

Das Auge in der Hand. Lessings brave Enkelkinder oder Über die Grenzen des taktilen Diskurses

Gabriel H. Decuble

ABSTRACT: The comparative paper attempts to answer the question of the largely lacking tactile discourse in world literature in such a way that anthropological and cultural-historical aspects are considered at the same time. These explain not so much the already indisputable primacy of the eye in literature, but rather its consequences for the reduced literary productivity of the near sense. Referring to texts by Rilke, Jandl, Celan or Henry Bachau, one can verify that the blindness motif contributes to a somewhat credible, yet still rudimental emergence of a tactile discourse. However, these are but mere exceptions in the vast realm of world literature, just like Goethe's synaesthetic exercises in the fifth Roman Elegy are: no poetics of hands, but rather an accidental encounter of erotic gesture and lyrical reasoning.

KEYWORDS: Blindness, Tactile Discourse, Goethe, Rilke, Celan

Würde man danach fragen, wo das von Nietzsche in einem seiner Aphorismen erwähnte „dritte Auge“, welches „ein Pförtchen zur Freude“ und eine „Zuflucht“ (*Morgenröthe*, IV. Buch, § 509, KSA 3: 297) zugleich darstelle, seinen Sitz im menschlichen Körper hat, so käme niemand auf die Idee, dieses unterhalb der Gürtellinie oder gar an den Extremitäten, etwa in der Fußsohle oder in der Hand, zu suchen. Auch Nietzsche selbst hätte es nicht dort verortet, erläuterte er doch, es handele sich dabei um ein großes „Theater-Auge, welches durch die zwei anderen in die Welt schaut“ (ebd.). Das dritte Auge, so die Implikation, müsse sich irgendwo hinter den beiden anderen und, wie mir scheint, auch in einiger Entfernung befinden, um durch diese gleichzeitig schauen zu können, ohne dabei merklich schielen zu müssen. Oder vielleicht steckt dieses Auge überhaupt nicht im Kopf, sondern es befindet sich ganz außerhalb des Körpers und in der etwaigen Höhe des sozialen Über-Ichs, damit man beim In-die-Welt-hinein-Schauen auch sich selbst wahrnehmen und so über die eigene Rolle im Welttheater nachdenken kann. Vielleicht.

Fest steht jedenfalls, dass das dritte Auge nicht in der Hand steckt, so sehr man Blinden einen ‚sechsten‘ Sinn bzw. das Vermögen nachsagt, mit Händen und Fingern sehen zu können: Blinde würden fremden Gesichtern Charakterzüge oder wenigstens Gemütsbewegungen genauso ablesen, wie sie Braille-Schrift lesen, d.h., sobald ihre Finger diese Gesichter entlang fahren dürfen. Trotz aller somit postulierten kognitiven Vorzüge wird Blinden in der Weltliteratur, soweit man diese als sterblicher Literaturwissenschaftler überhaupt erschließen kann, generell keine Rolle zuteil, die sie als außergewöhnlich begabte haptisch-taktile Erkennende kennzeichnen würde, es sei denn, blinde Autoren schildern selbst – doch das passiert meist in nichtfiktionalen Werken – die eigene Lage bzw. eigene Lebenserfahrungen.

Eine Ausnahme zu dieser allgemein verbreiteten Einstellung stellt z.B. ein Gedicht Ernst Jandls dar, dessen ohnehin antimimetisch-experimentelle Poetik alles möglich macht:

hand
 lampe des blinden
 gefährtin des lieds.

du deutest den weg.
 dann lässt du aufs auge dich nieder
 taube der nacht. (JANDL 1997, 1: 105)

Jandls gesteigerte Sensibilität für die Problematik der Blinden kann allerdings nicht darüber hinweg täuschen, dass auch seine Poetik der flächendeckenden Ignoranz frönt, die wir angeborenen oder, noch schlimmer, wir geübten Augenleser in Bezug auf nicht sehende Leser zeigen. Das Gedicht vermittelt mehr visuelle und auditive Elemente – die Licht spendende Lampe; das Lied; den geräuschschwachen Schwebeflug einer Taube –, als es zugeben möchte.

Ungewöhnlich anthropomorphisierend und dennoch im Sinne der traditionalistisch-mimetischen Poetik verwendete Jandls Zeitgenosse Paul Celan den taktil anmutenden Ausdruck „augenfingrige Ferne“ im Gedicht *Die Irin*, in welchem die Ferne personifiziert als lyrisches Du angesprochen wird:

DIE IRIN, die abschiedsgefleckte,
 beliest deine Hand,
 schneller als schnell.

Ihrer Blicke Bläue durchwächst sie,
 Verlust und Gewinn
 in einem:

du,
augenfingrige
Ferne. (GW 2: 288)

Wessen Handlinien die blinde Irin¹ liest, ist unsicher – das Possessivum „deine“ in der ersten Strophe kann schwer mit dem Personalpronomen „du“ in der letzten Strophe in Verbindung gebracht werden –, aber das Gedicht spricht die unmissverständliche Sprache der Mystik, die bewirkt, dass Subjekt und Objekt ineinander verschmelzen. Schon der Ganzkörpераuftritt der blinden Irin wird durch „ihrer Blicke Bläue“ – womit vermutlich der blau-grünlche Schimmer eines vom Star befallenen Auges gemeint wird – auf rätselhafte Weise überfärbt. Diese Bläue wird als ein vom Abschied hinterlassener Fleck inszeniert, der paradoxal auf Zukunftsfernen hindeutet.

Die Verlockung liegt nahe, den Ausdruck „augenfingrige Ferne“ als Adynaton etwa nach dem Motto zu interpretieren: Eher berührt uns die Ferne mit schaurigen Visionen, als dass wir die herbeigewünschte Zukunft erleben dürfen, denn es gibt keine Zukunft, es gibt nur eine ewige Gegenwart, die Verlust und Gewinn in einem darstellt. Tut man das, so erübrigt sich jeglicher poetologische Vergleich des Gedichts mit der Handlesekunst, dessen Implikation es wäre, dass die Lyrik im Sinne einer Wirkungsästhetik sui generis mit Thomas' – des sehend-ungläubigen Apostels – begierigen Fingern zu lesen sei. Wie so oft in seiner Spätlyrik, spielt Celan aber auch in diesem Gedicht mit den lyrischen Instanzen frei herum, wobei die Grenzen zwischen Leserapostrophe, getarnter Ich-Referenz und direkter Anrede der blinden Irin aufgehoben werden – nicht anders als in Martin Bubers dialogischem Prinzip, welches ein ewiges Du als Überschneidungspunkt aller menschlichen Beziehungslinien postuliert. (Vgl. BUBER 2008: 71)

Demnach sei der Lyrik nicht mit skepsisgesteuertem Glauben, auch nicht ausschließlich mit ästhetischem Empfinden und empathischer Aufnahmefähigkeit als kognitiver Grundeinstellung zu begegnen, sondern mit mystischer Hingabe. Ist diese vorhanden, so wirkt der Leser nicht mehr wie ein selbstverschuldeter nichtsehender Seher, sondern wie ein echter Blinder. Dessen wurde Celan schon in seiner mittleren Schaffensperiode gewahr:

¹ Ob Celan in diesem Gedicht an das Katie-Farell-Lied Robert Donellys, *The Blind Irish Girl* (1895), anknüpft, ist von geringer Bedeutung. Für nähere Hinweise vgl. <https://irishsheetmusicarchives.com/Sheet-Music-Catalog/Blind-Irish-Girl-The-IF-SL-02-903.htm>. Ferner ist ein auch nur verschlüsselter Verweis auf die irische Isolde im Tristan-Epos trotz der Aussagen über die blinden Augen der Liebe in Isoldes Arie aus Richard Wagners Oper schwer anzunehmen.

