

SEHSTÖRUNGEN

LiteraturForschung Bd. 36
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für
Literatur- und Kulturforschung

Anne-Kathrin Reulecke/Margarete Vöhringer (Hg.)

Sehstörungen

Grenzwerte des Visuellen in
Künsten und Wissenschaften

Mit Beiträgen von

Sigrid Leyssen, Anne-Kathrin Reulecke, Nina Rippel,
Irina Sandomirskaja, Bernd Stiegler, Alexandra Tacke,
Margarete Vöhringer und Burkhardt Wolf

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben und die Drucklegung wurden vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2019 Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagmotiv: Gerät zur Erkennung von Augendefekten, Wellcome Library, London (CC BY 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Axlo

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-357-1

Inhalt

ANNE-KATHRIN REULECKE/MARGARETE VÖHRINGER	
Einleitung	7
BERND STIEGLER	
Ich sehe was, was du nicht siehst. Arthur Conan Doyle und die spiritistische Fotografie	25
ANNE-KATHRIN REULECKE	
Double blind – Psychogene und psychosomatische Sehstörungen nach Sigmund Freud und Georg Groddeck	49
BURKHARDT WOLF	
Der befremdete Blick. Robert Musils Sehversuche	67
IRINA SANDOMIRSKAJA	
Das blinde Kind. Lew Vygotskijs Defektologie als poetische und politische Allegorie.	85
SIGRID LEYSSEN	
Wissen, das das Sehen stört. Edward Bradford Titcheners und Albert Michottes wahrnehmungspsychologische Experimente	105
ALEXANDRA TACKE	
Blinde im Blick. Martin Roemers <i>The Eyes of War</i> (2012) und das Werk Evgen Bavčars.	129
NINA RIPPEL	
Das Nicht-Sichtbare als Evidenz – Betrachtungen einer filmischen Praxis.	155
Abbildungsnachweise	169
Zu den Autorinnen und Autoren	172

Einleitung

ANNE-KATHRIN REULECKE, MARGARETE VÖHRINGER

Eine Schriftstellerin experimentiert in einem psychologischen Labor mit den Potentialen der Aufmerksamkeitsstörung, bevor sie zu einer einflussreichen Sammlerin moderner Kunst in Paris wird. Ein Maler kann Farben hören und bezeichnet seine Bilder als Kompositionen. Ein Architekt ist beeinträchtigt in der räumlichen Wahrnehmung, wird aber mit seinen geometrischen Bauten weltberühmt. Ein Künstler der Dada-Bewegung patentiert ein sogenanntes Optophon, mit dem Licht in Sound verwandelt wird, nicht zuletzt um Blinden das Lesen zu erleichtern. Ein Künstler, der gleichzeitig in der Malerei, Typographie, Architektur, Fotografie und im Grafikdesign tätig ist, gestaltet den ersten interaktiven Ausstellungsraum, in dem die Wahrnehmung der Besucher irritiert wird. Filmemacher beginnen, die Sinneseindrücke ihrer Zuschauer durch Montagetricks zu manipulieren.

Gertrude Stein, Wassily Kandinsky, Le Corbusier, Raoul Hausmann, El Lissitzky, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein – all diesen Künstlerinnen und Künstlern war eines gemeinsam: Sie verstanden die Störungen des Sehens nicht mehr nur als pathologische Ausfälle, sondern nutzten deren kreatives Potential; sei es, indem sie ihre eigenen Sehstörungen künstlerisch erfolgreich einsetzten, sei es, indem sie die Wahrnehmungsforschungen ihrer Zeit aufgriffen und in ihre Kunst einfließen ließen. So entstanden ›irrationale‹ Texte, irritierende gemalte Abstraktionen, schwindelerregende Bauten oder hypnotisierende Filme, die allesamt die Wahrnehmungsweisen ihrer Zeit auf radikale Weise herausforderten – Provokationen, die prototypisch für die Kunst der Moderne stehen. Wie aber kam es dazu, dass im 20. Jahrhundert die mit Krankheit oder Behinderung negativ konnotierten Störungen des Sehens konstruktiv gewendet wurden? Welche Diskurse in Wissenschafts- und Kulturgeschichte sind wegbereitend für diesen Umschwung gewesen?

Der vorliegende Band stellt den Versuch dar, diesen Wandel anhand von Fallbeispielen zu untersuchen und dabei die sukzessive ›Positivierung‹ des gestörten Sehens – verstanden als Konstituierung eines wissenschaftlichen Objekts und als positive Umwertung – in einer möglichst großen

Breite nachvollziehbar zu machen. Dabei wird zum einen danach gefragt, welchen Status Sehstörungen – und der vollständige Ausfall des Sehens in der Blindheit – in Disziplinen wie Physiologie, Experimentalpsychologie, Psychoanalyse oder Pädologie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatten und wie die Sehstörung zum privilegierten Auskunftgeber über das ›normale‹ Sehen und Wahrnehmen wurde. Zum anderen geht es um Praktiken in Literatur, Fotografie und Film, die die Irritationen und Unzulänglichkeiten des Sehens reflektiert und ästhetisch produktiv gemacht haben.

*

Ein Bereich, in dem den künstlerischen Wahrnehmungsmanipulationen der Moderne zugeordnet wurde, war die wissenschaftliche Erforschung des Sehens. Hatten doch in den Experimentallaboren des 19. Jahrhunderts Sehstörungen als Objekte der Untersuchung geradezu eine Hochkonjunktur. Sie wurden von Physiologen und Psychologen nicht nur exakter als je zuvor beobachtet und beschrieben, sondern erfuhren auch eine Umdeutung. Am offensichtlichsten wird dies an den Forschungen zu den Störungen der Tiefenwahrnehmung.

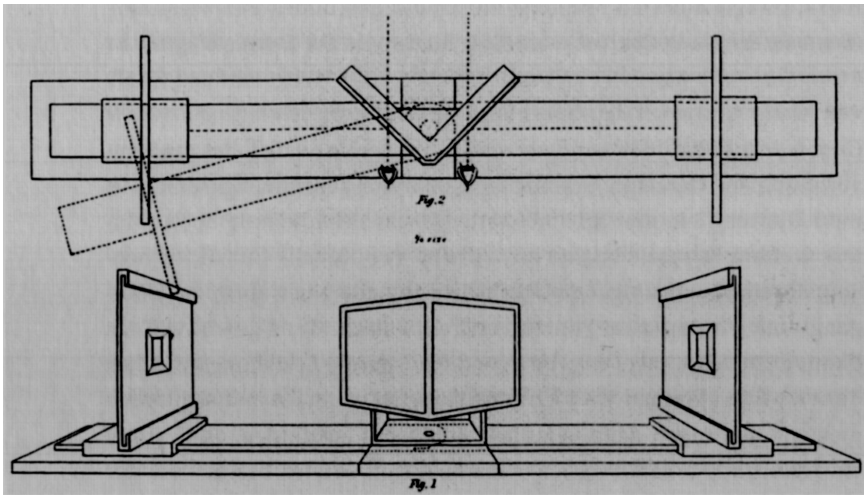


Abb. 1 Diagramm der Funktionsweise des Wheatstone-Stereoskops

Seit der Erfindung des Stereoskops durch den englischen Physiker Sir Charles Wheatstone im Jahr 1838 stand die Erklärung des räumlichen Sehens neu infrage. Das Instrument ermöglichte durch seinen technischen Aufbau, beiden Augen getrennt zwei flächige Bilder zu präsentieren, die

beim Fokussieren eines Punktes zu einem räumlichen Bild vereint wurden.¹ Bis dahin war das Phänomen, dass jedes Auge aufgrund des Augenabstands ein anderes Bild wahrnahm, immer wieder beschrieben worden, jedoch ohne dass eine physiologische Erklärung dafür gefunden werden konnte. Es widersprach zu sehr der vorherrschenden Annahme, das Sehen funktioniere wie eine Camera obscura. Man glaubte, in Analogie zu deren Prinzip entstehe durch den Einfall von Licht im Auge ein wirklichkeitsgetreues Abbild, das vom Gehirn passiv aufgenommen werde. Angesichts der Vorstellung vom passiven, rein abbildenden Sehen konnte die Tatsache, dass jedes Auge ein etwas anderes Bild wahrnahm, nur als Störung gelten und rief widersprüchliche Deutungen hervor. Nun aber, angesichts des Blicks durch das Stereoskop, schien das Gehirn von den Augen so disparate Informationen zu bekommen, dass es diese erst aktiv zu einem einheitlichen Bild verknüpfen musste. Im Anschluss an diese Beobachtungen entwickelte der Physiologe Hermann von Helmholtz das Konzept des ›stereoskopischen Sehens‹, das er prominent in seiner physiologischen Optik beschrieb: Die sichtbare Wirklichkeit sei, so Helmholtz, keine bloße Abbildung auf der Retina, sondern das Produkt eines Ablaufs im Gehirn; die Empfindung, die ein gesehener Gegenstand hervorrufe, wirke wie ein Erkennungszeichen, das seine Identifikation ermögliche; entscheidend für die räumliche Wahrnehmung sei also nicht allein der Blick auf äußere Gegenstände, sondern ebenso die ihm vorausgegangenen Seherfahrungen.²

Was jahrhundertlang als problematischer Sachverhalt aufgefasst worden war, wurde nun zum Bestandteil des normalen Sehvorgangs erklärt, und zwar, indem das frühere Verständnis dessen, was Sehen sei, geradezu umgekehrt wurde – von einem Sehen der stabilen äußeren Wirklichkeit hin zu einem Co-Konstruieren der Wirklichkeit im Gehirn, einer Wirklichkeit, die nun von Betrachter zu Betrachter eine andere sein konnte. Sehstörungen verwiesen somit nicht mehr auf Fehlfunktionen der Sinnesorgane, sondern auf die Vielfalt der physiologisch bedingten Abläufe des Sehens.

Helmholtz blieb bei alledem kein reiner Beobachter. Um die Einsicht in die innere Wirklichkeit zu vertiefen, beobachtete der Physiologe die Störungen des Sehens nicht nur, sondern rief sie auch eigens hervor: »Wenn man das Auge drückt oder schlägt, treten Lichterscheinungen auf, auch

1 Vgl. Richard L. Gregory: *Auge und Gehirn: Psychologie des Sehens* (1998), Reinbek b. Hamburg 2001, S. 85.

2 Vgl. »Vortrag des Herrn Hofrath H. Helmholtz: Ueber stereoskopisches Sehen am 30. Juni 1865«, in: *Beiträge zu den Verhandlungen des naturhistorisch-medicinischen Vereins zu Heidelberg*, 4. Band, März 1865 bis Oktober 1868; Hermann von Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig 1867; vgl. auch Bernd Stiegler: »Das Auge als Kamera und der synthetisierende Blick. Stereoskopie und Wahrnehmungstheorie«, in: ders.: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 57–71.

in der tiefsten Dunkelheit. Electricische Ströme durch das Auge geleitet erzeugen ebenfalls Lichterscheinungen«. ³ In diesen Fällen wurden Sehstörungen sichtbar, die gar keine waren. Helmholtz erklärte diese Phänomene, wie schon beim stereoskopischen Sehen, zu physiologischen Regelfällen. Während man Licht wahrzunehmen glaubte, sah man tatsächlich kein Licht, sondern lediglich die Reaktionen der Nerven auf äußere oder innere Reize. Auch hier galt es also das, was als Sehstörung daherkam, als Wirklichkeitskonstituens zu erkennen und zu erklären: Der Sehvorgang bestand nicht aus Lichtwahrnehmungen, sondern aus Nervenreizungen, nicht aus fehlerhaft wahrgenommenen äußeren Phänomenen, sondern aus im Inneren entstehenden Reaktionen auf die Außenwelt.

In den genannten Beispielen verwiesen Sehstörungen, gleichgültig ob passiv beobachtet oder aktiv durch Reize ausgelöst, auf das Sehen selbst und zeigten die Vorgänge, die das gewohnte Sehen störten, beziehungsweise die Störung auszugleichen vermochten. Erst das Aussetzen des reibungslosen Ablaufs lenkte die Aufmerksamkeit der Wissenschaftler auf die Regeln dieses Ablaufs. Das Feststellen von Sehstörungen und das Bestimmen des ›normalen‹ Sehvermögens waren also unauflösbar miteinander verbunden. Entsprechend bezeichnete Helmholtz die räumliche Wahrnehmung stereoskopischer Bilder zwar als Täuschung des Sehens, erklärte sie aber gerade nicht zu einer physiologischen Störung:

Es ist klar, dass es in solchen Fällen nicht eine unrichtige Thätigkeit des Sinnesorgans und des dazugehörigen Nervenapparats ist, welche die Täuschung hervorbringt. Es ist vielmehr nur eine Täuschung in der Beurtheilung des dargebotenen Materials von Sinnesempfindungen, wodurch eine falsche Vorstellung entsteht. ⁴

Hermann von Helmholtz war kein Einzelfall. Auch andere Physiologen seiner Zeit haben Sehstörungsphänomene intensiv untersucht – häufig unter Gefährdung der eigenen Sehfähigkeit, wie das Beispiel Gustav Theodor Fechners zeigt, der 1839 seine Physikprofessur in Leipzig aufgeben musste, da er sich bei seinen Versuchen zum Galvanismus und zur physiologischen Optik eine schwere Sehstörung zugezogen hatte, die ihn beinahe das Augenlicht gekostet hätte. ⁵ Der Berliner Physiologe Emil Du Bois-Reymond stellte in einem 1890 gehaltenen Vortrag an der Berliner Akademie der Wissenschaften sogar fest, dass Sehstörungen das Hauptuntersuchungsfeld

³ Hermann von Helmholtz: *Über das Sehen des Menschen. Ein populärwissenschaftlicher Vortrag*, Leipzig 1855, S. 13.

⁴ Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik* (Anm. 2), S. 429.

⁵ Vgl. Horst Gundlach: *Entstehung und Gegenstand der Psychophysik*, Berlin/Heidelberg 1993; Gustav Theodor Fechner: *Elemente der Psychophysik* (1860). 2 Bände, Leipzig 21889.

der experimentellen Physiologie sein sollten,⁶ zum einen, wie Reymond betonte, um Künstlern ihre Wahrnehmungstäuschungen zu erklären, zum anderen aber auch, wie die Erfindung des Augenspiegels nahelege, um Fehlsichtigkeiten der Augenärzte selbst auszugleichen.

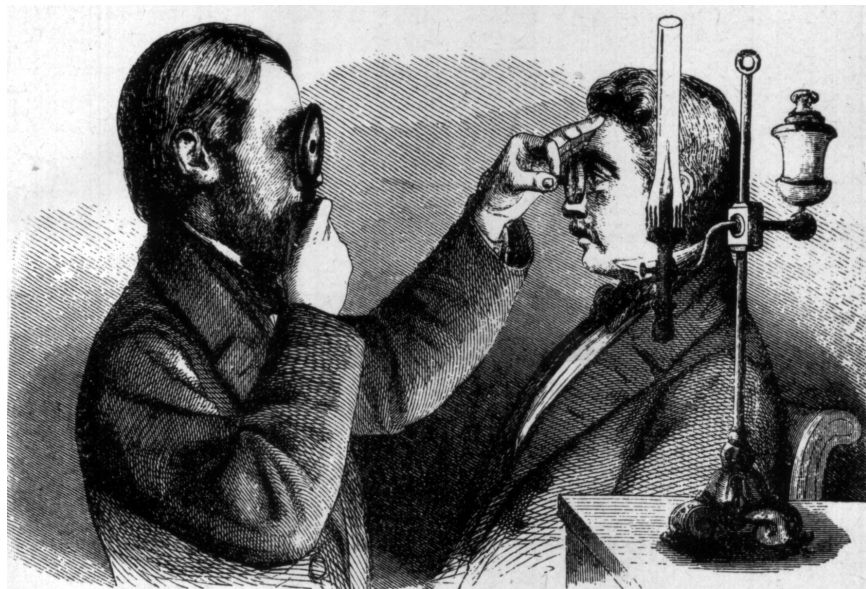


Abb. 2 Augenarzt mit Augenspiegel, ca. 1860

Mit dem 1850 durch Hermann von Helmholtz entwickelten Augenspiegel wurde es möglich, in den Lichtweg im Auge des Beobachters zusätzliches Licht einzuspiegeln und mithilfe verschiedener Korrekturgläser – und somit unabhängig etwa von der Fehlsichtigkeit eines betagten Arztes – den Augenhintergrund scharf abzubilden oder die Brechkraft des Patientenauges zu bestimmen. Und so nahm der prominente deutsche Augenarzt und Begründer der modernen Ophthalmologie Albrecht von Graefe den Augenspiegel gleich in seine Praxis auf, wodurch die Korrektur von Sehstörungen innerhalb weniger Jahre ihren Weg aus dem physiologischen Labor in die Augenklinik fand.

Von hier war es zwar noch ein weiter Weg in die Werkstätten experimentierender Schriftstellerinnen, Maler und Filmemacher, doch die

⁶ Vgl. Emil Du Bois-Reymond: »Naturwissenschaft und Bildende Kunst« (1890), in: ders.: *Reden von Emil du Bois-Reymond*, hg. von Estelle Du Bois-Reymond, Leipzig 1912, S. 401.

Öffnung der Labore war ein entscheidender erster Schritt. Mindestens ebenso entscheidend war die Herausbildung des Störungsbegriffs in der Mediengeschichte, die sich etwa zeitgleich zu den physiologischen Experimenten vollzog. Im Laufe des 19. Jahrhunderts kamen zahlreiche Berichte von technischen Störfällen auf, die dazu führten, dass der Begriff der Störung auch in technologischen Wörterbüchern erschien.⁷ Nicht zuletzt auf diese Bezug nehmend wurde der Begriff 1957 im Grimm'schen *Wörterbuch* ausführlich beschrieben, etwa am Beispiel physikalischer Störungen wie »störungen in einer elektrischen leitung« und »störungen der telegraphenlinien«.⁸

Mit der Etablierung des Störungsbegriffs wurde die Störung zum Gegenstand auch der Wissenschaftstheorie. So prägte der Erkenntnistheoretiker Ludwik Fleck Mitte der 1930er Jahre den Begriff des ›Widerstandsavisos‹ für die Störung der Aufmerksamkeit im Versuchsablauf.⁹ Der Wissenschaftsphilosoph Michel Serres begann etwas später, unterschiedliche Typen von Störungen zu untersuchen. Er beschrieb dabei das Experiment als Störung der Natur, Krankheit als Störung des gesunden Organismus, differenzierte Störung als Unterbrechung, Interferenz, Unfall, Lärm, Scheitern.¹⁰ Auch in der Technikgeschichte zog der Störungsbegriff Theoriebildungen nach sich. So fasste der Mathematiker Claude Elwood Shannon die Störung Ende der 1940er Jahre als Gegenbegriff zum Signal, wobei er unter ›Störung‹ eher ein Rauschen als eine Unterbrechung verstand: Kommunikation müsse sich gegen ein Übermaß an Rauschen durchsetzen. Dieses Verständnis wurde von den Kybernetikern bis in die 1960er Jahre hinein weiterentwickelt, womit die Störung endgültig zur »einzig möglichen Quelle neuer Muster« aufgewertet wurde.¹¹ Physiologische Sehstörungen ebenso wie technische Störfälle entwickelten sich also von zunächst in der Praxis beobachteten Phänomenen zu theoretischen Begriffen.

7 Wie etwa in: *Technologisches Wörterbuch in deutscher, französischer und englischer Sprache*, Wiesbaden 1869, S. 530 oder in Egbert v. Hoyer/Franz Kreuter: *Technologisches Wörterbuch*, Bd. 1 der 6. neubearbeiteten Auflage, Berlin 1932, S. 737.

8 Art. »Störung«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854–1961, Bd. 19, Leipzig 1957, Sp. 439–444, hier Sp. 440; vgl. auch Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S. 229, sowie Lars Koch/Christer Petersen/Joseph Vogl (Hg.): *Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2* (2011): *Störfälle*, Bielefeld 2011.

9 Vgl. Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Basel 1935.

10 Vgl. Michel Serres: *Le parasite*, Paris 1980 (dt. Michel Serres: *Der Parasit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1987).

11 Claude Elwood Shannon: »Communication theory of secrecy systems«, in: *Bell System Technical Journal* 28 (1949), S. 656–715; vgl. auch Roesler/Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie* (Anm. 8), S. 232.

*

Die Umwertung von Sehstörungen in der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhunderts und deren Vorgeschichte in der Erforschung physiologisch und technisch bedingter Störungen sind zwei der Ausgangsüberlegungen für den hier vorliegenden Band. Eine weitere besteht in der Beobachtung der sich wandelnden kulturgeschichtlichen Bestimmung der gravierendsten unter den Sehstörungen: der Blindheit. Bezieht man diesen Extremwert der Sehstörung mit ein, gewinnt das Thema des gestörten Sehens eine noch größere kulturhistorische Dimension – zeigt sich doch besonders am Beispiel der Blindheit, dass die Sehstörung immer schon in einem Spannungsfeld stand, in dem optische und physiologische Befunde mit metaphorischen und metaphysischen Zuschreibungen interferierten.

Der Rekurs auf maßgebliche philosophische, religiöse und ästhetische Diskurse zum Nicht-Sehen kann deutlich machen, dass Blindheit seit der Antike an einer Schnittstelle zwischen *soma* und *sema*, zwischen konkreter Leiblichkeit und übertragener Bedeutung verortet worden ist. Die rein physiologisch diagnostizierbare Amaurose wurde sowohl in Fremd- als auch in Selbstbeschreibungen von Blinden in charakteristischer Weise mit Bedeutung aufgeladen. Dabei wurden als Ursachen der Krankheit wahlweise Fluch, religiöse und moralische Schuld oder Segen, Auserwähltsein und Privilegiertheit benannt; ebenso wurden vermeintliche Eigenschaften Blinder, wie mangelnde Intelligenz und Empathie und fehlendes Unrechtsbewusstsein, oder aber spezielle Wahrnehmungsqualitäten und die Fähigkeiten zur Perfektionierung anderer Sinne bis hin zur Hellsichtigkeit diskutiert. Signifikant ist dabei eine grundlegende Ambivalenz in der Bewertung der Blindheit: einerseits als gestörtes Erkenntnisvermögen und andererseits als Voraussetzung eines ›wahren‹ oder gar visionären Sehens. Dies hat damit zu tun, dass in der abendländischen Kultur das Auge zwar als privilegiertes Organ der Erkenntnis und Einsicht galt, zugleich aber das Sehen immer schon unter dem ontologischen Verdacht stand, sich im bloßen Schein der Oberfläche zu verfangen.¹²

Im griechischen Mythos und Drama wurde das Blindsein als Allegorie des Unwissens und des Nicht-Glaubens in Szene gesetzt, wobei in einer spezifischen Dialektik die fehlende Einsicht, z. B. des Ödipus in Sophokles' Tragödie, der Fähigkeit zum ›inneren‹ Sehen, z. B. des blinden Sehers Teiresias, gegenübergestellt wurde. Im Judentum wurde die künftige Erlösung

12 Vgl. zur Ambivalenz des Sehens Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997; vgl. zum Doppelsinn der Blindheit Peter Bexte: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Amsterdam/Dresden 1999.

des jüdischen Volkes durch Jahwe als Befreiung vom Übel der Blindheit beschrieben (vgl. Jesaja 35,5). Im Christentum hatten die zahlreichen Beispiele von Blindenheilungen im Neuen Testament die Funktion, die Macht Jesu zu demonstrieren, während zugleich die Blinden *sola fide* – nur weil und wenn sie glaubten – geheilt wurden (vgl. Markus 10,51 f.).¹³



Abb. 3 Personifikation des Irrtums in Cesare Ripas *Iconologia* (1603)

Darauf, dass sich die Allegorisierung der Blindheit als geistige bzw. religiöse Inferiorität bis in die Frühe Neuzeit fortschrieb, verweist Cesare Ripas *Iconologia* (1603), in welcher der Irrtum durch die Gestalt eines Blinden mit verbundenen Augen und Blindenstock dargestellt wird. Zugleich zeichnete sich ein signifikanter Übergang von der rein allegorischen Darstellung zum empirischen Interesse an der Blindheit ab, wie an dem berühmten Gemälde *Der Blindensturz* (1568) Pieter Bruegels d.Ä. zu erkennen ist. Das Bild rekurrierte zwar auf die christliche Parabel von den blinden Blindenleitern, bezog sich aber auch auf die soziale Wirklichkeit, auf die zunehmend große Gruppe der Versehrten und Bettler im 16. Jahrhundert, zu denen die Blinden gehörten. Zudem fand sich hier eine

¹³ Vgl. Moshe Barasch: *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*, New York 2001.

der ersten realistischen Darstellungen von Augenkrankheiten wie dem Glaukom oder dem Leukom.¹⁴

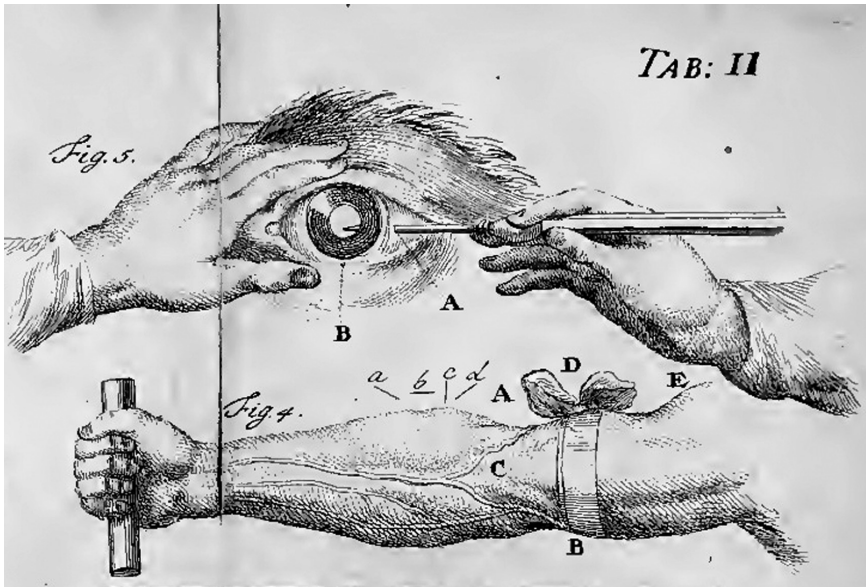


Abb. 4 Bildtafel zur Staroperation (18. Jahrhundert)

Im 18. Jahrhundert wurde die Sehstörung der Blindheit zunehmend aus der Perspektive der Sinnesphysiologie und der Medizin untersucht. Im Anschluss an medizinische Fortschritte bei Operationen des Kataraktes, des Grauen Stars, und an das durch William Molyneux angeregte Gedankenexperiment Étienne Bonnot de Condillacs in den *Abhandlungen über die Empfindungen* (1754)¹⁵ zur Frage, was ein ehemals blinder und nun sehend gewordener Mensch tatsächlich erkennen könne, wurde der Blinde, etwa in Denis Diderots *Brief über den Blinden* (1749),¹⁶ zu einer bedeutenden Reflexionsfigur der Aufklärung. An dieser wurden das menschliche Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögen wie auch das Zusammenspiel der Sinne überprüft, und es wurde die entscheidende Frage erörtert, ob

¹⁴ Vgl. Heinke Sudhoff: *Ikongraphische Untersuchungen zur »Blindenheilung« und zum »Blindensturz«*. Ein Beitrag zu Pieter Bruegels Neapler Gemälde von 1568, Bonn 1981.

¹⁵ Vgl. Étienne Bonnot de Condillac: *Abhandlung über die Empfindungen* (1754), Hamburg 1983.

