

Philologische Studien und Quellen

Kenneth S. Calhoon · Eva Geulen
Claude Haas · Nils Reschke (Hg.)

„Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“

Über den Blick in der Literatur

ESV

ERICH SCHMIDT VERLAG

Sonderdruck aus

**„Es trübt mein Auge sich
in Glück und Licht“**

Über den Blick in der Literatur

Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Kenneth S. Calhoun,
Eva Geulen,
Claude Haas
und
Nils Reschke

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
[ESV.info/978 3 503 09894 1](http://ESV.info/978_3_503_09894_1)

ISBN 978 3 503 09894 1

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2010
www.ESV.info

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der
Deutschen Nationalbibliothek und der Gesellschaft für das Buch
bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht
sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso
Z 39.48-1992 als auch der ISO Norm 9706.

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

Nils Reschke

Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino

„Die Blindheit fordert eine Kunst heraus,
die glaubt, sehen zu können.“¹

Jim Jarmuschs kurzweiliger Episodenfilm „Night on Earth“ (1991) zeigt die Taxifahrt einer Blinden im nächtlichen Paris. Selbstbewusst, kokett und von der penetranten Neugier des Taxifahrers genervt, weist sie dessen aufdringliches Mitleid schlagfertig zurück und zerstört seine Blindenklischees. Nachdem sie das Taxi verlassen hat, verursacht der ihr konsterniert hinterher starrende Fahrer prompt einen Auffahrunfall. Die Episode endet mit einem vieldeutigen Grinsen der Blinden, das die im *Off* hörbare Schimpftirade des Angefahrenen illustriert, der Taxifahrer sei wohl blind. Jarmuschs Episode interessiert hier aus zwei Gründen. Zum einen verrät sie implizit etwas über die Sicht von Blinden, insofern die von Béatrice Dalle gespielte Figur gänzlich quer steht zur gängigen Repräsentation von (weiblichen) Blinden im Kino. Zum anderen lenkt die doppeldeutige Schlusspointe den Blick auf die im Weiteren im Vordergrund stehende selbstreflexive Frage nach dem Verhältnis von Sehen und Nichtsehen im Kino. „Night on Earth“ deutet in der Paris-Episode beiläufig an, dass die Frage, wer blind ist und wer sieht im Kino keineswegs so eindeutig beantwortbar ist, wie es scheint. Sicher nicht zufällig erinnert der Rückspiegel des Taxis, in dem der Fahrer seinen Gast neugierig beäugt, an die Kinoleinwand, die hier gleichsam als *mise en abîme* ins Bild gesetzt wird. Die selbstreflexive Thematisierung des filmischen Mediums wird bei Jarmusch noch dadurch verstärkt, dass die Blinde gerne ins Kino geht.

Diese auf den ersten Blick paradoxe Vorliebe teilt sie mit Blinden vor wie auf der Kinoleinwand. Viele Blinde lieben tatsächlich das Kino, auch wenn sie die dort gezeigten Filme nur mittels des Tons bzw. der Audiodeskription rezipieren können. Das Kino seinerseits liebt Blinde, gehört doch die Blindheit zu den am häufigsten dargestellten körperlichen Gebrechen im Film überhaupt.²

¹ Stefan Ripplinger: I can see now. Blindheit im Kino, Berlin 2008, S. 1. Ich danke Stefan Ripplinger, dass er mir sein Manuskript, dem ich wichtige Anregungen für diesen Aufsatz verdanke, vor der Drucklegung zur Verfügung gestellt hat. Auf manche Filmbeispiele bin ich ferner durch Jens Hinrichsen: Blinde im Kino. Von D.W. Griffith bis Lars von Trier. Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden, München 2007, aufmerksam gemacht geworden.

² Vgl. die Übersichten zur Repräsentation einzelner Behinderungen auf <http://www.disabilityfilms.co.uk> [abgerufen am 31. Juli 2009].

Die Verkörperung eines bzw. einer Blinden scheint zu den herausragenden Herausforderungen für Schauspieler zu zählen, die als ernsthafte Charakterdarsteller anerkannt werden wollen. Stars wie Audrey Hepburn und Ben Affleck, Virginia Cherrill und Val Kilmer, Uma Thurman und Keanu Reeves haben sich dieser Herausforderung im Laufe ihrer Karriere gestellt. Das Blindheits-Thema hat im Kino einige Meisterwerke hervorgebracht, man denke nur an die tragikomische Romanze des Blumenmädchens und des armen Tramps in Chaplins „Lichter der Großstadt“ (1931) oder an Al Pacinos Oscar-gekrönte Darstellung des raubeinigen Colonels Frank Slade in „Der Duft der Frauen“ (1992).

Seit Erfindung des Mediums sind mehrere hundert fiktionale wie nicht-fiktionale Filme entstanden, die Blinde im Alltag wie in Extremsituationen zeigen, zuletzt etwa die Romanverfilmung von José Saramagos „Die Stadt der Blinden“ (2008) oder der preisgekrönte Dokumentarfilm „Blindsight“ (2006), der eine Gruppe blinder tibetanischer Kinder auf einer Bergbesteigung im Himalaja begleitete. Blinde Bergsteigerinnen wie in „Blindsight“ oder epidemisches Erblinden als Parabel wie in der „Stadt der Blinden“ – dem Sehverlust wie seiner Darstellung haftet im Kino stets etwas Spektakuläres an. Etwas, das die Augenlust hinterfragt und mit der menschlichen Urangst des Augenverlusts spielt, etwas, das zwingt, über den Voyeurismus des Kinos nachzudenken und sich die Frage zu stellen, wie es sein mag, blind zu sein. Es liegt somit zugleich etwas höchst Spekulatives darin, insbesondere dann, wenn das Medium Film Blinde nicht nur als Figuren zeigt, sondern den paradoxen Versuch unternimmt, die subjektive Wahrnehmung der Blinden auf die Leinwand zu bringen. Dass sich der Film in der Thematisierung von Blindheit darüber hinaus als Medium selbstkritisch zum Gegenstand macht, ist der Leitfaden der folgenden Ausführungen.

