mit ihrer Angst selbst im Weg, da sie sich nicht trauen, von ihrem zugewiesenen Platz fortzugehen und vielleicht Rettung zu finden. Dies zeigt einerseits ihre existentielle „Lebens-

¹⁸¹ ebd. S. 123.

¹⁸² ebd. S. 121.

¹⁸³ Baumeister (1991). S. 219.

¹⁸⁴ ebd. S. 218.

Angst“, verweist aber auch auf ihre psychische Situation als Blinde und somit Hilflose und Unwissende, die glauben, besser beraten zu sein, wenn sie sich nicht verändern.

„Dritter Blindgeborener:	Wir müßten wissen, wo wir sind!
Der älteste Blinde:	Wir können es nicht wissen!
Der sechste Blinde:	Wir müssen sehr weit vom Haus weg sein; ich erkenne kein Geräusch wieder.
Dritter Blindgeborener:	Seit langem rieche ich den Geruch welcher Blätter!
Der sechste Blinde:	Hat jemand die INSEL früher gesehen und kann uns sagen, wo wir sind?
Die älteste Blinde:	Wir waren alle blind, als wir hier ankamen.
Erster Blindgeborener:	Wir haben niemals gesehen.“ ¹⁸⁵

Die Blindheit führt dazu, dass die zwölf wartenden Menschen das „Unsichtbare“ – dass unter ihnen der tote Priester sitzt – lange nicht erkennen. Sie glauben an ihre Rettung, trotz der langen Wartezeit und der sich verschlechternden Wetterlage.

Obwohl sie erahnen, wo sie sich befinden – sie hören das Meer und den Glockenschlag, vermuten dadurch auf der anderen Seite des Flusses zu sein – nehmen sie ihr Schicksal nicht selbst in die Hand, riskieren nicht den Rückweg, sondern sie warten auf Hilfe, die nicht kommt und bleiben dem Schicksal ausgeliefert.

Als der Hund des Priesters ihnen die Erkenntnis zukommen lässt, indem er ihnen zeigt, dass der Priester tot ist, nehmen sie noch immer nicht ihr Schicksal selbst in die Hand. Eingeschüchtert setzen sie sich auf die Felsbrocken und warten hier weiter ab, obwohl sich die äußeren Zeichen zum schlechteren wenden (es beginnt zu schneien, der Wind trägt das Meer noch stärker an sie heran).

In ihrer Not hoffen die Blinden auf das kleine, sehende Kind der verrückten Blinden, das aber noch nicht sprechen kann. Als sie Schritte hören, beginnt das Kind zu weinen und sie glauben, es würde jemanden sehen. Doch das Kind weint nur verzweifelt. Es kann den Blinden nicht helfen, da diese ihre Lage nicht erkennen oder ändern können und wollen. Sie nehmen ihr Schicksal nicht selbst in die Hand, sondern vertrauen vielmehr auf ein Kind, das selbst hilflos ist. Die Verantwortung, die mit der Erkenntnis ihrer tatsächlichen Lage einhergehen würde, geben sie ab und begründen deren Verweigerung mit ihrer Blindheit.

¹⁸⁵ Maeterlinck (2000). S. 115/116.

Die Blindheit verhindert einerseits ihr Handeln, andererseits ist sie ein Vorwand, nicht erkennen zu können und somit auch nicht erkennen zu müssen. Blindheit steht hier für Nicht-Erkenntnis, die zwar einerseits physisch begründet ist, andererseits aber auch gewollt ist.

3.3. Zusammenfassung: Blindheit als Nicht-Wissen

In den Dramen von Dürrenmatt und Maeterlinck verweist die „**Blindheit als Nicht-Wissen**“ auf die innere Unwissenheit von Menschen, auf ihre Ignoranz Wissen, Neuem und Erkenntnis gegenüber.

In der Darstellung von Blindheit als Symbol für dieses Nicht-Wissen verdoppelt sich die Frage nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Sehen. Sie wird sowohl physisch als auch psychisch thematisiert.

Die Figuren in den Stücken erscheinen nicht als aus der Norm heraustretende Menschen. Vielmehr verdeutlichen sie den geistigen Zustand von Ignoranz und Nicht-Erkenntnis von Menschen, der in der symbolischen Darstellung von Blindheit widergespiegelt wird.

Die Ignoranz, Verleugnung und Verweigerung von Wissen durch Menschen wird in der Inszenierung der Dramentexte sichtbar und zur Diskussion gestellt. Durch die Verwendung von Blindheit als Symbol für Nicht-Wissen am Theater wird ein noch stärkerer Zeigecharakter auf diese menschliche Eigenschaft erzielt.

4. Blindheit als ein Zeichen des Verfalls

In Samuel Becketts (1906-1989) Stücken „Endspiel“¹⁸⁶ (*Originaltitel: Fin de Partie*) und „Warten auf Godot“¹⁸⁷ (*Originaltitel: En Attendant Godot*) wird der körperliche Verfall von Menschen und die damit verbundene Erblindung bzw. Blindheit der Personen thematisiert.

Blindheit und Erblindung sind auch Zeichen für das Altwerden bzw. den Verfall eines Menschen. Dabei stellen sie meist nur eines von mehreren Charakteristika, die den körperlichen Abbau der Figur zeigen, dar.

Mit diesem körperlichen Verfall, der sich in der Blindheit widerspiegelt, geht oft auch ein geistiger Verfall einher. Das Motiv von „Blindheit als Nicht-Wissen“ wird dadurch zu einem Teilaspekt von „Blindheit als ein Zeichen des Verfalls“.

Durch den körperlichen und geistigen Abbau wird die Offenheit gegenüber Neuem geringer. Die Person lebt ihr Leben quasi in eingefahrenen Bahnen. Der Alltag wird zur ständigen Wiederholung gleicher Tätigkeiten und Rituale. Der Mensch baut dadurch Lebenskraft und Lebensfreude ab, seine Offenheit, Neugier und sein Veränderungswille verschwinden – und damit sein Bedürfnis oder die Notwendigkeit, Neues zu sehen, weil durch dieses Sehen Ungewohntes, Ungewolltes an die Seele herangetragen würde, das als Störung der Selbstwahrnehmung empfunden werden könnte.

Der Verfall ist in diesem Prozess nicht nur Folge der Blindheit, sondern bedingt diese selbst, löst sie aus. Das Verschwinden und Ausbleiben des Sehens wird zum Zeichen des Vergehens und Verwelkens. Durch das Nicht-Erkennen der Welt mittels des optischen Sinns verschwindet diese immer mehr aus dem Bewusstsein und löst sich auf.

Die analysierten Dramen zur Form der „Blindheit als ein Zeichen des Verfalls“ stammen beide von Samuel Beckett.

In „Endspiel“ und „Warten auf Godot“ sei es – so Joachim Becker in seinem Buch „Nicht-Ich-Identität“ (1998) – verlockend, die Figuren „als realistische Verfallsformen ›ganzer Menschen‹ zu behandeln, denn sie inszenieren sich mit erheblichem Aufwand als

¹⁸⁶ Uraufführung: 1957, London; Übersetzung: Elmar Tophoven.

¹⁸⁷ Uraufführung: 1953, Paris; Übersetzung: Elmar Tophoven.

altersschwache und/oder leidende Individuen.¹⁸⁸ Diese Figuren sind aber vielmehr nur noch ein Zeichen für den menschlichen Verfall, nicht mehr die realen Menschen, denen man diesen Verfall zuordnen würde, sondern das reine Symbol desselben.