¹⁶ Vgl. Denis Diderot: »Brief über den Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. Mit einem Nachtrag (1749)«, in: ders.: *Philosophische Schriften*, Bd. 1, hg. von Theodor Lücke, Frankfurt a.M. 1967, S. 49–110.

das Sehen eine ›natürliche‹, rein physikalisch-optische Tatsache oder eine zu erlernende Kulturtechnik sei. Zum einen fungierte ›der Blinde‹ in aufklärerischen Diskursen über sein negativ konnotiertes Anderssein als ein Zerrspiegel, der Rückschlüsse über die Existenz des ›normalen‹, ›ganzen‹ Menschen erlaubte.¹⁷ Zum anderen wurde der Blinde zu einer Gestalt, in der sich ›normale‹ menschliche Fähigkeiten potenzieren, wenn nämlich der Blinde seine Defizite kompensiert, indem er seine restlichen Sinne vervollkommenet. So wurde konstatiert, dass Blinde ein unschlagbares Unterscheidungsvermögen für Stimmen besäßen, dass sie ein erstaunliches haptisches Gedächtnis für die Oberflächen von Haut hätten oder dass sie den mangelhaften Gesichtssinn mittels einfallsreicher Hilfskonstruktionen wettmachten – wie die von Diderot erwähnte Mélanie de Salignac, die nicht nur eine eigene Blindenschrift erfunden, sondern sich auch auf geniale Weise mithilfe von Nadeln und gespannten Messingdrähten eine taktile Landkarte gebaut hatte.¹⁸ Der Blinde wurde somit als Beeinträchtigter, als Sehgestörter, zum Kronzeugen für die unbegrenzten Möglichkeiten der Bildungs- und Entwicklungsfähigkeit des Menschen. In philosophischen und ästhetischen Diskursen des Idealismus und der Romantik geriet Blindheit dann zu einer Figur der Negativität und Negation, anhand derer die Transgression der empirisch erforschbaren und sinnlich erfahrbaren Welt reflektiert wurde, um den Ursprung der künstlerischen Imagination an das Nicht-Sehen bzw. den Blick nach Innen zu knüpfen. Die Sehstörung, die den Blick auf das Außen verhindert, wurde zu einem Konstituens des Ästhetischen in der Moderne deklariert.¹⁹

Die wohl markantesten Modifikationen in der Rede über Blindheit und im Umgang mit blinden Menschen ereigneten sich im 19. Jahrhundert. So bildete sich die Ophthalmologie als selbständige wissenschaftliche Disziplin heraus, die Blindheit als physiologisch bedingte Erkrankung erforschte und gleichsam versachlichte. Es wurden Lehrstühle und Kliniken für Augenheilkunde gegründet. Revolutionäre Erfindungen, wie der bereits erwähnte von Hermann von Helmholtz entwickelte Augenspiegel, ermöglichten die Untersuchung und Behandlung Sehgeschädigter. Daneben wurde die Blindenpädagogik begründet; es entstanden Blindenschulen.²⁰ Der blinde Blindenlehrer Louis Braille konzipierte 1829 seine Sechs-Punkt-

17 Vgl. Peter Utz: »Es werde Licht! Die Blindheit als Schatten der Aufklärung bei Diderot und Hölderlin«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur in der späten Aufklärung*. DFG-Symposium 1992, Stuttgart 1994, S. 371–389.

18 Vgl. Diderot: »Brief« (Anm. 16), S. 107.

19 Vgl. Kai Nonnenmacher: *Das schwarze Licht der Moderne. Zur Ästhetikgeschichte der Blindheit*, Tübingen 2006.

20 Vgl. Ottokar Wanecek: *Geschichte der Blindenpädagogik*, Berlin-Charlottenburg 1969.

Blindenschrift, die im Jahr 1873 als internationaler Standard eingeführt wurde. Zur selben Zeit wurden auch Techniken zur Verbesserung der Lebensqualität Blinder und zu deren Assimilation an bzw. deren Integration in die Gesellschaft vorangetrieben.²¹

Vor allem aber ergriffen die Blinden selbst das Wort und beschrieben, häufig in autobiographischen Berichten, ihre Erfahrungen und gaben Einsicht in ihre Wahrnehmungen der Welt. Die wohl berühmteste Autorin war die taubblinde Helen Keller, die in mehreren Schriften, u.a. *The Story of My Life* (1903), von ihrer Innenwelt und ihrer ›sozialen Geburt‹ berichtete. Keller waren von ihrer selbst sehbeeinträchtigten Lehrerin Anne Sullivan mithilfe eines Gehörlosen-Fingeralphabets Zeichen für ertastete Gegenstände auf die Handfläche buchstabiert worden, so dass sie nicht nur in die Welt der Sprache eintreten konnte, sondern später sogar einen Universitätsabschluss machte und zu einer politischen Aktivistin wurde.²² Zugleich gab es erste Stimmen im Umkreis der Blindenpädagogik, die unrealistische Darstellungen Blinder – deren Idealisierung oder Abwertung – durch sehende Autoren kritisierten.²³

Das heißt also, dass im Prozess der Erforschung, Verwissenschaftlichung und Pädagogisierung sowie im Zuge der Emanzipation der Blinden die Blindheit in großem Maße von Fragen der Moral abgekoppelt wie auch die Behauptung der kognitiven und intellektuellen Inferiorität blinder Subjekte zurückgenommen wurde. Doch trotz des immensen Zuwachses an optischem und medizinischem Wissens seit dem 17. Jahrhundert, trotz der aufklärerisch-anthropologischen Interventionen des 18. Jahrhunderts und der ideologiekritischen Einsprüche des 19. und 20. Jahrhunderts ist die Mythisierung der Blindheit niemals völlig verschwunden. Vielmehr haben sich Imaginationen von Blinden – im Spannungsfeld von Perhorreszenz, Exotisierung und Idealisierung – fortgeschrieben: in gesellschaftspolitischen wie auch in künstlerischen Diskursen.

Ein prominenter Raum, in dem reale Erfahrungen des Lebens mit Sehstörung und Imaginationen vom Blindsein konvergieren, ist die Literatur. Seit dem 18. Jahrhundert entstanden zahllose Erzählungen und Romane, in denen bekannte Motive der Sinngebung, der Strafe, Prüfung oder des Auserwähltseins wiederkehrten und in denen darüber hinaus Blinde als

21 Vgl. Émile Javal: *Der Blinde und seine Welt. Ratschläge zum Nutzen für Erblindete*, übers. von J. Türkheim, Hamburg 1904.

22 Vgl. Kim E. Nielsen: *The radical lives of Helen Keller*, New York 2004.

23 Der deutsche Blindenpädagoge Werner Schmidt etwa erforschte die Blindheit als Motiv in der Literatur und gründete gar eine Kommission gegen sogenannte falsche Darstellung von Blinden in der Literatur. Vgl. Werner Schmidt: ›Blinde in Romanen‹, in: *Der Blindenfreund* 48 (1923), S. 77ff.



Abb. 5 Fotografie der taubblinden Helen Keller beim Lesen in einem Braille-Buch (ca. 1889)

Projektionsfläche für Probleme der Wahrnehmung der kulturellen Identität, der Geschlechterdifferenz und kultureller Tabus fungierten.²⁴ Gekoppelt an die stets virulente Frage nach den Ursachen der Blindheit war das Erkenntnisinteresse daran, wie die betroffenen Subjekte durch ihr Blindsein markiert, stigmatisiert oder ausgezeichnet werden. Im 20. Jahrhundert wurde die Blindheit in der Literatur zunehmend für Fragen des Politischen, für soziale Experimente, für Betrachtungen des ökonomischen und moralischen

²⁴ Vgl. Sabine Eickenrodt (Hg.): *Blindheit. Zur Genealogie eines Topos in Literatur und Ästhetik (1750–1850)*, Würzburg 2012; Anne-Kathrin Reulecke: »André Gides ›Pastoral-Symphonie‹ und die Dialektik der Blindheit«, in: Tanja Nusser/Elisabeth Strowick (Hg.): *Krankheit und Geschlecht. Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*, Würzburg 2002, S. 87–102. Eher motivgeschichtlich und ideologiekritisch arbeitet Pilar Baumeister: *Die literarische Gestalt des Blinden im 19. und 20. Jahrhundert. Klischees, Vorurteile und realistische Darstellungen des Blindenschicksals*, Frankfurt a.M. 1991.

Werteverfalls und für Reflexionen über die Grenzen der (Selbst-)Erkenntnis und des Bewusstseins in Anspruch genommen.²⁵ Da Literatur häufig allegorisch gelesen wird, suggeriert der ohnehin schon überdeterminierte Blinde im Text die hermeneutische Suche nach seiner Bedeutung im übertragenen Sinn um ein Weiteres. Texte, die versuchen, Wahrnehmungsweisen von Sehstörungen auch konsequent literaturästhetisch umzusetzen, bilden eher die Ausnahme.²⁶

Während in der Literatur das Thema der Blindheit oftmals motivisch virulent wird und die moralische, psychische oder politische Integrität der Subjekte fokussiert wird, scheint die Sehstörung der Blindheit in den visuellen Künsten, der Malerei, der Fotografie und im Film vor allem auch der medialen Selbstreflexion zu dienen. Jacques Derrida hat in den *Aufzeichnungen eines Blinden* (1990) gezeigt, dass das Thema des Blinden in Zeichnungen immer auch eine Selbstverständigung der Künstler über ihre Kunst bedeutet:

Jedesmal, wenn ein Zeichner sich vom Blinden faszinieren läßt, jedesmal, wenn er den Blinden zum *Thema* seiner Zeichnung macht, projiziert, träumt oder halluziniert er die Figur eines Zeichners oder zuweilen, um genauer zu sein, einer Zeichnerin. Oder noch genauer: Er beginnt ein Zeichenvermögen *darzustellen*, das soeben ausgeübt wird, d.h. er *repräsentiert* den Akt des Zeichnens selbst, er erfindet die Zeichnung.²⁷

Das Thema der Sehstörung erinnert nach Derrida auch an die konstitutive Ungleichzeitigkeit des Sehens und des Zeichen-Aktes und damit an die Grenzen der repräsentierenden oder mimetischen Funktion von Kunst überhaupt. In ähnlicher Weise argumentiert Stefan Ripplinger in Bezug

²⁵ Vgl. Harry Merkle: *Die künstlichen Blinden. Blinde Figuren in Texten sehender Autoren*, Würzburg 1999; Nena Welskop: *Der Blinde. Konstruktionen eines Motivs in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Würzburg 2014; Anne-Kathrin Reulecke: »Stefan Zweigs ›Unsichtbare Sammlung‹«, in: Gisela Ecker/Martina Stange/Ulrike Vedder (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein i. Taunus 2002, S. 143–154.

²⁶ Ein Versuch, die Wahrnehmungsweise Blinden auch in der Erzählweise umzusetzen, findet sich bei Gert Hofmann: *Der Blindensturz* (1985), Darmstadt/Neuwied 1986. Gegenwärtig wird das publizistische Feld von biografischen Berichten dominiert, in denen spektakuläre physische und sportliche Spitzenleistungen von Blinden im Vordergrund stehen. So ist die Rede von blinden Weltenbummlerinnen und Bergsteigern oder von Fahrradfahrern, die sich mittels der Technik der Echo-Ortung mitten im Großstadtverkehr orientieren. So beeindruckend die Beispiele im Einzelnen sind, so problematisch ist der Tenor vieler Berichte über sie. Bleibt hier doch in der Betonung, dass die Blinden nicht nur genauso viel zu leisten imstande sind wie ›normal‹ sehende Menschen, sondern häufig sogar noch mehr, die Kategorie des ›Normalen‹ bestehen. Vgl. hierzu exemplarisch: Pierre-Olivier François: »Die Welt spüren«, in: *Arte Magazin* 3/2012, S. 27–29; Manfred Dworschak: »Der Fledermausmann«, in: *Der Spiegel*, 24.05.2004, S. 156–161.

²⁷ Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (1990), hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzl, übers. von Andreas Knop und Michael Wetzl, München 1997, S. 10.

auf das Medium des Films und die Institution des Kinos, wenn er daran erinnert, dass mit der filmischen Inszenierung des Blinden eine Besinnung auf das »Verkennen«²⁸ im Sehen stattfindet:

Die Blindheit fordert eine Kunst heraus, die glaubt, sehen zu können. Diese Kunst, das Kino, hat sehr früh und nicht selten nervös auf die Herausforderung reagiert. Eine Kunst, die auf das Sehen setzt, entsetzt sich über diejenigen, die nicht sehen können. [...] 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.²⁹

Die Kulturgeschichte der Blindheit zeigt also besonders deutlich, wie sehr sich die Verhandlungen über und die Behandlungen von Sehstörungen in einem diskursiven Feld bewegen, in dem Prozesse der Wissensgenerierung mit denen der Metaphorisierung konvergieren. An ihr ist ablesbar, dass Sehstörungen nicht nur als Modelle des Wissens über das intakte Sehen, sondern auch als »Master«-Allegorien für die *conditio humana* und als Reflexionsfiguren der Künste dienen.

*

Der vorliegende Band und seine Beiträge arbeiten heraus, dass das Sehen keine rein physiologische Fähigkeit ist, sondern vielmehr eine komplexe, sozial, historisch und kulturell präfigurierte Aktivität darstellt. Vor allem aber wird deutlich, dass sich das Wissen vom Sehen und vom Auge maßgeblich über die Grenzen des Sehens konstituiert. Ob in physiologischen, philosophischen oder psychoanalytischen Diskursen, ob in der Literatur, der bildenden Kunst oder im Film, stets sind es der Ausfall des Visuellen, die Trübung des Blicks oder die Einschränkung des Sichtfeldes, die Auskunft darüber geben sollen, wie das Sehen »an sich« bzw. wie das Erkennen und Verkennen von Wirklichkeit funktioniert.

In die Zeit der Entwicklung der neuen ophthalmologischen Auffassung vom Sehen im 19. Jahrhundert fiel auch die Konjunktur der spiritistischen Fotografie, mit der sich BERND STIEGLER in seinem Beitrag beschäftigt. Im Zentrum steht Arthur Conan Doyle, der als Erfinder der *Sherlock Holmes*-Romane mit verlässlichen Spuren verschiedenster Art arbeitete, darunter auch die fotografische Abbildung. Zugleich war Doyle in die Diskussionen um die Darstellbarkeit des Übersinnlichen und die Repräsentanz

²⁸ Stefan Ripplinger: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin 2008, S. 67.

²⁹ Ebd., S. 1f. Vgl. zu Blinden im Film auch: Alexandra Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2016.

von Geistern auf Fotografien involviert. Stiegler zeigt, dass sowohl die Verfechter der Existenz übersinnlicher Wesen als auch die Gegner des Spiritismus, die die angeblich fotografisch fixierten Geister nicht als real akzeptierten, die jeweils andere Partei einer Sehstörung bezichtigten. Jede Seite warf der anderen vor, aus ideologischen Gründen das vermeintlich Evidente auf den Bildern falsch zu interpretieren, also an einem Mangel an Scharfsichtigkeit und -sinnigkeit gleichermaßen zu leiden.

Auch die Psychoanalyse des frühen 20. Jahrhunderts nahm in ihren Überlegungen Sehstörungen zum Anlass, um das Funktionieren des gesunden Auges, vor allem aber die Funktionsweisen der menschlichen Psyche zu thematisieren. ANNE-KATHRIN REULECKE zeigt, dass sowohl Sigmund Freud als auch Georg Groddeck davon ausgingen, dass das Sehen keine rein physiologische Fähigkeit, sondern vielmehr eine psychologisch sowie sozial und kulturell präfigurierte Aktivität ist. Sie legt dar, dass Freud eine nichtorganisch bedingte Sehstörung, die sogenannte hysterische Blindheit, als Effekt eines innerpsychischen Triebkonflikts und als dessen gleichsam neurotischen Ausweg deutet. Groddeck hingegen bestimmt das gesunde Auge als Organ eines grundlegenden Nicht-alles-sehen-Könnens. Die Kurzsichtigkeit betrachtet er als sinnvolles Hilfsmittel des Körpers, das dann eingesetzt wird, wenn die normale Tätigkeit des Verdrängens beim Sehen, die Selektion gefährlicher Bilder, nicht ausreichend funktioniert.

Die Vorstellung vom Sehen als körperlicherem, kognitivem Prozess erlaubte es zum einen, wie im Falle Doyles, die Außenwelt als von der Wahrnehmung unabhängig und damit Geister als existent zu imaginieren. Zum anderen löste sie literarische Suchbewegungen nach dem Möglichkeitsspektrum des Sehens aus, wie die Robert Musils in den 1910er Jahren. BURKHARDT WOLF beschreibt dessen literarische Experimente als Fortsetzungen seiner experimentalpsychologischen Sehversuche: In *Monsieur le Vivisecteur* befasst er sich damit, wie man die vorschnellen Assoziationen des Auges zügeln könne; in der Novellensammlung *Drei Frauen* ging es ihm um Störungen des Funktionsfeldes von Wahrnehmung, Gefühl und Weltbezug. Für beide Auseinandersetzungen mit dem Sehen im Text waren Musils Wahrnehmungsversuche am Tachistoskop entscheidend. Insbesondere der Text *Das Fliegenpapier* lässt erkennen, wie sehr der Impuls für Musils Schreiben in der Störung des Sehens lag. Seine Texte können somit, so Wolf, als fiktionale Sehversuche, als Experimentalanordnungen des Sehens aufgefasst werden.

IRINA SANDOMIRSKAJA befasst sich mit dem Verhältnis von Blindheit und Sehen im Kontext der gesellschaftlichen Neuordnungen nach der russischen Oktoberrevolution. Sie beschreibt, wie die Idealisierung des Blinden als Mensch mit Defiziten, der im Sinne einer Kompensation zu

›übermenschlichen‹ Fähigkeiten imstande ist, sich bis weit ins 20. Jahrhundert fortsetzte. Sie erinnert an den russischen Kunst- und Entwicklungspsychologen Lew Vygotskij, der in den 1920er Jahren eine kulturrevolutionäre Lehre, die ›Defektologie‹, entwickelte, nach welcher Blindheit als soziales Konstrukt anzusehen sei und das richtig geförderte blinde Kind seine Grenzen überwinden könne. Vygotskij, so Sandormirskaja, remystifizierte die Blindheit und machte aus ›dem blinden Kind‹ erneut eine Allegorie, diesmal für das besitzlose revolutionäre Subjekt, das lernen könne, die gesellschaftlichen Hindernisse zu überwinden und zu einem gleichberechtigten Sowjetbürger zu werden.

Der Psychologe Albert Michotte setzte sich in technisch gestützten Experimentalanordnungen mit philosophischen und psychologischen Sehstörungen auseinander, wie der Text von SIGRID LEYSSEN darstellt. Michotte bemühte sich, Sehstörungen experimentell festzuhalten, um ›reines‹ Sehen von wissendem, glaubendem und durch jede Art von Erfahrung beeinflusstem Sehen zu unterscheiden. Was Helmholtz gerade für unmöglich gehalten hatte – reines Sehen des sinnlich Gegebenen – war für Michotte dank eines erweiterten Wahrnehmungskonzeptes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder das, was es zu entdecken galt. Die Einflüsse von Erinnerungen sowie durch Wissen oder Glauben entstandenen Vorstellungen verfolgte Michotte mit dem Ziel, verbreitete wissenschaftliche Sehstörungen offenzulegen.

ALEXANDRA TACKE erinnert in ihrem Beitrag daran, dass sich in Fotografien von Blinden, die selbst nicht zurückblicken können, eine voyeuristische Struktur potenziert, die die Blinden – als Angesehene und bildlich Fixierte – in doppelter Weise zu Objekten macht. Vor dem Hintergrund einer ›Sozialgeschichte des Anstarrens‹ von Menschen mit Behinderung zeigt Tacke, dass sich das Zum-Objekt-Werden der Sehbehinderten in politisch und medizinisch motivierten Fotografien von kriegsversehrten Blinden des Ersten Weltkrieges zuspitzt, die zu Exempeln für die Realität des Krieges werden sollten. Am Beispiel eines Langzeitprojekts des Fotografen Martin Roemers, *The Eyes of War* (2012), und am Beispiel der fotografischen Praxis des blinden Gegenwartsfotografen Evgen Bavčar stellt Tacke künstlerische Interventionen vor, die weniger eine Exposition der blinden Menschen oder ihrer spezifischen Sichtweisen sind, sondern vielmehr den Blick der Sehenden auf Blinde problematisieren.

Als Alternativen zu den oftmals melodramatisch inszenierten Figuren des Blinden in vielen populären Filmen verstehen sich Projekte, die sich – in Kooperation mit blinden Menschen – an deren spezifische Wahrnehmung anzunähern versuchen. Die Regisseurin NINA RIPPEL stellt in ihrem Bildessay eigene Filmprojekte vor, die blinden Menschen sozusagen auf

Augenhöhe begegnen wollen. Rippel beschreibt zum einen ihre filmischen Versuche, mit Unterwasseraufnahmen differente Wahrnehmungsweisen bzw. Wahrnehmungsstörungen zu simulieren. Zum anderen reflektiert sie ihre dokumentarischen Arbeiten, in denen sie auf filmtechnisch komplexe Weise blinde Menschen im Gespräch mit der Regisseurin porträtiert und deren eigene ästhetische Praxis, etwa als blinde Orchestermusikerinnen oder als blinde Fotografen, herausarbeitet.

Der Band *Sehstörungen – Grenzwerte des Visuellen in Künsten und Wissenschaften* geht auf eine im Februar 2013 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) in Berlin durchgeführte gleichnamige Tagung zurück. Die Organisation der Konferenz wäre ohne den Einsatz vieler Kollegen und Kolleginnen am ZfL nicht möglich gewesen. Ein besonderer Dank gilt Jutta Müller für ihre geduldige Unterstützung in allen organisatorischen Belangen. Die Publikation des Bandes verdankt sich der großzügigen Unterstützung der Leitung des ZfL, namentlich Sigrid Weigel, Eva Geulen und Daniel Weidner. Für das ausgezeichnete Lektorat möchten wir Gwendolin Engels, Clara Fischer und Georgia Lummert herzlich danken.

Ich sehe was, was du nicht siehst. Arthur Conan Doyle und die spiritistische Fotografie

BERND STIEGLER

»I am a cool observer and I don't make mistakes.«¹
Arthur Conan Doyle an Harry Houdini im Frühjahr 1921

Die spiritistische Fotografie war in der Zeit zwischen den 1860er und den 1930er Jahren ebenso weit verbreitet wie umstritten. Gesellschaften zu ihrer Überprüfung und Verbreitung, wie etwa die Society for the Study of Supernatural Pictures (SSSP), der auch Sir Arthur Conan Doyle angehörte, wurden gegründet, Wettbewerbe ausgelobt und durchgeführt, Podiumsdiskussionen organisiert, und Publikationen ihrer Verteidiger wie Kritiker erschienen in großer Zahl. Anhänger wie Gegner bezichtigten sich dabei gegenseitig, an Seh- und Wahrnehmungsstörungen zu leiden. Die Fotografien mussten – das stand bei beiden Lagern außer Frage – gedeutet und interpretiert werden, nur wie sie zu lesen seien, das wurde kontrovers diskutiert. Die spiritistische Fotografie kann als ein Paradebeispiel der neu ausgerufenen Forderung einer visuellen, ja fotografischen Alphabetisierung angesehen werden, die u. a. von László Moholy-Nagy und Walter Benjamin programmatisch auf die Agenda gesetzt wurde.² Für die einen waren die Fotografien unabwiesbare Belege einer jenseitigen Welt, die nun im Diesseits dank des technischen Mediums sichtbar wurde, für die anderen schlicht Humbug, Produkte von Tricks und Fälschungen oder das Ergebnis von Manipulationen. Ein und dieselbe Fotografie konnte dabei in höchst unterschiedlicher Weise ausgelegt werden. Je nach Deutung unterlag das jeweils andere Lager einer ideologisch motivierten Sehstörung, die das vermeintlich Offenkundige und Evidente falsch interpretierte, oder es fehlte ihm eben schlicht an Scharfsichtigkeit wie -sinnigkeit. Die Beweiskraft der Fotografie als Aufzeichnungsverfahren war hingegen hüben wie drüben un-

1 Zit. nach: Christopher Sandfort: *Houdini and Conan Doyle. The Great Magician and the Inventor of Sherlock Holmes*, London 2011, S. 118.

2 Vgl. dazu László Moholy-Nagy: »fotografie: die objektive sehform unserer zeit«, in: Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*, Weingarten 1986, S. 342–344, hier S. 344 (ursprünglich in: *telebor* 1–2 (1936), Sonderheft über Moholy-Nagy, S. 120 ff.) und Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. a., Bd. II, Frankfurt a.M. 1980, S. 368–385, hier S. 385.

umstritten: Nicht die Fotografie war das Problem, sondern ihre Verwendung und ihre Deutung. Der Fehler liegt im Auge des Betrachters, nicht auf der fotografischen Platte. Die fotografische Evidenz wurde anerkannt, nur jene der Interpretation der Bilder war Gegenstand kontroverser Diskussionen.

Eine der bemerkenswertesten Figuren in diesem umstrittenen Feld war Sir Arthur Conan Doyle, der heute vor allem als Erfinder der Figur des Sherlock Holmes weltweite Berühmtheit erlangt hat und somit vermeintlich den Gegenpol des Spiritismus besetzt. Doch dem war keineswegs so: 1916 machte Conan Doyle seine ›Konversion‹ zum Spiritismus öffentlich, schrieb aber munter weiter Sherlock-Holmes-Texte – nicht zuletzt um seine diversen Aktivitäten in Sachen spiritistischer ›Aufklärung‹, zu der auch ein kostspieliger Buchladen samt Leihbibliothek in der Nähe der Westminster Abbey gehörte, zu finanzieren. Immerhin verzichtete er darauf, Sherlock Holmes zum Spiritisten zu machen, wie er es anfangs in Erwägung gezogen hatte. Dies geschah dann einer anderen seiner Figuren: einem gewissen Professor Challenger, dem er zwei Romane und mehrere Erzählungen widmete. Wir sehen bereits jetzt, dass sich zumindest für Conan Doyle Rationalität und Spiritismus keineswegs ausschließen. Der Spiritismus ist in den Augen ihrer Verfechter anders als die Offenbarungsreligionen rational zu erklären und wissenschaftlich zu belegen. Daher ist der Spiritismus bei allen Überschneidungen weltanschaulicher und auch institutioneller Art, die zu verzeichnen sind, erst einmal keine Religion. Die Wahrheit des Spiritismus ist, zumindest für Conan Doyle und seine Schwestern und Brüder im Geiste, ganz von dieser Welt, auch wenn es um das Jenseits geht, um das legendäre ›Summerland‹, von dem die Stimmen Verstorbener berichten. Dass es sich gleichwohl um ein religiöses Phänomen handelt, macht jedoch die Tatsache deutlich, dass Conan Doyle fortan die gesamte englischsprachige Welt bereiste, um sie in Gestalt von (predigtartigen) Reden von der Wahrheit der »Neuen Offenbarung«, so der Titel eines seiner Bücher, zu überzeugen.³ Die Genrevorgaben von Predigten und exegetischen oder dogmatischen Traktaten werden also eingehalten. Vor durchweg ausverkauftem Haus hielt Conan Doyle allerorten Vorträge, von der Vereinshalle in englischen Kleinstädten bis hin zur voll besetzten Carnegie Hall. Dabei handelte es sich um permanent aktualisierte Lichtbildvorträge, für die Conan Doyle auf seine umfangreiche Sammlung von spiritistischen Aufnahmen zurückgriff.⁴ In dieser Zeit sind zahlreiche Bücher, Interviews und Artikel entstanden, Darunter war auch ein Buch,

³ Arthur Conan Doyle: *The New Revelation*, New York 1918.

⁴ Teile seiner Sammlung befinden sich heute in Austin/Texas im Harry Ransom Humanities Research Center: http://brightbytes.com/collection/spirit_doyle.html (abgerufen 14.07.2017). Zahlreiche Fotografien der SSSP aus dem Besitz DoYLES finden sich in der Arthur Conan Doyle Collection Lancelyn Green Bequest in Portsmouth.

das ihm Pheneas, ein Wesen aus dem Jenseits, das nach eigener Auskunft weit vor Abraham gelebt hatte, in die Feder diktiert haben soll.⁵ Conan Doyles Frau hatte zuvor ihre mediumistischen Fähigkeiten und mit eben diesen Pheneas entdeckt: So erschien er nun tagein tagaus und selbst bei Tisch wurde ein Platz für ihn freigehalten.

Im Zusammenhang mit dem Thema ›Sehstörungen‹ kommt es jedoch weniger darauf an, Conan Doyles Verhältnis zum Spiritismus in der gebotenen Materialfülle und mit seinen bemerkenswerten Skurrilitäten zu dokumentieren und zu analysieren. Vielmehr geht es um einige exemplarische Kontroversen, bei denen der Vorwurf der Wahrnehmungsverirrung und Sehstörung im Raum steht, den sowohl Kritiker als auch Verteidiger der spiritistischen Fotografie erheben.⁶ Beide Lager reklamieren dabei für sich, der visuellen Aufklärung treu zu sein, und beide bezichtigen das jeweils andere der intellektuellen wie physiologischen Kurzsichtigkeit und Borniertheit. Es handelt sich also um eine keineswegs unbedeutende Etappe der fotografischen Aufklärung, stellt doch die spiritistische Fotografie eine Nagelprobe für die *visual literacy*, die kritische Bildkompetenz dar.