I.

Bei der Darstellung von Blinden greift der Film auf Deutungsmuster zurück, die auch aus literarischen Diskursen vertraut sind. Das Kino reinszeniert die Bandbreite des Blindheitsdiskurses seit der Antike.³ Es zeigt zwar nicht selten auch reale Schicksale, in denen Blinde als Hilfsbedürftige oder Betrogene Mitleid erregen oder gar als Unbeholfene lächerlich gemacht und desavouiert werden. Vor allem aber zehrt es in seinen fiktionalen Darstellungen von positiveren Imaginationen von Blinden, wie sie das philosophisch-literarische Bewusstsein von Sophokles und Homer bis Milton und Borges prägt. Es präsentiert demnach Blindheit nicht nur als körperliches Gebrechen, sondern überhöht sie und zeigt Blinde in der Tradition der antiken Mythen häufiger als

³ Vgl. zu dieser Bandbreite exemplarisch die faktenreiche Darstellung von Albert Esser: *Das Antlitz der Blindheit in der Antike. Die kulturellen und medizinhistorischen Ausstrahlungen des Blindenproblems in den antiken Quellen*, Leiden ²1961.

mit besonderen Begabungen und übersinnlichen Fähigkeiten Ausgestattete. Wie die Literatur begreift das Kino den Augenverlust dabei als ambivalent, als Strafe und Gabe vertiefter Erkenntnis zugleich. Blinde lassen sich dieser Sichtweise zufolge weniger vom äußeren Schein blenden, sie sind weniger bestechlich, wie etwa die paradigmatische Figur des Eremiten in „Frankenstein“-Verfilmungen belegt. Weil dieser blinde Einsiedler nur seinem Herzen folgt, nimmt er Frankensteins Kreatur ohne jeden Dünkel in seiner Behausung auf. Wie in der literarischen Tradition werden Blinde also auch in dem relativ jungen Medium des Films als empfindlicher geschildert. Sie nehmen die Welt durch ihre geschärften Sinne, Tasten, Hören und Riechen, unmittelbarer und tiefgründiger wahr; sie sind Prototypen von Sehern und Visionären, Detektiven und Künstlern.

Anders als im literarischen Diskurs fungieren Blinde im Film allerdings darüber hinaus auch als erkenntniskritische Reflexionsfiguren. Als ein Medium präntender Allsichtbarkeit nimmt sich das Kino – einer hellsichtigen Formulierung Franz Kafkas zufolge ist dieses immer schon „Kino der Blinden“⁴ – durch die Thematisierung des Sehverlusts und Nichtsehens selbstkritisch in den Blick. Das meint zum einen den Umstand, dass der Film durch die Thematisierung der Differenz von Sehen und Blindheit auch seine eigene Wahrnehmungsform der Rahmenschau erinnert, die Gesehenes stets gegen Nichtgesehenes abgrenzt und das Nichtgesehene ausblendet. Es meint zum anderen, dass er durch die Vorführung von Nichtsehenden daran erinnert, dass die Kamera den Blick des Zuschauers in eine Apparatur einspannt, die nur vorgibt, wie ein Auge zu funktionieren; eine Apparatur, die das Subjekt durch Kameraführung und Schnitttechnik entortet und gleichsam blendet.

In der Figur des Blinden denkt das Kino über sich selbst nach. Seine oft für allzu selbstverständlich gehaltenen ontologischen Voraussetzungen, die Behauptung, es blicke, ja, es könne das Sehen lehren, die Rede von der Kamera als von einem Auge, all das steht in der Figur des Blinden und der Blindheit auf der Probe oder zumindest zur Debatte.⁵

Der reflektierte Umgang mit dem Film als einem paradoxen Zeitmedium der Überblendung toter Bilder ruft ins Bewusstsein, dass jedes sichtbare Bild andere Bilder verstellt und Sehen ohne Blindheit nicht möglich ist. Durch dieses Mitdenken der eigenen blinden Flecke im Film reihen sich auch Blindendarstellungen in die Phalanx selbstreflexiver Erkundungen des Mediums wie Michael Powells „Peeping Tom“ (1960), Michelangelo Antonionis „Blowup“ (1966) oder Peter Greenaways „Der Kontrakt des Zeichners“ (1982) ein. Wie sehr aber gerade die Darstellung von Blindheit dazu geeignet ist, die Selbstverständlichkeit des Visuellen und den Status der Bilder im Kino zu hinterfragen, belegt der Versuch, die subjektive Wahrnehmung von Blinden für den Zuschauer zu bebildern und somit gleichsam die Nullstellen des Sehens mit

⁴ Kafka im Gespräch mit Gustav Janouch, zitiert nach Ripplinger [Anm. 1], S. 61.

⁵ Ripplinger [Anm. 1], S. 2.