„Im Chaos von Gedächtnis-, Denk- und Wahrnehmungsakten bildet sich statt einer ratiozentrischen *Ich*-Identität ein Netz von Analogien und Differenzen zwischen den alten *Ichs* der Erinnerung, der Selbstwahrnehmung der Figuren und der Zuschauerperspektive. Mit Hilfe des Beobachtermotivs knüpfen Becketts Stücke diese Spaltprodukte des Bewußtseins aneinander, ohne sie zu hierarchisieren. Erst die Spielhandlung und das Wahrgenommenwerden der Figuren durch die Rezipienten kann die Identitätsfragmente zu einem relationellen Ganzen verbinden.“¹⁸⁹

In Becketts hier analysierten Stücken wird somit – auch im Bezug auf die Blindheit – der Verfall als solcher thematisiert und nicht die dahinterstehenden Personen. Blindheit stellt dabei einen besonderen Aspekt des Verfalls dar, der mit der Notwendigkeit der Figuren gesehen zu werden, um zu sein – wie Becker es ausführt – zusammenfällt und somit auf die notwendige Definition des menschlichen Seins durch Andere und die Brüchigkeit dieses Seins hinweist.

„Durch den Verlust traditioneller Sinn- oder Subjektmodelle und ohne klar umrissene Identität müssen sich die Figuren per Selbstbeobachtung und Abgrenzung von der Umwelt fortwährend neu definieren.“¹⁹⁰

So ist die Blindheit der Figuren in „Endspiel“ und „Warten auf Godot“ einerseits eine den Verfall symbolisierende Blindheit als andererseits auch ein bewusstes Darstellungsmoment, durch das auf die Notwendigkeit des Gesehen-Werdens der blinden Figuren durch Andere und ihre andauernde notwendige Neu-Definition ihrer eigenen Identität hingewiesen wird.

¹⁸⁸ Becker, Joachim: Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen. Tübingen: Niemeyer, 1998. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Band 25). S. 2.

¹⁸⁹ ebd. S. 10.

¹⁹⁰ ebd. S. 88.

4.1. Samuel Beckett: „Endspiel“

Im einaktigen Drama „Endspiel“¹⁹¹ von Samuel Beckett tragen die Hauptfiguren Hamm und sein Diener Clov die ereignisarme Handlung. Der dargestellte Tag beginnt damit, dass Clov, der nicht sitzen kann, das Zimmer ohne Möbel, mit zwei hoch angebrachten kleinen Fenstern betritt, die Fenster betrachtet und einen Blick aus ihnen wirft. Danach weckt er Hamm, seinen blinden Herrn, der nicht stehen kann, indem er ihm das Tuch, das über den auf einem Stuhl Sitzenden gebreitet ist, abnimmt. Die Handlung des Stücks endet später damit, dass Clov sich bereit macht, Hamm zu verlassen, aber bis zum Ende unbeweglich in der Tür stehen bleibt.

Die Eltern Hamms, Nagg, der Vater, und Nell, die Mutter, die bei einem Tandemunfall ihre Beine verloren haben, leben in zwei Mülltonnen, die im Raum stehen, und zeigen Hamm vor allem ihre Abneigung und Macht ihm gegenüber.

In der Abfolge von gewollt irrelevant anmutenden Handlungen zeigt sich das stete Vergehen von Zeit und das Hinschreiten zu einem Ende, das nie eintritt. Die Abhängigkeit der Figuren voneinander und ihre Unmöglichkeit, aus dem Spiel um das Ende, dem Endspiel, auszusteigen, bestimmen den Kreislauf des Lebens der Bühnenfiguren. Das Spiel um das Enden und Beenden geht ständig weiter, da es ohne Ende ist.

¹⁹¹ Die Zitate folgen der Übersetzung aus dem Französischen von Elmar Tophoven.

4.1.1. Die Figuren Hamm, Nagg und Nell in „Endspiel“

Die Figur des Hamm im Drama „Endspiel“ ist blind und diese Blindheit wird durch das Tragen einer Blindenbrille von Beginn an gezeigt.

„Hamm bewegt sich. Er gähnt unterm Taschentuch. Er nimmt das Taschentuch von seinem Gesicht. Blindenbrille.“¹⁹²

Die Blindheit stellt dabei, neben den anderen körperlichen Verfallserscheinungen, ein Zeichen der Vergänglichkeit des Körpers und des Menschen dar. Hamm ist neben seiner Blindheit auf Grund seiner Unfähigkeit zu gehen oder zu stehen an einen Stuhl gebunden, den Clov für ihn bewegen muss, damit er die kleine Welt des Zimmers „sehen“ kann.

„In der Mitte sitzt Hamm in einem mit Röllchen versehenen Sessel. Das Ganze ist mit einem alten Laken verhüllt.“¹⁹³

Auch Nagg, Nell und Clov scheinen ihre Sehkraft immer mehr einzubüßen, besitzen diese aber noch, sind also noch nicht vollkommen erblindet. Ihre langsame Erblindung wird in den Dialogen angesprochen. Auf eine verschlechterte Sehkraft bei Clov lässt sich nicht aus den Regieanweisungen des Stücks schließen, sondern aus seinen Textpassagen.

„Clov: Ich sehe mein Licht, das stirbt.
Hamm: Dein Licht, das ...?! Was man nicht alles zu hören kriegt! Na ja, es wird ebenso gut hier sterben, dein Licht. Schau mich nur mal an, und dann werden wir noch mal darüber reden, über dein Licht.“¹⁹⁴

Bei Nagg und Nell, die nur in Tonnen sitzen, ist die schwindende Sehkraft ebenfalls Thema ihrer Unterhaltungen miteinander. Sie ist dabei Teil ihres ganzen Unvermögens einer selbstständigen Existenz, die zu einem sehr isolierten Leben in ihren Tonnen führt.

¹⁹² Beckett, Samuel: Endspiel. Übersetzung aus dem Französischen von Elmar Tophoven. In: Beckett, Samuel: Warten auf Godot. Endspiel. Glückliche Tage. Drei Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2005. S. 107-160. S. 110.

¹⁹³ ebd. S. 109.

¹⁹⁴ ebd. S. 116.

Im Dialog thematisieren Nagg und Nell sowohl ihre beginnende Blindheit und ihr Gehör, als auch den Grund für ihr Leben in den beiden Mülltonnen.

„Nagg: Siehst du mich?
Nell: Schlecht. Und du?
Nagg: Was?
Nell: Siehst du mich?
Nagg: Schlecht.
Nell: Um so besser, um so besser.
Nagg: Sag das nicht. *Pause*. Unsere Sehkraft hat gelitten.
Nell: Ja.
Pause.
Sie wenden sich voneinander ab.
Nagg: Hörst du mich?
Nell: Ja. Und du?
Nagg: Ja. *Pause*. Unser Gehör hat nicht gelitten.
Nell: Unser was?
Nagg: Unser Gehör.
Nell: Nein. *Pause*. Hast du mir sonst noch was zu sagen?
Nagg: Erinnerst du dich ...
Nell: Nein.
Nagg: An den Tandemunfall, bei dem wir unsere Haxen verloren.“¹⁹⁵

Hamm, der durch seine Position im Beziehungsgefüge Mittelpunkt der Handlung ist und die (psychische) Macht über alle anderen Figuren zu haben scheint, ist von diesen anderen Personen jedoch stark abhängig.

Nur in der gegenseitigen Anerkennung ihrer Existenz werden sie als Figuren bzw. Identitäten sichtbar – auch wenn ihnen diese Sichtbarkeit Angst macht, sobald sie ins Bewusstsein tritt.

„Hamm: Wir sind doch nicht im Begriff, etwas zu ... zu ... bedeuten?
Clov: Bedeuten? Wir, etwas bedeuten? *Kurzes Lachen*. Das ist aber gut!“¹⁹⁶

Für Hamm, der blind ist, ist es notwendig von den anderen gesehen und vor allem beachtet zu werden. So muss Nagg Hamm zuhören, während der ihm seine Geschichte erzählt.