Betrachtet man ein wenig panoramatisch die Geschichte der spiritistischen Fotografie, so können drei distinkte Verwendungen unterschieden werden.⁷ Bei der ersten und zugleich frühesten zeigen die Fotografien ein sogenanntes ›Extra‹, eine nun sichtbar gewordene Erscheinung zumeist eines verstorbenen Angehörigen. Die Kritiker deuteten diese als Doppelbelichtung. Dafür sprechen auch in Fotozeitschriften publizierte Handreichungen, wie eine solche Aufnahme anzufertigen ist, und ikonografisch verwandte Bilder, die man beim Fotografen in Auftrag geben konnte. Bei dieser Gruppe von Bildern wird die Erscheinung erst im Nachhinein, also nach der Aufnahme im Studio, in das sich der Porträtierte wie in einem normalen Atelier einfand, sichtbar. Berühmte Fotografen waren etwa die Briten Ada Deane und William Hope, der Amerikaner William H. Mumler oder auch der Franzose Edouard Isidore Buguet.

5 Sir Arthur Conan Doyle: *Pheneas Speaks. Direct Spirit Communications in the Family Circle Reported by Arthur Conan Doyle*, London o.J. Die Schriften zur spiritistischen Fotografie sind gesammelt in: Arthur Conan Doyle: *Spurensicherungen. Schriften zur Photographie*, hg. von Bernd Stiegler, Paderborn 2014, S. 121–288.

6 Das habe ich an anderer Stelle getan: Bernd Stiegler: *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, Frankfurt a.M. 2014, S. 173–264.

7 Vgl. zur Übersicht: Rolf H. Krauss: *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss*, Marburg 1992; zahlreiche Bilder und Dokumente sind versammelt in: John Harvey: *Photography and Spirit*, London 2007; Clément Chéroux u.a.: *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, New Haven 2005; Andreas Fischer/Veit Loers (Hg.): *Im Reich der Phantome. Photographie des Unsichtbaren*, Ostfildern 1997; Martyn Jolly: *Faces of the Living Dead. The Belief in Spirit Photography*, London 2006.

Der zweite Bereich umfasst fotografische Dokumentationen während einer Séance, die dann etwa Ektoplasma-Materialisationen oder andere Erscheinungen dokumentieren. Der Magnesiumblitz der Kamera erleuchtete für einen Augenblick die theatralische Szene und bannte das passagere Geschehen in dauerhafte Bilder. In diese Gruppe fallen etwa die Aufnahmen während der Séancen von Albert von Schrenck-Notzing, des sogenannten Crewe Circle oder von William Crookes. Conan Doyle hat eine dieser – auch in einer spiritistischen Zeitschrift dokumentierten – Séancen in seinem Roman *The Land of Mist* ausführlich geschildert, dabei aber aus der Gruppe mit dem polnischen Medium Kluski eine ungleich prominenter besetzte mit u.a. dem spiritismusbegeisterten Astronomen Camille Flammarion gemacht.⁸



Abb. 1 und 2 Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Eva C., München 1911

Die dritte Strategie schließlich zeigt fotografisch aufgezeichnete Bilder einer paranormalen Welt, die vermeintlich mittels Gedanken, Strahlen oder anderen ›fluidalen‹ Einflüssen zustande gekommen sind. Berühmte Vertreter sind hier Hippolyte Baraduc oder Louis Darget. Mit einer gewissen Annie Barnett, die sogenannte *psychographs* produzierte, stand Conan Doyle in Briefkontakt und erhielt von ihr Abzüge.

⁸ Arthur Conan Doyle: *Das Nebelland*, Berlin 1926, S. 227f. Der historische Bericht findet sich in: »Expériences de Société Polonaise d'Etudes Psychiques avec Monsieur Franek Kluski«, in: *Revue Métapsychique* (1923), Nr. 1, S. 27–39.

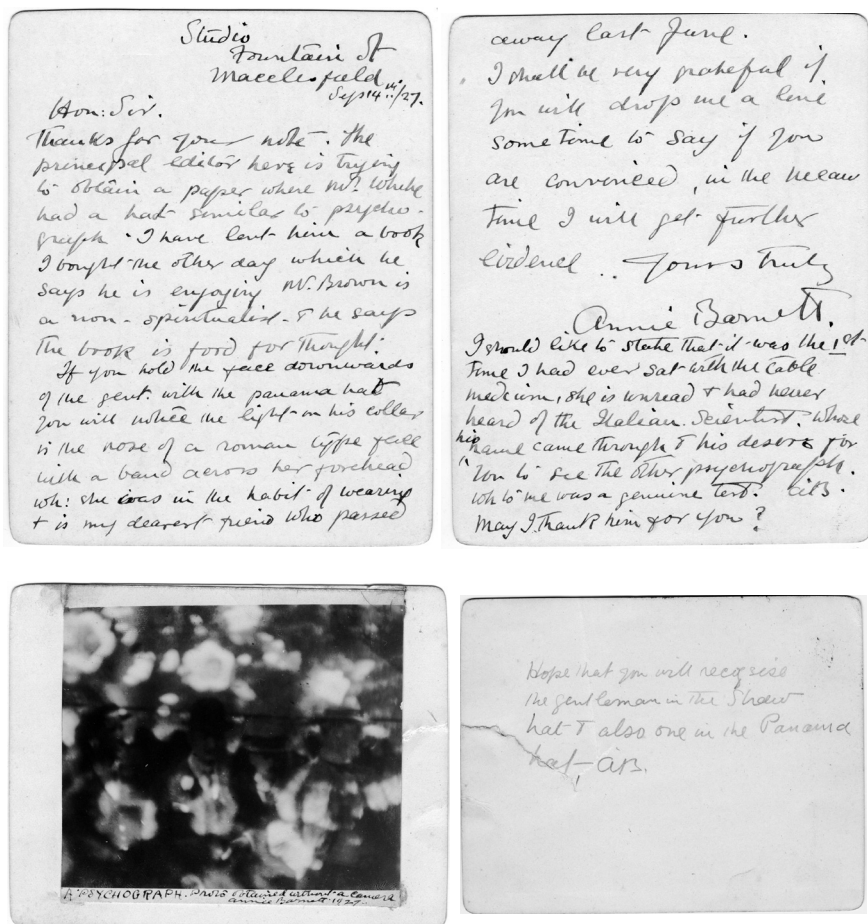


Abb. 3 a-d Annie Barnett, Two Psychographs, 1927, mit erläuterndem Begleitschreiben

In Conan Doyles spiritistischem Universum sind einzig die beiden ersten Bereiche von Belang. Das Gros der von ihm diskutierten Aufnahmen fällt dabei in die erste Gruppe. Conan Doyle, der seine literarische Karriere mit einer Serie von einem Dutzend Artikeln in der renommierten englischen Fotozeitschrift *The British Journal of Photography* begonnen hatte, blieb Zeit seines Lebens der Kamerafotografie treu und folgte weder dem technischen Medium auf seine Wege in die Avantgarden noch der Literatur in die radikalisierte Moderne. Für ihn war der Spiritismus eine beruhigende Entdeckung und ein antimodernistisches Schutzpolster zugleich. Auch wenn die Ausstellung »Okkultismus und Avantgarde« schon vor Jahren die Zeitgenossenschaft dieser Strömungen mitsamt ihren Vernetzungen

aufgezeigt hat, gehört das Werk Conan Doyles nicht zur Avantgarde: Es ist schlicht traditionalistisch, kolonialistisch und konservativ durch und durch.⁹ Doch genau damit traf er den Nerv seiner Zeit und wurde zum damals bestbezahlten Schriftsteller. Und das, so paradox und kontraintuitiv es auch klingen mag, gilt auch für den Spiritismus, der seinerzeit weit verbreitet war und weltweit Millionen von Anhängern zählte. Doch zwischen säkularer Religion und Volksverdummung gingen die Meinungen weit auseinander. In drei exemplarischen Fallstudien sei das umstrittene Gebiet der spiritistischen Fotografie mitsamt seinen Kampfzonen vorgestellt. Drei Kontrahenten stehen Sir Arthur Conan Doyle gegenüber: der Journalist James Douglas, der Intellektuelle Joseph McCabe und der seinerzeit wohl weltweit berühmteste Magier Harry Houdini.

I. Umgekehrte Aufklärung: Arthur Conan Doyle und James Douglas

James Douglas, der Herausgeber des britischen *Sunday Express*, begleitete im November 1921 Conan Doyle zu einer Sitzung des sogenannten Crewe Circle. Das Herz dieser Gruppe war der spiritistische Fotograf William Hope, den der Schriftsteller angesichts dessen recht prekärer Lebensumstände auch finanziell unterstützte. Seiner Verteidigung widmete Conan Doyle später gleich ein ganzes Buch, das 1927 erschien: *The Case for Spirit Photography*.¹⁰ Einer der ersten öffentlichen Kritiker Hopes sollte eben jener James Douglas werden. Er publizierte zu Conan Doyle und Hope gleich eine ganze Serie von Artikeln, die sukzessive von Verständnis und Faszination in scharfe Kritik umschlagen.¹¹ Bei seinem ersten Besuch hatte Douglas noch mit skeptischer Faszination gemeinsam mit Conan Doyle die Entdeckung des ›Extras‹ auf der Platte beobachtet und Conan Doyle daraufhin als »glorious evangelist« und »practical mystic« apostrophiert.¹²

⁹ Veit Loers (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ostfildern-Ruit 1995.

¹⁰ In deutscher Übersetzung unter dem Titel »Ein Plädoyer für die Geisterphotographie«, in: Conan Doyle: *Spurensicherungen* (Anm. 5), S. 121–173.

¹¹ James Douglas: »Is Conan Doyle Mad?«, in: *Sunday Express* (25.9.1921); ders.: »A Week-End with Conan Doyle«, in: ebd. (23.10.1921); ders.: »Is Spirit Photography Genuine?«, in: ebd. (6.11.1921); ders.: »My Impressions of a Dark Seance«, in: ebd. (13.11.1921); ders.: »Is Spirit Photography Genuine? [Teil 2]«, in: ebd. (11.12.1921); ders.: »Open Letter to Sir Arthur Conan Doyle«, in: ebd. (5.2.1922).

¹² In seinem Artikel »Is Conan Doyle Mad?« heißt es weiter: »Doyle could not have created Sherlock Holmes if he had not been deeply versed in the laws of evidence.« Und weiter: »The ancient barrier between the living and the dead may be crossed. [...] The earth has been explored, the stars have been analysed. The one great unknown region is the mysterious land of the living dead.«



Abb. 4 James Douglas und Arthur Conan Doyle: Doppelporträt mit Geisterscheinung

Ein Doppelbild mit ›Extra‹ wurde sogar publiziert und von dem darauf dargestellten Journalisten kommentiert:

Soweit man meinen Augen trauen darf, konnte ich nichts erkennen, was die Annahme rechtfertigte, Mr. Hope hätte die Schachtel Platten ausgetauscht, *bevor* ich sie öffnete, oder mit einer der Platten herumhantiert, bevor ich sie entwickeln konnte.

Das auf der Photographie *erscheinende* Gesicht ist nicht so deutlich ausgeprägt wie auf anderen Geisterphotographien. Weder Sir Arthur noch ich konnten es erkennen. Mr. Hope und Mrs. Buxton sind sich jedoch sicher, dass es sich dabei um ein Geistergesicht handelt. Man hat mir gesagt, der Photograph könne in manchen Fällen die Geisterscheinung vor der Kamera sehen, bevor er das Photo mache. Spiritisten geben jedoch an, das Geisterbild sei oft schon auf der in der Kamera befindlichen Platte eingepreßt, oder gar auf der in der verschlossenen Schachtel befindlichen Platte.¹³

¹³ James Douglas: »Ist Geisterphotographie real? (1921)«, in: Conan Doyle: *Spurensicherungen* (Anm. 5), S. 282–288.

James Douglas, der fraglos zu den strengeren moralischen Stimmen Englands zählte und etwa Gilbert Keith Chesterton und James Joyce, aber auch Alister Crowleys fiktionales Buch über seine Drogenabhängigkeit scharf kritisierte, hatte die Platten selbst in einem Geschäft erworben und zu Hope mitgebracht. Er hatte offenbar alle Vorsichtsmaßnahmen ergriffen, seine Sinne geschärft und konnte prima vista keine Täuschung beobachten. Aber war das die Wahrheit der spiritistischen Fotografie oder hatte er sich doch täuschen lassen? Douglas entschied sich daher, einen Wettbewerb auszuloben, um die Täuschung zum Programm zu machen und sich vorsätzlich in die Irre führen zu lassen, und das ohne jede spiritistische Erklärung:

Das Geheimnis scheint mir unergründlich zu sein, und ich gebe nicht vor, es aufgedeckt zu haben. Gleichzeitig zögere ich, mich für den übernatürlichen Ursprung des Photos zu verbürgen, solange ich nicht davon überzeugt sein kann, dass es sich nicht auch in einem normalen Verfahren herstellen ließe. [...] Jeden Photographie-Experten, der behauptet, er könne ein Photo wie Mr. Hope herstellen, lade ich ein, dies unter den Bedingungen meines Experiments zu versuchen. Falls er solch ein Bild mit dem normalen Verfahren erzeugen kann, müsste man darüber nachdenken, Mr. Hope zu einem unter strengeren Bedingungen durchgeführten Test einzuladen, als ich dies aufzuerlegen vermochte – das hieße also zu einem Test, der absolute Gültigkeit hätte.¹⁴

In der Zwischenzeit waren Douglas Zweifel an der Echtheit des Bildes gekommen, da ihm das ›Extra‹ bekannt vorkam. Er meinte, es bereits an anderem Ort, nämlich in einer konkurrierenden Zeitung, publiziert gesehen zu haben. Der Verlauf des Experiments sollte ihn in dieser Überzeugung bestärken, gelang es doch dem bekannten Magier William S. Marriott, einige ›spiritistische‹ Bilder zu produzieren. Diese zeigten u. a. eine »poor parody of one of the famous fairy photographs taken by Elsie Wright«, deren Authentizität Conan Doyle öffentlich verteidigt hatte, und eine Fotografie von Douglas und Conan Doyle zusammen mit einer geisterartigen Frau, die ihre Augen inständig gen Himmel richtet.¹⁵ Auch Conan Doyle musste nun wohl oder übel klein begeben, gab sich aber gleichwohl nicht geschlagen: »Mr. Marriott has clearly proved one point, which is that a trained conjurer can, under the close inspection of three pairs of critical eyes, put a false image upon a plate. We must unreservedly admit it.«¹⁶

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Kelvin I. Jones: *Conan Doyle and the Spirits. The Spiritualist Career of Sir Arthur Conan Doyle*, Wellingborough 1989, S. 166. Zu den Elfen vgl. Arthur Conan Doyle: »Die Elfen kommen«, in: ders.: *Spurensicherungen* (Anm. 5), S. 289–378.

¹⁶ Arthur Conan Doyle: »Mr. Marriott's Demonstration«, in: *Sunday Express* (11.12.1921), online verfügbar unter: http://www.sshf.com/encyclopedia/index.php/Mr._Marriott%27s_Demonstration (abgerufen 14.07.2017).

Aber, so fährt er fort, bei seinem meisterhaften Trick handele es sich nur um eine Kopie, um eine geschickte Imitation, die daher nicht alle spiritistischen Fotografen diskreditieren könne. Für Conan Doyle handelte es sich also vor allem um ein rhetorisches Verfahren, das auf Performanz und Effekte ziele, nicht aber auf die Substanz der spiritistischen Fotografie. Auch wenn man etwas kopieren könne, so bedeute das nicht, dass es keine Originale gebe. Und wenn sich die Sinne auch täuschen ließen, so bedeute das nicht, dass alles Täuschung sei. Ohnehin war er davon überzeugt, dass vereinzelte Widerlegungen nicht grundsätzlich die spiritistische Sache kompromittieren, da ein einziges authentisches Bild als Beleg hinreichend sei. Das andere Lager sah die Sache natürlich umgekehrt und war der Auffassung, dass mit jeder Überführung eines Fotografen die gesamte Bewegung in Zweifel zu ziehen sei. The show must go on. Ein Magier wird uns mit Harry Houdini wieder begegnen.

II. Umgekehrte Konversionen: Arthur Conan Doyle und Joseph McCabe

Ein Widersacher von größerem intellektuellen Gewicht war Joseph McCabe. Während Conan Doyle einen Parcours vom Christentum zum säkularen Arzt und Schriftsteller und schließlich zum bekennenden Spiritisten durchlief, war der Lebensweg McCabes ein anderer: Er war katholischer Priester, fiel dann aber vom Glauben ab und wurde zu einem äußerst umtriebigen Freidenker, der sich in hunderten von Publikationen eine Art säkulare Volksaufklärung auf die Fahnen geschrieben hatte.¹⁷ Kaum ein Bereich war ihm fremd: Er übersetzte Ernst Haeckels *Welträtsel* und kämpfte für die Sache der Evolutionstheorie, schrieb aber auch über Religion, Politik und Geschichte und engagierte sich für die Rationalist Association. Als beharrlicher Kritiker des Christentums und der Kirche musste ihm auch der Spiritismus ein Dorn im Auge sein. Obwohl er dessen Einfluss als deutlich geringer einschätzte, widmete er ihm gleich mehrere Publikationen. Neben einigen Artikeln waren dies das Buch *Spiritualism. A Popular History from 1847* und die Broschüre *Is Spiritualism Based on Fraud?*. Diese ging auf ein Streitgespräch mit Conan Doyle zurück, das am 11.03.1920 in der Queen's Hall in London stattgefunden hatte.¹⁸

¹⁷ Zu McCabe vgl. Bill Cooke: *A Rebel to His Last Breath: Joseph McCabe and Rationalism*, London 2001.

¹⁸ Joseph McCabe: *Is Spiritualism Based on Fraud? The Evidence Given by Sir A. C. Doyle and Others Practically Examined*, London o.J. (1920); online verfügbar unter: <http://archive.org/stream/isspiritualismba00mccarich#page/n3/model/2up> (abgerufen 14.07.2017).

McCabe war rhetorisch brillant und zudem akribisch vorbereitet. Gleich zu Beginn versuchte er, den rationalistischen Vertrauensvorschluss, den Conan Doyle als Sherlock-Holmes-Autor besaß (wer, so die Vorannahme, eine solche Figur erfunden hat, kann einfach nicht dumm sein, daher muss man genauer hinsehen), zu konterkarieren: »When our creators of super-detectives enthusiastically applaud things which were fully exposed a generation ago, and affirm that, because they could not, in pitch darkness, see any fraud, there *was* no fraud, we cannot maintain the gravity of philosophers.«¹⁹

Dann deutet er auf zwei spiritistische Fotografien, die vor ihm auf dem Tisch liegen: Die eine – berühmt gewordene – zeigt Conan Doyle und »a strange form«, die, so dessen Beschreibung, »a general but not very exact resemblance to my son« trage.²⁰ Die zweite stammt von Rev. W. Wynne und zeigt »the ghostly faces of Mr. and Mrs. Gladstone«. Beide Aufnahmen stammen vom Crewe-Kreis, also von William Hope, den auch Douglas ein Jahr später kritisieren sollte. Die Argumentation McCabes ist jedoch eine andere. Er beginnt erst einmal mit einem fotografischen Elementarkurs, um sich dann der Bilder anzunehmen:

Everybody to-day has an elementary idea what taking a photograph means. A chemical mixture, rich in certain compounds of silver, is spread as a film over the glass plate which you buy at the stores. The rays of light [...] which come from the sun (or the electric lamp) are reflected by a body upon this plate, through the lenses of the camera, and form a picture of that body by fixing the chemicals on the plate.²¹

Die Linse sei dabei ebenso wichtig wie ein Gegenstand, der das Licht reflektiert, da der Äther dies nicht tut, denn Licht ist eine Bewegung des Äthers. Spiritisten, so McCabe weiter, scheinen nun aber diese elementaren Kenntnisse der Fotografie nicht zu kennen und stellen absurde Behauptungen auf, etwa, dass sie den Kopf einer Erscheinung dadurch aufnehmen können, dass sie ihre Hand auf eine Fotoplatte legen, oder meinen, in anderer Weise ohne Kamera Erscheinungen aufzeichnen zu können. Sie ignorierten den chemisch-physikalischen Prozess der Fotografie als Lichtschrift. Wenn Geister nun fotografisch erfassbar sein sollen, dann müssten sie sich auch materialisieren, müssten eine physische Gestalt annehmen, ansonsten wären sie für die Linse und die Platte unsichtbar: »The ghosts are either material or they are not.«²²

¹⁹ Ebd., S. IV.

²⁰ Ebd., S. 63.

²¹ Ebd., S. 63f.

²² Ebd., S. 65.

Nach dem fotografischen Propädeutikum folgt der spiritistisch-fotografische Aufbaukurs. Nun greift McCabe Conan Doyle direkt an. Dieser hatte eine spiritistische Fotografie, bei der er vorher die Platte gekauft, die Kamera untersucht und in diese die Platte selbst eingesetzt hatte, mit der Lupe betrachtet und dann festgestellt: »I have found such a marking as is produced in newspaper process work.«²³ Mit anderen Worten: Das Foto wies ein Raster auf, das für Drucke in Zeitungen und Büchern charakteristisch war. McCabe schließt daraus, dass es sich um bereits publizierte Fotografien handeln muss, deren Raster mitnichten auf eine Erscheinung im Moment der Aufnahme, sondern darauf zurückzuführen ist, dass ein Cut Out aus einer Zeitschrift fotografiert wurde. »The marks are infallible.«²⁴ Das Raster ist über jeden Zweifel erhaben, denn warum sollen sich Geister als Zeitungsfotos zeigen? Das gelte auch für die vermeintlich spiritistische Aufnahme von Conan Doyles Sohn, die zudem mehrere Jahre alt sei. Warum aber zeige sich der Sohn in Gestalt eines älteren Lichtbilds?

McCabe setzt seine Schulung fort und nimmt sich nun der Geschichte der spiritistischen Fotografie an, genauer des Buguet-Prozesses. Der französische Fotograf, von dem sich einige Fotos auch in Conan Doyles Sammlung befanden, hatte in seinem Atelier stapelweise halbelichtete Platten und eine Puppe mit Wechselköpfen verwahrt. Diese kamen zutage, als die Polizei eine Durchsuchung durchführte.

Diese hatte er offenbar je nach Kunde neu eingesetzt, um eine möglichst große Ähnlichkeit mit dem erwarteten Verwandten oder Bekannten zu erreichen. Edouard Isidore Buguet war im Übrigen geständig, um ein milderer Strafmaß zu erhalten. Nur seine Kunden beteuerten weiterhin und gaben dies auch im Prozess zu Protokoll, dass die Aufnahmen der Verstorbenen authentisch seien. In der Frühzeit war demnach, so McCabe, die Täuschung noch einfach. Doch mit der Verwandlung der Fotografie zu einem vertrauten Medium sei auch das Publikum kritischer geworden.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 66. Conan Doyles Kommentar lautet: »I repeat here that when I received a photograph purporting to be my son, another of a lady, and a third containing a long written message from Archdeacon Colley, in each case no hand but mine touched the marked plate at any point of the process. I put it in, I took it out, I developed it – I did everything except printing it, and I saw the extra upon it when I held the plate up against the red lamp before I left the dark room. [...] As to the curious markings upon it, I am inclined to think that they represent some psychic process, for I have seen them in others where there had certainly been no newspaper publication, nor, so far as I know, was there any in the case of my son.« (Arthur Conan Doyle: *Spiritualism and Rationalism, With a Dramatic Examination of Mr. Joseph McCabe*, London o.J. [1920], S. 20f.)



PARIS
 Mr. Gladstone;
 Spirit Manifest. Moses
 (M. A. Leon)
 See his relation in
 Human nature
 March 1875 p. 91.
 Dupont
 Photograph of the
 spirit of a living person
 taken in Paris 31 Jan. 75.
 the body being in London
 See Medium 257
 5, Bd. Montmartre.



Mme Bosc - Boule. St.
 Germain
 Mes CREMIE, CI-DEVANT RUE DE LAVAL
 PHOTO des Cours Françaises et Etrangères
 Esprit Napoléon III
 BUGUET, Succ.
 ARTISTE PEINTRE PHOTOGRAPHE
 2 BREVETS DE PERFECTIONNEMENT
 5, Boulevard Montmartre
 PARIS. Dec 73
 A.
 RAPPELER DE N° SI L'ON DESIRE DES EPREUVES SEMBLABLES
 NOTA Tous les clichés sont conservés depuis la
 création de la Maison Cremière

Abb. 5a-d Edouard Isidore Buguet: Spiritistische Aufnahmen, März 1875 bzw. Dezember 1873, »Photograph of the spirit of a living person taken in Paris 31 jan 95, the body being in London, see medium 257« sowie eine Erscheinung von Napoléon III.

Was sind nun also mögliche Täuschungsverfahren, selbst wenn man eine markierte eigene Platte mit zum Fotografen bringt? McCabe benennt gleich eine ganze Reihe von Optionen:

- ein Cut Out eines Geistes oder einer anderen Figur auf durchsichtigem Material, etwa Zelluloid, das man auf die Linse klebt
- ein Austausch der Platten
- die gespenstische Erscheinung kann mit Sulfat oder Chinin auf die Platte gezeichnet werden
- eine zusätzliche Platte, die vor der anderen angebracht wird
- das Entgegenhalten einer anderen Platte gegen die mitgebrachte bei der Entwicklung
- die Verwendung von radioaktiven Stoffen wie Radium.²⁵

McCabe resümiert: »The closed cabinet, like charity, covers a multitude of sins.«²⁶ Diese konnten jedoch bereits, wie er an einigen Beispielen demonstriert, mitunter detektiert und nachgewiesen werden. Seiner Auffassung nach ziehe das auch die Diskreditierung verwandter Aufnahmen nach sich. Spiritistische Fotografien bildeten nämlich bestimmte Gattungen aus, die sich durch ähnliche Bildtypen auszeichneten. Bei den Aufnahmen, auf denen sich ›Extras‹ zeigen, sei dies etwa durch Doppelbelichtungen leicht zu erreichen, und die Tatsache, dass einige der Fotografen, wie etwa Buguet oder Mumler, als Fälscher entlarvt worden seien, werfe ihren Schatten auf alle anderen Bilder dieses Typs. Gleiches gelte auch für Aufnahmen von Ektoplasma-Materialisationen oder anderen Erscheinungen bei Séancen.

Wie reagierte nun Conan Doyle auf diese Attacke in mehreren Anläufen? Auch er widmete der Debatte mit McCabe gleich ein ganzes Buch, so bedeutend schien sie ihm wohl zu sein.²⁷ Im Zentrum steht dabei die Kritik am sogenannten Goligher-Kreis. Das Medium Kathleen Goligher war in der Lage, während der Séancen Ektoplasma zu produzieren, das ihr aus verschiedenen Körperöffnungen, zumeist aber aus den Genitalien austrat.

Die Aufnahmen wurden von William Jackson Crawford angefertigt, der ihr auch ein Buch widmete.²⁸

²⁵ Vgl. McCabe: *Is Spiritualism Based on Fraud?* (Anm. 18), S. 68–70. McCabe beruft sich dabei auf: Hereward Carrington: *Physical Phenomena of Spiritualism*, Boston 1907.

²⁶ Ebd., S. 74.

²⁷ Vgl. Conan Doyle: *Spiritualism and Rationalism* (Anm. 24).

²⁸ William Jackson Crawford: *The Psychic Structures at the Goligher Circle*, New York 1921, online unter: <http://archive.org/stream/psychicstructure00craw#page/n3/mode/2up> (abgerufen 14.07.2017).



Abb. 6a-f Serie von Aufnahmen von Ektoplasma-Materialisationen des Goligher-Kreises, 1920. Zu sehen ist Kathleen Goligher. Die Aufnahmen stammen von William J. Crawford

Conan Doyle deutete diese und andere Erscheinungen als ›Gedankenformen‹, die eine materiale Gestalt annehmen könnten.