Bildern zu besetzen. Der Filmapparat suggeriert nicht nur Sehen, sondern sogar die ‚Sicht‘ Nichtsehender reproduzieren zu können. So setzt etwa der Thriller „Wait until dark“ (1967), in dem Audrey Hepburn das Opfer eines psychopathischen Gangsters verkörpert, auf den Effekt einer achtminütigen Totalverdunkelung von Leinwand und Zuschauerraum, um das Erleben der Blinden nachvollziehbar zu machen. Andere Filme suchen Erblindungen oder Blindheit häufig durch abstrakte Bildformen, Schwarz-Weiß oder Farbblenden darzustellen. Als Extrembeispiel sei an den Film „Blue“ (1993) erinnert, das Vermächtnis des erblindeten aidskranken Regisseurs Derek Jarman, das die Zuschauer 80 Minuten lang in eine primär vom Ton angeleitete Meditation vor monochromer Yves Klein-Leinwand versetzte.



Abb. 1: Georges Méliès: „Reise zum Mond“ [„Le voyage dans la lune“], 1902

Die Paradoxie, den Entzug des Sehens sichtbar zu machen, zeigt sich aber wohl am eindrucksvollsten in den neueren Filmtechniken des *Morphings* und der *Simulation*, die suggerieren, Unsichtbares sichtbar zu machen. So beginnt etwa



Abb. 2: Edwin S. Porter: „Der große Eisenbahnraub“ [„The great train robbery“], 1903

die Verfilmung des Superhelden-Comics „Daredevil“ (2003) mit der Erblindung des Hauptprotagonisten infolge eines Säureunfalls. Der Kinobesucher wird dabei zum paradoxen ‚Augenzeugen‘ dessen, was eigentlich nicht zu bezeugen, sondern allenfalls zu befürchten ist. Denn wenn er in den simulierten Bildern den Weg der Säure vom Augapfel durch den Sehnerv zum Gehirn wie im Zeitraffer miterlebt, bis die Szene auch für ihn mit einem plötzlichen *Blackout* endet, wohnt er der neusten und bis dato technisch ambitioniertesten Version des Films bei, zu leugnen, dass er nichts sieht. Gerade der Versuch, das Erblinden

zu illustrieren, liest sich wie die Allegorie dessen, was das Kino immer schon tut: optische Täuschungen verbreiten und dabei Glauben machen, es sei ein Fenster zur Welt.

Dass sich das Kino an der Blindheit als seiner imaginären Nullstelle abarbeitet, bezeugen allerdings nicht nur jüngste filmische Beispiele. Vielmehr gehört die Spiegelung des Mediums in der Thematik der Blickstörung und Blindheit seit seinen Pioniertagen zum festen Repertoire reflexiver Selbsthinterfragung. In signifikanter Weise ist schon die Frühgeschichte des Films eine Geschichte dargestellter Blickstörungen, Blendungen und Blindheiten. Georges Méliès' „Reise zum Mond“ (1902, Abb. 1) etwa geht ganz buchstäblich ins Auge. Edwin S. Porters „Großer Eisenbahnraub“ (1903, Abb. 2), der erste Western der Filmgeschichte, endet so, wie



Abb. 3: Sergei Eisenstein: „Panzerkreuzer Potemkin“ [„Bronenossez Potjomkin“], 1925

später James Bond-Filme anfangen: mit einem Pistolenschuss in die Kamera, gemäß der Analogie von Kamera und Auge mithin ins Auge des Betrachters. Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925, Abb. 3) wiederum bringt diesen Schuss auf eine unbeteiligte Zuschauerin in der berühmten Szene der Treppe von Odessa auf die Leinwand. Buñuels berühmter Schnitt durch das Auge in „Der andalusische Hund“ (1929) schließlich, ein fundamentaler Tabubruch durch die vorsätzliche Auslöschung des Sehens, markiert in seiner Drastik der Negierung vertrauter Sehweisen eine antisvisuelle Klimax, wengleich es auch in Hitchcocks „Die Vögel“ (1963), Argentos „Terror in der Oper“ (1987) oder Tarantinos „Kill Bill Vol. 2“ (2004) nicht an Versuchen gefehlt hat, die Destruktion des Sehorgans überbietend in Szene zu setzen.

II.

Das auffällige Interesse für die Blindheit und die Bewusstmachung der Verschränkung von Sehen und Nichtsehen teilt das Zeitalter des Kinos mit der Epoche der Aufklärung, welche wichtige Wahrnehmungsvoraussetzungen für das Kino geschaffen hat. Denn die Wahrnehmungsform des gerahmten Guckkastens und die Trennung von beleuchteter Bühne und verdunkeltem Zuschauerraum schaffte ja überhaupt erst die Basis für den Illusionismus des Filmtheaters, das mittels optischer Täuschung 24 Bilder pro Sekunde als bewegtes Leben inszeniert. Wie das von Denis Diderot konzipierte Illusionstheater der Vierten Wand, stellt den Zuschauer auch das bewegte Medium des Films im Zuschauersessel still und reduziert die Wahrnehmung auf Auge und Ohr.