Ebenso möchte Hamm nicht, dass Clov hinter seinem Stuhl steht, weil ihm das unangenehm ist und Angst macht. Auch die Möglichkeit, dass Clov ihn verlässt, ist für Hamm sowohl Hoffnung, da dadurch das Spiel beendet würde, als auch größter Schrecken, weil damit seine wichtigste Bezugsperson und sein wichtigster Beobachter und Zuhörer verloren ginge.

¹⁹⁵ ebd. S. 117/118.

¹⁹⁶ ebd. S. 128.

In der Frage, warum sich Clov nicht von Hamm befreit, indem er ihn tötet, zeigt sich die gegenseitige Abhängigkeit von Clov und Hamm.

„Hamm: Warum tötest du mich nicht?
Clov: Ich weiß nicht, wie der Speiseschrank aufgeht.“¹⁹⁷

Trotz seiner Blindheit putzt Hamm mehrmals seine Brille, obwohl dies nicht notwendig wäre und sinnlos ist, weil für einen Blinden keine Notwendigkeit besteht, ein geputztes Brillenglas vor seinem blinden Auge zu haben. Hamm versichert sich dadurch jedoch äußerlich seiner Blindheit, indem er das Zeichen seiner Blindheit ausstellt, der Umwelt mitzuteilen versucht, dass er diese Anteilnahme an der Außenwelt verloren hat.

Hamm sieht die Welt durch die Augen von Clov, der für ihn aus dem Fenster sehen, sowie ihn durch das Zimmer fahren muss, um Hamm die Grenzen seiner Welt zu zeigen.

In der gegenseitigen Abhängigkeit zwischen Clov und Hamm zeigt sich, dass Macht sich zwar durch die Herrschaft eines Machtträgers etabliert, um eine Machtbeziehung jedoch aufrecht zu erhalten, ist es notwendig, dass es eine Person gibt, die beherrscht werden kann und sich beherrschen lässt.

Obwohl Clov durch seine Sehkraft und seine körperliche Agilität Hamm gegenüber physisch überlegen wäre, gelingt es ihm dennoch nicht sich von Hamm loszusagen. Es zeigt sich die ko-existenzielle Abhängigkeit der beiden Figuren, die durch ihre Beziehungsform ihre gegenseitige Existenz definieren.

„Regeldiskussionen sind ausschließlich auf einer Meta-Ebene möglich, die nur zu erreichen ist, indem das Spiel endet. Jeder Versuch, das Endspiel zu beenden, setzt es aber automatisch fort, da die vermeintliche Regeldiskussion über das Spiel selbst als Spielzug erscheint.“¹⁹⁸

Gefangen in dieser Abhängigkeit werden sie älter und leben die gleichen Strukturen immer wieder, ohne aus dem Spiel, aus der Abhängigkeit, ausbrechen zu können.

¹⁹⁷ ebd. S. 113.

¹⁹⁸ Becker (1998). S. 60.

Die Abnutzung, sowohl des Körpers als auch der psychischen Kraft, zeigt sich im körperlichen Verfall, in den auch die Blindheit miteingeschlossen ist und somit als Symbol auf diesen Verfall verweist.

4.2. Samuel Beckett: „Warten auf Godot“

In Samuel Becketts „Warten auf Godot“¹⁹⁹ warten die zwei Männer Estragon und Wladimir an einem unbestimmten Ort, zu einer unbestimmten Zeit auf Godot, mit dem sie eine Verabredung haben, den sie aber noch nicht kennen und der bis zuletzt nicht erscheint.

Jeweils am Ende eines Tages, gekennzeichnet durch das Akt-Ende, wird ihnen durch einen Botenjungen mitgeteilt, dass Godot nicht kommen kann, und gleichzeitig versichert, dass Godot am nächsten Tag kommen werde.

Wladimir, der eher Nüchterne und Sachliche, und Estragon, der behauptet ein Dichter zu sein, vertreiben sich ihr Warten mit Reden, Denken, Schlafen, gegenseitigen Gemeinheiten und In-die-Ferne-Schauen.

An beiden Tagen der Stückhandlung befinden sich Estragon und Wladimir am gleichen Ort, etwa zur Abendzeit und warten dort. Durch einen Baum, der am zweiten Tag – im zweiten Akt – Blätter trägt, zeigt sich im Bühnenbild das Fortschreiten der Zeit.

An beiden Tagen begegnen ihnen Pozzo und sein „Knecht“ Lucky, der von Pozzo an einer Leine geführt und misshandelt wird.

Im zweiten Akt, beim zweiten Auftritt, ist Pozzo blind und Lucky ist stumm geworden. Ihr Verhältnis als „Herrscher“ und „Knecht“ ist davon unbeeinflusst, jedoch können sie den beiden Wartenden, Wladimir und Estragon, nicht mehr mit ihren Gedanken oder mit Tänzen die Zeit verkürzen.

In der kargen Umgebung, neben einer Landstraße, am Fuße eines Baumes passiert wenig. Das Geschehen ist auf das Warten, das notwendige, jedoch sinnlos scheinende Verleben von Zeit, und auf letztendlich belanglose Aktionen reduziert.

„Warten auf Godot“ ist auch ein Stück über das Thema Zeit: Wie man sich die Zeit vertreiben kann, die Erinnerung an Vergangenes, das Vergessen von Geschehenem und somit auch die Irrelevanz von Zeit und Sinnhaftigkeit werden angesprochen, beziehungsweise ausgelassen und dadurch sichtbar.

¹⁹⁹ Die Zitate folgen der Übersetzung aus dem Französischen von Elmar Tophoven.

4.2.1. Die Figur des Pozzo in „Warten auf Godot“

In „Warten auf Godot“ wird das Vergehen von Zeit außer durch den Baum, der auf der Bühne im zweiten Akt Blätter trägt, auch in der Körperlichkeit von Pozzo und Lucky sichtbar.

Lucky ist im zweiten Akt stumm. Eines Tages, so Pozzo, war er einfach stumm, so wie er selbst eines Tages blind war, so wie alles eines Tages geschieht.

„Pozzo: [...] Irgendeines Tages ist er stumm geworden, eines Tages bin ich blind geworden, eines Tages werden wir taub, eines Tages wurden wir geboren, eines Tages sterben wir, am selben Tag, im selben Augenblick, genügt Ihnen das nicht? [...]“²⁰⁰

Das Verfließen der Zeit zeigt sich in der Veränderung des Körpers von Pozzo noch deutlicher als bei Lucky. Pozzo ist im zweiten Akt blind. Er erinnert sich nicht mehr daran, wann er blind wurde – obwohl Wladimir meint, ihn am Vortag noch sehend getroffen zu haben.

„Wladimir: Ich frage Sie, ob es ganz plötzlich gekommen ist.
Pozzo: Eines schönen Tages wurde ich wach und war blind wie das Schicksal.
Pause. Ich frage mich manchmal, ob ich nicht noch schlafe.
Wladimir: Wann war das?
Pozzo: Ich weiß nicht.
Wladimir: Doch nicht später als gestern ...
Pozzo: Fragen Sie mich nicht! Die Blinden haben keinen Zeitsinn. *Pause.* Auch die Zeichen der Zeit sehen sie nicht.“²⁰¹

Pozzo und Lucky fehlt nun das Zeitgefühl. Zeit hat für sie keine Bedeutung (mehr). Vor ihnen liegt ein dunkler unbekannter Weg, den sie auf unbestimmte Zeit gehen werden (müssen).

Die Widersprüchlichkeit und Lachhaftigkeit ihres Seins zeigt sich dabei in ihrem Verhalten. So ist das erste, was beim Auftritt von Lucky und Pozzo im zweiten Akt geschieht, ein Sturz.