Bruder
 Geblendet, Bruder
 Erloschen, du liest,
 dies hier, dies:
 Dis
 parates –: (*Huhediblu*, GW 1: 275)

Der Hand, genauso wie dem Gedicht als diskursivem Niederschlag der zu erkundenden Welt, ist nur Disparates, nur Bruchstückhaftes zu entnehmen. Für Celan war die Dichtung tatsächlich eine „Sache der Hände“ (GW 3: 177), wie er in einem seiner vielen Briefe poetologischen Inhalts erklärte: „Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.“ (*Brief an Hans Bender*, 18. Mai 1960, ebd.), und er setzte diesen Grundsatz in seinen poetischen Texten konsequent um. So muss die Hand dessen, der kopfunter geht und den Himmel als Abgrund hat (vgl. *Der Meridian*, GW 3: 195), direkt aus „der Erde Rede“ (*Die schwere Seele träumt von Himmeln*, GW 5: 217) übersetzen, die er betastet. Diese Hand redet Erde, und aus ihr ist das einzige Wahre des Gedichts abends bei mangelndem Licht, d.h., bei mangelnder Eigentlichkeit des im *hic et nunc* Lebenden, als chiromantische Enthüllung aufzunehmen: „Komm auf den Händen zu uns./ Wer mit der Lampe allein ist,/ hat nur die Hand, draus zu lesen.“ (*Stimmen*, GW 1: 147)

Freilich ist die Beschreibung des Gedichts als Handlesekunst, die vor allem Blinden zusteht, kein absolutes kulturgeschichtliches Novum (vgl. BONN 2012: 39-122)²; sie gehört in den größeren Kontext religiös-mythologischer Vorstellungen hinein, welche, indem sie aus dem unerschöpflichen Vanitas-Topos schöpfen, die Blindenfigur oft als „Seher“ oder „Wahrsager“, als mystisch Erkennender par excellence gelten lassen: Man denke nur an die kompensatorische Gabe der Wahrsagerei, die Zeus dem von Hera geblindeten Teiresias schenkt, oder an einige Heiligenfiguren des Christentums, deren Blindheit sie dazu befähigen, Visionen zu haben, jenseits der trügerischen Oberfläche die wahre Natur der Dinge zu erblicken und so Götzenbilder von echten Offenbarungen Gottes zu unterscheiden. (Vgl. FRICKE 2007: 99f., 176) Sogar moderne Wissenschaftler werden teilweise als „blinde Seher“ charakterisiert, da sie nicht mehr ihren Augen – als Paradebeispiel hierfür sei die Beobachtung einer Sonnenfinsternis angeführt –, sondern ausschließlich ihren Messgeräten vertrauen. (Vgl. SCHMEISER 2002: 112f.) Bei so vielen „blinden“ Erkennenden, die den Weg in die Weltliteratur gefunden

² Vgl. ferner die ironischen Aussagen des narrativen Ich in Jean Pauls *Die unsichtbare Loge* zu den Gedichten des Herrn von Oefel, die bloß „chiromantische Temperamentblätter“ oder „Brief- und Papier-Lieben“ darstellten, Jean PAUL 1793, 2: 159.

haben, würde der Literaturrezipient doch früher oder später die Erwartung hegen, dass ein taktiler literarischer Diskurs wenigstens ansatzweise entsteht, doch in der Regel wird er bitterlich enttäuscht.

Um nur ein Beispiel aus einer vielleicht unübersichtlichen Liste herauszugreifen: Novalis' *Hymnen an die Nacht* beginnen mit einem... Lob des „allerfreuliche[n] Licht[s]“ (WB: 148), und obwohl die erste Hymne verspricht, dem Leser einen auch nur flüchtigen, diebischen Blick unter den Mantel der „dunklen Macht“ (ebd.: 150) zu gewähren, kann man im Text lediglich drei adjektivisch suggerierte Stimuli zusammenzählen, die einigermaßen dem im Dunklen doch übermäßig strapazierten Nahsinn entsprechen könnten: *sanft*, *zart* und *luftig*. Alles andere ist so visuell, dass man bald den Titel des Gedichte-Zyklus kritisch hinterfragen möchte. Die vom lyrischen Ich beschworenen „unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet [hat]“ (ebd.) sind eben Augen und keine Fühler. Auch in der dritten Hymne, in welcher ein eindeutig haptisches Moment vorkommt – „ich faßte ihre Hände“ (ebd.: 154), womit die Hände der Geliebten gemeint sind, deren verklärten Züge das lyrische Ich durch eine Staubwolke wiederzuerkennen glaubt –, muss man sich statt eines Schauders oder Fröstelns mit einem durchaus optischen Effekt begnügen: „und die Thränen wurden ein funkelnches, unzerreißliches Band“ (ebd.).

Mit anderen Worten wirkt das Primat des Auges in der Literatur so unerbittlich, dass es selbst dort keinen taktilen Diskurs zulässt, wo dieser sich aus objektiven Bedingungen heraus entwickeln sollte. Sosehr diese Erkenntnis auf einem Truismus aufzubauen scheint, ist sie unerkennbar tief in der europäischen Kulturgeschichte verwurzelt, aber es hilft nicht wirklich weiter, einen ohnehin jeweils national gefärbten kulturgeschichtlichen Moment auszumachen, in dem ein „visual turn“ unumkehrbar wurde: Es hieße, einer Chimäre nachzujagen. Von einem „visual“ oder „iconic“ oder „pictorial turn“ spricht man neuerdings zwar immer häufiger (vgl. z.B. MITCHELL 1992: 89f.) und man sieht den Anfang einer solchen Wende in der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend komplexer gewordenen Bildtechnik – diese reicht von Lithografie, Daguerrotypie, Fotografie bis hin zu den born-digital Bildern und Bildarchiven von heute –, die sich trotz ihrer mangelnden Affinität mit Logik und Grammatik³ auf die Kommunikation entscheidend ausgewirkt und eine gewisse Bildgläubigkeit ausgelöst habe, doch diese Aspekte leisten nichts Anderes als ihre anthropologische Bedingtheit zu bestätigen: Egal wie und wozu die Wege der Erkenntnis sich im Laufe der

³ Vgl. Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: MAAR/ BURDA 2004: 28-43.

Weltgeschichte gewendet haben⁴, mündeten sie, weil sie vom Jahrtausende alten Wunsch angetrieben sind, eine endgültige „Befreiung vom Körper“⁵ zu erreichen, unausweichlich ins Visuelle.⁶

Man darf sich aber fragen: Warum fiktionalisiert die Literatur seit jeher und so gern die Figur des Dichters zum außerordentlich begabten blinden Seher? Noch Herder durfte völlig unbekümmert historische Wahrheit mit hochstilisierendem Autoritätstopos vermengen⁷, denn die Legende des blinden Homer begann schon in der Antike und bewahrte ihre Aussagekraft bis ins 20. Jahrhundert hinein. (Vgl. BEECROFT 2011: 1f.) Zwischen Antike und Moderne schien jegliche Vorstellung vom wahren Seher einem ‚Wiederholungszwang‘ kampflos zu erliegen. Sobald die Produktion literarischer Texte mit dem Erinnerungsvermögen assoziiert und als Gedächtnisübung oder noch allgemeiner als eine Form der Gedächtniskultur angesehen wurde, kehrte das Verdrängte – eine tief in der menschlichen Psyche wurzelnde Typhlophobie (THOMPSON 2017: 27f.) – wieder an die Oberfläche.

Anders hätte es wohl nicht werden können, denn das Schließen der Augen, wenn man sich an winzige Details eines Geschehens erinnern will, erfolgt in der Regel, d.h., bei den meisten Menschen, reflexhaft. Indem dieser Lidschlussreflex meist als Verinnerlichungsgeste gedeutet wird, gerinnt er zum festen Topos: „Ich bin blind, ihr draußen“, wie Rilkes Blinder die Grenze zwischen innerem Diskurs und Außenwelt anschaulich macht (*Das Lied des Blinden*, SW I: 205). Es ist, als ob man jene winzigen Details der Außenweltlich ausgelagerten Vergangenheit würde mit Hilfe des sich erst anbahnenden inneren Diskurses anfassen und handhaben, sprich manipulieren wollen.

Auch das lyrische und konventionell autobiografische Ich in den *Römischen Elegien* Goethes wollte um der gelungenen Kunst willen das Maß der verwendeten Hexameter verinnerlichen, konnte dabei allerdings die Augen nicht schließen, denn das Besehene war einfach unwiderstehlich:

⁴ Mit Bazon Brock ließe sich diese Entwicklung als Übergang „vom Weltbild zur Bilderwelt“ prägnant beschreiben, vgl. das Gespräch Bazon Brocks mit Herbert Burda, „Bildwissenschaft ist ursprünglicher als Kunswissenschaft“, in: BURDA u.a. 2010: 106-120, hier 118.

⁵ Vgl. Hans Belting: *Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen*, in: MAAR/BURDA 2004: 350-364, hier 360.

⁶ Zu den Auswirkungen des „iconic turn“ auf die moderne Literatur vgl. weiterführend REULECKE 2002: 23-38.

⁷ „Die drei größten epischen Dichter in aller Welt, Homer, Ossian und Milton waren blind, als ob diese stille Dunkelheit dazu gehörte, daß alle Bilder, die sie gesehen und erfasset hatten, nun Schall, Wort, süße Melodie werden könnten“, so HERDER 1778, 1: 31.

Und belehre ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
 Dann versteh ich den Marmor erst recht: ich denk' und vergleiche,
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand. [...]
 Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
 Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand
 Ihr auf den Rücken gezählt [...] (SW 3.2: 47)

Zweckdienlicher fürs Zählen der Hexameter wäre natürlich ein Arbeitstisch gewesen, und Zeitgenossen wie August Wilhelm Schlegel oder Johann Heinrich Voß (vgl. dazu ausführlich HEHN 1885: 180-185) warfen Goethe mit Recht vor, er halte den Rhythmus nicht ein, denn nicht nur eignet sich die fünffingrige Hand besser, um z.B. das Maß eines Pentameters statt eines Hexameters zu zählen, aber die „fingernde Hand“ unterliegt auch der zwar schon seit Aristoteles bekannten, indes erst im 20. Jahrhundert von der modernen Psychologie beispielsweise durch Husserl oder Merleau-Ponty wiederentdeckten und wissenschaftlich ergründeten „doppelten Wahrnehmung“ (MERLEAU-PONTY 1966: 118f.), die besagt, dass Berührung und Berührtwerden allzu oft zusammenfallen und so den Perzipienten täuschen können. Es kann nicht sein, dass die einzelnen Finger beim beharrenden Zählen der Hexameter nicht wenigstens einmal einander berühren – und schon holpert der Vers.