Entscheidender noch für den hier untersuchten Zusammenhang ist allerdings der Sachverhalt, dass die Figur des Blinden schon in der Aufklärung eine zentrale erkenntniskritische Position einnahm. Im Zuge medizinischen Fortschritts, der ab 1720 routiniertere Augenoperationen ermöglichte, entpuppte sich die Operation des Blindgeborenen als scheinbar evidentestes Bild für den Prozess der Aufklärung selbst.⁶ Diese machte den Blinden folglich zu ihrer Antithese, den Arzt zur Kultfigur und die Blindenheilung zur Urszene gelingender Aufklärung. Wie der erste Blick Adams auf das Paradies – ein weiteres visuelles Lieblingsbild der Aufklärung – fungiert die Heilung des Blinden als Sinnbild einer Zeit, welche die Utopie eines ‚Neuen Menschen‘ im plötzlichen Augenaufschlag als einem Sinnbild blitzartiger Erkenntnis inszenierte. Wie eine rührende Szene in Diderot'scher Manier angeordnet, sollte der Arzt als Helfer einer zweiten, einer kulturellen Geburt, den Blindgeborenen erst im eigentlichen Sinne des Wortes das Licht der Welt erblicken lassen.⁷ Umso ernüchternder musste daher wirken, dass das theatralisch inszenierte Starstechen auf offener Bühne zu der Einsicht

⁶ Vgl. dazu Peter Utz: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit, München 1990, S. 86-104.

⁷ Vgl. zu dieser Denkfigur auch Helmut J. Schneider: Das Licht der Welt. Geburt und Bild in Goethes Faustdichtung, DVjs 75 (2001), S. 102-122.

führte, dass Sehen keineswegs evident ist, sondern gelernt sein will. Das so genannte Problem von Molyneux, demzufolge ein Blinder einen Gegenstand zwar mühelos durch den Tastsinn erfassen kann, diesen nach einer Augenoperation aber ohne ergänzende haptische Sinneseindrücke visuell nicht zu identifizieren vermag, räumte mit der Wunschvorstellung einer Erkenntnis auf den ersten Blick auf und führte zu dem Bewusstsein, dass Sehen eine Frage der Erfahrung ist und letztlich nicht ohne das Zusammenspiel der Sinne zu denken ist. Das implizierte das Bewusstsein, dass das Sehen als Medium der Zeit wie eine Sprache erst erlernt werden muss.

Das aufklärerische Phantasma vom ‚Ganzen Menschen‘, die vorgebliche Harmonie von Geist und Körper wie auch das für selbstverständlich erachtete Zusammenspiel der Einzelsinne im Körper, erfuhr gerade durch die Erfahrungen mit Staroperierten einen empfindlichen Dämpfer. Radikaler noch als zuvor schon die Entdeckung des blinden Flecks durch Edme Mariotte im Jahre 1688 hintertreiben die Blindenoperationen der Aufklärung den Glauben an die Verlässlichkeit des Auges und den seit Jahrtausenden geltenden Zusammenhang von Sehen und Wissen. Die Folge davon war zum einen ein geschärftes Bewusstsein für die zunehmende Parzellierung der Einzelsinne, zum anderen ein zunehmendes Unbehagen an der Erkenntnisfähigkeit des isolierten Leitorgans Auge überhaupt, das nun als kalter, intelligibler Distanzsinn galt und zunehmend zum Symbol moderner Entfremdungserfahrungen wurde.⁸ Letztendlich trugen die Erfahrungen von Staroperationen in der Aufklärungszeit somit als erkenntniskritische Hinterfragung des Sehens zu dem von Jonathan Crary und anderen Autoren beschriebenen Paradigmenwechsel in der Geschichte visueller Wahrnehmung bei.⁹ Denn wenn die Erfahrung der operierten Blindgeborenen zu der Erkenntnis führte, dass das Sehen selbst messbare Zeit hat, Bilder auch durch Reizung der Sehorgane ‚künstlich‘ hergestellt werden können und das Subjekt des Sehens mithin immer auch am Sehakt beteiligt ist, dann sind die seit der Antike vertrauten geometrischen Vorstellungen vom Auge als einer Camera Obscura, in der sich die Welt objektiv widerspiegelt, vollends obsolet.

III.

Das Kino schließt an die Fragen der Aufklärung nach der Leistung des Sehens mitunter ganz direkt an. Wieder und wieder imaginiert es den quasi-adamitischen ersten Blick des Blindgeborenen auf die Welt oder sucht den ersten Blick des Augenoperierten zu imaginieren. So steht beispielsweise der auf eine Falldarstellung des Neurologen Oliver Sacks basierende Film „At First Sight“

⁸ Vgl. dazu Helmut J. Schneider: *The Cold Eye: Herder's Critique of Enlightenment Visualism*, in: Johann Gottfried Herder: *Academic Disciplines and the Pursuit of Knowledge*, hg. v. Wulf Koepke, Columbia 1996, S. 53-60.

⁹ Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel 1996.

(1999) mit den sinnesphysiologischen Erkenntnissen der Aufklärung in Verbindung und schneidet das Problem von Molyneux auf den *american way of life* zu. Das sieht in der trivialmythischen Filmpraxis so aus, dass der von Val Kilmer gespielte blinde Masseur Virgil Adamson nach der Augenoperation daran scheitert, eine Coca Cola-Dose optisch zu erkennen, während er dieselbe taktil mühelos identifiziert. Gemäß dem skizzierten abendländischen Diskurs über die Nobilitierung der Blindheit spielt der Film im Fortgang dann das innere Sehen des ‚Neuen Adam‘ Virgil Adamson gegen das bloß äußere aus. Wer sich einmal, so wird suggeriert, auf den Tausch des äußerlichen Scheins gegen die Gabe der inneren Schau eingelassen hat, wird den oberflächlichen Verlockungen des Sehens bereitwillig entsagen. Ganz im Sinne dieser schon aus den antiken Mythen vertrauten Blindenlogik inszeniert der Film die spätere Wiedererblindung Adamsons als Rückkehr in einen authentischeren Zustand. Dabei darf Val Kilmer als Kontrafaktur eines blinden Sehers in einer symbolgeladenen Schlussansprache vor Augenärzten trivialphilosophische Plattitüden über Täuschungen des Gesichtssinns zum Besten geben.