„Pozzo und Lucky treten auf. Pozzo ist blind geworden. Lucky ist beladen wie im ersten Akt. Strick wie im ersten Akt, aber viel kürzer, damit Pozzo bequemer folgen kann. Lucky trägt einen neuen Hut. Beim Anblick von Wladimir und Estragon bleibt er stehen. Pozzo, der weitergeht, läuft ihn beinahe um. Wladimir und Estragon weichen zurück.“

Pozzo: klammert sich an Lucky, der unter dieser neuen Last schwankt Was ist los?
Wer hat gerufen?

²⁰⁰ Beckett (2005). S. 99.

²⁰¹ ebd. S. 96.

*Lucky bricht zusammen, läßt alles fallen, reißt Pozzo mit zu Boden. Sie bleiben lange ausgestreckt inmitten des Gepäcks liegen.*²⁰²

Es gelingt beiden nicht mehr aufzustehen und es entspinnt sich ein langes Prozedere um alle vier Figuren, bis sie es endlich schaffen Pozzo aufzuhelfen. Lucky, der als Blindenführer fungieren soll – anstelle eines Blindenstabes lässt sich Pozzo von Lucky durch den Strick verbunden führen – wird zum Stolperstein für Pozzo und sich selbst.

Die fehlende Kommunikation, die auf Pozzos Blindheit und Luckys Stummsein beruht, führt zum Zusammenbruch der gegenseitigen Hilfeleistungen.

In der Figur des Pozzo, in seiner Blindheit, zeigt sich das Vergehen der Zeit und die Vergänglichkeit des Körpers. Das Altwerden des Körpers und die Vergänglichkeit von Zeit wird durch die Blindheit Pozzos sichtbar, während das Vergehen der Zeit selbst von z.B. Estragon und Wladimir verdrängt wird. Sie empfinden die Kategorie Zeit als einen unangenehmen Aspekt des Seins, sie stehen in gewisser Weise außerhalb der Zeit.

„Wladimir: Sicher ist, daß die Zeit unter solchen Umständen lang wird und uns dazu treibt, sie mit etwas auszufüllen, das – wie soll man sagen – auf den ersten Blick vernünftig erscheint, bis wir uns daran gewöhnt haben. Du wirst sagen, es geschieht, damit wir nicht den Verstand verlieren. Klar. Aber irrt er nicht schon in der ewigen Nacht unergründlicher Tiefen? Das frage ich mich manchmal. Kannst du mir folgen?
Estragon: Wir werden alle verrückt geboren. Einige bleiben es.“²⁰³

Einen Kontrast zu Pozzos physischer Blindheit und der menschlichen Vergänglichkeit stellt der Baum auf der Bühne, der im zweiten Akt Blätter trägt, dar. Obwohl Wladimir und Estragon im ersten Akt meinen, der Baum sei wahrscheinlich schon abgestorben, lebt er im zweiten Akt wieder auf.

Ebenso kontrastreich ist die Figur von Pozzo in den beiden Akten. Im ersten Akt ist er agil. Er übt seine Macht gegenüber Lucky wie selbstverständlich aus, so als würde er es immer so machen und gemacht haben. Im zweiten Akt hingegen wirkt er alt. Durch seine Blindheit hat er an Kraft und Autorität eingebüßt. Er ist nun körperlich von Lucky abhängig. Dennoch

²⁰² ebd. S. 85.

²⁰³ ebd. S. 89.

bleibt das Machtgefälle zwischen ihm und Lucky bestehen, obwohl dieser ihm physisch überlegen zu sein scheint, weil er sieht. Die Beziehung zwischen Lucky und Pozzo, als willkürliche, schicksalhafte Beziehung, die vielleicht auch anders, umgekehrt, sein könnte, spricht Pozzo schon im ersten Akt direkt an.

„Pozzo: Ich hätte ja auch in seiner Haut stecken können und er in meiner. Wenn der Zufall es nicht anders gewollt hätte. Jedem das Seine.“²⁰⁴

Pozzos Blindheit zeigt einerseits das Vergehen der Zeit, andererseits die Verweigerung der Erkenntnis derselben. Blindheit wird als plötzliches Schicksal genommen – sie könnte ja genauso gut jederzeit vorbei sein – was Waldimir anspricht, wenn er meint, es schiene ihm nicht so, als sei Pozzo blind.

„Wladimir: Ich frage mich, ob er wirklich blind ist.
Estragon: Wer?
Wladimir: Würde ein wirklich Blinder sagen, daß er keinen Zeitsinn hat?
Estragon: Wer?
Wladimir: Pozzo.
Estragon: Ist er blind?
Wladimir: Das hat er doch gesagt.
Estragon: Na und?
Wladimir: Mir schien, daß er uns sah.
Estragon: Das hast du geträumt.“²⁰⁵

Durch Pozzos Blindheit wird zwar im Stück selbst das Vergehen der Zeit und der Verfall des menschlichen Körpers/des Menschen sichtbar, die Figuren selbst ignorieren dieses Fortschreiten der Zeit jedoch und verweigern die Zur-Kennntnisnahme des Weiterschreitens der Zeit und der Existenz.

Die Figuren verweilen trotz der Geschehnisse und Interaktionen miteinander in ihrer jeweils eigenen Wirklichkeit. Gleichzeitig brauchen sie die reale Existenz der Anderen und streben danach, von diesen gesehen und beachtet zu werden. Der stetige Verfall, der dabei stattfindet, zeigt die Unmöglichkeit dieser Übereinkunft und das Fortschreiten der Wirklichkeit gegenüber allen Wunschvorstellungen, den Widerspruch zwischen Veränderung und Stillstand.

²⁰⁴ ebd. S. 36.

²⁰⁵ ebd. S. 100.

Auch in der Herrscher-Knecht-Struktur zwischen Pozzo und Lucky bleibt diese Unveränderlichkeit der eigenen Existenz, der Unwille bzw. das Unvermögen, diese anzuerkennen und sie in weiterer Folge zu verändern, sichtbar.

4.3. Zusammenfassung: Blindheit als ein Zeichen des Verfalls

In den beiden Stücken „Endspiel“ und „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett wird die Blindheit als deutlich erkennbares physisches Zeichen des körperlichen Abbaus, des Verfalls gezeigt. Damit kann einerseits über dieses Zeichen des Verfalls reflektiert werden und auf weitere Verfallserscheinungen hingewiesen werden, andererseits zeigt sich darin eines der grundlegenden Themen des Mensch-Seins: der stetige Gang einem Ende zu, das nicht aufgehalten werden kann.

Dass dieses Zu-Ende-Gehen oft nicht bewusst geschieht – vielmehr einfach dem Ende unreflektiert entgegengelebt wird – zeigen die Figuren in beiden Werken auf.

Der Blick auf das stetige Fließen der Zeit, welches oft nicht wahrgenommen oder ausgeblendet wird, kann dies bewusst machen. Dadurch wird eine Auseinandersetzung mit dem Vergehen des Lebens und den damit verbundenen Konsequenzen ermöglicht. Ein Anstoß zum reflektierten Umgang mit der eigenen Lebenszeit kann durch die Darstellung von Blindheit, als Zeichen des körperlichen Verfalls, hervorgerufen werden.

Die Darstellung von „**Blindheit als Zeichen des Verfalls**“ zeigt nicht nur den körperlichen Verfall, sondern sie verweist vielmehr auch auf den geistigen Verfall, der als Blindheit sichtbar gemacht wird, jedoch oft weniger sichtbar ist, als der physische Abbau des Körpers.

5. Sehen als Leid

Die Erkenntnis, dass Sehen Leid bedeutet, erlangt die blinde Figur in Dea Lohers (geb. 1964) „Unschuld“²⁰⁶.