I am prepared to believe, owing to many considerations connected with psychic photography, that a thought form may be projected into the air to the extent of leaving a record upon a sensitive plate. I am prepared also to think it possible that some, at least, of the pictures which are taken in front of or behind the medium Eva may represent her misty recollection of pictures which she has seen, and which have externalised in this strange fashion. There is one for example, which is reminiscent of the famous Mona Lisa of Leonardo, and yet is so far different from it that it seems rather to be a recollection than a copy. I would even receive with respect, though without acquiescence, the theory that it is possible that a thought form may obtain solidity, and may be suffused with the vitality and thoughts of the entranced medium, so as to represent a spirit without any spirit being actually present.²⁹

Das Medium ist das eine, das fotografische Medium das andere. Das zweite materialisiere, was sich beim ersten in den Gedanken abzeichne. Die Fotografie ist also im Wortsinn Gedankenfotografie und somit auch eine Sinnestäuschung, hat sie doch kein Korrelat in der physischen Wirklichkeit. Doch was sich beim menschlichen Medium zeige, werde durch das technische dann authentifiziert. Wenn es bei der Fotografie mit rechten Dingen zugehe, sprich eine Fälschung ausgeschlossen werden könne, sei diese als Beweis anzuerkennen. Zahlreiche Beispiele werden gleich mitgeliefert: William Crookes, der eine Fotografie seiner toten Gattin empfangen hat, Lady Glenconner, die eine solche Aufnahme bezeugt hat, Herr Jeffrey aus Glasgow, der auf einer Fotografie seine verstorbene Frau und seinen Vater erkannt hat, und schließlich Herr Williamson, wohnhaft in der Queen Victoria Street, der eine Fotografie publiziert hat, die unter Testbedingungen entstanden ist. Auch die Aufnahme seines im Weltkrieg verstorbenen Sohnes gehöre dazu:

I should not exaggerate if I said that I had myself seen a hundred such photographs which represented the dead and were vouched for by the living. What becomes of all gelatine figures and quinine washes and other vain imaginings in the presence of these positive results!³⁰

Doch welches fotografische Verfahren könne nun diese Bilder herbringen? Conan Doyle kann hier nur Vermutungen anstellen und zieht zwei Möglichkeiten in Betracht: zum einen eine »semi-materialisation of the figure, visible perhaps only to the eye of the clairvoyant, but sufficiently tangible to impress the sensitive plate«. Das ist eine recht unorthodoxe These, die

²⁹ Conan Doyle: *Spiritualism and Rationalism* (Anm. 24), S. 7f.

³⁰ Ebd., S. 21.

von einer Wahrnehmung ausgeht, die einzig dem Medium zugänglich ist, für die anderen Anwesenden hingegen unsichtbar bleibt. Erst durch die Fotografie werde diese auch für sie an- und einsichtig. Zum anderen blicke

a skilled control upon the other side [...] hard at the spirit form and then transforms the impressions to the plate. This would explain how often it is an impression rather than an exact photograph. There is ample evidence that the impression is not always made at the moment of exposure; and indeed, in some cases, such as the one in my own case which revealed a female head, there was never an exposure at all. Such pictures are called psychographs by Spiritualists, and they are proof positive that the effect is an impression rather than a reproduction.³¹

Die eigentümliche Unschärfe der meisten spiritistischen Aufnahmen sei also kein Effekt der Technik und eben auch nicht, wie man es zu Recht vermuten könnte, eine Strategie der Fotografen, um eine Identifizierung qua Zuschreibung einfacher zu machen, sondern Ausdruck der Tatsache, dass es sich um einen subjektiven Eindruck handle und nicht um eine Fotografie. Spiritistische Aufnahmen sind also genuine Sinnestäuschungen, mediale Sehstörungen, die etwas Abwesendes fotografisch vor Augen führen. Das ist ihre ureigenste Existenzform. Indem Conan Doyle die Störung in der Welt der Erscheinungen als Seinsweise der »psychic photographs« ansetzt, immunisiert er diese vor dem Zugriff der Kritik – denn selbst an ein gedrucktes Bild hätte das Medium oder das jenseitige Wesen »denken« können. In seiner Geschichte des Spiritismus wird er ähnlich unbeeindruckt von jeglicher Kritik auch die Leistungen der längst der Fälschung überführten Fotografen ausführlich würdigen.³² Spiritismus ist somit die Sehstörung, die jegliche Zuschreibung der Fotografen gestattet.

31 Und weitere Optionen sind noch merkwürdiger: »Apart from this there a wandering images which no one can explain. Thus, reproductions of living men have been known to appear on the plate, without the subject or operator having consciously assisted it. Still more strange are those absolutely freakish results, a large number of which are on record, which would rather suggest some tricksie spirite with a knowledge of supernatural photography and an turn for practical joking. In one case, the sitter had disappeared entirely, and in his place was an engraving of Lord Nelson, with a page mark which showed whence it had been taken. Of a similar nature were the repeated reproductions of the Cyprian Priestess of Venus, which were produced under Duguid's mediumship in Glasgow, and were traced to an original in a solicitor's office in Edinburgh, with which Duguid had no possible connection. A similar strange photograph of a passage from the Codex Alexandrinus is to be found in Professor Henslow's ›Proofs of the Truths of Spiritualism‹.« (Ebd., S. 22.)

32 Vgl. dazu Kapitel V aus seiner *History of Spiritualism*, in: ders.: *Spurensicherungen* (Anm. 5), S. 177–222.

III. Umgekehrte Strategien: Arthur Conan Doyle und Harry Houdini

Die letzte Begegnung ist zugleich jene, die für Conan Doyle fraglos die wichtigste und dauerhafteste war, denn mit dem Magier Harry Houdini war er trotz erheblicher weltanschaulicher Differenzen eng befreundet.³³ Mit ihm wechselte er Briefe (zumeist war Houdini der erste, der von neuen Entdeckungen der »psychic world« erfuhr), besuchte er Städte und Konferenzen und saß Seite an Seite mit ihm in Jurys, die über die Echtheit von spiritistischen Phänomenen zu urteilen hatten.³⁴ Während der eine das Eingereichte – freundlich formuliert – wohlwollend begutachtete, ersann der andere immer neue Auflagen und härtere Prüfungsbedingungen, da er aufgrund seiner eigenen Tricks um die Möglichkeiten und Grenzen der Täuschung wusste. Der Prestidigitateur und Illusionist Harry Houdini ist der emblematische Counterpart des Spiritismus in Zeiten der Moderne. Die seinerzeit weit verbreitete Begeisterung für Magier, Zauberer und aufwendige Bühnenshows von Verwandlungs- und Befreiungskünstlern ist das säkulare Gegenstück des Spiritismus. Auf der einen Seite unterlagen Conan Doyle und mit ihm zahlreiche Zeitgenossen der Versuchung der inszenierten Bilder aus einem vorgeblichen Jenseits. Auf der anderen ließen sie sich von Kunststücken bezaubern, für die sie keine Erklärung hatten, die aber höchst rational und kalkuliert vonstattengingen. Magier wie der bereits erwähnte William S. Marriott und eben Harry Houdini waren nun ihrerseits scharfe Kritiker des Spiritismus und führten süffisant vor Augen, dass sie ohne Probleme imstande waren, ähnliche Ergebnisse auf höchst rationalem und nüchtern kalkuliertem Wege zu produzieren. Beide machten die Widerlegung des Spiritismus zu ihrer Sache. Houdini bereiste wie sein Freund Conan Doyle mit Vorträgen die englischsprachige Welt – nur um diese just von dem Gegenteil zu überzeugen: dass Spiritismus blanker Unsinn sei. So konnte das Publikum erst den einen und dann den anderen anhören und sich ein Bild von der spiritistischen Bewegung machen.

Für Houdini war es eine Sache der Überzeugung, aber auch ein ironisches Spiel. So ließ er sich etwa in dem Film *The Man from Beyond* bei der Lektüre von Conan Doyles Buch *The New Revelation* abbilden. Dem Titel des Buchs wird sogar eine eigene Einstellung gewidmet.

³³ Vgl. dazu Sandfort: *Houdini and Conan Doyle* (Anm. 1).

³⁴ 1921 schrieb etwa die Zeitschrift *Scientific American* einen Wettbewerb aus, bei dem 2.500 \$ für eine »authentische« und unter strengen Testbedingungen entstandene spiritistische Fotografie ausgelobt wurden. Der Jury gehörten u.a. Houdini und Conan Doyle an. Vgl. dazu Martin Booth: *The Doctor, the Detective and Arthur Conan Doyle. A Biography of Arthur Conan Doyle*, London 1997, S. 329.

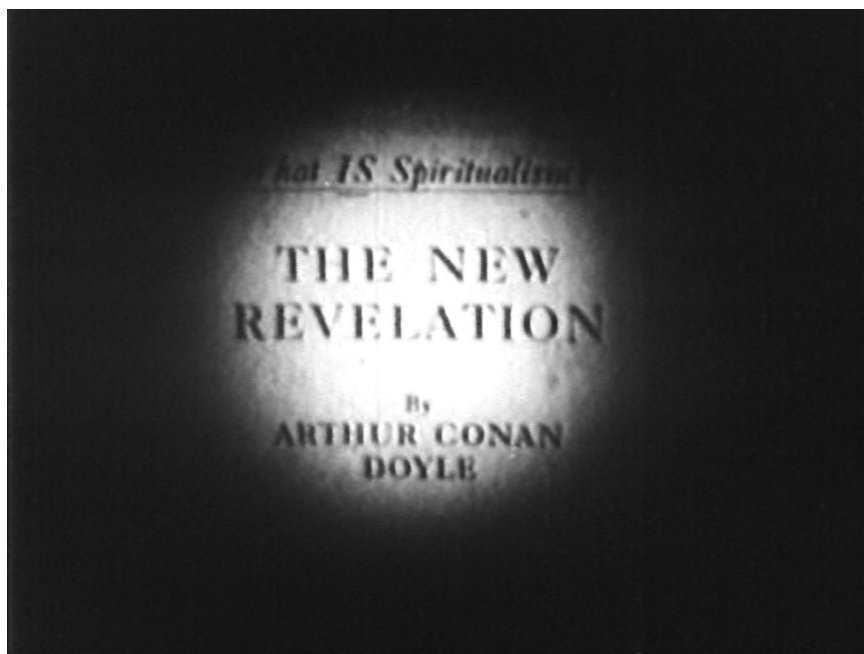


Abb. 7 a und b Filmstills aus »The Man from Beyond«, USA 1922

Der Film ist hingegen eine echte Räuberpistole mit einer Amalgamierung höchst unterschiedlicher Vorstellungen und Genres. *Mad scientist*, Darwinismus, Metempsychose und Expeditionen werden in diesem Film munter gemischt. Er beginnt Anfang der 1920er Jahre mit einer Arktis-Expedition, die vermeintlich ihr tragisches Ende erreicht hat, da die Vorräte ausgegangen sind und der Wind unbarmherzig über die beiden Forscher und ihre Schlittenhunde hinweg pfeift. Doch jenseits der Anhöhe, die sie erklimmen, erblicken sie ein Schiff, in dem sie eine merkwürdige Entdeckung machen: Ein Mann (*Howard Hillary*, gespielt von *Harry Houdini*) steht in einem Eisblock eingefroren aufrecht vor ihnen. Sie tauen ihn auf und er erwacht zum Leben. Es stellt sich heraus, dass er 1820, also ein gutes Jahrhundert vorher, Schiffbruch erlitten und seine Verlobte verloren hat. Die Welt ohne sie ist, so konstatieren die beiden Forscher, für ihn leer wie die Eiswüste und so flieht Hillary fast nackt über die weißen Eisflächen, bis sie ihn einholen, beruhigen und zurück nach England bringen. Dort angekommen, will Dr. Gregory Sinclair, der Expeditionsleiter, Rat bei seinem Kollegen Prof. Strange einholen, findet diesen aber nicht vor, sondern gerät mitten in die Trauung von dessen Tochter mit einem gewissen Dr. Trent, der den Professor seit einem Jahr gefangen gehalten hat, um sich seinen Besitz samt Tochter anzueignen. Felice Strange ähnelt nun offenbar der seit einhundert Jahren verstorbenen Verlobten Hillarys so sehr, dass dieser die Trauung stört und schließlich von Trent in die Psychiatrie verwiesen wird. Dort entkommt er, klärt alles auf und findet am Ende seine neue Liebe. Die Schwester von Felice Stranges Großmutter war Hillarys Verlobte. Daher die Familienähnlichkeit. Und immerhin Wahlverwandte waren auch Conan Doyle und Houdini.

Der Film – und nicht nur dieser – ist ein anderes Gegenstück des Spiritismus und der Magie. Er ist eine technisch induzierte ›natürliche Magie‹, von der bereits David Brewster, der Erfinder des Stereokops, das im Reich der Fotografie dann massenmediale Verbreitung finden sollte, sprach. Seine *Letters on Natural Magic* erschienen 1831, also in präfotografischen Zeiten, bereiteten aber bereits den Boden für den visuellen Zauber, den die neuen Bilder dann ausüben sollten.³⁵ Den ›magischen‹ Effekt des Films machte sich auch Conan Doyle zunutze, als er von Houdini zum Jahresbankett der amerikanischen Magier, der Society of American Magicians, das am 02.06.1922 stattfand, eingeladen wurde – vermutlich in der Hoffnung, dass dieser allerlei Merkwürdigkeiten in Sachen Spiritismus von sich gebe. Doch

³⁵ Eine Ausgabe von 1883 (David Brewster: *Letters on Natural Magic*, London 1883) ist online verfügbar unter: <https://archive.org/details/lettersonnatura00dcgoog> (abgerufen 14.07.2017).

Conan Doyle ergriff nur kurz das Wort, um dann einen Film zu zeigen: die gerade fertig gestellte Adaptation seines Romans *The Lost World*, in dem eine von Professor Challenger angeführte Expeditionscrew auf einem Hochplateau mitten in Südamerika eine prähistorische Welt mitsamt lebendigen Dinosauriern entdeckt und erforscht. Der Film wurde mit der Stop-Motion-Technik gedreht, die Aufnahmen von scheinbar lebendigen und sich bewegenden Dinosauriern ermöglichte.³⁶ Conan Doyle hatte die Modelle voller Begeisterung bereits seinen Kindern vorgeführt und wählte nun das Publikum der Magier für diese Uraufführung aus.

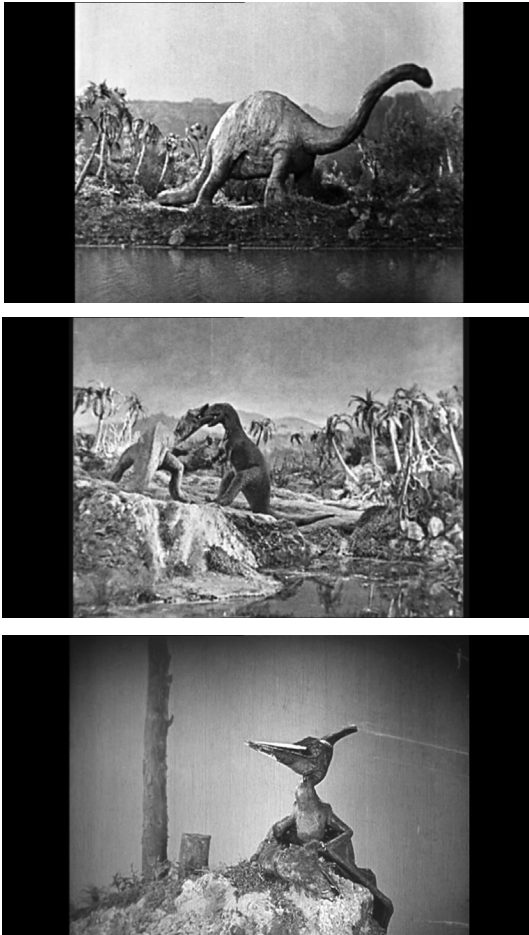


Abb. 8 a bis c Filmstills aus »The Lost World«, USA 1925

³⁶ Dazu auch ausf. »Appendix A. A Silent Masterpiece. The Landmark 1925 Film of The Lost World«, in: Arthur Conan Doyle: *The Annotated Lost World*, hg. von Roy Pilot und Alvin Rodin, Indianapolis 1996, S. 240–246.

Seine einleitenden Worte waren kurz und programmatisch: »These pictures are not occult, but they are psychic, because everything that emanates from the human spirit or human brain is psychic. It is not supernatural. Nothing is. It is preternatural in the sense that it is not known to our ordinary senses.«³⁷

Die Vorführung war dann so spektakulär und zeitigte einen so außerordentlichen Effekt, dass selbst die *New York Times* ausführlich berichtete, dass Bilder »ohne Untertitel oder irgendeine Sprache« präsentiert worden seien »und es dem Publikum überlassen war, seinen Schluss daraus zu ziehen, [...] ob nun der vernünftig aussehende Engländer Scherze mit ihnen trieb oder aber den Vorhang der Mysterien lüftete, die bis dahin nur Angehörigen seiner Schule zugänglich waren, die um das Geheimnis wussten, wie man Elfen filmte oder Ektoplasma oder andere Dinge, die den meisten Geistern gänzlich unbekannt waren.«³⁸ *The New York Times* schrieb weiter, dass die Bilder nach Houdinis berühmtem »Metamorphosen«-Trick, bei dem sich seine gefesselte Frau Bess aus einem – manchmal sogar mit Wasser gefüllten – Container befreite, gezeigt worden seien, und titelte: »Spiritist verzaubert weltberühmte Magier mit Bildern prähistorischer Bestien – Ihre Herkunft ein Geheimnis – Monster vergangener Zeiten wurden kämpfend und spielend in ihrem Heimatschungel gezeigt.«³⁹ Offenbar hatte Conan Doyle den gewünschten Effekt erzielt und seinerseits die Magier verzaubert und hinter Licht geführt. Conan Doyle bekannte später Houdini, dass »es der Zweck [des Films] gewesen sei, jene irrezuführen, die so oft und so erfolgreich andere in die Irre geführt hatten. Die Dinosaurier und die anderen Monster waren ausschließlich durch die hohe Kunst des Films entstanden und für *The Lost World* verwendet worden, einen Film, der das prähistorische Leben auf einem südamerikanischen Hochplateau schildert. Da ich das Material zur Verfügung hatte und Herr Watterson Rothacker erlaubt hatte, es zu verwenden, konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, Ihre Gäste und Geschäftspartner zu überraschen. Ich bin sicher, dass sie mir vergeben werden, und nur für einige wenige Stunden hatte ich sie im Ungewissen gelassen.«⁴⁰

Sinnestäuschungen und Sehstörungen sind nun technisch induziert und werden bewusst kalkuliert. Sie sind fortan Teil einer massenmedialen Inszenierungsstrategie, die Magie technisch auf Dauer stellt.

³⁷ Daniel Stashower: *Teller of Tales. The Life of Arthur Conan Doyle*, New York 1999, S. 388.

³⁸ Sandfort: *Houdini and Conan Doyle* (Anm. 1), S. 133 (meine Übersetzung, B.S.).

³⁹ Russell Miller: *The Adventures of Arthur Conan Doyle*, London 2008, S. 419 (meine Übersetzung, B.S.).

⁴⁰ Ebd. (meine Übersetzung, B.S.).

IV. Ein postmortales Postskriptum

Als seine Frau im amerikanischen Radio von ihren spiritistischen Erfahrungen berichtet, notiert Conan Doyle mit einem gewissen Pathos: »The stars were above, the lights of the huge city below, and as I listened to those great truths ringing out in her beautifully modulated voice it was more like an angel message than anything I could imagine.«⁴¹ Der gestirnte Himmel über ihm, die Lichter der Großstadt unter ihm, die Überzeugung des Spiritismus in ihm und die engelsgleiche Stimme seiner Frau im Radio – das sind für Sir Arthur Conan Doyle die Momente des Glücks in der Moderne. Sein Freund Harry Houdini hatte allerdings bereits vorher zu Protokoll gegeben: »Radio at present is the greatest aid to the fraud mediums, [...] and they are sure to take advantage of every new development. I hope that spirits will talk to us through radio instruments some day, but I will prefer to hear such messages in a scientist's laboratory rather than through the presentations of unscrupulous clairvoyants.«⁴² Und in der Tat sollte Conan Doyle auch nach seinem Tod über den Äther ins Diesseits dringen. Selbst seine Stimme ist aus dem Jenseits zu vernehmen. Am 28.04.1934, vier Jahre nach seinem Tod, sprach er während einer Séance mit dem Medium Noah Zerdin in der Aeolian Hall, New Bond Street.⁴³ Weiteren Medien diktierte er gleich ein ganzes Buch in die Feder, das dann unter seinem Namen erschien.⁴⁴ Und es sollte nicht allzu lange dauern, bis er sich aus dem Jenseits auch in fotografischen Bildern meldete. Seiner Frau erschien er ohnehin, so teilte diese mit, wie dereinst Pheneas täglich:

I am in constant communication with my husband. We seek his advice on many intimate matters, and generally, as in his life-time, his advice proves good. [...] I have spirit photographs of him, appearing exactly in his unchanged human form. I have also taken a group photograph of myself, with the spirits – most clearly recognizable – of my husband and son, my son standing beside me, my husband hovering above our heads. I have taken photographs of myself with when I knew that my husband's spirit was present, and the photograph reveals him standing beside me as if he were in the flesh. Two remarkable photographs were taken in the garden. In one, of myself and two sons, my husband appears quite plainly, standing over us. No hands touched this photograph except ours

⁴¹ Conan Doyle, zit. nach Sandford: *Houdini and Conan Doyle* (Anm. 1), S. 157.

⁴² Zit. nach: ebd., S. 145.

⁴³ Zu hören unter: http://www.sshf.com/encyclopedia/index.php/Conan_Doyle_spirit_voice_from_beyond (abgerufen 14.07.2017).

⁴⁴ Die postmortalen Verlautbarungen sind versammelt in: *Arthur Conan Doyle's Book of the Beyond. A New Edition of Ivan Cooke's ›The Return of Arthur Conan Doyle‹ with two White Eagle Teachings*, New Lands 1994; zur Fotografie dort S. 98, 116f., 121f. und 125. Die erste Ausgabe mit dem Titel *Thy Kingdom Come* erschien bereits 1933.

and those of a well-known chemist, who developed them, and the chemist will testify there was nothing done to the negative except that it came in contact with the normal chemicals in its development.⁴⁵

Und – zugegeben wenig überraschend – war es William Hope, dem es gelang, Conan Doyles postmortales Portrait und sogar eine schriftliche Nachricht von ihm auf die Fotoplatte zu bannen.

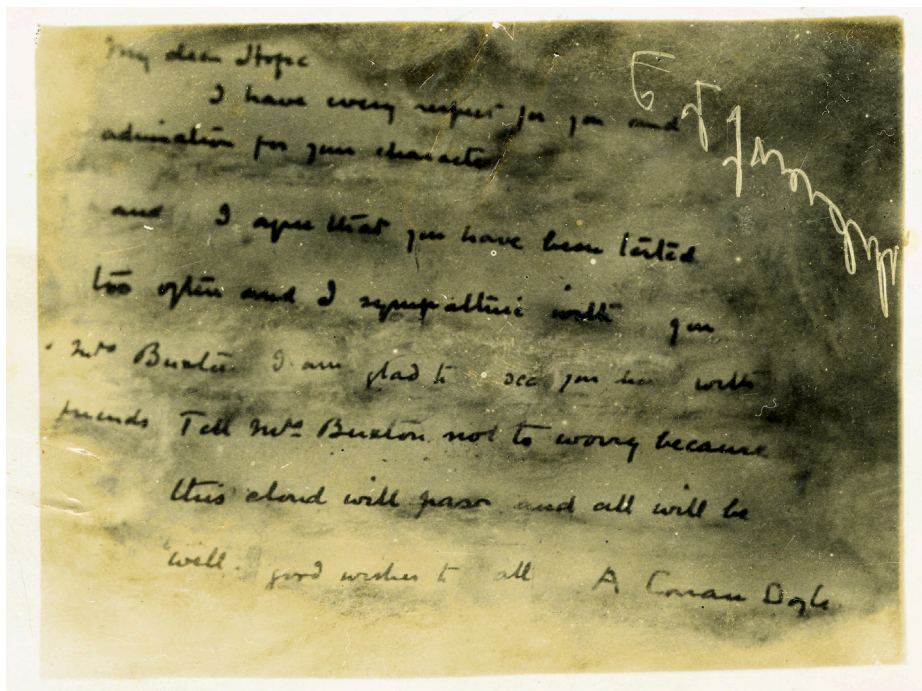


Abb. 9 Arthur Conan Doyle: Postmortale Nachricht an William Hope: «My dear Hope, I have very respect for you and admiration for your character and I agree that you have been tested too often and I sympathise with you [&] Mrs Buxton I am glad to see you XXX with friends. Tell Mrs Buxton not to worry because this cloud will pass and all will be well. good wishes to all A Conan Doyle» («Taken at Weston Vicarage»)

Doch seinen Sinnestäuschungen sind diese Bilder und Stimmen nicht mehr anzulasten.

45 Anon.: »Lady Doyle's Many Proofs«, in: *Psychic News* (19.09.1932), S. 3.

Double blind – Psychogene und psychosomatische Sehstörungen nach Sigmund Freud und Georg Groddeck

ANNE-KATHRIN REULECKE

Mit dem Konzept des »Optisch-Unbewußten« legte Walter Benjamin 1935 im Kunstwerk-Aufsatz das Augenmerk auf jene Ebenen des Wirklichen, die dem nackten menschlichen Auge unzugänglich sind und erst mithilfe technischer Medien zur Sichtbarkeit gelangen. Er verwies somit darauf, dass die Geschichte des Sehens nicht von der Geschichte der optischen Instrumente, Medien und Prothesen zu trennen ist. Die entscheidende Pointe Benjamins aber war, dass die modernen technischen visuellen Apparaturen den menschlichen Blick nicht einfach nur schärfen, sondern diesem etwas zutragen, das sich ihm – »an sich« – radikal entzieht: »völlig neue Strukturbildungen der Materie«,¹ völlig neue Ansichten des Raums und des Menschen selbst. So wie die Psychoanalyse Sigmund Freuds in den Alltagserscheinungen »Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht« habe, »die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen«;² so wie die Psychoanalyse in Fehlleistungen, wie dem Vergessen und dem Versprechen, ein »Triebhaft-Unbewußte[s]«³ der menschlichen Natur habe aufzeigen können, so entdeckt laut Benjamin die Kamera des Films eine »andere Natur«,⁴ die der nicht »verstärkten« bewussten visuellen Wahrnehmung der Menschen entgeht.

Dass jedoch auch das Sehen des nackten, sozusagen unbewaffneten Auges keine Tätigkeit darstellt, bei der der Wahrnehmungsraum vollständig »mit Bewusstsein durchwirkt[]«⁵ wird, sondern vielmehr – als Teil einer umfassender vorgestellten menschlichen Wahrnehmung – selbst einer Dialektik bewusster und unbewusster Mechanismen untersteht, hatte Sigmund Freud fünfundzwanzig Jahre zuvor in seinem Aufsatz *Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung* (1910) gezeigt. Am Beispiel

1 Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1991, Bd. I.2, S. 471–508, hier S. 500.

2 Ebd., S. 498.

3 Ebd., S. 500.

4 Ebd.

5 Ebd.

einer Sehstörung, der hysterischen Blindheit, beschrieb Freud wesentliche Funktionsweisen des Auges. Er konnte dabei darlegen, dass auch das gesunde Auge immer schon ›Diener zweier Herren‹ ist, indem es nämlich gleichsam als Medium sowohl bewusster als auch unbewusster Kräfte fungiert.⁶ Georg Groddecks Text *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen* aus dem Jahr 1934 stellte das gesunde Auge gar als Organ eines konstitutiven Nicht-Sehens und als »Werkzeug des Verdrängens« ins Zentrum. Die Sehstörung der Kurzsichtigkeit wird von ihm als kreatives Hilfsmittel erkannt, das ›einspringt‹, wenn die üblichen Verdrängungsmechanismen nicht ausreichen.⁷

I. Das Auge als Diener zweier Herren (Sigmund Freud)

Sigmund Freuds Text *Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung* geht auf eine Rede anlässlich des 60. Geburtstags des Wiener Augenarztes Leopold Königstein (1850–1924) zurück und wurde später von Freud selbst als »bloße Gelegenheitsarbeit, die nichts taugt«,⁸ bezeichnet. Königstein war stellvertretender Leiter der Augenabteilung der Wiener Poliklinik und Verfasser von Werken zur Physiologie der Augenlinse und zum Gebrauch des Augenspiegels.⁹ Mit Freud verbanden ihn eine freundschaftlich-kollegiale Beziehung sowie ein wissenschaftlicher Austausch über die Anwendung von Kokain bei der Anästhesie des Auges.¹⁰ Freud, der die Festrede mit der Anrede »Meine Herren Kollegen«

6 Vgl. Sigmund Freud: »Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung« (1910), in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1999, Bd. VIII, S. 94–102. Die Rede erschien in der Festschrift der »Ärztlichen Standeszeitung« 1910 für Leopold Königstein. Die folgende Sigle »PS« und die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

7 Vgl. Georg Groddeck: »Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen« (1934), in: ders.: *Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik*, ausgew. und hg. von Günter Clauser, Wiesbaden 1966, S. 263–331. Die folgende Sigle »SE« und die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

8 Zit. nach: Editorische Vorbemerkung zu: Sigmund Freud: »Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung« (1910), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a. M. 2000, Bd. VI, S. 206. Vgl. zum Begriff des Sehens in der Psychoanalyse den instruktiven Band: Elke Rövekamp: *Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen. Zur Psychodynamik des Blicks*, Gießen 2013.