Der Film „At First Sight“ verdichtet aber nicht nur die nachaufklärerische Erkenntniskritik und antike Blindheits-Mythologeme, sondern er belegt zusätzlich exemplarisch die Genderisierung des Nichtsehens im Kino. Verkürzt gesagt bestätigen auch Blindendarstellungen tradierte Sichtweisen über die Aktivität von Männern und über die Passivität von Frauen. Natürlich soll nicht vergessen werden, dass blinde Männer in Filmen wie „Erbsen auf halb 6“ (2004) oder „Love Story“ (1944), welche Blindheit als Unfallfolge oder Kriegsschäden zeigen, eher schwach und hilflos dargestellt werden. Zumal in den 40er und 50er Jahren wird das Blindenschicksal dementsprechend in der Regel melodramatisch und Mitleid heischend dargestellt. Gleichwohl ist in neueren filmischen Blindheitsdarstellungen eine Tendenz zur Heroisierung männlicher Blindheit unübersehbar, während blinde Frauen üblicherweise als hilflos gezeigt werden. Blinde Männer sind quer durch alle Genres gestandene Kerle wie Val Kilmer, wenn nicht gar Supermänner. Geradezu paradigmatisch zeigt das „Der Duft der Frauen“. Auf der Reise mit seinem jungen Begleiter nach New York entpuppt sich der blinde Colonel Frank Slade alias Al Pacino als draufgängerischer Vollmacho, der hingebungs- und verführungsvoll Tango tanzt, trinkt, Zoten reißt und sogar einen Ferrari durch die Großstadt steuert.

Es wirkt fast so, als wäre es dem männlich codierten Medium des Films letztlich darum zu tun, das Faktum des Sehverlusts zu negieren und dem Nichtsehen gleichsam ein überbietendes Super-Sehen entgegenzustellen. Im Krimi ist der männliche Blinde nicht trotz, sondern wegen seiner Blindheit ein begnadeter Detektiv, so etwa in Dario Argentos Verfilmung des Edgar Wallace-Klassikers „Die Neunschwänzige Katze“ (1971); im Science Fiction-Film grüßt er gar wie der Heiland höchstpersönlich von einer futuristischen Kreuzkonstruktion herab, so Keanu Reeves im bizarren Schlussteil der Matrix-Trilogie (2003). Und in der Verfilmung des Superhelden-Comics „Daredevil“ jagt Ben Affleck als blinder Racheengel mit übermenschlichem Radarsinn nachts Verbrecher in der Großstadt, während er sich tagsüber als Rechtsanwalt in den Dienst der blinden Justitia stellt.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen zeigt das *mainstream*-Kino blinde Männer in der Regel nicht als wehrlose Opfer, sondern als begehrte Helden. Dabei bleiben sie trotz ihrer Ausstrahlung auf Frauen und ihrer erotischen Aktivität häufig in männliche Genealogien und Initiationsgeschichten eingebunden. Das trifft auf Filme wie „Daredevil“, „Der Duft der Frauen“ oder „Blind Fury“ (1989) gleichermaßen zu, Filme, die Blindheit vor der Folie von Männerfreundschaften und Vater-Sohn-Bindungen inszenieren. Dabei fügt das Kino den aus der Antike und dem Christentum vertrauten Blindenmythen weitere Varianten hinzu. Denn wie im apokryphen Buch Tobias der Sohn seinen blinden Vater heilt, so befreit der junge Begleiter des von Al Pacino gespielten Colonel Frank Slade, diese Vater-Figur, von Zynismus und Selbstmordabsichten, während dieser ihm die Augen für die Welt männlichen Erwachsenseins öffnet. Auf vergleichbare Weise gründet die Genese des Superhelden Daredevil in dem Bestreben, den Vater zu rächen. Und in „Blind Fury“ schließlich beschützt ein blinder Vietnam-Veteran den Sohn eines gefallenen Kriegskameraden vor der Verfolgung durch eine Verbrecherbande. Wie Daredevil ist auch er trotz seiner Blindheit ein fast unbesiegbare Kämpfer. Kurzum: Neuere Blindendarstellungen schreiben die übersinnlichen Kräfte, die Blinden seit der Antike zugesprochen werden, ganz im Sinne patriarchalischer Ideologie vor allem Männern zu.

Würde die feministische Filmtheorie noch irgendwelcher Argumente für ihre These bedürfen, dass das Subjekt des Blicks bzw. die Apparatur des Sehens im Kino männlich codiert ist, während die Frau primär das begehrte Objekt der Betrachtung ist – bei der Darstellung blinder Frauen im Kino würde sie fündig werden. Dieser strukturellen Asymmetrie von Sehen und Angesehenwerden zufolge ist die Frau gewissermaßen immer schon blind und den neugierigen männlichen Blicken preisgegeben. Als Manifestation dieser Blickanordnung hat das Kino sogar ein eigenes Sub-Genre geschaffen, den weiblichen Blindenthriller. In ihm sind hübsche Frauen wie Audrey Hepburn, Madeleine Stowe, Mia Farrow oder Uma Thurman wehrlos dem Terror männlicher Psychopathen oder Serienkiller ausgesetzt. Ihre Schönheit und Hilflosigkeit wecken das Mitleid und den Beschützerinstinkt ihrer männlichen Betrachter. Blindenthriller enden demgemäß häufig mit einer Liebesgeschichte zwischen dem weiblichem Opfer und ihrem männlichem Beschützer, der nicht selten ein Polizist ist.