In den meisten Fällen wird Blindheit als etwas Schreckliches angesehen. Nicht-Sehen bedeutet, die Welt nicht zu erkennen, sich Wahrheit und Wissen nicht aneignen zu können, gegenüber Neuem verschlossen zu sein. Blindheit wird auch als ein Zeichen für Verfall und den Niedergang des Lebens wahrgenommen.

Blindheit kann aber auch als etwas Positives gesehen werden – nicht nur, wenn sie Mehr-Wissen bedeutet. Wenn das Sehen selbst Leid mit sich bringt, ist Blindheit eine Wohltat.

Im Stück „Unschuld“ wird der blinden Figur Absolut ermöglicht, durch eine Operation wieder zu sehen. Sie, die ihr Leben lang blind war, kann nun wieder sehen, erkennen, die Welt visuell betrachten. Doch unter ihrer neuen Möglichkeit leidet sie. Die Blindheit war ihr vertraut, gab ihr Sicherheit und ein Bild von der Welt, mit dem sie leben konnte und wollte.

Durch ihre neue Sehkraft erkennt sie nun die Welt mit all ihrer Hässlichkeit. Die neue Erkenntnis – die nicht durch Kompensation erlangt wird, sondern durch die reale Erfahrung des Sehens – fügt ihr mehr Leid zu, als dies das Nicht-Sehen und der damit verbundene andere Zugang zur Welt getan haben.

Blindheit kann nicht nur den Verlust einer Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeit darstellen, sondern auch eine andere Wahrnehmung der Welt mit sich bringen. Diese kann durchaus von der blinden Person willkommen geheißen werden, da dadurch die Wirklichkeit angenehmer erscheint als die nur vermeintlich schöne, visuelle Welt.

²⁰⁶ Uraufführung: 2003, Hamburg.

5.1. Dea Loher: „Unschuld“

In „Unschuld“ von Dea Loher werden die Leben von etwa zehn Personen ausschnittsweise dargestellt, die auf mehr oder weniger lose Art miteinander verbunden sind.

Da gibt es Fadoul und Elisio, zwei illegale schwarze Immigranten, die am Hafen arbeiten, einer Selbstmörderin nicht geholfen haben und sich daher schuldig fühlen. Fadoul findet eine Tüte mit 200.000 Euro und trifft die junge blinde Frau, Absolut, in die er sich verliebt.

Absolut hat ein Buch verloren, das von der alternden Philosophin Ella geschrieben wurde, die außer dem Werk „Die Unzuverlässigkeit der Welt“ kein weiteres Buch veröffentlicht hat. Man sieht Ella mit ihrem Mann sprechen und ihn schlussendlich erschlagen.

Frau Habersatt, eine alleinstehende Frau, die sich die Leiden der anderen zu Eigen macht, trifft auf Elisio und Fadoul und möchte, dass Elisio sie als Mutter anerkennt.

Dieser kann sich jedoch nicht davon erholen, eine rothaarige Frau, die freiwillig in den Tod ging, nicht aus dem Meer gerettet zu haben.

Elisio und Frau Habersatt finden den Weg zu Rosa und ihrem Mann Franz, der als Leichenbestatter arbeitet und vielleicht über den Verbleib der toten Frau Bescheid weiß. Doch dieser kennt sie nicht, jedoch sieht seine Frau Rosa ihr zum Verwechseln ähnlich.

Schließlich sitzen Frau Habersatt, Frau Zucker – Rosas Mutter –, Elisio, Fadoul und Absolut zusammen. Fadoul hat sein Geld für Absolut's Augenoperation aufgebracht, weil er ihr das Licht wiederbringen wollte. Doch da sie nicht an Gott glaubt, so meint Fadoul, gelinge es ihr nicht zu sehen.

In den neunzehn Szenen von „Unschuld“ wird dieser lose Handlungsstrang mit Fragen zu Selbstmord, Mord, Krankheit und Tod, Schuld und Unschuld, der Frage nach dem Sinn des Lebens und der Frage, ob es überhaupt einen Sinn macht, nach dem Sinn des Lebens zu fragen, verbunden.

5.1.1. Die Figur der jungen blinden Frau Absolut in „Unschuld“

Die lose miteinander verbundenen Figuren in Dea Lohers Stationendrama „Unschuld“ leben mehr oder weniger glücklich oder bemühen sich um ein bisschen Glück.

Im Mittelpunkt des Stücks stehen Fadoul und Elisio, zu denen alle anderen Figuren des Stücks entweder in direkter Beziehung, die zwischen flüchtig und bekannt variiert, stehen, oder mit ihnen in Form eines Gegenstands, wie dem Buch von Ella, verbunden sind.

Die junge blinde Frau, Absolut, wird zu einer wichtigen Person im Beziehungsgeflecht der Figuren, weil Fadoul, der ihre Blindheit zuerst nicht sieht, sich in sie verliebt.

„Fadoul: Aber Madame, Sie sehen doch, es ist eine alte Tüte voller Müll, die unter der Bank steht, und sie gehört nicht mir.

Mädchen: Nein, das sehe ich nicht. Ich kann nicht sehen.“²⁰⁷

„Elisio: Fadoul, mein Freund, hat sich verliebt, in ein Mädchen mit tiefschwarzen Augen. Die Augen sind schwarz, weil ihre schwarzäugigen Eltern dachten, sie seien Gott.“²⁰⁸

Elisio findet Absolut's Buch der Schriftstellerin Ella, das diese in Blindenschrift liest, und nimmt es an sich. Absolut spricht Fadoul auf dieses Buch an und beschuldigt ihn, es ihr gestohlen zu haben. Dieser verteidigt sich gegen die Anschuldigung, fremde Bücher zu nehmen.

„Fadoul: Ich verstecke keine Bücher. Schon gar keine, die, wie ich annehmen muss, in Blindenschrift geschrieben sind.“²⁰⁹

Da die blinde Absolut im Nachtclub zum „Blauen Planeten“ für Männer, die sie sehen können, tanzt, lädt sie auch Fadoul ein, ihr zuzusehen.

²⁰⁷ Loher, Dea: Unschuld. In: Loher, Dea: Unschuld. Das Leben auf der Praça Roosevelt. Zwei Stücke. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2004. S. 7-106. S. 37.

²⁰⁸ ebd. S. 85.

²⁰⁹ ebd. S. 37.

„Mädchen: Ich tanze. Ich tanze in einer Bar am Hafen. Ich habe eine kleine runde Bühne mit einer golden glänzenden Stange in der Mitte, und wenn die Musik anfängt, gehört sie mir ganz alleine, und ich tanze für die Männer, die mir zusehen wollen.“²¹⁰

Fadoul jedoch weigert sich zu kommen, weil er sich in Absolut verliebt hat und es ihm ein Gräuel wäre, ihr beim Tanzen in einem Nachtclub zuzusehen. Auch glaubt er, dass dies eine Sünde wäre und darauf die Blendung als Bestrafung für die Übertretung eines Gebots stünde.

„Mädchen: Willst du mir nicht zusehen.
Fadoul: Ich. – Niemals. Darauf steht blenden, das sag ich dir. Blenden mit einem glühenden Feuereisen, dass es nur so zischt.“²¹¹

Fadoul möchte das gefundene Geld dazu verwenden, etwas Großes, Gutes zu tun. Ihm scheint, als hätte sich Gott ihm in einer Tüte mit Geld geoffenbart und verlange nun von ihm eine gute, richtige Tat.

„Fadoul: Ja. Gott ist in einer Tüte. Ich wollte es erst nicht sagen, weil – ich war verunsichert. Er will, dass ich etwas ganz Großes tue, möglicherweise soll ich werden wie er, und – na ja, es könnte sein, dass ich eure Hilfe brauche.“²¹²

Er fragt seine Freunde um Rat und entscheidet sich schließlich Absolut eine Augenoperation zu zahlen, damit sie wieder sehen kann. Dies sieht er als seine göttliche, große, gute Tat an, wie es Elisio Frau Habersatt schildert.