9 Vgl. Jutta Lauber: Eintrag »Königstein«, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Leo Santifaller, bearb. von Eva Obermayer-Marnach, Wien u. a. 1957 ff., Bd. IV (Knolz-Lan), S. 41.

10 Vgl. zu Freuds Kokain-Forschungen, zur Entwicklung des Kokains als Anästhetikum bei Augenoperationen und zu den komplizierten Prioritätsstreitigkeiten zwischen Freud, Königstein und dem Ophthalmologen Carl Koller: Ernest Jones: *The Life and Work of Sigmund Freud* (1953), dt.: *Sigmund Freud. Leben und Werk. Drei Bände*, übers. von

eröffnete, ergriff – wie so häufig – die Gelegenheit, an strategisch wichtigem Ort die Psychoanalyse als gleichwertige Wissenschaft neben der Medizin, hier der Ophthalmologie, zu situieren. Ihm ging es darum zu zeigen, dass die »psychoanalytische[] Untersuchungsmethode« (PS 94) umfassend ist und somit auch die Ätiologie der Augenkrankheiten um entscheidende Aspekte erweitern kann.

Es ist dem argumentativen Geschick Freuds zuzuschreiben, dass er das für den Hörerkreis der Augenärzte Bahnbrechende seiner Ausführungen ohne viel Aufregung, ja unterbetont, formuliert und dass er seinen brisanten Gegenstand als längst auch experimentell nachgewiesenen Tatbestand einführt. So weist Freud auf die Forschungen der Neurologen der »französischen Schule« (ebd.), Jean-Martin Charcot, Pierre Janet und Alfred Binet, hin, die die Existenz sogenannter »psychogene[r] Sehstörungen« (ebd.) nachgewiesen haben. Konnte doch in Charcots Labor für Experimentalpsychologie des *Hôpital Salpêtrière* Versuchspersonen unter Hypnose suggeriert werden, sie seien auf einem Auge blind – mit dem Effekt, dass sie mit diesem Auge tatsächlich nichts mehr sehen konnten.

Freud setzt in seinem Text die spektakulären Experimente der französischen Kollegen zwar als willkommenen Beleg für die Existenz einer physiologisch nicht begründbaren Blindheit ein. Doch er teilt ausdrücklich nicht deren Schlussfolgerungen, allen voran, dass die hypnotische Blindheit mit der hysterischen Blindheit gleichzusetzen sei und dass der Fremdsuggestion des Hypnotisierten eine Autosuggestion der Hysterika entspreche. Freuds Deutung der hysterischen Blindheit beruft sich stattdessen auf weitere, wie er sagt, »[s]innreiche Versuche« (PS 95), die nämlich gezeigt hätten, dass hysterisch Blinde eine ganz erstaunliche Besonderheit aufweisen. Werden nämlich ihre Augen durch bestimmte Signale erregt, so kann dies durchaus Affekte hervorrufen, obgleich diese nicht bewusst werden. Freud folgert daraus: »Die hysterisch Blinden sind also nur fürs Bewußtsein blind, im Unbewußten sind sie sehend.« (Ebd.) Und weiter:

Die Hysterischen sind *nicht* infolge der autosuggestiven Vorstellung, daß sie nicht sehen, blind, sondern infolge der Dissoziation zwischen unbewußten und bewußten Prozessen im Sehakt; ihre Vorstellung, nicht zu sehen, ist der berechnete Ausdruck des psychischen Sachverhalts und nicht die Ursache desselben. (PS 96, Hvh. A.-K. R).

Ein für unseren Zusammenhang entscheidender Punkt ist, dass Freud hier implizit eine Assoziation – eine Verbindung oder Vereinigung – bewusster und unbewusster Prozesse auch im normalen und gesunden

Gertrud Meili-Dworetzki unter Mitarbeit von Katherine Jones, München 1984, Bd. 1: Die Entwicklung zur Persönlichkeit und die großen Entdeckungen. 1856–1900, S. 110ff.

Sehakt behauptet, die bei den hysterischen Patienten lediglich gestört ist. Das heißt nicht nur, dass hier am Negativbeispiel einer Sehstörung indirekt Aussagen über das ›normale‹ Sehen gemacht werden; vielmehr heißt das auch, dass – sozusagen verborgen im Schatten der Darstellung einer seltenen pathologischen Erscheinung – Aussagen über das gesunde Sehen gemacht werden, die, positiv formuliert und explizit ausgesprochen, zu erheblichem Widerstand geführt haben dürften. Schließlich irritiert Freuds Aussage maßgeblich die anerkannte ophthalmologische Ätiologie seiner Zeit. Darüber hinaus stellt sie *en passant* die jahrhundertelange Tradition in Frage, nach der das Sehen in allerengster Verbindung zu Erkenntnis und Bewusstsein steht – jene Tradition, auf die auch die griechische Sprache verweist, in der die Wurzeln des Wortes ›Theorie‹ mit dem ›Sehen‹ verbunden sind: *theōreîn* = beobachten, betrachten, (zu-)schauen, anschauen, erwägen; *theōría* = Zuschauen, Betrachtung, Überlegung, Untersuchung.¹¹ War in dieser Tradition das Sehen mit dem Erkennen, dem Wissen oder dem rechten Glauben konnotiert und geriet entsprechend die Blindheit zur Allegorie des Verkennens, der Unwissenheit und des falschen Glaubens, wird nun mit Freuds Konzept das Sehen selbst zu einer ambivalenten Funktion.¹²

Die Komplexität des Sehvorgangs und das beschriebene Paradox eines Sehens im Nicht-Sehen bzw. eines Nicht-Sehens im Sehen kann nach Freud einzig durch die »dynamische Auffassung« (PS 96) der Psychoanalyse erklärt werden – namentlich durch das Konzept konfligierender Triebe. Die entscheidende Grundannahme dabei ist, dass die basalen Triebe – also diejenigen, die der Gewinnung der sexuellen Lust und diejenigen, die der Selbsterhaltung des Individuums dienen – zur Durchsetzung ihrer divergierenden Ziele oftmals Anspruch auf ein und dasselbe Organ erheben:

Den sexuellen wie den Ichtrieben stehen im allgemeinen die *nämlichen* Organe und Organsysteme zur Verfügung. Die sexuelle Lust ist nicht bloß an die Funktion der Genitalien geknüpft; der Mund dient dem Küssen ebensowohl wie dem Essen und der sprachlichen Mitteilung, die Augen nehmen nicht nur die für die

11 Vgl. Eintrag »Theorie«, in: *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*, hg. und bearb. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim u. a. 1994, S. 1361.

12 Gleichwohl findet sich in unserer Kultur auch eine Ambivalenz der Blindheit. Diese zeigt sich in der Gegenfigur des blinden Sehers, wie sie in Mythos, Literatur und Film bis in die Gegenwart notorisch ist. Dabei fungiert der Blinde als Projektionsfläche für Wünsche nach einem prophetischen und visionären Erkennen. Dort wo die Sehenden nur den äußerlichen Schein der Dinge, ihre Oberfläche, erkennen, vermag der blinde Seher den Kern der Dinge, ihre ›Wahrheit‹, wahrzunehmen. Prominente Gestalten sind etwa der blinde Seher Teiresias oder der durch Blindheit erkennend gewordene Ödipus. Vgl. Anne-Kathrin Reulecke: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*, München 2002, S. 219 ff.

Lebenserhaltung wichtigen Veränderungen der Außenwelt wahr, sondern auch die Eigenschaften der Objekte, durch welche diese zu Objekten der Liebeswahl erhoben werden, ihre »Reize«. Es bewahrheitet sich nun, daß es für niemanden leicht wird, zweien Herren zugleich zu dienen. (PS 98 f., Hvh. A.K.R.)

Das Auge, so sei hinzugefügt, ist in ganz besonderer Weise ein Organ mit »doppelseitiger Funktion« (PS 99), da sich die Ichtriebe und die sexuellen Triebe ja nicht nur das »nämliche« Organ für unterschiedliche Tätigkeiten teilen müssen, wie den Mund zum Sprechen und Küssen, sondern sich beide darüber hinaus derselben wesentlichen *Funktion* des Organs – des Sehens – bedienen. Werden doch über den *identischen* Vorgang des Sehens Objekte wahrgenommen, die für das Überleben und die Selbsterhaltung notwendig sind, wie eben auch Objekte, die der Schaulust und indirekt der Wahl möglicher Liebesobjekte dienen.

Für die psychogene Sehstörung ergeben sich aus dieser potentiell konfliktreichen doppelten Beanspruchung des Auges, der Doppelbelastung des Auges, unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, die Freud signifikanterweise in mehreren Ansätzen, ja probeweise und mithilfe ganz unterschiedlicher Narrative zu veranschaulichen sucht: mit dramatischen Szenen der Bestrafung und der Rache, mit Rekursen auf Redewendungen, rechtshistorische Figuren und Legenden.

Eine erste naheliegende Erklärung für die psychogene Sehstörung ist, so Freud, dass die sexuellen Triebe und die Schaulust allzu große Ansprüche erheben und dadurch die »Gegenwehr der Ichtriebe« auf sich ziehen, so dass im Endeffekt »die Beziehung des Auges und des Sehens zum Ich und zum Bewußtsein *überhaupt* gestört« (ebd., Hvh. A.-K. R.) ist. Im Sinne einer Bestrafung also, die zu weit gegangen ist, kann das Individuum nun gar nicht mehr sehen: »Es macht den Eindruck, als ginge die Verdrängung von seiten des Ichs zu weit, als schüttete sie das Kind mit dem Bade aus, indem das Ich jetzt *überhaupt* nichts mehr sehen will, seitdem sich die sexuellen Interessen im Sehen so sehr vorgedrängt haben.« (Ebd., Hvh. A.-K.R.)

Doch erstaunlicherweise wird die Figur der Bestrafung bzw. der unfreiwilligen Selbstbestrafung oder gar Selbstblendung durch das Ich von Freud, kaum dass sie ausgesprochen ist, gleich wieder verworfen – zugunsten einer anderen Erklärung, nach der nämlich vielmehr die sexuellen Triebe und die sexuelle Schaulust den aktiven Part übernehmen und – diesmal in einer Art Racheakt – wirksam werden:

Es ist die Rache, die Entschädigung des verdrängten Triebes, daß er, von weiterer psychischer Entfaltung abgehalten, seine Herrschaft über das ihm dienende Organ nun zu steigern vermag. Der Verlust der bewußten Herrschaft über das Organ ist die schädliche Ersatzbildung für die mißglückte Verdrängung, die nur um diesen Preis ermöglicht war. (Ebd.)

Dieser äußerst komplizierte Vorgang wird mit ähnlichen bereits bekannten Symptombildungen wie der hysterischen Lähmung verglichen, bei der etwa die Finger, die der Masturbation entsagen mussten, sich gleich auch weigern, das »feine Bewegungsspiel« (PS 100) des Klavierspiels zu erlernen; bei der also der verdrängte Trieb in einer Art blockierenden Kompromissbildung als Symptom wiederkehrt.

Die Tatsache, dass sich Freud in seiner Rede mehrfach widerspricht und zwischendurch – in einer Art intrapersonellem Drama mit Figurenrede – sogar wieder zur ersten Bestrafungs-These zurückkehrt,¹³ die er doch zuvor schon aufgegeben hatte, ist dem Status des Textes als Probelauf zuzuschreiben. Auch die Unterschiedlichkeit der Erklärungsansätze, d.h. der Einsatz mannigfacher Narrative verweist auf den experimentellen Charakter des Textes. Dies hat zweifellos damit zu tun, dass die erste Triebtheorie im Jahr 1910 gerade erst im Entstehen begriffen ist und Freud gerade eben erst dabei ist, die Wirkungsweisen der Triebe auszuloten und zu konzeptualisieren. Gerade gegen Ende seiner Rede zieht Freud in immer schnellerer Folge Vergleiche aus anderen Diskursen heran, um den merkwürdigen Kampf der Triebe um die Herrschaft über das Auge verständlich zu machen.

So wird etwa auch die Talion eingeführt, eine Figur der Rechtsgeschichte. Das Prinzip der Talion stammt aus dem mosaischen Recht und soll zwischen dem Schaden, der einem Opfer zugefügt worden ist, und dem Schaden, der dem Täter zugefügt wird, ein Gleichgewicht herstellen. Bekanntestes Beispiel dieses »Eintreibens eines gleichartigen Ausgleichs« findet sich im Buch Exodus: »[...] so sollst du geben Leben für Leben, Auge für Auge, Zahn für Zahn, Hand für Hand, Fuß für Fuß, Brandmal für Brandmal, Wunde für Wunde, Strieme für Strieme.« (2. Mose 21,23–25) Entscheidend ist – und dies kann als weiterer Beleg für Freuds Treffsicherheit im Hinzuziehen literarischer und religiöser Beispiele dienen –, dass es bei der alttestamentarischen Talion gerade nicht um unverhältnismäßige Vergeltung ging, sondern darum, die im Alten Orient verbreitete Blutrache einzudämmen und durch eine Verhältnismäßigkeit von Vergehen und Strafe abzulösen.¹⁴ Freud dient die »Idee der Talion« (PS 100) dazu, die

¹³ Freud veranschaulicht die unterschiedlichen Triebinteressen von Sexualtrieben und Ichtrieben, die beide noch dazu einem vorgesetzten bewussten Ich unterstehen, indem er einen Dialog andeutet: »[...] als erhöbe sich in dem Individuum eine strafende Stimme, welche sagte: ›Weil du dein Sehorgan zu böser Sinneslust mißbrauchen wolltest, geschieht es dir ganz recht, wenn du überhaupt nicht mehr siehst‹ [...]«. (PS 100)

¹⁴ In der Rechtsgeschichte gilt das Prinzip der Talion daher explizit als Fortschritt. Vgl. *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, hg. von Adalbert Erler/Ekkehard Kaufmann/Dieter Werkmüller, Berlin 1998, Bd. 5, S. 114–118.

Logik in der angemessenen Heimzahlung der unterdrückten Triebe bei der psychogenen Sehstörung zu eruieren.¹⁵

Noch im selben Satz, der die Rechtsfigur erwähnt, greift Freud auf einen weiteren Diskurs zurück. So heißt es dort, dass die »Erklärung der psychogenen Sehstörung [...] eigentlich mit jener zusammengefallen [sei], die von der Sage, dem Mythos, der Legende dargeboten wird.« (Ebd.) Gemeint ist damit die »schöne[] Sage von der Lady Godiva« (ebd.), deren Ursprünge bis ins 11. Jahrhundert zurückgehen. Nach dieser bittet Godiva ihren Mann, den Earl of Mercia, darum, die zu hohe Steuerlast seiner Untertanen zu mildern. Als Preis dafür verlangt der Earl von seiner Frau, dass sie unbedeckt durch die Stadt reiten solle. Die Einwohner wollen ihr die Aufgabe erleichtern, indem sie geloben, ihre Fenster geschlossen zu halten. Ein einziger jedoch, der spähere Tom, lugt (gemäß einer Erweiterung der Geschichte aus dem 17. Jahrhundert) dennoch durch die Fensterläden und erblindet daraufhin.¹⁶ Freud greift die Szene von der nackten Frau, die von einem selbst nicht sichtbaren Mann gesehen wird, auf, um erneut den Anteil der Schaulust beim Sehen zu betonen und um noch einmal die Logik der Abrechnung, des Ausgleichs oder der Bestrafung bei der psychogenen Sehstörung in den Blick zu bekommen. Zugleich deuten sich hier bereits weitergehende Überlegungen zum Sehen an, wie sie später etwa im Aufsatz über das »Unheimliche« zur Erblindungsangst, zur »Augenangst als Kastrationsangst«,¹⁷ und im Fetischismus-Aufsatz

15 Die Talion wird auch in Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* im Abschnitt zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* genannt. Vgl. Sigmund Freud: »Das Unheimliche« (1919), in: ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a.M. 2000, Bd. IV, S. 241–274, hier S. 255.

16 Vgl. »The City of Coventry: The legend of Lady Godiva«, in: *The Victoria History of the County of Warwick*, Bd. 8: *The City of Coventry and Borough of Warwick*, hg. von William Brewer Stephens, London u.a. 1969, S. 242–247, zit. nach: *British History Online*: <http://www.british-history.ac.uk/vch/warks/vol8/pp242-247> (abgerufen 18.05.2017). Im Englischen hat sich die Bedeutung des »Peeping Tom« für einen Voyeur und Spanner erhalten und in dem gleichnamigen Film von Michael Powell von 1960 sein medienhistorisches Upgrade erhalten; vgl. *Peeping Tom*. Deutscher Titel: *Augen der Angst*. Regie: Michael Powell. Darsteller: Karlheinz Böhm, Anna Massey u.a. 101 Min. GB 1960. Das Thema der Blindheit wird mit der blinden Mutter der weiblichen Protagonistin Helen ins Spiel gebracht, die als einzige eine Gefährdung ihrer Tochter durch den Serienmörder erkennt. Dieser hat seine Filmkamera mit einem Bajonett ausgestattet, um die Todesangst in den Augen seiner weiblichen Opfer filmen zu können.

17 »Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist. Auch die Selbstblendung des mythischen Verbrechers Ödipus ist nur eine Ermäßigung für die Strafe der Kastration, die ihm nach der Regel der Talion allein angemessen wäre.« Freud: »Das Unheimliche« (Anm. 15), S. 254f.

mit seiner probeweisen Übertragung des augenkundlichen Begriffs des Skotoms für die Verleugnung entfaltet werden.¹⁸

Die rhizomatisch in alle möglichen Bereiche der Kulturgeschichte abweigenden Erörterungen, die die »dynamische Auffassung« (PS 96) der Psychoanalyse veranschaulichen sollen, führt Freud ganz am Ende seines Beitrags wieder zusammen, indem er zum wissenschaftlichen Diskurs zurückkehrt. So als würde auch er selbst einen Ausgleich – nämlich den zwischen der Ophthalmologie und der Psychoanalyse – anstreben, adressiert er sich abschließend noch einmal explizit an das augenärztliche Fachpublikum und räumt ein, dass bei psychogenen und neurotischen Störungen sicher auch eine gewisse körperliche Disposition zum Tragen komme, dass »das Seelische auf dem Organischen ruht« (PS 101). »Es ist dies«, so Freud, »jenes Moment, welches ich bei der Hysterie vorläufig als ›somatisches Entgegenkommen‹ der Organe bezeichnen habe.« (PS 102) Anders gesagt: Das Triebdrama sucht sich als Schauplatz stets ein Organ, das ohnehin körperlich geschwächt oder belastet ist: hier das Auge, das damit von Freud zur weiteren Untersuchung durch die Augenärzte wieder freigegeben wird.

II. Das Auge als Werkzeug des Verdrängens (Georg Groddeck)

Auch der Briefpartner Freuds, Kurarzt und selbsternannte »wilde Analytiker«¹⁹ Georg Groddeck integrierte eine Sehstörung – die Kurzsichtigkeit – in eine umfassende Theorie des Sehens. Anders als Freud steht

¹⁸ Der Psychoanalytiker Edouard Pichon führte – in Ableitung des ophthalmologischen Begriffs ›Skotom‹ – den Begriff der ›Skotomisation‹ ein. Er beschrieb damit den Mechanismus einer unbewussten Blindheit, mit der das Subjekt unangenehme Tatsachen aus seinem Gedächtnis oder Bewusstsein streicht. 1927 entfachte sich ein Streit zwischen dem französischen Psychoanalytiker René Laforgue und Sigmund Freud. Laforgue wollte den Begriff der ›Skotomisation‹ für die Verleugnung und für einen bestimmten Vorgang bei Psychotikern einsetzen. Freud war dagegen und unterschied zwischen Verleugnung und Verdrängung. Im *Fetischismus*-Aufsatz setzt er den Begriff als nicht zutreffend in Anführungsstriche. Die Analogie sei nicht präzise, da der Fetischist das weibliche Geschlecht (und den vermeintlich fehlenden Phallus) ja sieht, aber verleugnet. »›Skotomisation‹ scheint mir besonders ungeeignet, denn es weckt die Idee, als wäre die Wahrnehmung glatt weg-gewischt worden, so daß das Ergebnis dasselbe wäre, wie wenn ein Gesichtseindruck auf den blinden Fleck der Netzhaut fiel. Aber unsere Situation zeigt im Gegenteil, daß die Wahrnehmung geblieben ist und daß eine sehr energische Aktion unternommen wurde, ihre Verleugnung aufrecht zu halten.« Freud: »Fetischismus« [1927], in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a.M. 1999, Bd. XIV, S. 313.

¹⁹ So beginnt Groddeck 1920 einen Vortrag auf dem 6. Internationalen psychoanalytischen Kongress in Den Haag, der sein Entrée in die psychoanalytische Community war. Vgl. Gerhard Danzer: *Der wilde Analytiker. Georg Groddeck und die Entdeckung der Psychosomatik*, München 1992, S. 65.

Groddeck mit seinem Text *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen* jedoch nicht am Anfang einer Theoriebildung, sondern an deren Ende. Der Aufsatz liest sich gleichsam testamentarisch, da Teile davon am 2. Juni 1934 und damit nur wenige Tage vor Groddecks Tod als Rede gehalten wurden und da in ihm in geradezu enzyklopädischer Weise noch einmal sämtliche Grundprinzipien Groddecks in Anschlag gebracht werden: die Theorie vom Es, die Überlegungen zum Symboldenken und zum Tabu des Sexuellen wie auch die Kritik am Objektivitätsanspruch der Wissenschaft. Noch einmal weist der Vordenker der Psychosomatik die Schulmedizin auf ein anderes Wissen hin, das seiner Auffassung nach besonders in Symbolen, Etymologien und Redewendungen zum Ausdruck kommt. Noch einmal exerziert er seine sprunghafte, unsystematische und assoziative Schreibweise, um seinen Gegenstand – das menschliche Auge – zu umkreisen.

Hatte Freud die Auswirkungen innerpsychischer Konflikte auf das Organ Auge dargestellt und gezeigt, wie unter bestimmten Umständen durch diesen Konflikt die Grundfunktion des Sehens beeinträchtigt werden kann, so stellt Groddeck nun sogar das völlig gesunde Auge als Organ eines grundlegenden Nicht-Sehens heraus. Das Auge sei immer schon – so wörtlich – »ein Werkzeug des Verdrängens« (SE 264), was sich bereits an der Funktionsweise der Netzhaut und der Pupillen und an Phänomenen wie den Nachbildern zeige:

Man sieht im wesentlichen mit dem gelben Fleck; aber die anatomische Verteilung der Sehzellen und die Veränderung des Sehrots, das in der Netzhaut enthalten ist, beweisen, daß der Kreis des Gesehenen viel größer ist als der vom gelben Fleck wahrgenommene. Bilder, die sich außerhalb des gelben Flecks formen, können leicht einer mehr oder weniger vollständigen Verdrängung verfallen. Am deutlichsten wird uns die Verdrängung beim Sehen bewußt, wenn wir bedenken, daß das Bild auf der Netzhaut fortwährend durch ein neues Bild verdeckt wird. Die sogenannten Nachbilder bestehen auf der Netzhaut noch, wenn das neue Bild sich schon formt. Mit andern Worten, die Nachbilder müssen ununterbrochen verdrängt werden, damit überhaupt ein leidlich klares Sehen möglich wird. (Ebd.)

Auch wenn Freud mit einer derartigen Übertragung seines komplexen psychoanalytischen Begriffs der Verdrängung auf physiologische und optische Phänomene sicher nicht glücklich gewesen wäre, Groddeck dient sie zur Unterstützung seiner eigentlichen These, dass nämlich »der Mensch von den Objekten, die er [...] sieht, nur einen Teil wahrnimmt, daß er Bestimmtes von dem mit dem Auge deutlich Gesehenen aus der Wahrnehmung verdrängt« (ebd.). Mit einer eigens durchgeführten Versuchsreihe, deren Anlage und Ergebnisse vorgestellt werden, will er nachweisen, dass »Wahrnehmungen ohne Verdrängungen überhaupt nicht möglich sind« (SE 263).



Abb. 1 Bildtafel aus Tom Seidmann-Freud: *Das Zauberboot* (1929/1982)

Groddeck greift in seinem Experiment auf eine Tafel des seinerzeit populären Bilderbuchs *Das Zauberboot* der Illustratorin und Nichte Sigmund Freuds, Tom Seidmann-Freud, zurück.²⁰ (Vgl. Abb. 1) Er lässt seine Versuchspersonen A, B, C und D einzelne Reihen der Tafel mit Bildern von Gegenständen ansehen und danach aufzählen, welche der Bilder ihnen im Gedächtnis geblieben sind. Dabei ging es Groddeck nicht um die Gedächtnisleistung, sondern um den Zusammenhang zwischen dem Sehen und dem bewussten Wahrnehmen. Nachdem die Probanden bestimmte

²⁰ Tom Seidmann-Freud: *Das Zauberboot* (engl. *The Magic Boat*, 1929), übers. von Franz Martin, Wien u.a. 1982.

Bilder sehr gut wiedergeben, andere aber gar nicht oder falsche Details nennen, bittet der Versuchsleiter sie in einer beharrlichen Befragungspraxis, zu den vergessenen Bildern frei zu assoziieren. Will er doch nachweisen, dass die Versuchspersonen aufgrund ganz persönlicher Erlebnisse und Erinnerungen einzelne Bilder, wie er sagt, verdrängen. Im Bericht heißt es:

Der folgenden Bilder, Elefant, Schere, Hut, Birne, kleine Hütte erinnert sich A ziemlich genau. Der Fisch hat sich in der Vorstellung verändert. Zunächst die Flossen, sie erinnern an Fledermausflügel. Fledermäuse gehen, wie es heißt, ins Haar; eigentliche Angst hat aber A davor nicht empfunden. Doch die Fledermaus erinnert auch an den Naturkundeunterricht, dem A sehr widerwillig folgte. Der Lehrer war ihr unsympathisch. Nebenbei bemerkt A, daß der Lehrer eine Brille getragen hat. Vom Naturkundeunterricht gehen die Einfälle auf ein Examen in jenem Fach. Der Examinator hatte ein Katzengesicht, A hatte in ihrer Kindheit Angst vor Katzen. Unbestimmte Erinnerung, daß eine Katze ihr einmal auf den Rücken geworfen worden ist. Dieser Mann nun prüfte A über das Auge und die Vorgänge beim Sehen. Das Ergebnis war gerade noch genügend. A hat Sehschwierigkeiten.– Zu dem Stichwort »sehen« fällt A See ein; er ist gefüllt mit dunklem Wasser, in dem man ertrinken könnte. Es kommt die Erinnerung an einen Sturm auf einem Gebirgssee, von dem A als Kind in einem Ruderboot überrascht wurde und sich sehr ängstigte. (SE 265 f.)

Groddeck geht es darum, die Geschichte und die Geschichten des Subjekts als WahrnehmungsfILTER nachzuweisen. Und er bemüht sich, das dichtgewebte Netz der Gedankenverknüpfungen, das die Geschichte des Subjekts repräsentiert, in seinem Text nachzuzeichnen, wobei für den Leser gerade auch Übertragungen zwischen Experimentator und Probandin deutlich werden.²¹

Neben den individuellen Gründen für das Verdrängen der Bilder interessiert sich Groddeck für die Motivgruppen, die besonders häufig von sämtlichen Probanden vergessen worden sind. Nach seinen Berechnungen sind Früchte in 74 Versuchen 26-mal vergessen worden, was eine Quote

21 Diese zeigen sich zum einen darin, dass Person A dem Analytiker Groddeck nicht nur die (erwarteten) persönlichen Gedankenverknüpfungen präsentiert, sondern sogar Assoziationen ›liefert‹, die – mit den Signifikanten ›Brille‹, ›Examen‹, ›Sehen‹ und ›Sehschwierigkeiten‹ – den Rahmen und den Zweck des Sehstörungen-Versuchs selbst quasi metareferentiell zur Sprache bringen. Zum anderen vermischt der Versuchsleiter in seiner Niederschrift, also bereits im Protokollieren, seine eigenen Beobachtungen und Kommentare mit den von ihm wiedergegebenen Äußerungen der Probandin, etwa wenn die indirekte Rede nahtlos in die erlebte Rede übergeht.