Vielleicht war es nur die patronisierende Prüderie, die Herder dazu bewegt hat – wenn Karl August Böttigers diesbezügliche Fama überhaupt einen Wahrheitsgehalt beanspruchen darf –, den Herausgebern der „Horen“, in denen die *Römischen Elegien* in ihrer Urgestalt 1795 erschienen waren, den ironischen Ratschlag zu erteilen, sie sollten doch die Monatsschrift gleich mit „u“ statt „o“ im Titelwort umtaufen.⁸ Sonst dürften die *Elegien* Herder besonders erfreut haben, gehören sie doch zu den wenigen Gedichten jener Zeit, in denen der Tastsinn zur Geltung kommt. Mehr noch: Die fünfte Elegie entspricht Herders Begriff vom „Gefühl“ und werten dieses genauso wie sein Theoretiker auf, der darin den „gründlichsten“ Sinn sah (vgl. HERDER 1778, 2: 13).

Mit seinen hierarchisierenden Erwägungen über die einzelnen Sinne und Künste stieg Herder in die seinerzeit modische sensualistische Debatte ein – Locke, Burke, Molineux, Condillac, Diderot sind nur einige Denker, die sich zur Problematik der Blindheit vor Herder ausführlich geäußert hatten⁹ –, und

⁸ Vgl. den Brief Böttigers an Friedrich Schulz, 27.7.1795, in: SW 3.2: 450.

⁹ Zum Einstieg vgl. z.B. Evelyn Duecks wissenschaftsgeschichtlich angelegte Darstellung der Problematik, die schon früh bei Johannes Kepler ansetzt, DUECK 2022: *passim*.

obwohl er schon ahnen konnte, dass die Urkunstwerke in der Kulturgeschichte der Menschheit eine brutale Mimesis darstellten¹⁰, ließ er die Bildhauerei – der er sogar diskursive Kompetenzen zuschrieb, indem er darauf hinwies, dass sie durchaus auch Allegorien in ihrer Eigengesetzlichkeit realisieren könne (vgl. ebd.: 129f.) – als Königin der Künste etwa auf Grund der Zeitbeständigkeit ihres Mediums triumphieren: Die Malerei würde die „großen Bilder der Wahrheit, Götter- und Heldengestalten“ (ebd.: 141) nur „verwirren und zu Schatten verscheuchen“ (ebd.); das Epos, das Drama, die Geschichte seien alle „herrliche Meisterstücke; kaum aber herrlicher“ als die Bildhauerei, die jene Bilder „in Fels gehauen, hinstellt, damit sie doch nicht ja aus der Welt verschwinden.“ (Ebd.)

Goethes Vertrauen in Herders ästhetische Urteile¹¹ bekam allerdings immer mehr Risse im Laufe der Zeit. Ein anderer Erzieher der Sinne schien ihm vertrauenswürdiger. Rückblickend auf seine Bildungsjahre, nachdem er eingeräumt hatte, dass er, genauso wie viele seiner Generationsgenossen, oft „auf Bilderjagd“ gewesen sei (SW 16: 282) und die ikonoklastisch anmutende Bilderarmut des Protestantismus beklagt habe (ebd.: 301), merkte Goethe in *Dichtung und Wahrheit* an:

Man muss Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübt, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt. (ebd.: 341)

Das Selbstverständnis Goethes war schließlich das eines Aufklärers, eines „sehend gewordenen Blinden“ (UTZ 1990: 14), der das Sehen erst lernen muss und dabei erkennt, dass dieses nicht geometrisch, sondern, ebenso wie die Sprache, semantisch strukturiert, sprich erst gebildet wird. Im Substantiv *Bild* mit seinen Derivaten, einschließlich der Verben *bilden*, *ausbilden*, muss man überdies den Grund dafür suchen, dass die aufklärerische Emanzipation des Blicks auf deutschem Boden so stark mit einem nationalen Bildungsprogramm

¹⁰ In den „negativen“ Händen auf Höhlenwänden, in Totenmasken, Geldstücken, Grab- und Schweißtüchern usw. identifiziert Didi-Huberman den ‚Außenseiter‘ der Kunstgeschichte par excellence, den Abdruck nämlich, der keinen Stil aus sich selbst entwickeln könne und aus diesem Grund von der Kunsttheorie und -kritik verworfen worden sei, vgl. DIDI-HUBERMAN 1999: 26f.

¹¹ Herders Ästhetik ist allerdings viel komplexer, als sie hier skizziert werden konnte. Sie unterliegt einer gewissen Diachronie und beruht auf mehreren Texten, die ich hier aus Raumgründen und wegen der spezifischen Akzentlegung nicht referieren kann. Zum Einstieg vgl. immerhin GESSINGER 1994: 71-88, NONNENMACHER 2006: 93-106 und DUECK 2022: 299-350.

zusammenhang. Denn auch Goethe verkannte im Bann seiner Faszination für Lessings ästhetische Betrachtungen die Nuancen: „Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife“, wusste letzterer zu betonen (LESSING 1996, VII: 11) und bildete (sic!) aus Malerei und Bildhauerei ein Kontinuum, das es als solches in der Ästhetik nicht gibt. Man vergegenwärtige sich den zur Zeit Leon Battista Albertis, da Vincis, Michelangelos oder Vasaris noch so herben Wettstreit der beiden Künste, um zu verstehen, wie werturteilend die kein Werturteil intendierende Stellungnahme Lessings war.

Goethes endgültige ‚Bekehrung‘ zum visuellen Dichter belegt nur eine weit verbreitete Einstellung der Aufklärung, die trotz des Interesses am effektiven Blindsein der Blindheit des ungeschulten Blicks so schonungslos entgegenzuwirken gedachte, wie man sonst nur Augenkranken einst den Star stach. Im Zuge der Aufklärung und ihrer subversiv vererbten Misästhesie¹² sind die meisten Autoren bewusst vergessliche Seher geworden: Gedächtnisschwäche zeigen sie meist in Bezug auf ihre eigene Ontogenese. Ich wende mich aus diesem Grund dem autobiografischen Werk einer blinden Autorin zu, um zu sehen, ob, inwieweit und wie der nichtfiktionale Diskurs auf das Taktile zurückgreift.

Das wohlbekannte Beispiel Hellen Kellers, die es trotz ihrer Behinderung so weit brachte, dass sie einen Bachelor-Abschluss machte, Fremdsprachen wie Französisch und Deutsch lernte und die Ehrendoktorwürde der Harvard-Universität verliehen bekam, ist deswegen für die vorliegende Diskussion so lehrreich, weil die Entwicklung ihrer Schreibweise ontogenetisch die phylogenetische Entwicklung des Kunstvermögens überhaupt wiederholt, das im Laufe der Jahrtausende

¹² Mit dieser Ad-hoc-Prägung möchte ich keineswegs die mit somatischen Beschwerden verbundene Alexithymie („Gefühlsblindheit“) neu benennen, auch nicht die klinisch diagnostizierbare Dysästhesie, sondern den nicht zuletzt auch sprachsystembedingten Hang vieler Autoren dazu umschreiben, die angeborenen haptisch-taktilen Erkenntnismöglichkeiten zu unterdrücken. Statistisch angelegte Studien zum Vokabular der jeweiligen Wahrnehmungsdomänen fehlen zwar, aber meine Vermutung geht dahin, dass der dem Taktil-Haptischen gewidmete lexikografische Bereich im Sprachsystem aller indoeuropäischen Sprachen nicht genauso umfangreich wie der optische bzw. der auditive sein kann. Auf den Sachverhalt und seine Ursachen machte Anni Albers schon Mitte der 1960er Jahre aufmerksam: „All progress, so it seems, is coupled to regression elsewhere. We have advanced in general, for instance, in regard to verbal articulation [...] But we certainly have grown increasingly insensitive in our perception by touch, the tactile sense.“ (ALBERS 1974: 62) Vgl. ferner den von Nena Welskop diagnostizierten Sprachverlust als Folge der Blindheit, den sie an exemplarischen Texten von Günter Eich oder Erich Fried untersuchte (vgl. WELSKOP 2014: 409f.). Auch der Zusammenhang von Blindheitstopos und Sprachursprungstheorien des 18. Jahrhunderts ist in diesem Kontext relevant, dem u.a. Umberto Eco auf der Spur gegangen ist, vgl. ECO, UMBERTO (2002): *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. Aus dem Italienischen von Burkhardt Kroeber. 3. Aufl. München: dtv, 276-298.