„Elisio: Und dann hat Fadoul zweihunderttausend Euro gefunden, in einer Tüte, und er lässt die schwarzen Augen des Mädchens operieren, das wird morgen gemacht im Krankenhaus, und jetzt glaubt er auch, dass er allmächtig ist. [...]“²¹³

Die Blindheit von Absolut ist für ihre Eltern die absolute, da vollkommene Existenz. Sie wünschten sich für ihr Kind, weil sie beide ebenfalls blind waren, dass dieses auch in ihrer vollkommenen dunklen Welt leben möge. Sie wollten, dass ihr Kind blind zur Welt kommt und lenkten – genauso wie Fadoul es durch die Operation versucht – Absolut's Schicksal.

²¹⁰ ebd. S. 42.

²¹¹ ebd. S. 43.

²¹² ebd. S. 68.

²¹³ ebd. S. 85/86.

„Absolut: Meine Eltern sind beide blind. Sie wollten mich erschaffen nach ihrem Vorbild, und nachdem sie mich gezeugt hatten, ließen sie meine Gene untersuchen, um sicher zu sein, dass ich blind zur Welt kommen werde wie sie; sie wollten, dass wir gleich sind, sie, die Eltern, und ich, ihr Kind, denn sie denken, sie leben in einer vollkommenen Welt, und deshalb sollte ich zu ihrer Welt gehören und auch vollkommen sein.“²¹⁴

Auch wenn Absolut versteht, dass die blinde Welt ihrer Eltern für diese vollkommen ist und sie ihre Eltern durch ihre perfekte Blindheit glücklich macht, wünscht sie sich dennoch nichts mehr als sehen zu können.

„Absolut: Ich denke, sie haben recht, ihre Welt ist vollkommen, und ich bin ein vollkommenes Wunschkind. Ich habe sie glücklich gemacht.
Fadoul: Wünschst du dir denn nicht, sehen zu können.
Absolut: Das wünsche ich mir mehr als alles auf der Welt.“²¹⁵

Diesen Wunsch versucht ihr Fadoul zu erfüllen, wodurch er dabei gleichzeitig seinen göttlichen Auftrag erfüllt. Wie Absolut's Eltern spielt auch er Schicksal, Gott.

Doch nach der Operation sieht Absolut nicht so, wie erhofft. Sie kann die Umgebung nur unscharf wahrnehmen und leidet an körperlicher Übelkeit.

„Absolut: *zu Fadoul* Mir ist schlecht. Mir ist schwindlig. In meinem Kopf wächst ein Ameisenhaufen. Ich laufe wie auf einem Schiff, ich sehe verschwommene Kreise und helle Flecke, und manchmal etwas, das eine Farbe sein könnte, aber sie hat keinen Umriss. Und ich kann weder dich noch Elisio erkennen.“²¹⁶

Anstatt wirklich zu sehen, sieht Absolut nur schemenhaft, das absolute Nichts wurde zu helleren Schatten. Dafür hat sich Absolut's Gehör verändert und verstärkt. Sie sieht nun Geräusche, hört, was sie sehen sollte – und leidet darunter.

„Absolut: Ich sehe Geräusche. Ich höre, was ich sehen sollte. Es tut so weh.“²¹⁷

²¹⁴ ebd. S. 71.

²¹⁵ ebd. S. 72.

²¹⁶ ebd. S. 101.

²¹⁷ ebd. S. 100.

Absolut leidet an den neuen – sichtbaren – Eindrücken der Welt. Ihre neue – wenn auch eingeschränkte – Sehfähigkeit bringt ihr nicht die erhoffte Erlösung, sondern Schmerz.

Fadoul schiebt ihr Leiden auf ihren Unglauben. Da sie nicht glaubt, sehe sie nicht, meint Fadoul, der den Glauben an Gott als Voraussetzung für das Gelingen des neuen Sehens sieht.

„Fadoul: zu *Absolut* Es geht nicht voran, weil du keinen Glauben hast. Du bist eine Ungläubige, und Gott ist ein Dreck für dich. Du glaubst an die Ärzte und die Wissenschaft, aber nicht an die Kraft Gottes, und deswegen kann er nichts für dich tun, und das ist allein deine Schuld.“²¹⁸

Da Absolut aber nicht glaubt, sondern nur dem Wissen, der Wissenschaft vertraut, glaubt sie auch nicht an die Göttlichkeit hinter Fadouls Handlung, sondern nur an die Macht der Menschen, die dazu fähig sind Blindheit zu geben und zu nehmen.

„Absolut: Ich habe nicht lange überlegt. Ich glaube nicht an Gottes Existenz, nicht an Zeichen, nicht an Schicksal. Ich glaube an die Wissenschaft. Und die Willenskraft des Menschen. Mehr gibt es nicht. Menschen haben mir die Augen genommen, und Menschen können sie mir wiedergeben. Das ist es, woran ich glaube.“²¹⁹

Absolut's neuerlangtes Sehen ist – genauso wie ihre frühere Blindheit – ein ihr von Menschen zugefügtes Leid. Sie ist Opfer von Menschen, die ihr Gutes wollten. Da sie aber nicht selbstbestimmt über ihre Existenz entscheiden konnte, leidet sie – auch am Sehen.

²¹⁸ ebd. S. 102.

²¹⁹ ebd. S. 89/90.

5.2. Zusammenfassung: Sehen als Leid

Im Stück „Unschuld“ wird die Umkehrung des Blindheits-Motivs, welches im gesellschaftlichen Bewusstsein meist negativ verankert ist, gezeigt. Das „**leidvolle Erleben des Sehens**“ führt somit zu einer Aufwertung des Nicht-Sehens.

Blindheit, die es Menschen ermöglicht die Schönheit der Welt ohne ihre visuelle Hässlichkeit zu erleben, wird dabei zum gewünschten bzw. angestrebten Zustand.

Im Stück wird auch die Selbstverständlichkeit des Sehens, die Vorherrschaft des Visuellen in unserer Gesellschaft hinterfragt und als fragwürdig dargestellt. Sehen-Können ist nicht immer das Wichtigste im Leben – auch wenn wir in einer visuell dominierten Zeit leben.

Sehen, das als Leid erlebt und dargestellt wird, hebt einerseits die negative Bewertung von Blindheit auf und ermöglicht eine positive Sicht auf diese, andererseits verweist es auf die Dominanz des Visuellen in der heutigen westlichen Gesellschaft und stellt diese in Frage.

Blindheit braucht keine Kompensation, um zu einem positiven Erleben der Wirklichkeit zu führen. Das Fehlen von visuellen Eindrücken führt vielmehr zu einer speziellen Form der Wahrnehmung, die nicht weniger Wissen oder mehr Wissen mit sich bringt, sondern allein durch ihre Existenz das Leben eines Individuums erleichtern und bereichern kann.

Durch die Aufwertung von Blindheit wird die dominante visuelle Welt hinterfragt und dies führt auch zu einer Aufwertung von Blindheit als bewusst erlebter Existenzform.

6. Abschießende Reflexion zu den analysierten Formen von Blindheit

Die Analyse der fünf Formen von Blindheit zeigt, auf welchen unterschiedlichen Ebenen Blindheit als Zeichen und Ausgangspunkt für die Reflexion der menschlichen Existenz dienen kann.

Die verschiedenen Formen von Blindheit zeigen ein weites Spektrum von menschlichen Identitätsebenen, die am Theater verhandelt werden (können).

Es lässt sich ein weiter Bogen von der Frage nach Verantwortung über Wissen bis hin zur Möglichkeit des Mehr-Wissens, von der Ignoranz von Erkenntnis oder dem ständigen Verfall des Menschen bis hin zur Dominanz des Visuellen spannen.