Die Übertragung ist ein Vorgang, der für Groddeck eigentlich nicht überraschend gewesen sein dürfte, da er die Vorgänge der Übertragungen und Gegenübertragungen im Arzt-Patienten-Verhältnis immer wieder thematisiert hatte, was ihm schließlich auch Freuds Lob und die Aufnahme in die psychoanalytische Szene bescherte; vgl. Steffen Häfner: »Georg Groddeck – Vater der Psychosomatik«, in: *Zeitschrift für Psychosomatische Medizin und Psychoanalyse* 40 (1994) 3, S. 249–265, hier S. 253. Doch dass sich Übertragungen auch in seinem Versuch und dessen Notation ereignen, fällt ihm nicht auf.

von 35 % ausmacht; Vögel sind in 64 Versuchen 21-mal vergessen worden, was eine Quote von immerhin 33 % ausmacht.²² Er begründet dies damit, dass diese Motivgruppen in besonderer Weise eine sexuelle symbolische Bedeutung hätten, wie z.B. Birnen, die an die männlichen Genitalien erinnerten. Unter den persönlich konnotierten Bildern unterstehen seiner Auffassung nach also besonders jene der Verdrängung, die auch der gesellschaftlichen Zensur unterliegen.

Das Fazit, das Groddeck aus seinem Versuch zieht, lautet, dass das Auge zwar »Instrument zum Sehen« sei, aber »nicht alles, was das Auge sieht, [...] von dem Besitzer des Auges gesehen« (SE 274) werde. Seine Ergebnisse bewiesen, so ein wissenschaftstheoretischer Einwurf, »daß der Vorgang des Sehens noch anders untersucht werden kann als mit den Mitteln der Physik. Unserer Wissenschaft ist das bekannt, aber sie hat diese Gebiete bisher zugunsten der Optik vernachlässigt.« (Ebd.)

Um dieses Desiderat zu beheben, erinnert Groddeck in seinem Aufsatz an diverse Grenzphänomene, wie Bilder in Träumen, Halluzinationen und Visionen, wie die farbigen Träume von Blinden oder das eidetische Sehen.²³ Sie alle sind ihm Exempel für ein Sehen ohne Augen bzw. für eine aktive bildnerische Kraft des Auges, die sich eben nicht nach rein optischen Parametern untersuchen lässt. Vor allem aber will er die bekannten optischen und ophthalmologischen Kenntnisse, die das Auge als isoliertes Organ verhandeln, um ein Wissen ergänzen, das das Auge und das Sehen auch in einen individuell-psychischen und in einen allgemeinkulturellen Kontext stellt. Ein solches Wissen hofft Groddeck in einem kulturgeschichtlich älteren, vorwissenschaftlichen Wissen zu finden, das in einer Art ›Volkssymbolik‹ zum Ausdruck kommt. Und so greift er unter anderem die Tradition auf, das menschliche Auge als »Muttersymbol« (SE 280) zu lesen:

Irgendwann muß der Menschheit und der Wissenschaft vom Menschen dieses Symbolisch-Weibliche des Auges bekannt gewesen sein, sonst würde der Ausdruck Pupille sich weder in der Sprache gebildet noch in ihr erhalten haben. Pupille (Wurzel: pove, puh; Ableitungen: gr. pais = Knabe, paurus = paulus = klein, polos = pulleus = Füllen oder Fohlen) heißt das kleine Kind, und zwar das Mädchen, und wer jemals aufmerksam in ein fremdes Auge hineingesehen hat, weiß, daß er sich in diesem Auge in ganz kleiner Form sieht. [...] Da jedes Kind das Auge des Nebenmenschen als etwas Fremdes, Unbekanntes, zu Erforschendes betrachtet, muß es die Tatsache sehr früh entdecken, daß in diesem betrachteten

²² Abbildungen von Kindern kommen lediglich auf 1,5 %.

²³ Es handelt sich dabei um die Fähigkeit, Anschauungsbilder zu erschaffen, die auf eine beliebige Stelle im Raum projiziert werden können. Groddeck bezieht sich auf die Arbeiten des Experimentalpsychologen und Philosophen Erich Rudolf Jaensch (1883–1940), der später zum wichtigsten Vertreter der NS-Psychologie wurde.

Auge ein kleines Kind enthalten ist, und sein kindliches Denken zieht daraus den Schluß, daß hier tatsächlich eine Schwangerschaft des Auges vorliegt. (Ebd.)

Die Erörterung der sogenannten symbolischen Bedeutungen – hier des menschlichen Auges als »Muttersymbol« – wirkt gerade auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive gewagt, da Groddeck die symbolischen Bedeutungen, ohne Belege anzuführen, als Bestandteil der Kulturgeschichte behauptet. Zudem begründet er in einer Art phylogenetisch-ontogenetischem Kurzschluss die kulturgeschichtliche Symbolik mit Erfahrungen der Individualgeschichte, hier den Phantasien bei der frühkindlichen Wahrnehmung.

Denselben Status eines ›anderen‹ Wissens über das Auge und das Sehen haben die ausführlichen etymologischen Passagen in Groddecks Aufsatz. Über die Geschichte der Wortbedeutungen, über die Herkunft, die Verwandtschaften, die Ableitungen und Kompositabildungen der Lemmata ›Auge‹, ›Blick‹ und ›Schatten‹ oder ›gucken‹, ›spähen‹ und ›lügen‹ sollen sämtliche Aspekte des Sehens zusammengetragen werden. Da es jedoch in der Logik etymologischer Verweise liegt, dass sie zu keinem eindeutigen Ergebnis oder gar Ende kommen können, und dies durch Groddecks additiv-assoziative Schreibweise noch verstärkt wird, bewahrheitet sich für die Leser die eingangs von Groddeck formulierte Befürchtung, dass sich nämlich das Eindringen »in das verwilderte Geheimnis des Worts« immer auch der Gefahr aussetzt, »in dem Gestrüpp« (SE 288) stecken zu bleiben. Er selbst muss schließlich einräumen, dass »der Ertrag, den uns die etymologischen Wörterbücher liefern, ziemlich gering« (SE 292) ist. Denn die sprachgeschichtlichen Befunde bestätigen zwar Groddecks Annahme, dass das Sehen im gesellschaftlichen Imaginären mit der Sexualität verknüpft ist, doch letztlich erschöpft sich die Verbindung in bloßen Tautologien.²⁴ Gleichwohl, Groddeck setzt weiterhin unverdrossen auf

²⁴ »Im Lateinischen heißt der Zeuge testis, und dies Wort wird vielfach und immer öfter auf die Wurzel trei = drei zurückgeführt (ter und stare = stehen-tersto). Das stimmt überein mit dem oben erwähnten Dritten, dem Zeugen, der herangezogen wird, nur daß hier der Dritte steht. Testis aber ist auch die Bezeichnung für Hoden. Danach würde Zeuge dasselbe sein wie Erzeugen, die Drei in der Eins, die Eins in der Drei, das Männliche (die beiden Hoden, die das Glied stehen machen).« (SE 296 f.)

Groddecks Kritik an der positivistischen Augenheilkunde und der Rekurs auf ein vermeintlich älteres und umfassenderes Wissen schlagen sich auch in seiner Schreibweise nieder. Denn tatsächlich hat Groddecks Verfahren eine gewisse Verwandtschaft mit jenen vormodernen Enzyklopädien, die Michel Foucault in der *Ordnung der Dinge* als typisch für das Zeitalter der Ähnlichkeit beschrieben hat. So wie diese eine »unentwirrbare Mischung genauer Beschreibung, aufgenommener Zitate, kritikloser Fabeln und Bemerkungen« seien (Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], dt.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974, S. 71.), so sammelt Groddeck Wortableitungen, Synonyme, Wahrnehmungsphänomene, Erkrankungen, Bräuche, Gemälde und Gedichte,

die Erkenntnispotentiale der Sprache. Mit dem von ihm so genannten »Ahnungsvermögen der Sprache« (ebd.) wird für ihn ein Wissen zugänglich, das die Kenntnisse der Ophthalmologie bestätigen und sogar noch überschreiten kann. Etwa wenn die Redewendung »Etwas fällt mir ins Auge«, die zunächst dem realistischen Verständnis widerspricht, genau genommen sogar von einem tieferen Verstehen des Sehvorgangs zeuge, da beim Sehen ja tatsächlich ein Gegenstand im Auge, genauer auf der Netzhaut, aufgebaut werde.²⁵

Welche neuartigen Ätiologien und Behandlungsmethoden nun die von Groddeck vorgeschlagene umfassendere, sozusagen lebensnähere Ophthalmologie nach sich ziehen kann – also jene Augenheilkunde, die, wie er sagt, auch die Lebensumstände, die »Wünsche und Bedürfnisse« (SE 327) und vor allem das Bewusste und Unbewusste der Patienten berücksichtigt –, wird am Beispiel der funktionellen Sehstörung der Kurzsichtigkeit deutlich. Groddeck knüpft dabei an die Ergebnisse der erwähnten Bilderbuch-Versuchsreihe an, nach denen ja zum ganz gesunden Sehakt sowohl das Sehen des Sichtbaren wie auch das »Verdrängen dessen, was gesehen werden könnte« (SE 285), gehört. Die Kurzsichtigkeit wird nun als »Hilfsmittel des Es« (ebd.) gedeutet,²⁶ das dann einsetzt, wenn »die normalen Hilfsmittel des Verdrängens« (ebd.) beim Sehen nicht mehr ausreichen:

Wir glauben, daß die Kurzsichtigkeit ein Beweis ist für langwierige und schwere innere Konflikte zwischen der persönlichen Anschauung des Kurzsichtigen und der konventionellen Tagesanschauung. Wir glauben, daß der Kurzsichtige die Konventionen seiner Umgebung und Zeit, die Mode der Sittlichkeit, zu ernst nimmt, daß er ihr sein natürliches symbolisches Empfinden und Denken aufopfern möchte und daß er zu diesem Zwecke, weil seine Verdrängungskräfte gegenüber den symbolischen Kräften zu schwach sind, das Organ des Sehens schädigt. (SE 307f.)

die das Auge und das Sehen thematisieren. Sein Schreiben ist weniger argumentierend, als vielmehr additiv-verknüpfend und auf das Finden von Ähnlichkeiten ausgerichtet.

25 »Da [...] der Mensch aus der Abbildung auf der Netzhaut erst den Gegenstand formt, der gesehen wird, so handelt es sich nicht um Aberglauben, sondern um ein bewundernswertes Ahnungsvermögen der Sprache, die das Problem des Sehens tief und umfassend behandelt. Es wird ja nicht das Bild des Gegenstandes gesehen, wie es auf der Netzhaut ist, sondern aus diesem winzigen Bildchen baut das Sehen außen den Gegenstand auf.« (SE 292f.)

26 Dieses »Es« unterscheidet sich deutlich von dem »Es« des Freud'schen »zweiten topischen Modells«. Das Groddeck'sche »Es« beschreibt ein Wirken, das sämtlichen Lebensäußerungen vorausgeht: »Es hat also die Sehstörung jeder Art nur in beschränktem Maße mit dem Bewußten und Unbewußten des einzelnen etwas zu tun; sehr oft ist sie direkt von dem Es ohne Vermittlung des Ichs bedingt.« (SE 285) Vgl. zur Auseinandersetzung zwischen Groddeck und Freud um den Begriff des »Es«: Danzer: *Der wilde Analytiker* (Anm. 19), S. 85 ff.

Bei dem Kurzsichtigen handelt es sich somit nach Groddeck um ein Subjekt, das sich von der Gesellschaft zur Verdrängung seiner Wahrnehmungen genötigt sieht. Wenn es dem Subjekt nicht mehr gelingt, sexuell erregende Dinge und erotisch konnotierte Bilder mit Hilfe der üblichen Mechanismen – wie dem Übersehen, dem Nicht-Erinnern oder dem Blickabwenden – abzuwehren, entwickelt sich eine Kurzsichtigkeit, mit deren Hilfe die Sehfähigkeit nun auch organisch einschränkt wird. Da die Kurzsichtigkeit, die Myopie, in Groddecks Aufsatz als folgsame, aber auch folgerichtige und im Laufe des Textes immer mehr auch als konsequente, ja sinnreiche Einrichtung erscheint, wundert es nicht, wenn das Tragen einer Brille kritisiert wird. Macht doch die Brille den Kunstgriff der Kurzsichtigkeit, mit dem sich der Mensch »aus Seelennöten zu retten« (SE 308) versucht, wieder zunichte:

Wer die Brille dauernd trägt, zerstört damit die mühsame und aufopfernde Arbeit des Organismus, dessen Tiefstes nicht nur ein Sehinstrument, sondern vor allem ein Verdrängungsinstrument braucht. Das dauernde Brillentragen vernichtet individuelle Anlagen, weil sie scheinbar im Widerspruch mit den Forderungen des Tages, mit der Konvention stehen. (Ebd.)

Solange die Kultur »des europäischen Menschen« die Tabus auf dem »Gebiete des Eros« (ebd.) aufrechterhält, ist für Groddeck die Verdrängung ein sinnvoller Akt, hat die Kurzsichtigkeit ihre Berechtigung. Während Sigmund Freud die hysterische Blindheit als eine Fehlentwicklung erkennt, die rückgängig gemacht werden kann und sollte, indem dem Subjekt der Konflikt bewusst gemacht wird, sieht Groddeck in der – gleichwohl weniger dramatischen – Kurzsichtigkeit eine geradezu kreative Strategie des Subjekts.

Er setzt weniger auf die Bewusstmachung, als vielmehr auf physikalisch-mechanische Behandlungen zur Linderung der Symptome, wie Massagen und Atemübungen oder die »Übungstherapie mit überstarken Gläsern«, und auf Gespräche, die die »verdrängende Tätigkeit des Auges« (SE 330) ausbalancieren sollen. Letztlich aber hofft der Psychosomatiker auf eine gesellschaftliche Veränderung, die peu à peu die sexuellen Tabus zurücknimmt. Erst durch eine gesellschaftliche Aufhebung der strengen Konventionen werde sich der eingeengte »Gesichtskreis des Kurzsichtigen« (SE 308) wieder erweitern. Ja, so schließt er, es solle uns nicht wundern, wenn dann – im Zuge gesellschaftlicher Veränderungen – das Auge gar »auch seinen organischen Bau [wieder, A.-K.R.] umänderte« (ebd.).

III. Schlussbemerkung

Sowohl Sigmund Freud als auch Georg Groddeck nehmen in ihren Überlegungen eine Sehstörung zum Anlass, um die Funktionen und das Funktionieren des gesunden Auges zu thematisieren. Beide gehen davon aus, dass das Sehen keine rein physiologische Fähigkeit, sondern vielmehr eine psychologisch sowie sozial und kulturell präfigurierte Aktivität ist. Beide Analytiker arbeiten an den Übergängen zwischen dem Psychischen und dem Somatischen, akzentuieren und erklären diese Übergänge jedoch in unterschiedlicher Weise.

Freud befasst sich mit einer nicht-organisch bedingten Sehstörung, der sogenannten »hysterischen Blindheit«, die er als Effekt eines innerpsychischen Konfliktes zwischen unterschiedlichen Trieben, den Ich-Trieben und den sexuellen Trieben, erkennt – eines Konfliktes, der auch bei Gesunden existiert, von diesen aber anders gelöst wird. Groddeck postuliert dagegen das gesunde Auge als Organ eines grundlegenden Nicht-alles-Sehens. Er befasst sich mit einer organisch diagnostizierbaren Sehstörung, der Kurzsichtigkeit. Diese wird als Hilfsmittel des Körpers verstanden, das dann einsetzt, wenn die normale Tätigkeit des Verdrängens beim Sehen, die Selektion gefährlicher Bilder, nicht ausreichend funktioniert.

Freud adressiert seine Zuhörer, die Augenmediziner, und ist bemüht, wissenschaftlich zu argumentieren. Da jedoch sein Triebmodell gerade erst im Entstehen begriffen ist, hat sein Text probeweisen Charakter und zieht zur Veranschaulichung (und Selbstverständigung) auch andere Diskurse, die der Rechtsgeschichte und des Sagenschatzes, heran. Groddeck, der sich nie als großer Theoretiker, sondern vor allem als behandelnder Arzt sah, versucht weit weniger, wissenschaftlich zu argumentieren. Er will das Wissen über das Sehen, das er von der Ophthalmologie zu sehr auf das Optische reduziert sieht, eher enzyklopädisch erweitern. Er setzt für das bessere Verständnis des Sehens auf ein breiteres kulturelles Wissen, das er auch in nichtwissenschaftlichen Bereichen findet, z. B. in einem »Wissen der Sprache«, das sich in Etymologien und Redewendungen ausdrückt.

Freud sieht die Konflikte der Triebe im Subjekt zwar als unhintergebar an. Die hysterische Blindheit ist jedoch seiner Ansicht nach eine Fehlentwicklung, die über die Bewusstwerdung rückgängig gemacht werden muss. Groddeck sieht stattdessen in der Kurzsichtigkeit eine geradezu künstlerische Strategie des Körpers bzw. dessen, was er als »Es« bezeichnet und als eine Art universelle Lebenskraft beschreibt. Die Sehstörung der Kurzsichtigkeit wird für Groddeck sogar zu einer Möglichkeit, der dominanten Rationalität des Abendlandes und der »Entzauberung der Welt« (Max Weber) etwas entgegenzuhalten. Trägt doch die Myopie die Silbe

›My‹ in sich, die auch im Wort ›Mysterium‹ enthalten ist. ›My‹ bedeute ›einengen‹; Kurzsichtigkeit schränke eigenmächtig die Möglichkeit eines vollständigeren Sehens ein. Und der Kurzsichtige »benützt seine Kurzsichtigkeit, um sich vor der modernen oberflächlichen Rationalisierung des Mysteriums zu schützen.« (SE 322) Damit fele, so kann man schließen, dem Auge, das in unserer Kultur als *das* Organ des Erkennens und als *das* Vehikel des Verstandes angesehen wird, die Aufgabe zu, das Verkennen im Erkennen abzuwehren.

Der befremdete Blick. Robert Musils Sehversuche

BURKHARDT WOLF

I.

Von Anbeginn kreist Robert Musils Schreiben um das Sehen und dessen Möglichkeitsspektrum. In systematischer Abweichung vom Modell eines ungetrübten und störungsfreien Blicks, das das visuell deutlich Erfasste an klare Begriffe zu knüpfen fordert, experimentiert er mit der Disposition, der Durchdringung und Deutung natürlicher oder lebensweltlicher Sichtbarkeiten. Bereits in seinem allerersten Tagebucheintrag (wohl 1899) entwirft er (mit dem Habitus eines *Monsieur le Vivisecteur*) ein Arrangement des Schauens, das ihm die neuzeitlichen Idealtypen mikro- und makroskopischen Erkennens durchzuspielen erlaubt. Zum einen wird hier der ›Blick nach innen‹ Thema, indem Musil eine »in einem Bergkristall internirt[e]« Mücke in Erinnerung ruft. In vitro verliere das Tier das »Mücken-Persönliche«, und es erscheine als »dunkle Fläche mit zarten angehängten Gebilden«, was freilich wenig über das Präparat, viel aber über den Beobachter, seine Weltsicht und »Empfindung« auch »Menschen gegenüber« verrate.¹ Zum anderen beschreibt Musil jenen ›Blick nach draußen‹, der in der Malerei zum Basisarrangement zentralperspektivischen und gerahmten Sehens, in der theoretischen und angewandten Optik zum Dispositiv der *camera obscura* und überhaupt zum Modell verlässlicher Weltwahrnehmung geworden ist. Die Reichweite und Geltung dieses ›Fensterblicks‹ ist indes beschränkt: Er ist eine ›symbolische Form‹ (Ernst Cassirer), eine kodierte und künstliche Weise des Sehens, auch wenn man ihn mit dem All-Überblick von *God's perspective* und mit göttlicher Providenz verbunden hat.

¹ Robert Musil: *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, ergänzte Aufl., Reinbek bei Hamburg 1983, Bd. I, S. 1 f. – Im Folgenden mit Bandangabe zitiert unter der Sigle *T*. Alle weiteren Anführungen zu Musil entweder mit Band- und Seitenangabe aus den *Gesammelten Werken*, hg. von Adolf Frisé, 9 Bde., Reinbek bei Hamburg 1978, oder mit der Sigle *MoE* aus dem *Mann ohne Eigenschaften* in der Ausgabe hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1990.

Daher vertritt Musil, als Kenner von Leibniz und Anhänger von Nietzsche, bereits im Tagebuch einen erkenntnistheoretischen ›Perspektivismus‹, um daraus später, besonders im *Mann ohne Eigenschaften*, eine unauflösbare narrative Vielheit relativer und kontingenter Stand- und Sehpunkte zu deduzieren. (Vgl. T1, 12) Zugleich wird der programmatisch ungerührte oder ›kalte‹ Blick dem künftigen Experimentalpsychologen Musil nicht mehr als Medium ungetrübter Naturerkenntnis gelten, sondern seinerseits zum Gegenstand psychophysischer (Selbst-)Erforschung werden. Schließlich wusste Musil spätestens seit seinem Wechsel nach Berlin und seinem dortigen Studium der Philosophie und Psychologie um die entsprechende Wende in der Wissensgeschichte des Sehens: um jenen Umschwung von der geometrischen zur physiologischen Optik, der im 18. Jahrhundert durch die ›phänomenologische‹ Kritik des Scheins von Johann Heinrich Lambert vorbereitet, von Hegel zwischenzeitlich im Spiel der Begriffe aufgehoben, im späteren 19. Jahrhundert dann durch die Laborexperimente Johannes Müllers und Gustav Theodor Fechners endgültig vollzogen worden war. Das Sehen begriff man fortan als einen dynamischen Prozess, in dessen Zuge sich das Verhältnis zwischen *inneren* Bildern oder Empfindungen und äußeren Gegenständen oder Zeichen fortwährend neu bestimmt.²

Bereits als *Monsieur le Vivisecteur* hatte sich Musil selbst eine strenge Schule des Sehens verordnet, damit sein Wille – wider die instinktive Reaktion auf visuelle Reize und wider die vorschnelle Assoziation von Phänomen und Begriff – den Schau- und Deutungstrieb zu zügeln und damit sein Auge die Welt des Sichtbaren allererst zu erschließen lerne. (T1, 34) Ein derart ›aktives‹ Sehen, das neue Möglichkeiten des Wahrnehmens, aber auch des Fühlens und Handelns eröffnet, sollte er noch im Spätwerk mit jenen gestalttheoretischen Konzepten verknüpfen, die größtenteils aus dem Umkreis Carl Stumpfs hervorgegangen sind. Musils eigene Arbeiten nach den Vorgaben der hier vertretenen Experimentalpsychologie, die neben etlichen Sehversuchen auch die Konstruktion eines praktikablen Farbvariationskreisels umfassten, unterstanden schließlich einem Modell visueller Kognition, das zwischen dem Betrachter und seinem vermeintlichen Beobachtungsgegenstand eine komplexe Schicht der Vermittlung ansetzt: eine, wie es Jonathan Crary formuliert, Schicht »von sozial artikulierten physiologischen Funktionen, institutionellen Imperativen und

² Hierzu und mit Bezug auf Goethe und de Biran, Fechner und Nietzsche vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden u.a. 1996, S. 27–35, 77–81, 148–152.

einer langen Reihe von Techniken, Praktiken und Diskursen, die sich auf die Wahrnehmungserfahrung des Subjekts in der Zeit beziehen.«³

Zwischen dem ›Subjekt‹ und dem ›Objekt‹ des Sehens sind immer schon heterogene Interpretations- und Gestaltungskräfte am Werk, die man auf einer Skala zwischen inneren (etwa psychischen oder physiologischen) und äußeren (etwa sozialen oder technischen) Faktoren anordnen kann. Hatte man die in der neuzeitlichen Optik erkannten Beschränkungen und Defizite des ›nackten‹ Sehens mit seiner fortwährenden optischen Aufrüstung zu kompensieren erhofft, förderte umgekehrt die technische Bewaffnung des Auges immer wieder gewisse Störungen und Blindflecke des Blicks zutage. Letztlich waren es die Kopplung technischer Medien mit dem Sehsinn und das neue Interesse für dessen Verwirrungen und Ausfälle, die seine Erforschung und deren »schöpferische *Irre*« zwischen Hypothese und Experiment angebahnt hat.⁴ Störungen auf der Ebene des Sehens lassen allererst die Bedingungen des Visuellen erschließen – nicht anders als technische Störungen die Funktionsweise medialer Produktion und Kommunikation enthüllen oder psychische Störungen die Gesetze und Strukturen des Unbewussten manifestieren. Gerade Sehstörungen nötigen zu einer Beobachtung der Beobachtung. Und wenn es, wie Niklas Luhmann sagt, zuallererst die neuzeitliche Kunst und Literatur war, die die »Beobachtung zweiter Ordnung im Bereich des Wahrnehmbaren« etabliert hat, kann es nicht verwundern, dass die Sehversuche des Experimentators Musil in den Texten des Autors Musil ihre Fortsetzung gefunden haben.⁵

Musils Erstling *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) ist insofern ein Roman im Sinne von Nietzsches ›Experimentalphilosophie‹, als hier (nach einer späteren Formulierung aus dem *Mann ohne Eigenschaften*) »der Wert einer Handlung oder einer Eigenschaft« als »abhängig von den Umständen« begriffen wird; erprobt werden Handlungen und Eigenschaften stets inmitten eines »Kraftfeld[s]« innerer und äußerer Faktoren. (MoE, 250) Indem sie ihn insgeheim des Diebstahls überführen und ihn fortan ihrer Verfügungsgewalt unterwerfen, veranstalten hier die Zöglinge Reiting, Beineberg und Törleß mit Basini eine Art soziales Experiment der Machtausübung – wie um Musils späteres ›Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‹ in seinem Doppelsinn auszutesten. Während nämlich Törleß' Kameraden den Menschen als eine leere, von der Macht, ihrer

3 Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a.M. 2002, S. 44.

4 Albert Kimmell/Erhard Schüttelpelz: »Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel«, in: dies. (Hg.): *Signale der Störung*, München 2003, S. 9–13, hier S. 11.

5 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 124.

Rede und Gewalt erst zu qualifizierende Form auffassen und an Basini deshalb ihre sadistischen Neigungen ausleben, begreift ihn Törleß als ein Wesen, dessen Möglichkeiten und Potentialitäten erst noch zu erkunden sind. Törleß' ›Möglichkeitssinn‹ führt ihn von der körperlichen Folter zur *tortura spiritualis*, zu einem Verhör, das die ›innere Geschichte‹ Basinis enthüllen soll,⁶ und dann zu einem Versuch der Depersonalisierung, bei dem das Selbstbild des Versuchsteilnehmers schwindet und, wie es heißt, ein »Riß« das Ich durchzieht. (6, 103) Zu guter Letzt sind es optische Experimente, die Törleß an Basini und sich selbst vornimmt, um das »Leben, das man fühlt, ahnt, von ferne sieht«, zu erschließen. (6, 106)

Törleß' Umschreibungen für das ›Unsagbare‹ rekrutieren sich, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, aus Musils Experimenten zur visuellen und Selbst-Wahrnehmung, etwa dem Einsatz des Tachistoscops zur Erforschung präattentiver Perzeptionen, der methodischen Selbstbeobachtung zur Erkundung psychophysischer Zusammenhänge oder der Untersuchung des kinematographischen Nachbildeffekts und seiner Irritation: des illusionstörenden Flimmerns bei noch ungenügend hohen Bildfrequenzen.⁷ Gerade diese psychotechnische Störung, die »vage Wahrnehmung«, wie es heißt, »daß hinter dem Bilde, das man empfängt, hunderte von – für sich betrachtet ganz anderen – Bildern vorbeihuschen« (6, 91), eröffnet dem (schon dem Namen nach) ›Torlosen‹ das Tor zu einer anderen Wahrnehmung. Eher im ›Psychoiden‹ liegt der Kippunkt jener Immersion, die ihn bei Betrachtung des Himmels ereilt: Wie ein gewaltiges Auge scheint dieser Himmel auf ihn herab zu starren, um sich doch, sobald ihn Törleß durch angestregtes Sehen ergründen will, immer weiter zurück zu ziehen. (Vgl. 6, 63) Derartige Verwirrungen und Verstörungen, wie sie Törleß' Bild von Welt und Mensch zuletzt nachhaltig »befremden« (6, 89), wird Musils Freund Erich M. von Hornbostel 1922 als »optische Inversionen« beschreiben: als Oszillationen zwischen ›Grund-‹ und ›Figurenempfindung‹, zwischen aktivem und passivem Blickvektor oder zwischen konvexer und konkaver Auffassung – jedenfalls als Erfahrungen, die weder Vorstellungen noch Sinnestäuschungen sind, sondern »echte Wahrnehmungserlebnisse«,

⁶ Zur Nähe von Christian Friedrich von Blanckenburgs romanpoetologischer Forderung nach der ›inneren Geschichte‹ des Menschen zu frühneuzeitlichen Verhörtechniken vgl. Rüdiger Campe: »Das Bild und die Folter. Robert Musils *Törleß* und die Form des Romans«, in: Ulrike Bergermann/Elisabeth Strowick (Hg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller*, Bielefeld 2007, S. 121–147, hier S. 143 f.