immer abstrakter und visueller wurde.¹³ Keller verlor im Alter von 19 Monaten durch eine Hirnhautentzündung ihr Seh- und Hörvermögen und war infolgedessen einige Jahre sprachbehindert. Wie sie es schließlich doch schaffte, sprachlich zu kommunizieren, gibt sie selbst Preis in ihrer zwar stark romantisierenden, oft allzu blumigen und dennoch aufschlussreichen, weil von vielen Zeitdokumenten, von Briefen und Zeugenaussagen ergänzten Autobiografie:

Als ich eines Tages ein Weilchen mit ihr gespielt hatte, buchstabierte Fräulein Sullivan langsam das Wort *doll* (Puppe) in meine Hand. Dieses Fingerspiel interessierte mich sofort, und ich begann es nachzuahmen. Als es mir endlich gelungen war, die Buchstaben genau nachzuahmen, errötete ich vor kindlicher Freude und kindlichem Stolz. [...] Als ich eines Tages mit meiner neuen Puppe spielte, legte mir Fräulein Sullivan auch meine große zerlumpte Puppe auf den Schoß, buchstabierte *d-o-l-l* und suchte mir verständlich zu machen, dass sich *doll* auf beide Puppen beziehe. Vorher hatten wir ein Rencontre über die Wörter *mug* (Becher) und *water* gehabt. Fräulein Sullivan hatte mir einzuprägen versucht, dass *mug* *mug* und dass *water* *water* sei, aber ich blieb beharrlich dabei, beides zu verwechseln. (KELLER 1921: 28)

Kein Wunder, dass die kleine Hellen versagt, die Korrespondenz von Signifikant und Signifikat gerade dort wahrzunehmen, wo ihr zwei Signifikate zugleich ‚handgreiflich‘ dargeboten werden: Wasser kann man nämlich nur aus Behältern trinken, und seien diese auch nur eine tüchtig sprühende Quelle, die eigene Handwölbung oder ein gestauter See – alles natürliche Behälter. Einige Tage später machen allerdings Lehrerin und Mädchen einen gemeinsamen Spaziergang zu einem Brunnen, aus welchem jemand gerade Wasser pumpt, und das Wunder passiert:

Meine Lehrerin hielt mir die Hand unter das Rohr. Während der kühle Strom über die eine meiner Hände sprudelte, buchstabierte sie mir in die andere das Wort *water*, zuerst langsam, dann schnell. Ich stand still, mit gespannter Aufmerksamkeit, die Bewegung ihrer Finger verfolgend. Mit einem Male durchzuckte mich eine nebelhaft verschwommene Erinnerung an etwas Vergessenes, ein Blitz des zurückkehrenden Denkens, und einigermaßen offen lag das Geheimnis der Sprache vor mir. Ich wusste jetzt, dass *water* jenes wundervolle kühle Etwas bedeutete, das über meine Hand hinströmte. (ebd.: 29)

¹³ Ein erstaunlicher Befund jüngster medizinischer Forschung zeigt, dass sogar im Labor gezüchtete, zu sogenannten Organoiden zusammengefügte Hirnstammzellen aus eigenem Antrieb und binnen relativ kurzer Zeit optische Bläschen entwickeln, die bilateral und symmetrisch, genauso wie die Augen, aufgestellt sind. Vgl. GABRIEL / GOPALAKRISHNAN u.a. 2021: 1743f.

Gerade am Beispiel des Wassers, mit Hilfe dessen Keller die ‚lebendige‘ Arbitrarität des linguistischen Zeichens entdeckt, kann man feststellen, zu wie vielen sensorischen Aufgaben die Hand oder noch allgemeiner die Haut an ihren empfindlichsten Stellen taugt: Sie kann Druck, Temperatur, Textur, Beschaffenheit und Form von Gegenständen anhand ihrer Elastizität, Plastizität oder Volatilität erkennen und in Verbindung mit dem kinästhetischen Sinn auch Bewegungen registrieren.

Im Falle Hellen Kellers hält der Nahsinn, was vor allem die Anfänge ihrer geistigen Entwicklung betrifft, durchaus, was er verspricht. Allerdings kann man ausgehend von den dem Text beigegebenen Briefen feststellen, wie ihr Diskurs sich im Laufe der Jahre entwickelt und ihre Kognition von einer überwiegend haptisch-taktilen allmählich zu einer visuellen und abstraktionsfähigen wird. Wenn Kellers Diskurs in einem ihrer ersten, im September 1887 datierten Brief noch ziemlich holperig war („Helen will write little blind girls a letter Helen and teacher will come to see little blind girls Helen and teacher will go in steam car to boston“, ebd.: 127), so belegt er nur zwei Jahre später, in einem am 29. Januar 1889 verfassten, deutlich längeren Brief einen bedeutenden qualitativen Sprung: „Ich habe in meinem Buch über Astronomen gelesen. Astronomen kommt von dem lateinischen Wort Astra, das Sterne bedeutet.“ (Ebd.: 131) Ab Mai 1889 werden Helen Kellers Vokabular immer umfangreicher, die Briefe immer länger und die Sätze immer fließender. In einem Brief an Herrn Anagnos, den Direktor des Perkins-Instituts für Blinde, der sich gerade auf Weltreise befand, scheint der Erkenntnishorizont der Autorin, wenn auch immer noch von Naivität gekennzeichnet, erstaunlich zugenommen zu haben: „Wenn Sie nach Rumänien kommen, so fragen sie bitte die Königin nach ihrem kleinen kranken Bruder und sagen sie ihr, dass ich sehr traurig bin, dass ihr geliebtes Töchterchen gestorben ist.“ (Ebd.: 132)

Gewiss hätte auch der damals exotisch wirkende Ländername Rumänien in Hellen Kellers Hand buchstabiert werden können, doch dessen bedurfte sie nach nur ein paar Jahren Schulung nicht mehr. Nicht nur die Hand, auch die ganze Haut als Sitz des Taktiles verlor für Keller langsam an Bedeutung. Um diese Entwicklung zu erklären, ist der Rekurs auf Anthropologie erforderlich. Diese besagt, dass die Haut als das größte Organ des Körpers gilt. Trotz ihrer Größe – und sei sie noch so geweicht, gespalten, gebeizt, gepresst, getrocknet, gefalzt, gegerbt und auf diese Weise zu Leder verarbeitet, gerade weil sie inzwischen nur noch totes Leder und eben keine lebendige Haut mehr ist – reicht die Haut nicht weit, jedenfalls nicht weiter als das Ohr, das Auge, die Nase, nicht einmal weiter als die winzige Geschmacksknospe, die von den sonnigen Weinbergen am Fuße

der Anden schwärmt, sobald ein geschmeidiger Malbec sein würzig-fruchtiges Aroma den Gaumen hinunter geleitet. Das tote Leder kann als Pergament höchstens tote Buchstaben in sich aufnehmen, und es nimmt nicht wunder, dass ungelesene Texte keine Literatur darstellen. Ohne die Leserstimme, die den Text wieder zum Leben erweckt, ist das Schicksal von Büchern und Handschriften gleich keins.

Die Haut reicht nicht weit, weil sie nur in unmittelbarem Kontakt mit der Umwelt ihre Stimuli rezipieren kann. Sie ist mit anderen Worten Empfänger und Medium zugleich. Ganz anders das Auge, dessen Medium potenziell unendlich ist und das Licht auch in Lichtjahren-Entfernung vermitteln kann. Zudem kann die Haut nicht justiert werden, auch kann sie sich nicht reflexmäßig anstrengen oder einschränken, um ihre Funktion besser erfüllen zu können. Das Auge vermag all das: Es kann fokussieren, sich zeitweise blenden lassen, kann aber auch – und dessen wurde sich auch Hellen Keller ab einem bestimmten Zeitpunkt bewusst –, durch optische Instrumente wie Tele- oder Mikroskop so erweitert werden, dass es Mikro- und Makrokosmos mit gleichem Erfolg erkundet. Anders als das tote Leder, die keinerlei Empfindungen horten kann, ist das Auge dank seines Mediums immer auch ‚außer sich‘, nicht nur ‚in sich‘, und hat so Zugang zu Bildern, die, wenn nicht im Gedächtnis, so doch wenigstens außerhalb des Körpers und des Intellektes sogar über Generationen hinweg gespeichert werden können. (Wenn die Erinnerung an die Italienreise verblasst ist, so helfen doch Fotos, Tickets, Zeitungsausschnitte, Rechnungen, Postkarten weiter.¹⁴⁾ Mehr noch: die Zunge, die Nase, das Ohr und das Auge können geschult werden, die Haut aber nur selten und nur auf Kosten der Gesundheit, wie das Exempel einiger Mönche im Mittelalter zeigt, die ihre Askese so weit trieben, dass sie wollene Kutten ohne Unterhemd trugen, um durch die so induzierte Marter stets ein reuevolles Gemüt zu behalten. (Über die Flagellanten nur Gutes.)