Die Figuren der analysierten Stücke ermöglichen die Problematisierung der verschiedenen menschlichen Lebens- und Seinsbereiche, deren Grundlagen und Normen immer neu auszuhandeln und zu vereinbaren sind. Die sich ergebenden Regelungen, Gesetze, Vereinbarungen erweisen sich als grundlegend für die jeweilige menschliche Existenz.

Quasi stellvertretend für die ZuschauerInnen sind die Figuren in den einzelnen Dramen in diese Diskurse um Normen und Regeln involviert und durchleben diese. Die ZuschauerInnen können sich einerseits in ihnen wiederfinden, andererseits auch in der Reflexion des Gezeigten diese Normen wieder ins eigene Bewusstsein bringen und sie hinterfragen.

In den Darstellungen von Blindheit werden verschiedene Konnotationen von Blindheit, denen unterschiedliche Ideen der Infragestellung von Normen zugrundeliegen, aufgegriffen. Damit eröffnen sich Diskussions- und Reflexionsfelder, die mit Hilfe der Blindheit, welche keine menschliche Norm darstellt, scheinbar gefahrlos verhandelt werden können.

Neben dieser gefahrlosen Verhandlung von Normen verweist Blindheit gleichzeitig auch auf das Sehen als Grundelement der menschlichen Wahrnehmung, das für die Erkenntnis der Welt als wichtig angesehen wird und in der gegenwärtigen Zeit dominiert.

Die anhand einiger dramatischer Figuren analysierten Formen von „Blindheit am Theater“ geben einen Einblick in die Verwendung von Blindheit als einer Möglichkeit sich mit grundlegenden menschlichen Problemen und Fragestellungen auseinander zu setzen.

Die Theorie der doppelten Infragestellung von Identität durch die Darstellung von Blindheit am Theater schwingt dabei bei allen Formen der Blindheit mit und muss daher mitbedacht werden.

Zusammenfassung und Nachwort

Über „Blindheit am Theater“ zu schreiben ist (k)ein Paradox. Es ist ein Versuch, der auf verschlungene Pfade führt. Der Weg führt zu den Grundlagen von menschlicher Existenz, zu der Frage nach der Definition und dem Wesen von Theater und zur Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Blindheit als Abwertung oder Aufwertung derselben.

Warum wird Blindheit von Anfang an am Theater dargestellt?

Theater wird zu einem wichtigen Teil auch über das Sehen als solches bestimmt. Blindheit als Fehlen des Sehens, scheint dieser Grundkonstituierung des Phänomens *Theater* zu widersprechen. Doch seit der Antike werden blinde Figuren auf die Bühne gebracht und sind dort noch immer vorhanden.

Blindheit ist eben nicht einfach nur *Nicht-Sehen*, sondern hat eine eigene Qualität, die vom Theater zur Infragestellung von Normen, Werten, Konventionen und Seins-Möglichkeiten herangezogen werden kann.

In dieser Arbeit sollte gezeigt werden, dass die Darstellung von Blindheit zwei Ebenen der Reflexion eröffnet, die sich im Auf-die-Bühne-Bringen von Blindheit am Theater treffen.

Einerseits wird durch Blindheit die Brüchigkeit von menschlichem Selbstverständnis deutlich, weil Sehen als Grundlage für die menschliche Ich-Werdung bedeutend ist. Andererseits rekurriert das Fehlen des Sehens auf die Theatersituation selbst, die durch die Anwesenheit von DarstellerInnen und ZuschauerInnen bestimmt ist, die in einer Kommunikation – wobei die visuelle Medialität neben der Akustik den Hauptteil dieser Vermittlungsarbeit übernimmt – miteinander verbunden sind.

Durch die Darstellung von Blindheit am Theater werden diese beiden Ebenen gleichzeitig angesprochen und ermöglichen dadurch eine (unbewusste) Reflexion über das menschliche Sein.

Durch die Anführung einiger Formen von Blindheit und passenden Beispielen aus der Theaterliteratur wurde versucht aufzuzeigen, welche Möglichkeiten von Charakterzeichnung,

Identitätsbildung und -hinterfragung es gibt, die durch die vielschichtige Bedeutungsträchtigkeit des Wortes „blind“ zustande kommen.

Blindheit steht dabei für das Aufzeigen eines Mangels, der auch mehr als ein Sehmangel sein kann, oder für das Verweisen auf Sehen als Normalität, die hinterfragt wird.

Auf dem Weg der lexikalischen und etymologischen Betrachtung der Bereiche „blind“ und „Theater“, welche als Definitionsgrundlage für eine Einschränkung der Definitionenvielfalt diente, wurde auf die Bedeutung des Sehens für die menschliche Identität hingewiesen.

Anhand der Psychoanalyse – insbesondere durch Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums – zeigte sich die Bedeutung des Blicks für die menschliche Ich-Werdung, bei der diese imaginäre Konstituierung als Voraussetzung für weitere Identifikationen verstanden wird. Dabei wurde auch die Bedeutung des Anderen und dessen Blick für die menschliche Subjektwerdung aufgezeigt, welche auch in der Form des Theaters als „Ort zum Sehen und Gesehen-Werden“ wiederzufinden ist.

In dieser visuellen Kommunikation am Theater etablieren sich Individuen, sowohl auf der Bühne als auch bei Zuschauenden und Darstellenden selbst.

Das Fehlen des Blicks durch Blindheit weist auf die doppelte Infragestellung von Identität und Individuen und damit auch auf die zweifache Zeigemöglichkeit des Theaters durch die Thematisierung blinder Figuren hin.

Die Brüchigkeit der Identitäten, die Formen von Seins-Möglichkeiten sowie die Schwierigkeit von Erkenntnis und deren Hinterfragung wurden mit dem Aufzeigen verschiedener Formen von Blindheit am Theater angeregt.

Die Blickwinkel von „Blendung als Strafe“, „Blindheit als Mehr-Wissen“, „Blindheit als Nicht-Wissen“, „Blindheit als Zeichen des Verfalls“ und „Sehen als Leid“ zeigen die verschiedenen Bedeutungsebenen von Blindheit und ihre Möglichkeiten für Erkenntnis und Reflexion.

Die Auseinandersetzung mit „Blindheit am Theater“ hat mich auf verzweigte Wege geführt, die immer auf dem Wunsch basierten, einige Formen von Blindheit, einige blinde Figuren am Theater aufzuzeigen, um deren Existenz und Wichtigkeit hervorheben zu können.

Nicht nur Sehen ist am Theater bedeutend, auch das Nicht-Sehen – und das nicht nur symbolisch, sondern real – ist für eine Reflexion von Theater und menschlicher Identität wichtig.

„Worüber schreibst du? – Blindheit am Theater. – Das klingt ja spannend!“

Ja, das ist es.

Bibliografie

1. Primärliteratur

Beckett, Samuel: Endspiel. Übersetzt aus dem Französischen von Elmar Tophoven. In: Beckett, Samuel: Warten auf Godot. Endspiel. Glückliche Tage. Drei Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2005. S. 107-160.

Beckett, Samuel: Warten auf Godot. Übersetzt aus dem Französischen von Elmar Tophoven. In: Beckett, Samuel: Warten auf Godot. Endspiel. Glückliche Tage. Drei Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2005. S. 7-106.

Dürrenmatt, Friedrich: Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Neufassung 1980. Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Band 5. Zürich: Diogenes Verlag, 1998[a].

Dürrenmatt, Friedrich: Der Blinde. In: Dürrenmatt, Friedrich: Es steht geschrieben. Der Blinde. Frühe Stücke. Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden. Band 1. Zürich: Diogenes Verlag, 1998[b]. S. 149-247.