Nicht nur hinsichtlich dieser klassischen Rollenverteilung, sondern auch bezüglich der Charakterzeichnung der weiblichen Blinden verfährt dieses Genre

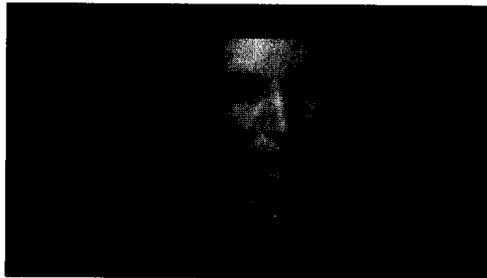


Abb. 4: Michael Apted: „Tödliche Augenblicke“ [„Blink“], 1994

konventionell. Gemäß dem Repertoire filmischer Klischees über Frauen und Blinde sind diese auch im Blindenthriller sanftmütig und sensibel. Sie sind in der Regel treu sorgende Hausfrauen wie Audrey Hepburn in „Wait until Dark“ (1967) oder aber einfühlsame Musikerinnen wie Uma Thurman in „Jennifer 8“ (1992) und Madeleine Stowe in „Blink“ (1994; Abb. 4).¹⁰ Ihre bewegungslosen, fahlen Gesichter werden zu Projektionsflächen des begehrenden männlichen Blicks, sie wirken in ihrer Blässe und Ausdruckslosigkeit wie eine Allegorie der Kino-Leinwand. So ist es sicher kein Zufall, dass sich der psychopathische Serienkiller in „Jennifer 8“ heimlich in das Badezimmer seiner Opfer schleicht, um diese vor seinen Übergriffen mit der Fotokamera abzulichten. Strukturell gesehen ist die Blinde das Sinnbild einer Blickanordnung des Kinos, welche die Wechselseitigkeit des Blicks immer schon durchstreicht.

IV.

Die Genderisierung von Blindheit wäre allzu vertraut, würde die asymmetrische Sichtbarkeit der Frau nicht gelegentlich auch erkenntniskritisch gegen das Medium des Kinos selbst gewendet werden. Schon ein Film wie „At First Sight“ hatte den ersten Blick des operierten Blindgeborenen durch gegenstandslose Farbblitze und unscharfe Bildschemen zu reproduzieren gesucht. Avanciertere Thriller wie Michael Apteds „Blink“ ersetzen den überlegenen Distanzblick auf die Frau dann phasenweise durch eine subjektive Kamera, die vorgibt, die Innensicht der Hauptdarstellerin zu reproduzieren. Mittels *Morphing*-Technik imaginiert „Blink“ die labile ‚Sichtweise‘ der kürzlich operierten Blinden. Der Film spielt technisch gekonnt mit der vexierenden Fehlsichtigkeit der Musikerin Emma Brody nach ihrer Augenoperation. Er lässt in einer alptraumhaften U-Bahn-Verfolgung die Gesichter von Bedroher und Beschützer ineinanderfließen und ruft zudem Erinnerungen an die Blendung durch die eigene Mutter in der Kindheit wach, bis sich Vision und Wahrnehmung vollends vermischen.

Die Pointe dieses Films liegt allerdings nicht in dem für den Blinden-Thriller konstitutiven Zweifel, ob Blinde oder Staroperierte glaubwürdige Augenzeugen sein können. In fundamentalerem Sinne arbeiten Filme wie „Blink“ dem auf das Medium selbst gerichteten Zweifel zu, ob man seinen Augen im Kino überhaupt trauen kann. Wenn Emmas Arzt ihre Blickstörungen als vorübergehende Halluzinationen bzw. als Wahrnehmungsverzögerungen erklärt, die dazu führen, dass sie Bilder mitunter erst mit der Verzögerung von Stunden oder Tagen sieht, wird auch die räumliche bzw. zeitliche Orientierung des Kinozuschauers brüchig, um die stabile Sicht auf die Leinwand selbst in Zweifel zu ziehen. Dabei kehrt der

¹⁰ Das liegt im übrigen ganz auf der Linie der Apotheose der edlen weiblichen Blinden in Aufklärung und Romantik, man denke etwa nur an die Musikerin Melanie de Salignac in Diderots „Lettre sur L’aveugle“. Auch hierin zeigt sich wiederum, wie bewusst die Diskursmaschine Hollywood bekannte Leitbilder in Szene setzt.

Film aber letztlich insofern zu den Konventionen des Hollywoodkinos zurück, als die Geschichte konventionell aufgelöst wird. Der Psychopath war eben keine Kopfgeburt Emmas, sondern er liegt in der Schlusssequenz erschossen am Boden, um Emma und ihren Zuschauer zu versichern, dass sie ihre Sinne beisammen haben. In dem Maße, in dem es im *Happy Ending* gelingt, die blinde Außenseiterin durch die Verbindung mit ihrem Geliebten gesellschaftlich zu reintegrieren, schwindet auch die verzerrende Sichtweise der subjektiven Kamera.