Die Literatur pochte aber stets nur darauf, das Auge des Schriftstellers und implizite das Auge seines Lesers erziehen zu wollen, nicht aber auch die Haut oder die Fingerkuppen beider. Besonders hochgeschätzt in der deutschen

¹⁴ Vgl. Rolf Dieter BRINKMANNs Rom, Blicke. Reinbek: Rowohlt 1979, um zu sehen, wie der ‚modus operandi‘ des Gedächtnisses durch die Collage-Technik suggeriert wird. Fraglich bleibt, ob diese Technik es überhaupt ermöglicht, den literarischen Diskurs in Braille-Schriftsatz für Blinde kommensurabel zu machen. Kann man z.B. Restaurantrechnungen oder Bustickets durch Anaglyphendruck wiederherstellen? Oder deren grafisches Arrangement? Und wenn nicht: Wieviel ästhetisch relevante Information geht dabei verloren? Die Frage könnte man z.B. auch auf die *Calligrammes* Apollinaires oder auf die *Carmina figurata* der Antike bzw. auf die Emblematik des Barock oder noch allgemeiner auf alle Leistungen der sogenannten visuellen Poesie erweitern.

Literaturgeschichte wird z.B. ein später Text E.T.A. Hoffmanns, der von einigen Theoretikern sogar als Paradebeispiel für die „physiologische Novelle“ (SCHLAFFER 1993: 258) oder für ein neues Orientierungs-Modell des panoramischen Blicks (NEUMANN 2003: 66) angeführt wird. Es handelt sich um den Text *Des Vetters Eckfenster* (1822), in welchem ein Ich-Erzähler seinen Verwandten, einen kranken Schriftsteller, in Berlin besucht. Dieser hat „durch eine hartnäckige Krankheit den Gebrauch seiner Füße gänzlich verloren“ (HOFFMAN 1963: 742) und kann seine Wohnung nicht mehr verlassen, doch von seinem Eckfenster aus betrachtet er jeden Tag voll Neugier das Markttreiben auf dem Theaterplatz. Ein Aspekt kann dabei den Leser nur enttäuschen. Der Vetter, der sich dessen röhmt bzw. sich durch die Stimme des Ich-Erzählers dafür loben lässt, dass sein Blick eine geübte Physiognomik zeige, die durch eine lebendige Darstellung, durch die Plausibilität, die Schaulust und -kunst, durch Aufmerksamkeit und poetische Erfindung sowie durch einen ausgeprägten „Sinn für die zu erhaltende Ordnung“ (ebd.: 769) gekennzeichnet sei, vermag niemals auf die beobachteten Personen auf dem Theaterplatz so zu fokussieren, dass diese authentische Züge zugeschrieben bekommen. Dargestellt werden lauter Charaktertypen, soziale Exponenten, indes keine Personen in Fleisch und Blut. Vor allem wenn es darauf ankommt, die ausgerechnet zu Beginn der zweiten Partie des Textes aus der Menschenmenge gezielt herausgegriffene Gestalt des blinden Bettlers zu vertiefen – also gerade dort, wo der Leser einen Überraschungseffekt, eine humorvolle oder aber eine tragische Wendung erwartet hätte –, ergeht sich der Text Hoffmanns in frommen Plattitüden:

Es gibt für mich keinen rührenden Anblick, als wenn ich einen solchen Blinden sehe, der mit emporgerichtetem Haupt in die weite Ferne zu schauen scheint. Untergegangen ist für den Armen die Abendröte des Lebens, aber sein inneres Auge strebt schon das ewige Licht zu erblicken, das ihm in dem Jenseits voll Trost, Hoffnung und Seligkeit leuchtet. (ebd.: 763)

Das ist umso erstaunlicher, als Hoffmann das Motiv der Blindheit in der Erzählung *Der Sandmann* (1816) doch viel produktiver, einfallsreicher und, ja, *rührender* thematisiert hatte, sosehr es sich dort um eine (nur) geistige Blindheit handelte. Für die lyrische Bühne sah der Musikkritiker Hoffmann das Blinden-Motiv ohnehin als untauglich an. (Vgl. ALBERT 2012: 217f.) Man kann spekulieren, dass der Grund für diese Aversion Hoffmanns ein zweifacher war: Zum einen hat die ganze Weltliteratur bis ins 20. Jahrhundert hinein die Figur des Blinden ausschließlich als Typus und eben nicht als eine für sich stehende Person dargestellt: Nicht etwa Blinde standen im Fokus, sondern immer „der Blinde“; zum anderen war eine literaturtechnische Innovation zur Zeit Hoffmanns schwer denkbar, da das Kino und allerlei damit zusammenhängende

Fokus-Effekte damals noch nicht erfunden waren: Noch war die Zeit unreif für eine ‚entfesselte Kamera‘, und die allgemein verbreitete soziale (nicht nur literarische) Optik war der Sammelwut der im 19. Jahrhundert zwar langsam absterbenden, mentalitätsgeschichtlich aber noch lange danach wirkenden Kuriositäten- und Kunstkabinette¹⁵ verpflichtet. Hierin fände Adornos Ästhetik ein starkes Argument für den „schlagend evident[en]“ Zusammenhang (ADORNO 1998: 332) zwischen der technisch-materiellen und der geistigen Dimension des Kunstwerks. Für die Wirkmacht jener mentalitätsgeschichtlich tief verwurzelten Optik, die E.T.A. Hoffmann mit seiner Erzählung aktualisierte, spricht unter anderem, dass Blinde in der Literatur stereotypisch die Rolle des Bettlers zugewiesen bekamen, denn es liegt nahe, dass sie in Zeiten der mangelnden medizinischen und sozialen Fürsorge, wie alle früheren Jahrhunderte nun mal waren, so unbeholfen wirkten, dass sie auf das Mitleid ihrer Mitmenschen angewiesen waren.

Interessant für die vorliegende Fragestellung wäre ferner herauszufinden, wie die Weltliteratur sich zu einer tragischen Figur verhält, die nicht von vornherein blind ist, es erst wird und so ihren ursprünglich hohen sozialen Rang infolge des eigenen Sich-Verfehlens einbüßen muss. Man könnte beispielsweise untersuchen, inwieweit die Weltliteratur den blinden Ödipus interessant genug fand, um den etwas flachen Lehrsatz aus Sophokles’ erstem Trilogie-Teil – der Hybris folge notwendigerweise eine Nemesis, dem Vergehen werde unbedingt mit einer Strafe vergolten – zu überwinden. Doch von Seneca, Statius, Corneille, Voltaire, Bodmer, Hölderlin, Nietzsche, Freud, Hofmannsthal, Cocteau, Gide bis hin zu Hubert Fichte oder Heiner Müller, um nur einige Autoren zu nennen, die sich an den Ödipus-Mythos herangewagt haben, wobei die Liste viel umfangreicher sein dürfte¹⁶ – hat nur ein einziger Autor und erst in der Postmoderne diese Neugier des Rezipienten befriedigen wollen, die doch schon in Sophokles’ zweitem Ödipus-Drama, *Ödipus auf Kolonos*, ihren festen literaturgeschichtlichen Anker hatte. Es handelt sich um den belgischen Lyriker, Prosaautor und Psychoanalytiker Henry Bachau, der in seinem Roman *Ödipus unterwegs* diesen Stoffteil in kreativer Weise bearbeitet und den blinden Ödipus zu einem seine

¹⁵ Noch der besonders einfühlsame Rilke konzipierte seinen Gedichte-Zyklus *Die Stimmen* (1906) als Sammelsurium, das nicht nur schweren Gebrechen, sondern auch sozialen Stigmata galt und allerlei Elendsfiguren themisierte: Neben einem *Lied des Blinden* enthält der Zyklus auch je ein Lied des Aussätzigen, des Zwerges, des Waisen, des Idioten, der Witwe, des Selbstmörders usw. Vgl. SW I: 203-212.

¹⁶ Für einen auch nur flüchtigen Eindruck über die Rezeptionsweise dieses überaus produktiven Stoffs im Laufe der Jahrhunderte vgl. ROßBACH, Nikola (Hrsg.) (2005): *Mythos Ödipus. Texte von Homer bis Pasolini*. Leipzig: Reclam.

Gefährten ermüdenden unermüdlichen Reisenden und schwindelerregenden Artisten hochstilisiert, der in der Kunst des Gesangs, des Tanzes und der Bildhauerei brillieren darf.

Einiges in diesem Prosastück lässt den Leser hoffen, dass der Nahsinn diesmal wirklich zur Geltung kommen würde, so z.B. die Art und Weise, wie Ödipus den Weg wahrnimmt („Il a le sentiment de traverser un brouillard rouge strié de sombres éclairs ou d'entrer dans des zones où le blanc qui survient devient très vite douloureux“, BACHAU 1990: 9), und vor allem der Hinweis darauf, dass Ödipus in nur zwei Tagen und zwei Nächten die Gestalt seiner Tochter Antigone in einem Fels am Meeresufer meißeln will. Der blinde Bildhauer arbeitet doch mit seinen Händen („Il tâte la pierre des mains.“, ebd.: 103), also sollten die taktilen Elemente diesmal die Oberhand gewinnen, doch schließlich ragen aus dem literarischen Diskurs wiederum die explizit visuellen Elemente hervor:

Autour du front et des longs cheveux que le vent déroule, le mouvement de la pierre a formé une couronne d'écume. [...] Ce visage connaît la menace de la vague, son écrasante pesanteur, mais il ne s'abandonne pas à l'effroi. La pierre l'a voulu éclairée, et solide, comme le corps, qu'elle a sculpté elle-même et retrouve avec étonnement. [...] Œdipe l'a achevé par le surprenant visage où tout est donné à l'effort, à la respiration juste et dont aucun des traits ne sourit. C'est la tête entière, c'est le corps tout entier qui [...] sont animés d'un sourire dont la lumière transparente émane directement de la pierre. Dans ce profil né d'une vision d'Œdipe, ce qui la frappe, ce qui l'émeut surtout c'est la limpidité. (Ebd.)