⁷ Vgl. insbesondere Christoph Hoffmann: »*Der Dichter am Apparat*« – *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997, v.a. S. 61–88.

insofern sich mit ihnen die Koordinaten des natürlichen Sehens und damit des normalen Weltbezugs verkehren.⁸

Derlei Kippmomente, die der Welt ein ›zweites Gesicht‹ und dem Menschen einen eigenen ›Möglichkeitssinn‹ abgewinnen, sind bei Musil immer wieder mit Sehexperimenten verknüpft. Doch eben nicht nur die Sinneswahrnehmung oder Perzeption, sondern ebenso die ›apperzeptive‹ Qualität visueller oder sprachlicher Bilder war es, die ihn als Autor wie Experimentator in den Folgejahren beschäftigen sollte. Hatten seine Versuche als Doktorand noch auf die Bestimmung psychophysischer Funktionen gezielt, so versuchte sich Musil als ›freier Autor‹ mit den *Vereinigungen* (1911) erstmals am Entwurf umfassender narrativer Funktionsfelder, in denen sich das normalsprachliche Verhältnis zwischen eigentlichen Satz- wörtern und Partikeln, also Funktions- und Relationswörtern, immer wieder invertiert.⁹ Sprachliche Vergleiche werden hier wie mathematische Gleichungen umgeformt, um auf Ebene der fiktionalen ›Als-Wirklichkeit‹ (Käte Hamburger) jenen Kippeffekt auszulösen, der in Musils Apperceptor-Fragment als Wechsel zwischen Personalisierung und Depersonalisierung, Selbst-Sein und bloßem Selbst-Wahrnehmen umschrieben wird. »Der Apperceptor ist ein Constituens der Ichvorstellung« (T2, 927), indem er das Perzipieren (etwa das Verstehen eines Satzes oder das Betrachten eines Bildes) selbst nochmals erfasst, es dem Ich zuordnet und dieses damit allererst in eine gewisse Stellung zur Welt bringt. Der ›intellektuelle Faktor‹, den Musil dem Apperceptor als ersten Modus zuschreibt, strukturiert die Welt begrifflich und rational, etwa nach dem Kausalitätsprinzip; der zweite, nämlich ›emotionale Faktor‹ aber verleiht ihr erst den Wert eines ›Wirklichen‹ und verknüpft ihre Teile dynamisch als »Bewegliches, Singuläres, Visionäres und Irrationales.« (Ebd., 929)

Diese beiden komplementären Modi von Wirklichkeitserfassung nimmt Musil noch 1918 in seine programmatische *Skizze der Erkenntnis des Dichters* auf. ›Ratioid‹ tauft er hier jene Erkenntnisweise, der zwar (seit der mathematischen und physikalischen Grundlagenkrise) ihre festen *rationes* abhandengekommen sind, die aber dennoch auf Basis einer *fictionum fundamento in re* zu operieren vermag. Ihre Fiktion, die Dinge böten sich ihrer wissenschaftlichen und praktischen Unterwerfung geradezu an, erlaubt es, von Subjekt-Objekt-Korrelationen auszugehen, zudem objektive Gesetz- und Regelmäßigkeiten und die Wiederholbarkeit unabhängiger und begrifflich beschreibbarer »Tatsachen« anzunehmen. (8, 1026 f.) Mit

⁸ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, Darmstadt 1977, S. 184 f.

⁹ Vgl. Jürgen Schröder: »Am Grenzwert der Sprache. Zu Robert Musils ›Vereinigungen‹«, in: Renate von Heydebrand (Hg.): *Robert Musil. Wege der Forschung*, Darmstadt 1982, S. 380–411, hier v.a. S. 392.

dieser Erkenntnishaltung ist zugleich der Versuch verbunden, unterschiedlichste Bereiche auch jenseits der ›exakten Wissenschaften‹ zu beherrschen: etwa den des Rechts, der Religion und Menschenbildung, ja letztlich auch den Bereich der Kunst und des Seelischen.

Doch stellen für Musil gerade die Kunst und das Seelische die Domänen des ›Nicht-Ratioiden‹ dar, präsentieren sich hier die Phänomene doch unverkennbar als singular, als variabel und nicht-wiederholbar. Hier herrschen die Ausnahmen über die Regeln, und die Dinge bieten uns statt fester Strukturen nur offene oder durchlöchernde Gestalten dar. Deshalb versetzt uns deren Betrachtung von einem »Mineralienkabinett« starrer Begriffe (wie sie der Bergkristall versprochen haben mag) in ein »Treibhaus«: sie führen uns unweigerlich vom »belanglosen Begriffskern« zu der ihn umgebenden »Wolke von Gedanken und Gefühl.« (Ebd., 1028, 1053) Weiß diese nicht-ratioide Erkenntnishaltung »immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken« und kann sie auf dieser unfesten Basis »den inneren Menschen *erfinden*« (ebd., 1029), ist sie ein Privileg der Literatur, aber auch des Wahrnehmungsexperiments im Sinne Musils. Der wissenschaftliche und der Schreibversuch verhalten sich deshalb zueinander nicht konträr, sondern vielmehr solidarisch.

II.

Dieses Erkenntnisprogramm hat Musil in seiner Novellensammlung *Drei Frauen* (1924) ›experimentalpoetisch‹ umzusetzen versucht: Alle drei Erzählungen drehen sich um Störungen im Funktionsfeld von Wahrnehmung, Gefühl und Weltbezug, die dann ratioide Identitätsmuster (*Grigia*), Denkprozesse (*Die Portugiesin*) oder Wahrscheinlichkeitskonzepte (*Tonka*) destabilisieren. Doch war es Musil gewiss nicht primär darum zu tun, seine theoretischen Entwürfe im Schreiben ›auszutesten‹. Seit dem *Törleß* diente ihm die Literatur als regelrechtes Experimentierlabor nicht-ratioider Erkenntnis, fördert sie doch nicht nur ›Rationalität‹ und ›Emotionalität‹ zutage, wie sie der *common sense* als komplementäre Weltbezüge ansetzt, sondern »Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen«. (8, 1324) Dies lässt sich exemplarisch an jener Skizze zeigen, die Musil 1913 in einer Erstfassung als *Römischer Sommer*, 1936 dann überarbeitet als *Das Fliegenpapier* im *Nachlass zu Lebzeiten* veröffentlichte. Dort eröffnet sie die erste, als *Bilder* betitelte Sektion: eine Reihe kürzerer Texte zwischen Essay und Erzählung, die diverse Sehversuche schildern und das Verhältnis von Bild und Begriff, Narration und Reflexion oder Gedanke und Gefühl ausloten.

Das Fliegenpapier Tangle-foot ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederläßt – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind – klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest. Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand und schon etwas, in das allmählich das grauenhaft Menschliche hineinflutet, das Erkanntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält.

Dann stehen sie alle forciert aufrecht, wie Tabiker, die sich nichts anmerken lassen wollen, oder wie klapprige alte Militärs (und ein wenig o-beinig, wie wenn man auf einem scharfen Grat steht). Sie geben sich Haltung und sammeln Kraft und Überlegung. Nach wenigen Sekunden sind sie entschlossen und beginnen, was sie vermögen, zu schwirren und sich abzuheben. Sie führen diese wütende Handlung so lange durch, bis die Erschöpfung sie zum Einhalten zwingt. Es folgt eine Atempause und ein neuer Versuch. Aber die Intervalle werden immer länger. Sie stehen da, und ich fühle, wie ratlos sie sind. Von unten steigen verwirrende Dünste auf. Wie ein kleiner Hammer tastet ihre Zunge heraus. Ihr Kopf ist braun und haarig, wie aus einer Kokosnuß gemacht; wie menschenähnliche Negeridole. Sie biegen sich vor und zurück auf ihren festgeschlungenen Beinchen, beugen sich in den Knien und stemmen sich empor, wie Menschen es machen, die auf alle Weise versuchen, eine zu schwere Last zu bewegen; tragischer als Arbeiter es tun, wahrer im sportlichen Ausdruck der äußersten Anstrengung als Laokoon. Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauergefühle des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt. Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich. Sofort werden sie an einer neuen Stelle gefaßt, höher oben am Bein oder hinten am Leib oder am Ende eines Flügels.

Wenn sie die seelische Erschöpfung überwunden haben und nach einer kleinen Weile den Kampf um ihr Leben wieder aufnehmen, sind sie bereits in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich. Dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt und suchen sich zu heben. Oder sie sitzen auf der Erde, aufgebäumt, mit ausgestreckten Armen, wie Frauen, die vergeblich ihre Hände aus den Fäusten eines Mannes winden wollen. Oder sie liegen auf dem Bauch, mit Kopf und Armen voraus, wie im Lauf gefallen, und halten nur noch das Gesicht hoch. Immer aber ist der Feind bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken. Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt. Sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt; oft auch auf die Seite, mit den Beinen rückwärts rudernd. So liegen sie da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie kreierte Pferde. Oder mit unendlichen Gebärden der Verzweiflung. Oder wie Schläfer. Noch am nächsten Tag wacht manchmal eine auf, tastet eine Weile

mit einem Bein oder schwirrt mit dem Flügel. Manchmal geht solch eine Bewegung über das ganze Feld, dann sinken sie alle noch ein wenig tiefer in ihren Tod. Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt. (7, 476 f.)

Wie schon in Musils erstem Tagebucheintrag wird hier das neue Sehen an der Beobachtung eines Insekts erprobt, nur diesmal nicht *in vitro*, nicht am bereits mortifizierten Tier. Und ebenso wenig handelt es sich um eine Beobachtung *in vivo*. Vielmehr geht es um das Leben an jener Grenze des Todes, die mit der Vertextung gegeben ist. Gerade dadurch, dass sie in die Falle des ›Fliegenpapiers‹ gehen, gelangen die Fliegen auf die Ebene der Zeichen. In diesem Zuge aber erweist sich das ›Buch der Natur‹, diese Metapher einer ungestörten Lesbarkeit der Welt, als buchstäblich papierern. Damit nämlich Lebewesen, die sprichwörtlich ›wie die Fliegen sterben‹, die in ihrer unzählbaren Vielheit gestaltlos und die als solche eigentlich kein fester Gegenstand des Wissens sind, in das Buch der Natur eingehen können, müssen sie allererst auf seinen Blättern landen und seiner semiotischen »Konvention« entsprechen; nur dann werden sie nicht, wie eingefangene Fliegen, als schwarzer Fleck enden, sondern zu guter Letzt zu Buchstaben und zu Wissensobjekten werden.¹⁰ Für Musil freilich geht der Versuch, die Welt unter den Vorzeichen des ›Sichtbarkeitspostulats‹ (Hans Blumenberg), einer eindeutigen Zuordnung von Erscheinung und Naturbegriff also zu beschreiben, unweigerlich dem Ratioiden und seiner Fiktion eines festen Grundes auf den Leim. »Die kleine Fliege« konnte noch frühauflärerischen Autoren wie Barthold Heinrich Brockes als lebender Baustein im physikotheologischen Design der Schöpfung erscheinen – und damit zur »Gottheit« als deren letzten Grund geleiten.¹¹ Woran sich aber nun die Beobachtung, als letzten Grund, noch zu halten vermag, ist nur der giftige, ja tödliche Leim.

Dem *Fliegenpapier* hat man eine gewisse Nähe zur emblematischen Tradition attestiert, in der die Insekten-*pictura* für gewöhnlich eine blinde Liebessehnsucht oder auch eine fatale Kriegsbegeisterung illustriert. Freilich bergen Embleme mit ihren *subscriptions* aus einem offenen Bildakt einen festen, allegorisch verbürgten Sinngehalt. Bei Musil fehlt selbstredend eine entsprechende *scriptio*. Wäre das *Fliegenpapier* emblematisch

¹⁰ Vgl. hierzu Erich Leitgeb: »Schwirren statt Schweben: Der ironische Tod österreichischer Fliegen«, in: Gunther Martens/Clemens Ruthner/Jaak de Vos (Hg.): *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*, Berlin u.a. 2005, S. 111–136, hier S. 117.

¹¹ Vgl. hierzu Heinz J. Drügh: »Im Textlabor. Der deskriptive Dialog mit dem Bildmedium in Robert Musils *Fliegenpapier*«, in: *Musil Forum* 27 (2001/02), S. 167–188, hier S. 175 f.

angelegt, dann bliebe hier der Ort des Sinnspruchs einfach evakuiert, das Motto würde mit der Materialität des Emblems zusammenfallen und die *pictura* mit dem Text. Deshalb ist das *Fliegenpapier* wohl eher als der Versuch zu sehen, mittels einer Ekphrasis oder Erzählung etwas derart ›vor Augen zu stellen‹, dass das Repräsentierte nicht nur präsent zu sein, sondern sich – wie durch ein Vergrößerungsglas betrachtet – *selbst* zu präsentieren scheint. Insofern die Figur der Hypotypose in der rhetorischen Tradition oft Sachverhalte inszeniert, die die Gemeinschaft, das Politische und beider Katastrophe betreffen, kann man das *Fliegenpapier* mit gutem Grund als Rückblick auf den Ersten Weltkrieg, den *Römischen Sommer* aber als eine Art Vorausschau verstehen.¹² Doch ungeachtet dieser zeitlichen Bezüge, die Musil selbst als historische Intuition von »wartenden« Gefühlen« begriff (7, 474), zeichnet sich der Text v.a. dadurch aus, dass er Mediengrenzen wie die der Emblematik überschreitet, indem er das Beschriebene aus dem Text regelrecht hervortreten zu lassen scheint. Das *Fliegenpapier* liefert eine »Evidenz-Hypotypose«, und was es als solche bewirken soll, ist »ein Kipp-Effekt.«¹³

Bereits in *Grigia* hatte die Betrachtung eines Fliegenpapiers, in *Die Portugiesin* dann der ›Stich einer Fliege‹ den novellistischen Wendepunkt einer Invertierung markiert. Hier nun scheint von der Fliege eine Invertierung nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auf Ebene der Rezeption selbst auszugehen: eine Invertierung zwischen Lesen und Sehen – so als müsste man das Beschriebene nicht mehr hinter einem ›Textgitter‹ imaginieren, sondern könnte, vom Wirklichen aus, auf die tödliche Intervention des Symbolischen blicken. Wie Musil sagt, ist die »intellektuelle Beziehung des Lesers zu Gestalten eines Buchs so ziemlich die gleiche wie zu Gestalten der Wirklichkeit«; nur die »Gefühlsbeziehung« unterscheidet sich in beiden Fällen. (T1, 448) Das *Fliegenpapier* indes vermittelt das Gefühl, von der Repräsentation zur Präsenz selbst vorzudringen, mithin eine ›wirkliche Gestalt‹ vor Augen zu haben. Und das verbindet es mit der Bildtradition des Trompe-l'Œil. Seit dem 17. Jahrhundert wurden nämlich, bevorzugt bei Stilleben oder Vanitas-Darstellungen, immer wieder Fliegen in naturalistischer Manier an den Bildrand gemalt, auf dass sie

12 Vgl. Rodolphe Gasché: »Überlegungen zum Begriff des Hypotypose bei Kant«, in: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt a.M. 1994, S. 152–174, hier S. 159. – Vgl. hierzu auch Musils Tagebucheintrag in T1, 309: »Ende Juli. Eine Fliege stirbt: Weltkrieg«, und *Der Gesang des Todes*, ein Entwurf zur Erzählung *Die Amsel*, wo es heißt: »Der Mann, von dem das erzählt wird, hatte bald den Eindruck, daß er in den Krieg gegangen war, wie man vor ein ungeheures Vergrößerungsglas tritt.« (7, 758)

13 Rüdiger Campe: »Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart u.a. 1997, S. 208–225, hier S. 222.

eine ›Augentäuschung‹ bewirken: den Eindruck, das Bild trete aus seinem Rahmen heraus, biete also die Wirklichkeit selbst dar. An den Rändern der Repräsentation zeigt sich hier etwas, was ihrer Ordnung entgeht: ein Getier im Pluraletantum (denn niemals taucht eine Fliege alleine auf), das weniger eine gute oder schöne Gestalt aufweist, als dass es einen neuen Gestalt-Aspekt eröffnet und durch diese ›exzessive Mimesis‹ den materiellen Träger zugleich verbirgt und thematisiert.¹⁴ Genau so wird in Musils Text das Fliegenpapier thematisiert *und* invisibilisiert. Er gleicht damit buchstäblich jenen »wirklichen Stilleben«, von denen es im *Mann ohne Eigenschaften* heißt, mit ihnen zeige sich »etwas anderes, als sie darstellen«. (MoE, 1230)

Die Fliege ist hier nur auf den ersten Blick der Gegenstand einer ›experimentellen‹ Sehweise im Sinne Francis Bacons: eines eigenständigen Hinsehens, das neues Erfahrungswissen produziert, statt bloß altes Bücherwissen zu bestätigen. Diese Tradition eines empirischen (von optischem Gerät wie Mikroskop und Buchdruck unterstützten) Sehens, die in Bacons Umkreis mit Robert Hooke's *Micrographia* (1665) – und seinen Fliegenstudien – begründet wurde, plante Musil seit 1916 mit einem eigenen Tierbuch fortzusetzen. Doch ging es ihm dabei auch und besonders um eine ›Gefühlserkenntnis‹, die zur ›Denkerschütterung‹ führt – und nicht nur ›lyrisch‹ ist. Während etwa für Goethe Schmetterling und Flamme noch den Ausnahmefall einer ›Fremden Fühlung‹ vorführen,¹⁵ macht Musil die Befremdung zum *uns* originären Gefühl. Denn zum einen ist jene »ganz leise, befremdliche Empfindung«, die die Fliegen beim Kontakt mit dem Fliegenpapier ereilt, nur mit unserem Ertasten vermeintlicher Gegenstände »im Dunkel« zu vergleichen, in die plötzlich »das grauenhaft Menschliche hineinflutet«; zum anderen sieht sich der Betrachter (oder Leser) des Fliegenpapiers nicht weniger befremdet, wenn er, das hilflose Insektengetier vor Augen, »das grauenhaft Menschliche« verspürt. Dieses subjektlose, apersönliche und vormenschliche Empfinden stellt Mensch und Getier auf ein und dieselbe emotionale Basis: »ich fühle, wie ratlos sie sind.«

Im Falle von Wahrnehmungsereignissen liegt, wie Ernst Mach sagt, der synthetischen Einheit des »Ich« (und damit auch der »absichtlichen Analyse« aller Wahrnehmung) ein heterogener Komplex elementarer Empfindungen und Gefühle, Gedanken und Triebe zugrunde.¹⁶ Dass die-

¹⁴ Vgl. Bernhard Siegert: »Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry«, in: Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich u.a. 2007, S. 103–126, hier S. 113–117 (samt Bildbeispielen).

¹⁵ Zum Musil-Bezug auf Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* vgl. Drügh: »Im Textlabor« (Anm. 11), S. 172.

¹⁶ Ernst Mach: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, S. 17, 79.

ser Komplex im *Fliegenpapier* nicht entmischt wird, dass hier also das Emotionale zur Beschreibung auch und gerade von »Gegenständlichem« gehört, macht für Musil, diesen Kenner der Mach'schen Erkenntnislehre, seinen nicht-ratioiden und dichterischen Charakter aus. (8, 1302) Dass der Komplex dabei aber auch subjektlos bleibt, also weder allein der Fliege noch exklusiv ihrem Betrachter zuzuordnen ist,¹⁷ eröffnet eine eigentümliche Perspektive der Latenz.¹⁸ Ganz wie es Musil später hinsichtlich des Stummfilms notieren wird (8, 1142), wirken die Eindrücke hier »befremdlich« und deuten sie »die Vermutung eines andren, apokryphen Zusammenhangs an«: nämlich den einer unheimlichen Nähe oder gar Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier. Diese wird nicht nur durch anthropomorphe Fliegen-Vergleiche (»wie klapprige alte Militärs«, »wie Menschen« überhaupt) oder durch das naheliegende Urteil suggeriert, die Produzenten des Fliegenpapiers seien »unmenschlich«. Sie stellt sich vielmehr sprachlich ein, etwa wenn sich präzise und versachlichte Beschreibungselemente mit bildhaften Analogien des Emotionalen überlagern, wenn Präzision und Versachlichung plötzlich in die Sphäre des Nicht-Ratioiden reichen.

Kaum ist das Fliegenpapier genau abgemessen und darauf die erste Fliege gelandet, taucht diese in die Latenz des »grauenhafte Menschlichen« ein und beginnen sich so die Gestalten von Mensch und Tier füreinander zu öffnen: »Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand« – der Sog dieser Passage resultiert aus ihrem alptraumhaften Konjunktiv,¹⁹ der sich dem distanzierten Indikativ des Tatsachenberichts im Augenblick des Einsinkens eingestaltet und »uns« zudem vermittelt der ersten Person Plural mit den Fliegen auf einen gemeinsamen Grund oder vielmehr »Ungrund« stellt. Wie die Fliegen vom Papier nicht mehr loskommen, wird auch der Leser hier in Bann gezogen und taucht er vom anfänglich gesetzten Rahmen objektiver Deskription immer tiefer in das Bild und seine »Gefühlswelt« ein. Der Ausdruck »Tangle-foot« als amerikanische Slang-Bezeichnung für einen Alkoholrausch unter Soldaten deutet bereits darauf hin: Das Fliegenpapier führt zum Selbstverlust, doch gerade mit Aufgabe ihrer

17 Vgl. Katharina Grätz: »Die Erkenntnis des Dichters. Robert Musils *Fliegenpapier* als Modell eines poetischen Verfahrens«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48 (2004), S. 206–230, hier S. 217f.

18 Luhmann definiert Latenz, dieses »Kind von Wissenschaft und Literatur«, als »die Möglichkeit, zu beobachten und zu beschreiben«, was andere (hier: ratioid) Beobachter »nicht (und zwar: konstitutiv nicht) beobachten können« (Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1992, S. 89f.).

19 Vgl. hierzu Drügh: »Im Textlabor« (Anm. 11), S. 171f.

›Eigentlichkeit‹ werden die Fliegen »ganz menschlich«. »Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt.« Als Widerstand gegen das immersive Nichts des Todes zeigt sich das Leben an irgendwelchen Fliegen, deren Lage wir letztlich teilen. Und als ›Vorlaufen zum Tode‹ präsentiert es sich nach der Disposition der Medien, sei es die filmische Zeitlupe und Zeitraffung, sei es die gleitende Logik der Sprache.

Was die Fliegen derart über die mediale oder denaturierte Beobachtung preisgeben, muss der Mensch desto mehr auf sich selbst beziehen, je befremdlicher es auf ihn wirkt. Befremdung aber zeitigt weder der objektivierend zoologische Blick, der eine gattungsmäßige Wesensunterscheidung feststellen muss, noch der identifikatorische Blick, der eine imaginäre Einfühlung des Menschen in die Fliege ermöglicht. Befremdlich wirkt alleine jener dritte Beobachtungsmodus, der Nähe herstellt und zugleich eine merkbliche Distanz wahrt, der die *differentia specifica* zwischen Mensch und Tier markiert, aber dennoch spürbar macht, dass diese Unterscheidung uns selbst in unserem Innersten durchzieht. Die Skala anwachsender Befremdlichkeit reicht im *Fliegenpapier* von der mechanistischen Verfremdung (die hammerartigen Zungen der Fliegen) über den primitivistischen Exotismus (ihre Köpfe als »menschenähnliche Negeridole«) und die pathologische Entstellung (die Fliegen als Tabiker) bis hin zum Vergleich mit Menschen in Not- und Ausnahmesituationen: Frauen, die sich vergeblich gegen eine männliche Übermacht wehren, oder Männer, die einer übermäßigen Tragelast nicht gewachsen sind. Dass dabei auch ›das Tragische‹ und ›das Sportliche‹ keine Wesenszüge, sondern Effekte der jeweiligen Betrachtungsweise sind, macht bedrängte Menschen mit gefangenen Fliegen ebenso vergleichbar wie etwa einen Arbeiter mit Laokoon. Sie alle sind »in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich.«

Man kann in dieser Passage einen Einspruch gegen Lessings Abhandlung zur »Mahlerey und Poesie« (1766) sehen, die ja die unnatürliche Positur für die bildende, die fixierte Lage für die Sprachkunst verboten hatte; allgemein scheint das massenhafte, anonyme und unmenschliche Sterben der Fliegen gegen das Programm eines individualisierten und ästhetisierten Menschentodes gerichtet zu sein; und überhaupt mag das *Fliegenpapier* die Grenze zwischen bildlicher, simultaner und beschreibender Darstellung einerseits, sprachlicher, zeitlicher und erzählender Repräsentation andererseits überspielen. Doch reicht der Text über den Horizont von Lessings Studie hinaus, insofern es deren Hauptanliegen war, die Dichtung aus der Doktrin des *ut pictura poesis* zu befreien. Nicht nur das Eigenrecht

der Dichtung, sondern deren spezifische Wirksamkeit, wie sie sich an der Grenze des Todes offenbart – dies ist es, worum sich Musils Text dreht und wodurch er an Herders Laokoon-Kommentare anschließt. Diese erteilen der *Ars simia naturae*-Theorie eine Absage, indem sie statt der schönen Nachahmung von Natur die Künstlichkeit zur ›Natur‹ der Kunst allgemein erklären; die Dichtung im Besonderen platzieren sie wiederum innerhalb des Systems künstlerischer Medien zwischen Plastik und Musik, zwischen festem ›Werk‹ und unfester ›Energie‹. Weil sie »durch den Sinn der Worte auf die Seele« wirkt, kommt ihr eine spezifische »Kraft« zu, die, mit Musil gesagt, über ›Denkerschütterungen‹ zu ›Gefühlserkenntnissen‹ gelangen lässt.²⁰

Doch kann man dem *Fliegenpapier* durchaus bildliche – seien es malerische, fotografische oder filmische – Verfahrensweisen zuschreiben, die noch dazu zwischen den Extremen oszillieren: Einerseits werden hier einzelne Aufblendungen (Tabiker, Militärs, »Negeridole«) zu beschleunigten Bildsequenzen montiert, andererseits scheint der Augenblick in einer statischen Szenerie auf Dauer gestellt; einmal zoomt der Blick an die betrachteten Details heran, ein andermal zerfällt die Einstellung in ein Bündel von Einzelbildern; und anfangs wird durch das Medium eines kalten und unbeteiligten Bewusstseins perzipiert, das sich zuletzt in den vermeintlich gegenständlichen Vorgang regelrecht eingestaltet. Wenn aber das ›Vor-Augen-Stellen‹ derart gelingt, dass das Dargestellte nicht nur vergegenwärtigt wird, sondern *sich selbst* zu präsentieren scheint, gibt sich hier etwas zu erkennen, was die Ordnung des Bildes und eines entsprechenden Blickes verunsichert. Denn ganz zuletzt, als die Fliegen in den Tod versinken, zeigt sich, »in der Gegend des Beinansatzes [...] irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt.« Dass sich dieses seltsame Organ vom noch sterbenden oder bereits toten Körper loszulösen und hinter dem Leben etwas Mechanisches zu manifestieren scheint, macht es unheimlich, mehr noch aber die Ungewissheit, ob es sich dabei tatsächlich um ein ›Auge‹ handelt. Was das Organ aber, trotz oder gerade wegen seiner Latenz, seiner wirksamen Verborgenheit und verborgenen Wirksamkeit, mit Gewissheit zur Geltung bringt, ist die Funktion eines Blicks – und damit die Präsenz eines Anderen.

²⁰ Johann Gottfried Herder: »Kritische Wälder. Erstes Wäldchen«, in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 3, Berlin 1878, S. 136. – Hierzu und zu Lessings *Laokoon* vgl. Mathias Mayer: *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg i. Br. 1997, S. 210–212, 222.