Loher, Dea: Blaubart – Hoffnung der Frauen. In: Loher, Dea: Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999. S. 65-134.

Loher, Dea: Unschuld. In: Loher, Dea: Unschuld. Das Leben auf der Praça Roosevelt. Zwei Stücke. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2004. S. 7-106.

Maeterlinck, Maurice: Die Blinden. In: Maeterlinck, Maurice: Die frühen Stücke. Band 1. Übersetzt und herausgegeben von Stefan Gross. München: edition text + kritik, 2000. S. 107-132.

Sophokles: Antigone. Übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart: Reclam, 2000.

Sophokles: König Ödipus. Übersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam, 2002.

Sophokles: Ödipus auf Kolonos. Übersetzt von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam, 1996.

2. Sekundärliteratur

Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994.

Baumeister, Pilar: Die literarische Gestalt des Blinden im 19. und 20. Jahrhundert. Klischees, Vorurteile und realistische Darstellungen des Blindenschicksals. Frankfurt/Main u.a.: Lang, 1991. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1230).

Becker, Joachim: Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen. Tübingen: Niemeyer, 1998. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Band 25).

Bernidaki-Aldous, Eleftheria A.: Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of *Oedipus at Colonus* of Sophocles. New York u.a.: Lang, 1990. (American University Studies: Ser. 17, Classical Languages and Literature; Vol. 8).

Burk, Henning: Psychoanalyse und Theater. Das Verhältnis von Psychoanalyse und Theater entwickelt am Verhältnis des Theaters zum Mythos, dargestellt am Beispiel des Sophokleischen OEDIPUS TYRANNOS und der Theaterkonzeption Antonin Artauds. Dissertation. Wien: 1973.

Fischer-Lichte, Erika: Wahrnehmung und Medialität. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): Wahrnehmung und Medialität. (Theatralität. Band 3. Fischer-Lichte, Erika (Hg.)). Tübingen u.a.: A. Francke Verlag, 2001. S. 11-28.

Gruber, Hildegard/Hammer, Andrea (Hg.): Ich sehe anders. Medizinische, psychologische und pädagogische Grundlagen der Blindheit und Sehbehinderung bei Kindern. Würzburg: edition bentheim, 2000.

Jackob, Alexander/Röttger, Kati: Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens. In: Röttger, Kati/Jackob, Alexander (Hg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld: transcript, 2009. S. 7-42.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Lacan, Jacques: Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986. S. 61-70.

Lacan, Jacques: Linie und Licht. In: Böhm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, 1994. S. 60-89.

Länger, Carolin: Im Spiegel von Blindheit: eine Kultursoziologie des Sehens. Stuttgart: Lucius und Lucius, 2002. (Qualitative Soziologie; Band 4).

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink, 2001.

Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München: Fink, 2008.

Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Löcker, 2010.

Ruhs, August: Die Schrift der Seele. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan. In: Mitscherlich, Alexander (Hg.): Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Sonderdruck zu Heft 10 – XXXIV. Jg. 1980. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1980. S. 886-909.

Ugolini, Gherardo: Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.

Vorwort. In: Braidt, Andrea B./Gruber, Klemens/Meister, Monika (Hg.): Mit Freud. Zur Psychoanalyse in Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Wien u.a.: Böhlau Verlag, 2006. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 52. Jahrgang, 2006. Heft 1). S. 7/8.

Wulf, Christoph: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens. In: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. S. 21-45.

3. Nachschlagewerke

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: rowohlt enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001.

Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: F.A. Brockhaus, 1987. Band 3.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2005.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. durchges. und erw. Auflage. Berlin u.a.: Walter de Gruyter, 2002.

Mackensen, Lutz: Ursprung der Wörter. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Wiesbaden: VMA-Verlag, 2000.

Pfeifer, Wolfgang: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. 7. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.

Pschyrembel®. Klinisches Wörterbuch. Wien u.a.: Walter de Gruyter, 2004.

Rischbieter, Henning (Hg.): Theater-Lexikon. Zürich u.a.: Orelli Füssli Verlag, 1983.

Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch./Hammer, Klaus: Lexikon Theater International. Berlin: Henschel Verlag, 1995.

4. Internetquellen

Blaubart

<http://de.wikisource.org/wiki/Blaubart> (Stand: 06.07.2010)

Abstract

Diese Arbeit setzt sich in zwei Teilen mit der Frage nach der Bedeutung von „Blindheit am Theater“ auseinander: erstens wird der Frage nachgegangen, warum Blindheit am Theater thematisiert wird; zweitens wird untersucht, welche Themen menschlicher Existenz anhand von Blindheit am Theater behandelt werden.

Im ersten Teil erfolgt anfangs eine etymologische und lexikalische Definition von „Blindheit“ und „Theater“. Dabei wird „Blindheit“ als „Fehlen von Sehen“ bezeichnet, wobei das Sehen und insbesondere der Blick ein Vorgang zwischen Sehendem und Gesehenem ist. „Theater“ als „Ort zum Schauen“ zeigt einerseits auf der Bühne Figuren mit bestimmten Identitäten und etabliert andererseits durch die theatrale, visuelle Kommunikation DarstellerInnen und ZuschauerInnen als solche.

Bezugnehmend auf J. Lacans psychoanalytische Theorie des „Spiegelstadiums als Bildner der Ichfunktion“ wird dann auf die Bedeutung des Sehens für die Bildung des Ichs und menschlicher Identität eingegangen. Fehlt der Blick, wie bei Blindheit, ist die Idee menschlicher Identität in ihren Grundfesten in Frage gestellt.

Das Auf-die-Bühne-Bringen von Blindheit verweist nun auf diese Brüchigkeit der menschlichen Identitätskonzeption und somit auch auf die verschiedenen Ebenen von Identitätsbildung am Theater.

Im zweiten Teil zeigt die Analyse verschiedener Bedeutungsformen von Blindheit anhand ausgewählter Theaterstücke mögliche Reflexionsebenen auf. Unter den Punkten „Blindheit als Strafe“, „Blindheit als Mehr-Wissen“, „Blindheit als Nicht-Wissen“, „Blindheit als ein Zeichen des Verfalls“ und „Sehen als Leid“ werden verschiedene Fragestellungen in Bezug zu menschlicher Existenz untersucht und anhand von Dramenbeispielen der AutorInnen Sophokles, F. Dürrenmatt, D. Loher, M. Maeterlinck und S. Beckett veranschaulicht.

Die Thematisierung von Blindheit am Theater verweist auf die Brüchigkeit von menschlichen Identitätskonzepten und stellt diese somit zur Reflexion und Aushandlung.

Lebenslauf

Barbara HAMP, geboren 1984 in Wien. Nach der mit Auszeichnung bestandenen Matura viermonatiger Au-Pair-Aufenthalt in London/England. Im Wintersemester 2004 Beginn des Studiums der *Theater-, Film- und Medienwissenschaft* an der Universität Wien mit einem Wahlfachschwerpunkt in *Cultural Studies*. Ab 2007 ebenfalls Studium des Master Studiums *Gender Studies* der Universität Wien.

Nebenbei Arbeit am „Theater der Jugend“ Wien als Regiehospitantin in mehreren Produktionen in den Saisonen 2003/04, 2004/05 und 2007/08. Zuletzt Hospitantin und Inspizienz bei der Produktion „Unsichtbare Freunde“ (Regie: Peter Raffalt; 2008/09).

Bereits erste Publikation im Bereich der *Gender Studies*:

„Flexibles Gehirn – starres Geschlecht? Über die Vermittlung von essentialisierenden und flexiblen Denkmodellen in (populär-)wissenschaftlichen Diskursen“

In: Bidwell-Steiner/Wiedlack, Maria Katharina (Hg.^{innen}): *Gender, Science and Technology*. Referat Genderforschung der Universität Wien, 2009.