Klarheit und Durchsichtigkeit also, zwei lichtvermittelte Attribute: Das strahlt der Stein aus. Wie denn auch sonst, möchte man fragen, wenn alle rhetorischen Figuren, die dazu beitragen, dass ein Gegenstand literarisch glaubwürdig dargestellt wird – die Hypotyposis und Diatyposis, die Ekphrasis, die Etopöie und die Prosopopöie usw. –, durch und durch visuell sind? Sind sie nicht typische Mittel zum Zweck? Und lautet der Zweck nicht etwa *ut pictura poesis*? Wiederum findet man eine prägnante Antwort auf die Frage, wieso ein Erblindeter doch noch Licht wahrzunehmen vermag, in Paul Celans Werk, und zwar in einem späten, titellosen und aus dem Nachlaß veröffentlichten Gedicht. Dieses legt nahe, dass erblindete Augen trotz Sehverlustes eine auf der Dialektik von Schatten (Urbild) und Licht (Abbild) beruhende Wahrnehmungskraft als schmerzhafte Reminiszenz an die Vergangenheit, etwa als Brandmal, behalten. Dabei findet das schwach gewordene äußerliche Licht heimlich ins Bild:

Zwei Sehwülste, zwei
Narbennähte,
auch hier, quer durchs
Gesicht,

ein Licht, deinen ersten
 Bränden abgefragt, seit
 langem draußen,
 schlüpft ins
 Erblickte. (GW 3, 80)

Die Schwülste sind mit dem anatomischen Stirnwulst, einer naturgegebenen Verformung des Stirnbeins, nicht zu verwechseln – daher auch das Zahlwort „zwei“ –, sie reduplizieren nur jenen, da sie als Narbennähte im Gesicht des vor Schmerz Erblindeten hinterblieben sind und mit krudem Naturalismus zeigen, wie stark die Leiderfahrung verunstalten kann. Auch in diesem Gedicht ist die lyrische Instanz auf ein für die Sprache der Mystik typisches Du übertragen, welches das Ich als Selbstapostrophe mit einbezieht, der Diskurs bleibt aber lakunär und karg und erinnert daran, dass Erblinden und Sprachverlust Hand in Hand gehen.

Viel diskursiver war schon das literarische Vorbild Celans Rainer Maria Rilke, dessen Einfühlungsvermögen auf dem Umweg über den frei erfundenen Dialog zwischen einem fragenden Fremden und einer befragten Erblindeten erst schrittweise, anhand einer Maieutik des Mitleids wirksam wurde und in der Schlussformel des Fremden gipfelte: „Ich weiß“ (*Die Blinde*, SW I: 225). Selbstlose Emotion in engagiertes Wissen umzumünzen, wird für den Fremden aber erst möglich, nachdem die Blinde den ganzen Reichtum ihrer inneren Erlebnisse offenbarte, zu denen das Taktile erwartungsgemäß gehört:

Ich [...] fühlte: nah bei meinen Händen ging
 der Atem einer großen weißen Rose.
 Und immer wieder dacht ich: Nacht und: Nacht
 und glaubte einen hellen Streif zu sehn,
 der wachsen würde wie ein Tag;
 und glaubte auf den Morgen zuzugehn,
 der längst in meinen Händen lag. (ebd.: 222)

Sobald aber auch Rilke auf die Vorzüge der dialogischen Sprache verzichtet, wie er in sonstigen Gedichten mit vergleichbarer Thematik es tut, weist die sich auf das dargestellte Geschehen eröffnende Perspektive eine erhebliche Distanz auf, und der Diskurs tendiert zum *genre objectif*: So in Gedichten wie *Die Erblindende* („Sie saß so wie die anderen beim Tee“ usw., ebd.: 272) oder *Der Blinde. Paris* (ebd.: 346f.), welches mit der Forderung an den Leser anhebt: „Sieh“ und so diesen zum Augenzeugen eines obskuren Leidens machen will, anhand dessen die Kraftlinien jenes alle Wesen vereinenden Weltinnenraums sichtbar werden sollen, der definitorisch für Rilkes Spätlyrik ist: „Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,/ aus jeder Wendung weht es her [...] Durch alle Wesen reicht der

eine Raum:/ Weltinnenraum. [...]“ (SW II: 92) Im Kontext dieser Entwicklung zum Narrativen hin treten die taktilen Elemente allmählich in den Hintergrund: Nicht nur die statische Beschreibung eines Gegenstands, auch die Handlung in einer Narration selbst fußt auf vorwiegend visuellen Inhalten und Strategien.

Und wie hätte das anders sein können? Noch hat der Nahsinn bisher keine Innovationen in die Narratologie der Weltliteratur eingeführt, denn weder die Rezeptoren in der Handfläche oder den Fingerkuppen noch die kinästhetischen Sensoren in den Muskeln, Sehnen und Gelenken, die als Bezugsrahmen für die taktile Wahrnehmung fungieren, vermögen ein 2D-Fenster in der wahrgenommenen Realität auszuschneiden, welches das Dargestellte so einrahmen würde, dass beispielsweise eine Fokalisierung oder eine Erzählperspektive realisiert werden könnte. Ganz im Gegenteil beschreiben jene Rezeptoren volumetrische Formen, sie informieren über die Körperhaltung des Subjekts sowie über das Ausmaß des dargestellten Objekts doch stets in nicht diskursiver, also kontextloser Form. Sie liefern höchstens *Historie*, einzelne Präzipitate von Wissensrelevantem in Bezug auf propriozeptive, taktile oder haptische Wahrnehmung, fallweise einen noch lückenhaften narrativen *Diskurs*, doch ganz bestimmt keine vollständige *Narration*. Weder Molyneux' Kugel und Kubus noch Hellen Kellers Glas Wasser stehen in geometrisch-volumetrischer Verbindung mit einem kognitiven Kontext, der die Entstehung des dargestellten Raums anders als Heterotopie¹⁷, als unheimlicher Ort oder erst recht als ‚inneres Exil‘ zuließe: Der Blinde Rilkes „geht und unterbricht die Stadt,/ die nicht ist auf seiner dunkeln Stelle“ (SW I: 346, Hervorhebungen ghd). Sehen ermöglicht indes die Raumwahrnehmung als Kontinuum, als Homotopie, d.h., als stete Deformierung eines und desselben Raums. Und blinzelt man auch stoisch selten, so entstehen doch unentwegt Fotogramme in jenem ‚Tränenfilm‘, der die Hornhaut immer frisch netzt und so die einzelnen wahrgenommenen Bilder miteinander vernetzt.

Diesen Sachverhalt kann man am besten anhand der typischen Momente verifizieren, in denen man entweder sich selbst oder anderen das Sehen verweigert. Jemandem die Augen geschlossen halten oder selbst die Augen schließen für die Überraschung lässt sogar nach vielen träge dahinschwindenden Minuten der Dunkelheit und sogar dann, wenn man an der Hand geführt und ein paar Meter weiter vor einen veränderten visuellen Hintergrund gestellt wird, kein neuer Wahrnehmungsraum entstehen. Meist entspricht die Überraschung

¹⁷ Den Heterotopie-Begriff verwende ich ganz im Sinne Foucaults, vgl. FOUCAULT, Michel (1967): Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. von Karlheinz BARCK. Leipzig: Reclam, 34-46.

sowieso den Erwartungen des Beschenkten, sie ist so zu sagen der Subtrahend eines längst zusammengetragenen Wunschzettels – ein Wiederfindungskuss, ein Ehe- oder Verlobungsring, Bonbons, Blumen usw.; so erfinderisch sind die Menschen auch nicht –, so dass das wieder aufgerissene Auge an den bereits bestehenden optischen Diskurs nahtlos anknüpfen kann. Es bedarf eines lange andauernden Lichtentzugs, der gewaltsamen Entrückung und bisweilen auch der gegen alle Propriozeption arbeitenden Betäubungsmittel, damit man beim Opfer einer Entführung mittels einer Augenbinde, eines Kopfsacks u.ä. den Effekt der Heterotopie erzielen kann. Und dann ist der durch die böse Überraschung entstandene ‚ganz andere‘ Ort ein Abgrund-, ein Grabesrand oder im besten Fall eine fensterlose Zelle.