Nicht immer allerdings wird die Blinde so bruchlos gesellschaftlich integriert. Denn parallel zu den dargestellten nobilitierenden Blindendiskursen entwickelt sich schon seit den 1920er Jahren ein filmischer Gegendiskurs, dem der oder die Blinde zunehmend suspekt erscheint. Der Heroisierung männlicher und der Bemitleidung weiblicher Blindheit treten seither vermehrt auch im Film Ängste vor Blindheit und Aversionen gegen Blinde beiderlei Geschlechts gegenüber. Ob in Fritz Langs „M“ (1931) oder in Oliver Stones „U-Turn“ (1997), im Kino treten Blinde nun häufiger als dubiose Scharlatane oder gar als Bösewichter, die Abwehr hervorrufen, in Erscheinung. Luis Buñuel etwa führt in „Das Goldene Zeitalter“ (1930) einen Passanten vor, der einen ihn betastenden Blinden empört zu Boden schlägt – ein Bruch mit der aufklärerischen Kardinaltugend des Mitleids, wie ihn Jahrzehnte zuvor schon Baudelaire literarisch vorgeprägt hatte. Erscheint diese Attacke in ihrer Drastik zwar eine bewusst extrem gestaltete und auf Schockwirkung zielende Ausnahme zu sein, so stehen Blinde im Film seither doch immer auch latent im Verdacht, scheinblinde Simulanten, Betrüger oder Dämonen zu sein. Vielen Blinden nach Buñuel eignet mithin eine unhintergehbare Ambivalenz und Bedrohlichkeit, wie etwa ihr gehäuftes Auftreten in den Genres Thriller und Horrorfilm belegt.

Dies wird in der Darstellung der blinden Heather und ihrer ebenso undurchschaubaren Schwester in Nicolas Roegs Meisterwerk „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ (1973) besonders manifest. Die Blinde erscheint hier zugleich als beschützend und bedrohlich, als Warnerin und Verführerin, als blinde Seherin und dämonische Blenderin. So bleibt bis zuletzt auch für die Zuschauer unentscheidbar, ob sie tatsächlich das zweite Gesicht hat oder in Venedig nur einen diabolischen Hokusfokus mit der Familie Baxter treibt. Das belegt besonders deutlich jene Szene, in der Roeg die Diskussion des Ehepaares Baxter über die Schwestern übergangslos gegen eine Szene schneidet, in der sich diese vor Lachen ausschütten als würden sie die Baxters verhöhnen. Der Film, dessen Originaltitel „Don't Look Now“ wesentlich prägnanter als die Übersetzung auf die zentrale Thematik des Sehens verweist, lässt offen, ob Protagonisten und Rezipienten ihren Sinnen trauen können oder Trugbildern aufsitzen. Figuren wie Betrachteter irren durch die Bilder wie durch ein Spiegelkabinett, wobei für die phantastische Wirkung entscheidend ist, dass die Existenz des Übersinnlichen eher beiläufig impliziert als explizit behauptet wird. Was reales Geschehen und was Vorstellung ist, bleibt letztlich nicht entscheidbar.

Der Film verschiebt so die Aufmerksamkeit von der Handlung zu der zentralen selbstreflexiven Frage nach ihrer Wahrnehmung, er entpuppt sich als

gekonntes Vexierspiel, als Sinnestäuschung und Irrlicht, das sich niemals eindeutig festlegen lässt. Ständig wird das Sichtbare in Zweifel gezogen, ständig wird der Blick der Figuren wie der der Zuschauer gestört und ständig gleiten Perzeption und Vision ineinander. Das zeigt die Begegnung der Baxters mit der blinden Heather und ihrer Schwester im Spiegelkabinett einer venezianischen Restauranttoilette besonders eindringlich. Meisterhaft inszeniert Roeg hier das Ineinanderfließen von Wahrnehmung und optischer Täuschung, verschränkt die Gegenwart in Venedig mit Bildern der tragischen Vergangenheit der Baxters in England und spiegelt die Gesichter der vorgeblich sehenden Blinden Heather und des blinden Sehenden John Baxters ununterscheidbar ineinander. In unübertroffener semantischer Verdichtung schließlich überblendet die Schlusszene dessen Tod in Venedig mit zentralen Ereignissen seines Lebens, die wie die Vision eines Todesfilms vor den Augen der Zuschauer Revue passieren.

Hier vexieren die Bilder und fallen die Gegensätze in eins, so wenn sich die in einem roten Lackmantel ertrunkene Tochter der Baxters in der gnomenhaften Mörderin John Baxters spiegelt und das Wasser abschließend mit den einem Wasserstrudel gleichenden Augen Heathers verschwimmt (Abb. 5-7). Wenn sich diese Augen schließlich in *Fading*-Technik in jenen todbringenden Teich in England verwandeln, in dem die Tochter der Baxters ertrank, um letztlich als Wasseroberfläche wiederum der Kino-Leinwand zu gleichen, erinnert dieses Bild an die fahlen Gesichter und Augen der schönen jungen Musikerinnen in den Blindenthrillern. Waren diese dort allerdings die Projektionsfläche des penetrierenden männlichen Blicks, so wird die fahle Wasserfläche hier gleichsam zur Nullstelle jeder Anschauung, zu einer Nullstelle, an der das verlöschende Sehen der Sterbenden mit der symbolhaften Blendung des Zuschauers in eins fällt.