Dagegen bleiben sogar die ins Optische übersetzten taktilen Eindrücke immer das, was sie sind, und genau so, wie Celan sie prägnant beschrieben hat: „Dis/parates“. Man vergegenwärtige sich die Situation des blinden französischen Bildhauers Louis Vidal – nicht zu verwechseln mit dem spanischen Buchillustrator Luis Vidal Molné (1907-1970) oder mit dem französischen Alten Meister des Stilllebens Louis Vidal (1753-1807) –, also Louis Vidal Natavel (der Blinde, 1831-1892), der mit den Fingern die Konturen seiner Modelle befühlen und diese erstaunlich mimetisch darzustellen, allerdings niemals nachzuzeichnen, vermochte. Mit anderen Worten gelang ihm die banale 2D-Reduktion des darzustellenden Objekts niemals, mit Hilfe derer er jene durch ein Fadengitter (*velum, graticula* usw.) vermittelte Perspektive auf das Objekt hätte eröffnen können, die Leon Battista Alberti als unabdingbar für die malerische Darstellung bezeichnete.¹⁸

Der blinde Detektiv Max Carrados, eine vielleicht unverdientermaßen in Vergessenheit geratene Gestalt der Kriminalromane Ernest Bramahs, wusste aus Solidarität, die artistischen Vorzüge der Plastiken Vidals hervorzuheben und zugleich den Besitz einer Kopie seines *Roaring lion* zu rechtfertigen: „He, also, had the misfortune to be blind.“ (BRAMAH 1914: 10) Auf die Frage neugieriger Besucher, wie der blinde Bildhauer habe wohl arbeiten und sein Modell studieren können, antwortete Carrados lakonisch: „With his hands. [...] He called it 'seeing near.'“ (ebd.) Im Falle des brüllenden Löwen formulierte der Detektiv allerdings eine nicht wirklich weiterhelfende Erklärung: „In such cases he required the services of a keeper, who brought the animal to bay while Vidal exercised his own particular gifts... You don't feel inclined to put me on the track of a mystery, Louis?“ (ebd.)

¹⁸ Vgl. Leon Battista ALBERTI (2002): *Della Pittura – Über die Malkunst*. Hrsg.: Oskar BÄTSCHMANN und Sandra GIANFREDA. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 115-117.

Die Worte Carrados' verhüllen mehr als sie offenbaren, sie sind nichts als bittere Ironie und treffen auf den historischen Sachverhalt keinesfalls zu, denn Vidals Statuetten ragten selten über 30 cm Höhe hinaus, waren meist im Größenverhältnis 1:6 realisiert und implizierten eine strenge Verkleinerung. Darüber hinaus wurden seine Tonstatuetten oftmals von seinem Lehrer Barye oder dessen Sohn Alfred zurechtgeformt, bevor sie in Bronze gegossen wurden. Als Jugendblinder und eben kein Geburtsblinder arbeitete Vidal eigentlich aus dem Gedächtnis.¹⁹ Genauso die erblindeten Autoren von nichtfiktionalen Werken, die bei aller angeborenen oder im Zuge der Sozialisierung geschulten Empathie kein Gedächtnis an eine taktile Phase aufzeigen. In Jacques Lusseyrans Memoiren kommt der Nahrhinn äußerst selten, und nur falls herausgefordert, zur Geltung, d.h., erst nachdem die Figur des Ich-Erzählers z.B. in die Invaliden-Baracke des Konzentrationslagers Buchenwald eingewiesen wurde und dort den klaustrophobisch eingerichteten Raum mit anderthalb tausend chronisch Kranken und Gelähmten teilen musste: „I didn't walk around, I crawled. I made an opening for myself in the mass of flesh. My hands traveled from the stump of a leg to a dead body, from a body to a wound. I could no longer hear anything for the groaning all around me.“ (LUSSEYRAN 2014: 204)

Das literarische Motiv des Blinden ist allerdings ein weites, fast unüberschaubares Feld, und entsprechend weit kann man hier nicht ausholen, um seine theoretischen Ansichten zum taktilen Diskurs in allen einzelnen Okkurrenzen bestätigt zu bekommen. Eine Systematik kann nur auf bereits bestehenden systematischen Darstellungen von blinden Figuren in der Weltliteratur aufbauen. Dabei soll man nicht nur gattungsspezifisch oder thematisch die diskutierten Texte einzuordnen versuchen, um herausragenden Leistungen des Einfühlungsvermögens ein makelloses Führungszeugnis auszustellen – wie z.B. Pilar Baumeister in sehr anschaulicher Weise für Peter Handkes Roman *Die Hornissen* es tat (vgl. BAUMEISTER 1991: 122-142) –, sondern auch die generische Blindenfigur so entzaubern und auseinandernehmen, dass echte vom Auflauf der falschen („künstlichen“) Blinden abgehoben werden (vgl. MERKLE 2002: 35-39). Erst dann kann man Blindentypologien beschreiben (vgl. Merkles Unterscheidung zwischen einer transitorischen, einer charismatischen und einer dämonischen Blindheit, ebd.: 43-69, 70-164; 165-220), um später literaturhistorisch orientierte Analysen unternehmen zu können.

¹⁹ Für weiterführende Hinweise vgl. BÉNÉZIT, Emmanuel (1927): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous temps et de tous pays*. Paris: Gründ, 995f.

Dass in solchen Analysen Affinitäten zwischen einzelnen Literaturepochen oder Traditionssträngen und dem intensiv kultivierten Blinden-Motiv ausgemacht werden können – wie Kai Nonnenmacher am Beispiel der Aufklärung und des frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland per Rekurs auf das Faszinosum „negatives Licht“ im Sinne einer damals aktuellen Typhlophilie überzeugend argumentiert (vgl. NONNENMACHER 2006: 1-13) oder wie Nena Welskop für die von Krisen und Umbrüchen gekennzeichneten Nachkriegsliteratur belegt (vgl. WELSKOP 2014: 414f.) –, darf zu keinem Trugschluss verleiten. Die Ambivalenz des Blinden-Motivs ist manchmal empörend und seine zeitgeistgesteuerte Beliebtheit ist kein eindeutiger Hinweis auf das soziale Engagement der Autoren oder ihres Publikums. In der Analyse darf man vor allem seine Nüchternheit nicht verlieren, denn was nützt eine ‚performative‘ Kritik, die einzelnen literarischen Texten Tugenden nachweist, die sie nicht wirklich besitzen? Baudelaires „je cherche le vide, et le noir, et le nu“ (so im Gedicht *Obsession*, vgl. NONNENMACHER 2006: 301) ist eine Absichtserklärung oder bestenfalls ein Credo. Der Übergang zur Praxis ist aber damit noch nicht vollzogen und die Gründe für den weitgehend fehlenden taktilen Diskurs sind u.a. auch in der sozial- bzw. mentalitätsgeschichtlichen Bedingtheit der Literatur über Blinde zu suchen. Im Falle der französischen Gesellschaft hat Zina Weygand ausführlich dokumentiert, wie mäandernd die Wege der Blindeninklusion sind, und am Beispiel des Quinze-Vingts-Blindenheims zur Zeit der Revolution und unmittelbar danach gezeigt, wie ursprünglich gut gemeinte Initiativen allmählich um ihren Daseinszweck gebracht werden können. (Vgl. WEYGAND 2003: 117f.) Wie tief die Abneigung gegen Blinde in Weltdeutungsschemata verwurzelt sind und wie sogar unwissentlich perpetuierte Reflexe der Eugenik im Werk großer Autoren wie Joyce, Kelman, Wells usw. an die Öffentlichkeit kommen, hat für die moderne anglophone Literatur David Bolt nachgewiesen. (Vgl. vor allem Kap. 4, „A Hand of the Blind Ventures Forth“. The Grope, the Grip, and Haptic Perception, Bolt 2017: 67-79)

Versucht man die Erkenntnisse aus allen diesen verdienstvollen Beiträgen zu summieren, so lässt sich abschließend festhalten, dass sehende Autoren generell in der Figur des Blinden etwas Unheimliches erblicken, eine Art Doppelgänger (vgl. FREUD 1919: 309-312), der das Angst einflößende Unsichtbare in sich hortet. Aus diesem Grund gelangt die Mehrheit der Autoren urschnell zu den Grenzen ihrer eigenen Kunstfertigkeit und Empathie. Ob ein kulturgeschichtlicher Paradigmenwechsel im Sinne einer noch nie dagewesenen Potenzierung haptisch-taktiler Empfindungswelten plausibel ist, sei dahin gestellt. Die Zuversicht Ulrike Bergermanns teile ich jedenfalls nicht, die dahingehend argumentiert, dass die Wende zu einer neuen Taktilität bereits im Gang sei, die

sie u.a. im besonders sinnlichen Modus, wie heutige Wissenschaftsmuseen, Themenparks und Science Center Wissen vermitteln (vgl. BERGERMANN 2006: 317), oder in der sich vermehrenden *haptic technologies* des Alltags (Fernbedienung, Tastatur, Touchscreen usw.) festmacht (ebd.: 314f.). Das Instrumentalisieren von Hand- und Fingermotilität in optisch gelenkten Handlungen oder Erkenntnisprozessen ist kaum der Beweis für eine harmonische Zusammenarbeit der Sinne, vielmehr deutet es auf die Taktilität der involvierten Geräte hin, und diese werden bestimmt nicht mit Herder sagen können: „Ich fühle mich, ich bin.“²⁰ Anthropologisch hat die digitale Ära (noch) keine epochale Mutation bewirkt, und bevor Dichter und Prosaautoren Lessings Lektionen in Ästhetik ganz brav Folge leisten und selbst lernen, wie man Bilder mit sprachlichem Material und in syntagmatischer Reihenfolge erzeugen soll, damit diese glaubwürdig wirken, haben sie ihre haptisch-taktile Feinfähigkeit, gerade weil die Literatur großenteils am konservativ-papierenen Medium Buch hängt, schon verlernt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

BACHAU, Henry (1990): *Œdipe sur la route*. Arles: Actes Sud.

BRAMAH, Ernest (1914): *Max Carrados*. London: Methuen & Co. Ltd.

CELAN, Paul (1986): *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Angeführt unter der Sigle GW mit Band- und Seitenangabe)

GOETHE, Johann Wolfgang (1990): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe. Hrsg. von Karl RICHTER in Zusammenarbeit mit Herbert G. GÖPFERT, Norbert MILLER und Gerhard SAUDER. Band 3.2: Italien und Weimar. 1786-1790 (2), hrsg. von Hans J. BECKER u.a.; Band 16: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Peter SPRENGEL. München: Carl Hanser. (Angeführt unter der Sigle SW mit Band- und Seitenangabe)

HERDER, Johann (1778, 1): *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*. Riga: Hartknoch. (Als Digitalisat zugänglich unter www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10044996?page=1)

HERDER, Johann (1778, 2): *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Riga: Hartknoch. (Als Digitalisat zugänglich unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/herder1778>)

²⁰ So ein verstreutes Notat Herders, hier zitiert nach GESSINGER 1994: 71.

- HOFFMANN, E.T.A. (1963): Des Vetters Eckfenster. In: Ders.: Poetische Werke in sechs Bänden. Mit einer Einleitung von Hans Meyer. 1. Auflage. Band 6: Meister Floh, Briefe aus den Bergen, Letzte Erzählungen. Berlin: Aufbau-Verlag, 742-775.
- JANDL, Ernst (1997): Andere Augen. Verstreute Gedichte 1. Deutsches Gedicht. In: Ders.: Poetische Werke. 1. Auflage. Hrsg. von Klaus SIBLEWSKI, Bd. 1. München: Luchterhand.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1996): Laokoon. Erstdruck: Berlin (Voss) 1766. In: Ders.: Werke I – VIII, hrsg. von Herbert G. GöPFERT in Zusammenarbeit mit Karl EIBL, Helmut GÖBEL, Karl S. GUTHKE, Gerd HILLEN, Albert von SCHIRNDING und Jörg SCHÖNERT. Bd. VI. Kunsthistorische und kunsthistorische Schriften. München: Carl Hanser.
- LUSSEYRAN, Jacques (2014): And there was Light. The Extraordinary Memoir of a Blind Hero of the French Resistance in World War II. Novato CA: New World Library.
- KELLER, Helen (1921): Die Geschichte meines Lebens. Mit einem Geleitwort von Felix Holländer. Autorisierte Übersetzung von Paul Seeliger. Stuttgart: ohne Verlagsangabe.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI. München, Berlin: dtv, de Gruyter. (Angeführt unter der Sigle KSA mit Band- und Seitenangabe.)
- NOVALIS (1981): Werke in einem Band. Hrsg. von Hans-Joachim MÄHL und Richard SAMUEL. Kommentiert von Hans-Joachim SIMM unter Mitwirkung von Agathe JAIS. München, Wien: Carl Hanser. (Angeführt unter der Sigle WB mit Seitenangabe.)
- PAUL, Jean (1793): Die unsichtbare Loge. Eine Biographie. 2 Bände. Berlin: Karl Matzdorffs Buchhandlung. (Als Digitalisat zugänglich unter www.deutschestextarchiv.de/book/view/paul_loge02_1793?p=7)
- RILKE, Rainer Maria (1966): Sämtliche Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. 6 Bände. Frankfurt am Main: Insel. (Angeführt unter der Sigle SW mit Band- und Seitenangabe.)

Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W. (1998): Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf TIEDEMANN unter Mitwirkung von Gretel ADORNO, Susan BUCK-MORSS und Klaus SCHULTZ. Bd. 7. Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt/ Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ALBERS, Anni (1974): Tactile Sensibility. In: Dies., On Weaving. London: Studio Vista, 62-65.
- ALBERT, Cornelia (2012): Reisende Augenärzte in der Popularkultur. E.T.A. Hoffmanns Kritik an der zeitgenössischen Produktion, in: EICKENRODT, Sabine (Hrsg.): Blindheit. In Literatur und Ästhetik (1750-1850). Würzburg: Königshausen & Neumann, 217-224.

- BAUMEISTER, Pilar (1991): Die literarische Gestalt des Blinden im 19. und 20. Jahrhundert. Klischees, Vorurteile und realistische Darstellungen des Blindenschicksals. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- BEECROFT, A. (2011): Blindness and literacy in the “lives” of Homer. *The Classical Quarterly*, 61(1), 1-18.
- BERGERMANN, Ulrike (2006): Tastaturen des Wissens. Haptische Technologien und Taktilität in medialer Reproduktion. In: PETERS, Sibylle/ SCHÄFER, Martin Jörg (Hrsg.): »Intellektuelle Anschauung«. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen. Bielefeld: transcript, 301-324.
- BOLT, David (2017): The Metanarrative of Blindness. A Re-Reading of Twentieth Century Anglophone Writing. Michigan: University of Michigan Press.
- BONN, Klaus (2012): Handschaften: Chiromantische Lektüren. Hamburg: Igel.
- BUBER, Martin (2008): Ich und Du. Mit einem Nachwort von Bernhard CASPER. Stuttgart: Reclam.
- BURDA, Hubert/ KITTLER, Friedrich A. / BROCK, Bazon/ SLOTERDIJK, Peter/ BREDEKAMP, Horst / BELTING, Hans (Hrsg.) (2010): In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn. Paderborn: Wilhelm Fink.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1999): Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Aus dem Französischen von Christoph HOLLENDER. Köln: DuMont.
- DUECK, Evelyn (2022): Die „krumme Bahn der Sinnlichkeit“. Sehen und Wahrnehmen in Optik, Naturforschung und Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Paderborn: Brill/ Wilhelm Fink.
- EICKENRODT, Sabine (Hrsg.) (2012): Blindheit. In Literatur und Ästhetik (1750-1850). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- FRICKE, Beate (2007): Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen. München: Wilhelm Fink.
- FREUD, Sigmund (1919): Das Unheimliche. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, hrsg. von Sigmund FREUD. V. Jahrgang, Heft 5/6. Wien, 298-324.
- HEHN, Victor (1885): Einiges über Goethes Vers, in: *Goethe-Jahrbuch* 6/ 1885, hrsg. von Ludwig GEIGER. Frankfurt am Main, 176-230.
- GABRIEL, Elke/ GOPALAKRISHNAN, Jay u.a. (2021): Human brain organoids assemble functionally integrated bilateral optic vesicles, in: *Cell Stem Cell* 28, 1740-1757.
- GESSINGER, Joachim (1994): Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700-1850. Berlin, New York: de Gruyter.

- MAAR, Christa/ BURDA, Hubert (Hrsg.) (2004): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont.
- MERKLE, Harry (2000): *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter.
- MITCHELL, William J. Thomas (1992): *The Pictorial Turn*. In: *Artforum* 30 (7), 89-94.
- NEUMANN, Gerhard (2003): *Blick und Dialog. Die Szene der Wahrnehmung in E.T.A. Hoffmanns Novelle "Des Vetters Eckfenster"*. In: MATALA DE MAZZA, Ethel/ PORNDSCHLEGEL, Clemens (Hrsg.): *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*. Freiburg i. Br.: Rombach, 53-77.
- NONNENMACHER, Kai (2006): *Das schwarze Licht der Moderne*. Tübingen: Niemeyer.
- REULECKE, Anne-Katrin (2002): *Geschriebene Bilder zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München: Wilhelm Fink.
- SCHLAFFER, Hannelore (1993): *Poetik der Novelle*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- SCHMEISER, Leonhard (2002): *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink.
- THOMPSON, Hannah (2017): *Reviewing Blindness in French Fiction, 1789–2013*. London: Palgrave Macmillan.
- UTZ, Peter (1990): *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Wahrnehmung in der Goethezeit*. München: Wilhelm Fink.
- WELSKOP, Nena (2014): *Der Blinde. Konstruktionen eines Motivs in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- WEYGAND, Zina (2003): *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française, du Moyen Âge au siècle de Louis Braille*. Préface d'Alain Corbin. Paris: Créaphis.