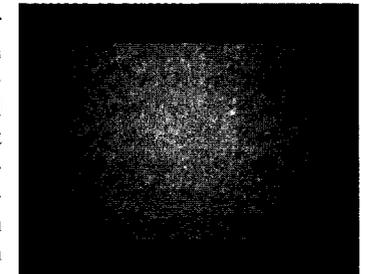
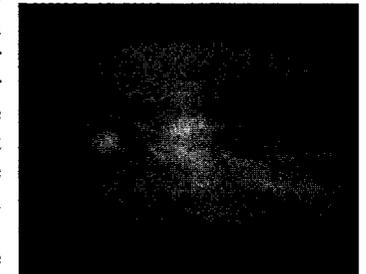


Abb. 5-7: Nicolas Roeg: „Wenn die Gondeln Trauer tragen“ [„Don't look now“], 1973

V.

Wie zu sehen war, lässt sich die Filmgeschichte als eine selbstreflexive Störung des Blicks schreiben. Das Kino stellt dem kalten Distanzsinn des einseitigen



Abb. 8-9: Charles Chaplin: „Lichter der Großstadt“ [„City Lights“], 1931

oder Herder buchstäblich in die Fingerspitzen verlegt (Abb. 8). Denn wenn der heruntergekommene Tramp dem durch eine von ihm finanzierte Augenoperation kurierten blinden Blumenmädchen die doppelsinnige Frage „Can you see now?“ stellt, welche dieses erst mit einem „Yes, I can see now!“ beantwortet, nachdem sie den Tramp an seinen Händen erkannt hat, blitzt in dieser Blindenromanze die Utopie eines körperlichen ‚Blicks‘ auf, der als synästhetischer die parzellierten Einzelsinne zu reintegrieren vorgibt. Als Absehen vom Absolutheitsanspruch des Sehens im Medium des Sichtbaren selbst, inszeniert sich hier ein taktiler Blick, der die Utopie einer ganzheitlichen und scheinfreieren Sinneswahrnehmung auch für das Kino verspricht (Abb. 9).¹¹

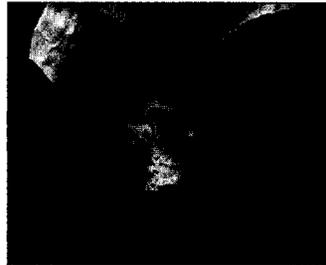


Abb. 9

Ein ganz ähnliches Programm umfassender körperlicher Wahrnehmung lässt sich in Lars von Triers „Dancer in the Dark“ (2000) erkennen, in dem die Musikerin Björk die Hauptrolle der erblindenden Fabrikarbeiterin Selma spielt. Was durch die tragische Handlung um Selmas fortschreitende Erblindung und den Diebstahl ihres Ersparnis, mit dem sie ihrem gleichfalls erblindenden Sohn eine rettende Augenoperation finanzieren will, zunächst nur wie ein Rührstück

anmutet, entpuppt sich bei näherer Betrachtung gleichfalls als hoch reflektierte Auseinandersetzung mit dem Sehen im Medium des Kinos. Anders als Chaplin allerdings, der in „Lichter der Großstadt“ noch ganz auf das Stummfilmbild und seine gestische Wirkung setzte, obwohl die Zeit des Tonfilms längst angebrochen

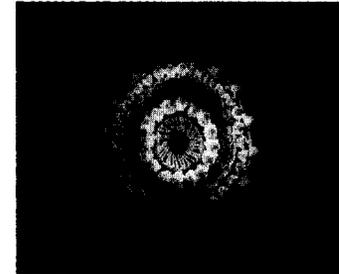


Abb. 10: Lars von Trier: „Dancer in the Dark“, 2000

war, setzt Lars von Triers Quasi-Musical bei der Relativierung des Sehens vor allem auf das Zusammenspiel des Tastens mit der Tonspur. Das zeigt sich besonders deutlich an Selmas Vorliebe für Musicals und Musikfilme. In einer selbstreflexiven Schlüssel-szene, die offensichtlich auch zur Titelgebung des Films führte, besucht Selma mit ihrer Freundin Kathy (Catherine Deneuve) ein Kino, in dem ein Tanzfilm aus den 30er oder 40er Jahren läuft. Die Stafette der Tänzer in diesem Schwarzweißfilm schließt sich darin zum Kreis und nimmt die Gestalt einer Pupille an (Abb. 10). Dieses tanzende Auge, das nicht sehen kann und doch Medium des Sehens zu sein vortäuscht, ist eine Allegorie des Kinos selbst. Das Auge als Tänzer im Dunkel ist sichtbar und bleibt für die erblindende Selma doch unsichtbar. Es wird wahrnehmbar erst durch Kathys Bericht des Gesehenen als einer Audiodeskription und durch ihre taktile Übersetzung der tanzenden Kreisbewegung mittels ihrer Fingerspitzen in Selmas Handfläche. So hört das Kino nicht auf, die Hegemonialstellung des Blicks zu festigen und zugleich in Bildern der Blindheit den Bruch seiner Vorrangstellung zu träumen.

¹¹ Zur Struktur des Gestischen in „Lichter der Großstadt“ vgl. auch Kenneth S. Calhoon: Blind Gestures: Chaplin, Diderot, Lessing, in: MLN 115 (2000), S. 381-402, hier: S. 381-391.