In der Phänomenologie, deren Genese ja von Jean-Paul Sartre über Edmund Husserl bis zu Carl Stumpfs Forschungsprogramm zurückreicht, wurde der Blick als die Möglichkeit begriffen, jederzeit »durch *Andere* gesehen zu werden«. Der Blick zeigt die Anwesenheit nicht nur eines vergegenständlichten, sondern eines »Subjekt-Andern« an. Dabei verschafft er Gewissheit nicht darüber, »daß *jemand da ist*, sondern daß ich verletzlich bin, daß ich einen Körper habe, der verwundet werden kann«²¹ – dass ich also selbst in die Situation von Musils Fliegen kommen könnte. Der Blick befremdet mich: Er entfremdet mich von mir selbst und von der Welt, die er im selben Zuge emotional auflädt oder affektiv durchquert. Weil zu seiner Manifestation nicht unbedingt ein auf mich gerichteter Augapfel vonnöten ist, sondern schon ein Rascheln, die Stille nach Schritten oder etwa ein halboffener Fensterladen genügt, ist er nicht an das sichtbare Erscheinen von Menschen geknüpft. Und mehr noch: Der Blick verbirgt geradezu die Augen, die mich womöglich sehen, und er verhindert generell, dass ich die Welt normal und gegenständlich wahrnehme. Der Blick ist eine fundamentale Sehstörung. Gerade weil er das seiner selbst gewisse Vorstellungs- und Wahrnehmungszentrum entthront, ist er aus der Kunst, dieser Beobachtung von Beobachtung, nicht auszuschließen. In der Malerei ist es das Spiel um sein Zeigen und Verbergen, das Bilder über die Nachahmung und Vorstellung hinausführt, das ihre Perspektive verrückt und ihre zweite Dimension durchbricht, um ihnen damit eine gewisse »innere Belebtheit« und »Tiefe« zu verleihen.²² Oder anders gesagt: Erstens repräsentieren Bilder und bildhafte Texte ›etwas‹. Dabei aber verbergen sie – zweitens – ihre eigene Repräsentation: Sie errichten auf Ebene ihrer visuellen oder sprachlichen Darstellungsmittel eine Art imaginären Schirm, auf dem sich das *dahinter* Dargestellte als solches *präsentieren* soll. Drittens irritieren sie mittels gewisser Darstellungselemente (etwa Fliegen oder Blicke) dieses Arrangement: Sie stören diese Präsentation, durchlöchern den Schirm ihrer eigenen Darstellung und öffnen somit die »Schleusen der Latenz«.²³ Musils *Fliegenpapier* kann man dabei sicherlich auch mit ›Gedankenexperimenten‹ in Verbindung bringen, wie sie Ernst Mach exemplarisch angestellt hat: »Eine Fliege sitzt in einem verschlossenen äquilibrierten Kochfläschchen. Was geschieht, wenn sie auffliegt und im

21 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 463, 467.

22 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 26, 35.

23 Anselm Haverkamp: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002, S. 17.

Innern des Fläschchens sich schwebend erhält?«²⁴ Zwar trifft es durchaus Musils ›hypotypotische‹ Betrachtung, seinen Text nicht mit einem Papier und dessen scharfen Kanten, sondern mit einem transparenten Glas zu vergleichen, das sich von seinen Rändern nicht sichtbar unterscheidet; doch zielt Musils Beobachtung nicht auf eine quantifizierbare, ratioide Erkenntnis, sondern auf eine Beobachtung zweiter Ordnung und damit auf Latenz. Eher entspricht das Erkenntnisprogramm des *Fliegenpapiers* somit dem von Wittgensteins (späterer) Philosophie: »Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.«²⁵ Aus dem anscheinend transparenten, aber in sich doch geschlossenen ›Fliegenglas‹, das ein Text ist, gelangt die Fliege hier durch Täuschung und Bannung; dadurch, dass sie plötzlich einen Blick zu sehen gibt, der die Ordnung eines klaren Vor-Augen-Stellens nachhaltig irritiert.

Jacques Lacan hat dieses Moment, das den Status eines Bilds radikal verändert, mit dem Erscheinen von Ozellen verglichen: von augenförmigen Zeichnungen etwa auf Schmetterlingsflügeln, die dem Tier als Schirm oder Maske dienen, es hinter einem ›bösen‹ oder bedrohlichen Blick und damit zwischenzeitlich aus der Ordnung der Sichtbarkeit verschwinden lassen. Auf das normale Sehen, seine illusorische Geschlossenheit und seine Zentrierung in einem vorstellenden Bewusstsein wirkt solcher Blick als Störung. Er erscheint als »Fleck« oder präsentiert, wie es Lacan nennt, ein Objekt *a*: ein phantasmatisches Ding, das aus dem ›Flaschenbauch‹ des Symbolischen und Imaginären zum ›Flaschenhals‹ und damit zum Realen führt, das also aufs ›Außen‹ hin öffnet.²⁶ Mit dem Erscheinen des Blicks endet im Fliegenpapier jedenfalls jene Sequenz und Projektion von Bildern, die bis dahin die Beobachtung zutage gefördert hat. Das *studium*, das dem objektiven Wissen galt oder auch nur subjektive »Hingabe an eine Sache« war, wird, wie es Roland Barthes beschrieben hat, zuletzt durch ein *punctum* »aus dem Gleichgewicht« gebracht. Und dieser »Stich« zeichnet sich als »Loch«, »Fleck« oder »Schnitt« auf dem transparenten Schirm der Vorstellung ab.²⁷ Im konkreten Fall von Musils Text schließlich markiert er, anstelle seines Rahmens, seinen Rand: Er verweist weniger auf die Geschlossenheit des *Fliegenpapiers* als auf seine Öffnung.

²⁴ Ernst Mach: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig 1905, S. 193.

²⁵ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 378.

²⁶ Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim u.a. ³1987, S. 80, 83.

²⁷ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 35 f.

III.

Sicherlich kann man, schon um Musils Beobachtungsprotokoll wissenschaftlich abzuklären, auch in zoologischer Fachperspektive nach dem ominösen Quasi-Auge der Fliege fragen. In der jüngeren Photobiologie mag man dann auf ein Organ stoßen, das durch Fluoreszieren zur Kommunikation mit den Artgenossen und bei ansteigender Lichtfrequenz als ein Alarmsignal für Gefahr und Panik dient. Und so gesehen sollte man im *Fliegenpapier* keine, »wenn auch scheinhafte, Erwidern von Blicken« erkennen.²⁸ Doch nötigt der Text gerade nicht dazu, ihn ›ratioid‹ zu sehen. Vielmehr stellt er Fragen, die zu Musils Zeit Verhaltensforscher, philosophische Anthropologen oder ihm geistesverwandte Denker wie Paul Valéry formuliert haben: Fragen danach, was den Tieren und ihrem Sehen überhaupt die Welt sein kann; inwiefern sie ›mich‹ erblicken; oder ob und wie sie ›mich‹ als Zeichen innerhalb ihrer Welt wahrnehmen.²⁹ Gerade unter den *Bildern des Nachlasses zu Lebzeiten* lassen sich mehrere Texte als Antworten auf derlei Fragen verstehen: Die *Affeninsel* beschreibt einen isolierten, laborartigen Beobachtungsraum, der das Studium anthropoider Sehkonstellationen, etwa den »bösen fremden Blick« und die entsprechende »Angst« ermöglicht. (7, 479) *Hasenkatastrophe* beschreibt die brutale Hatz auf einen kleinen Hasen, die der Jagdhund, nach Erlegung seiner Beute, mit einem scheelen Seitenblick auf seine ›Herren‹ kommentiert – ein Blick, der unweigerlich zur Scham des Erzählers führt. *Die Maus* wiederum dreht sich um einen Blick, den das Tier aus einer verwüsteten Kriegslandschaft auf ihren Beobachter wirft. Auf das Erzählsubjekt, das sich nun selbst als bloße Umwelt entdeckt, wirkt dieser Blick vollends dezentrierend, und derart fällt mit dem Mauseuge, »so klein und schwarz wie ein Spinnadelknopf« (7, 488 f.), das *punctum* oder die »Pointe« dieser kurzen Geschichte zusammen. Denn jener phänomenologische Andere, der als archimedischer Punkt meiner Welt auftaucht und sie wie »von einem Abflußrohr durchbohrt« erscheinen lässt, setzt hier den gestalttheoretischen Kippunkt, an dem sich die Weltwahrnehmung invertiert.³⁰

Die doppelte ›Erkenntnis des Tieres‹ – als Objekt-Anderer und Subjekt-Anderer – macht bei Musil das, was man dessen ›zentrische Positionalität‹ genannt hat, zumindest zweifelhaft. Gewissheit hingegen verschafft sie

28 Ewout van der Knaap: »Musils filmischer Blick. Notsignale auf dem Fliegenpapier«, in: *Poetica* 30 (1998), S. 165–178, hier S. 171.

29 Vgl. hierzu Christoph Hoffmann: »Augen und Blicke. Robert Musils Tierbilder«, in: Ulrich Johannes Beil/Michael Gamper/Karl Wagner (Hg.): *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, S. 209–235, hier S. 210 f.

30 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts* (Anm. 21), S. 462.

über die ›exzentrische‹ Lage des Menschen, und darin ist sich Musil mit der zeitgenössischen philosophischen Anthropologie einig. Sein Bekannter Max Scheler etwa hatte, ausgehend von Jakob von Uexkülls ›Lebensplanforschung‹, den Menschen als »in unbegrenztem Maße ›weltoffen‹« und damit als den Träger der »Weltkontingenz« beschrieben. Schließlich vermag er – angeblich – im Gegensatz zum Tier, »seine eigene physiologische und psychische Beschaffenheit und jedes einzelne psychische Erlebnis [...] wieder gegenständlich zu machen.«³¹ Helmut Plessner folgerte daraus, der Mensch in seiner ›Doppelnatur‹ müsse »sich zu dem, was er schon ist, erst machen«, wozu ihm, als »offene Frage«, die sprachliche »Expression in zweiter Potenz« als Medium und der »kategorische Konjunktiv« als Leitfaden diene.³² Arnold Gehlen schließlich interpretierte die ›Instinktarmut‹ des Menschen als dessen Bedürftigkeit nach einer ›natürlichen Künstlichkeit‹, wie sie Institutionen und Organisationen, aber auch Kunst und Wissenschaft darstellen, und wie sie durch das »Eindringen des experimentellen Geistes in die Künste und Wissenschaften« nur sinnfällig geworden sei.³³

All diese Befunde, welche bis dahin die philosophischen Anthropologen formuliert, aber auch seine eigenen Sehversuche zutage gefördert haben, buchstabiert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* aus: von der ›Weltkontingenz‹ über den sprachlichen ›Möglichkeitssinn‹ des ›potentiellen Menschen‹ bis hin zu dessen organisationsbedürftiger ›Gestaltlosigkeit‹. Und auch hier wird neben der Frage des essayistischen und experimentellen Schreibens immer wieder die Frage eines entsprechenden Sehens aufgeworfen: etwa die nach der Korrespondenz von narrativem Ereignis und bildlichem Fleck (gleich zu Beginn anlässlich des Autounfalls); die nach der Vergleichbarkeit perspektivischer Verkürzungen in Seh- und Erzählakten (ausgehend von Ulrichs Lebensrückblick); oder zuletzt die nach der ratioiden, insbesondere juristischen und psychiatrischen Bewertung und Abwicklung psychotischer oder mystischer Inversionserfahrungen (Moosbruggers Paroxysmen und der Geschwisterinzest). Steht hier – wie es nicht nur ein ›Mann ohne Eigenschaften‹, sondern auch die experimentelle Romanform selbst erfordert – hinter den mannigfaltigen Erfahrungen von ›Weltkontingenz‹

31 Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Bern 1978, S. 40, 42, 90.

32 Helmut Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin 1965, S. 309, 340; ders.: »Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht« (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. V: *Macht und menschliche Natur*, Frankfurt a.M. 2003, S. 135–234, hier S. 221; ders.: »Der kategorische Konjunktiv. Ein Versuch über die Leidenschaft« (1968), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VIII: *Conditio humana*, Frankfurt a.M. 2003, S. 338–352.

33 Arnold Gehlen: »Sozialpsychologie. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft«, in: ders.: *Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 147–263, hier S. 172.

stets eine – ideelle, psychotechnische oder kybernetische – Institution oder Organisation, so steht hinter den unterschiedlichen Erzählversuchen auch stets jener Sehversuch, den Musil im *Fliegenpapier* veranstaltet hat. Denn immer schon war mit seinen kakanischen Protagonisten etwas »umgegangen wie ein Fliegenpapier mit einer Fliege«. (MoE, 131)

Für den *Mann ohne Eigenschaften* war der *Nachlass zu Lebzeiten* also weitaus mehr als ein bloßes Seitenprojekt. Unter den Vorzeichen »einer tiefen Abgeschiedenheit vom Leben« (7, 473) wurde hier jene Beobachtung von Latenzen erprobt, auf der das gesamte Erzählkonstrukt des Romans beruht. In den *Bildern des Nachlasses* brachte Musil jene Sehversuche zum Abschluss, die bereits am Beginn seines Schreibens gestanden und seinem poetischen Erkenntnisprogramm als Probiertein gedient hatten; und ihren eigenen »fabelhaften« Wert bekamen diese essayistischen oder experimentellen Texte durch den geglückten Versuch, die anthropologische Differenz nicht mehr »ratioide«, über Vernunftkriterien, sondern durch »nicht-ratioide« Fühlung zu explorieren. Was Musil theoretisch als »menschliche Gestaltlosigkeit« formulierte, buchstabierte er auch innerhalb der Sektion *Unfreundliche Betrachtungen* und hier insbesondere mit *Triädere* poetisch aus. Und gerade mit diesem – wie das *Fliegenpapier* – über etliche Jahre ausgearbeiteten Protokoll eines fiktionalen Sehversuchs, der statt Fliegen menschliche »Präparate« untersucht, beobachtete er den Kollaps von Beobachtungsdispositiven wie der Perspektive, um zuletzt die *literarischen* Möglichkeiten eines befremdeten Sehens gegen die angeblich konkurrenzlosen des Kinos zu setzen. Das *punctum* der Literatur, die Störung des natürlichen und auch mechanischen Sehens ist es, was Musils Schreiben insgesamt, nicht nur der Fliege flimmerndes »Menschenauge«, freisetzt.

Das blinde Kind. Lew Vygotskijs Defektologie als poetische und politische Allegorie

IRINA SANDOMIRSKAJA

I. Defektologie: Die Revolution der Blinden

Im Frühwerk des russischen Psychologen Lew Vygotskij findet sich eine Reihe von bisher kaum rezipierten Texten aus den 1920er Jahren, die dem Thema der ›Defektologie‹ (*Defektologija*) gewidmet sind. Dabei handelt es sich um ein Gebiet interdisziplinärer Forschung und Praxis innerhalb der Sonderpädagogik der Sowjetunion: eine Synthese aus Psychologie, Erziehungswissenschaften, medizinischer Forschung, Sozialarbeit und der kollektiven Erziehung bzw. Ausbildung von Kindern mit sonderpädagogischem Förderbedarf. Dieser Förderbedarf bezog sich auf das, was in der offen rohen Sprache der zeitgenössischen sowjetischen Kinderpsychologie ›Defekte‹¹ genannt wurde, auf Behinderungen wie Blindheit, Taubheit, Taubblindheit, ›geistige Zurückgebliebenheit‹ oder ›moralischen Schwachsinn‹.

Die Texte, die ich hier untersuchen werde, sind der für heutige Leser unbekannteste Teil von Vygotskijs früher akademischer Produktion und stehen für einen bisher wenig bekannten Abschnitt seiner Biografie. Zugleich sind sie mit Blick auf die frühe Sowjetunion der 1920er und 1930er Jahre von allgemeinem kulturtheoretischen und -historischen Interesse. Wurden doch in diesem Zeitraum strategisch wichtige und politisch bedeutsame Metaphern gebildet, die sich als grundlegend für die symbolische Konstruktion der (sowjetischen) Moderne erwiesen haben. Blindheit ist nur eine dieser konzeptuellen Metaphern, die sowohl die Wissensproduktion

¹ *Anm. d. Übers.:* Die Autorin verwendet in ihrem Text nahezu durchgängig das Wort *defect*, um den Sachverhalt der Einschränkung, Behinderung, Beschädigung adjektivisch oder als Substantiv zu benennen. Die Absicht ist klar – dieser Sprachgebrauch soll den Sprachgebrauch Vygotskijs vor Augen führen und an jedem Punkt ihrer Lektüre von Vygotskijs Texten daran erinnern, dass das zugrundeliegende Thema die ›Defektologie‹ (*Defektologija*) ist. Im Deutschen hätte die schlichte Übernahme dieses Verfahrens Auswirkungen, die den Sachgehalt der Analyse verdecken würden. Im Deutschen sind allenfalls Wasserhähne defekt, Menschen aber nicht. Deshalb habe ich mich entschieden, je nach Kontext das Wort *defect* adjektivisch oder als Substantiv mit inhaltlich signifikanten Termini zu übersetzen, und nur dort, wo der Zusammenhang zu Vygotskijs Sprachgebrauch wichtig oder zumindest deutlich nachvollziehbar ist, die Wörter ›Defekt‹ und ›defekt‹ benutzt. – Ich danke Irina Sandomirskaja für ihre Geduld und große Hilfe.

als auch die kollektiven institutionellen Praktiken in der sozialistischen Gesellschaft beeinflusst haben. Bei Vygotskij bekommen solche Metaphern die Bedeutung von politischen und historischen Allegorien. Ich werde zeigen, dass Begriffe wie ›Defekt‹, ›Kindheit‹ und ›Blindheit‹ im Verständnis Vygotskij's nicht nur Fachtermini waren, sondern ebenso eine utopische Dimension hatten. Sie fungierten somit als Mythologeme, die eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung intellektueller Haltungen, Empfindungen und Praktiken der frühen sowjetischen Moderne spielten. Sie waren Produkte einer utopischen Imagination, die unter politischem Druck allmählich aus dem öffentlichen politischen Diskurs der Sowjetunion verschwanden, aber als professionelle kinderpsychologische und sonderpädagogische Terminologien fortbestanden. Dieser Entwicklung werde ich im Folgenden am Beispiel der Blindheit nachgehen.

Im Anschluss an Aristoteles, der die Blindheit als Sinnbild der Negativität eingeführt hatte, galt in der europäischen Denktradition die Fähigkeit, sehen zu können, als Privileg. Der Gesichtssinn nahm eine symbolisch herausragende Stellung unter den menschlichen Sinnen ein.² Demgegenüber stand Blindheit als eine Allegorie der Verneinung für den Mangel: Sehen zu können bedeutete zu besitzen; blind zu sein bedeutete, enteignet zu sein. Im Buch *Delta* der *Metaphysik* verwendet Aristoteles Blindheit als Bild zur Verdeutlichung der *sterêsis*, einer Form der Negativität, die als Mangel und Enteignung in Erscheinung tritt. Für Aristoteles exemplifiziert Blindheit den Zustand, einer Sache – z.B. einer Fähigkeit – beraubt zu sein, für die man eigentlich bestimmt ist. So ist etwa der Mensch von Natur aus dazu bestimmt zu sehen, im Unterschied zu einer Pflanze, die nicht dazu bestimmt ist und deshalb auch hinsichtlich ihres Sehvermögens oder ihrer Blindheit gar nicht untersucht werden kann. Deshalb ist es, so Aristoteles, für Menschen, die ihr Sehvermögen verlieren, als ob man sie einer Sache beraube, die essentiell zu ihnen gehört.³

2 Vgl. Hans Jonas: »The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses«, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 14 (1954) 4, S. 507–519.

3 »Privation [*sterêsis*] wird (1.) in der einen Bedeutung von einem Dinge ausgesagt, wenn es etwas von dem nicht besitzt, was seiner Natur nach besessen werden kann, gesetzt auch jenes Ding selbst sei nicht geeignet, es zu besitzen; so schreiben wir z.B. der Pflanze Privation der Augen zu. (2.) In einem anderen Sinne wird Privation ausgesagt, wenn ein Ding entweder selbst oder seine Gattung, geeignet ist, etwas zu besitzen, dies aber nicht besitzt; auf andere Weise z.B. legt man dem Menschen und dem Maulwurf Privation des Sehens bei, dem einen der Gattung nach, dem anderen hinsichtlich seiner selbst. – (3.) Ferner wird von einem Dinge Privation ausgesagt, wenn es, von Natur befähigt, etwas zu besitzen und zwar zu der Zeit, wenn es befähigt ist, dies doch nicht besitzt; die Blindheit nämlich ist zwar eine Privation, aber blind heißt nicht, wer in irgendeinem Alter kein Sehvermögen hat, sondern wer es in dem Alter nicht besitzt, wo er es zu besitzen von Natur befähigt ist.« Aristoteles: *Metaphysik*. Erster Halbband, Griechisch–Deutsch, Neubearb. d. Übers. von Hermann Bonitz, hg. und eingeleit. von Horst Seidl, Hamburg 1989, S. 234 f. (Δ 21, 1022b, 22–29).

Bild und Diskurs der Blindheit, wie sie sich in der kulturgeschichtlichen und ästhetischen Tradition in Europa entwickelten, implizierten somit bereits zwei Begriffe – Privileg und Besitz –, die auch im späteren revolutionären Diskurs zu Gleichheit und Gerechtigkeit zentral werden sollten. Der russische Regisseur und Filmtheoretiker Dziga Vertov etwa feierte unter Rückgriff auf die Revolutionsrhetorik der sowjetischen Avantgarde das revolutionäre Kino als das Wunder der Blindenheilung: »Die Augen von Kindern und Erwachsenen, gebildeten wie ungebildeten, öffnen sich sozusagen das erste Mal. Millionen von Arbeitern, die ihr Augenlicht erhalten haben, beginnen, an der Notwendigkeit zu zweifeln, die bürgerliche Struktur der Welt beizubehalten.«⁴ In diesem Sinn gehörten nicht nur das Sehvermögen als revolutionäre Aufmerksamkeit, sondern auch die Überwindung der Blindheit als ein Erlangen von Gleichheit und Gerechtigkeit zu den relevanten Metaphern der bolschewistischen Kulturpolitik. Geht man der Metapher der Blindheit im Licht der frühen sowjetischen Avantgarde-Kunst weiter nach, wird der blinde Mensch dort durch die Enteignung und durch die Entfremdung von seiner natürlichen Bestimmung zu einer Figur, die politisches Untergeordnetsein verkörpert. Er wird sozusagen zu einem ›natürlichen‹ Proletarier, der, wie schon die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs in der antiken römischen Kultur zeigt, zu einem Menschen ohne Besitz wird. Ist die blinde Person noch dazu ein Kind, wird sie zu einem doppelt enteigneten Wesen – aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit und aufgrund ihres Alters. Das blinde Kind ist Gegenstand vielfältiger Ungerechtigkeiten und Ausgrenzungen: als subjektlose Kreatur, handlungsunfähig und unterjocht von einem System doppelter Dominanz sehender Erwachsener. Es ist der Inbegriff der Minderheit, ausgeschlossen von Besitz und Gesetz und deshalb eine natürliche Entsprechung des revolutionären Proletariats der marxistischen Theorie, der zumindest theoretisch nichts zu verlieren hat außer seinen Ketten. Hilflos und ohne Augenlicht bildet ein solches Nicht-Subjekt die Verkörperung allumfassenden Leidens, ein Bild des *Pathos*: eine Kreatur, enthoben jeden natürlichen oder sozialen Rechtsanspruchs, beraubt allen sozialen oder kulturellen Kapitals, grundsätzlich verarmt im Hinblick auf Erfahrung, aus der Zivilisation ausgegrenzt, der Zukunft beraubt – ein Proletarier im strikten Wortsinn und insofern auch ein ideales Ziel für Intervention und Verbesserung mit den Mitteln kommunistischer Aufklärung und Kulturrevolution.

Auf der anderen Seite impliziert die Idee der *sterêsis* weitere Fähigkeiten, die zwar Aristoteles' Rationalismus entgegen, dafür aber vom Mysti-

4 Dziga Vertov: »Kinoglaz (A Newsreel in Six Parts)«, in: ders.: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, hg. und eingel. von Annette Michelson, London 1984, S. 39. Übers. M.E.

zismus aufgegriffen werden. Danach sind Blinde mit übersinnlichen und magischen Kräften begabt. Sie besitzen etwas, was andere Menschen nicht haben. Für den Verlust körperlichen Sehens scheint der blinde Mensch entschädigt, sogar ›überentschädigt‹ mit den Gaben spiritueller Visionen, der Hellseherei und der Prophetie oder auch mit außergewöhnlichen künstlerischen Begabungen, wie einem zusätzlichen Vermögen übernatürlicher Sensibilität. Teiresias und Homer, jüdische Weise, christliche Heilige und Figuren aus der progressiven russischen Literatur (wie Vladimir Korolenkos seinerzeit sehr populärer Erzählung *Der blinde Musiker* von 1886⁵), sie alle sind Vorläufer von Vygotskijs blindem Kind.

Im Folgenden werde ich Vygotskijs Ausführungen zu Blindheit und anderen ›Defekten‹ daraufhin befragen, wie sie europäische Mythen aufgreifen, neu erschaffen und mit marxistischen Visionen vermengen und so eine neue wissenschaftliche Lehre mit politisch korrektem Programm hervorbringen. Es soll dabei gezeigt werden, wie Vygotskij mithilfe der mythologischen Prätexte seinen innovativen Wissensdiskurs auratisch auflädt und damit in seine Lehre von der Defektologie eine politische und poetische Utopie einträgt.

II. Auf dem Weg zum Neuen Blinden

Vygotskij Defektologie als *Wissenschaft* der ›Defekte‹ beginnt mit einer Wissenschaftskritik. Fortschritte in Wissen und Technik, so sein Befund, konnten und können Blindheit als solche nicht beseitigen. Die Wissenschaft ist nicht in der Lage, die Menschen vollständig von ›defekter‹ Existenz zu erlösen; und niemand sollte auf einen »unmittelbaren Sieg« über die Behinderung mit Mitteln der Technologie hoffen:

Es ist wahr, dass sogar heutzutage noch regelmäßig Ideen zu den Möglichkeiten einer unmittelbaren Bezwingung der Blindheit auftauchen. Die Leute wollen sich einfach nicht von dem antiken Versprechen, dass die Blinden sehend werden, verabschieden. Bis vor Kurzem konnten wir wiedererweckte illusorische Hoffnungen beobachten, die Wissenschaft würde den Blinden das Augenlicht irgendwie zurückgeben. In solchen Ausbrüchen unrealistischer Hoffnungen sind in erster Linie die fadenscheinigen Überreste aus grauer Vorzeit und das Verlangen nach Wundern wieder zum Vorschein gekommen.⁶

5 Vladimir Korolenko: »Slepoi muzykant (Слепой музыкант)«, in: *Russkije wedomosti* (1886). Deutsch zuletzt: *Der blinde Musiker. Eine Studie*, übers. von Günter Dalitz, Frankfurt a. M./Leipzig 1991.

6 Lev Vygotsky: »The Blind Child«, in: ders.: *The Collected Works of L.S. Vygotsky. Vol. 2: The Fundamentals of Defectology (Abnormal Psychology and Learning Disabilities)*, hg. von Robert W. Rieber/Aaron S. Carton, Boston (MA) 1993, S. 97–109, hier S. 108. Übers. M.E.

Der grundsätzliche Fehler im Verständnis von Blindheit – ob im Expertenwissen, in der sozialen Praxis oder in Vorurteilen – besteht nach Vygotskij darin, ›Behinderung‹ losgelöst von der Gesamtheit der individuellen Existenz und Blindheit getrennt von anderen Vermögen des Körpers zu betrachten sowie das blinde Subjekt unabhängig von seinem sozialen Umfeld zu sehen. Vygotskij besteht vielmehr wiederholt darauf, dass ein systemisches Postulat die unverzichtbare Bedingung für die Defektologie sei, und bekräftigt dies später für die Pädologie, die ›Wissenschaft vom Kind‹, ganz generell. Die Psyche eines heranwachsenden Kindes sei ein System, das sich von Stufe zu Stufe verändert, ohne seinen Systemcharakter zu verlieren, da das Kind nicht wesentlich aus einzelnen isolierten Fähigkeiten besteht, sondern aus den Beziehungen zwischen diesen. Gedächtnis, Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und andere ›Funktionen‹ wachsen nicht unabhängig voneinander, sondern immer und auf jeder Entwicklungsstufe in systemischer Abhängigkeit voneinander:

Grundsätzlich besteht die psychische Entwicklung des Kindes nicht in erster Linie im selbständigen Wachstum der einen oder anderen einzelnen Funktion: wenn das Gedächtnis wächst, die Aufmerksamkeit stärker wird oder die Wahrnehmung zunimmt. Vielmehr ändern sich in jeder Altersstufe die Beziehungen zwischen den einzelnen Funktionen, und es besteht ein für jedes Lebensalter jeweils eigenes System psychischer Funktionen unter der Vorherrschaft derjenigen, die im Zentrum steht.⁷

Vygotskij betont immer wieder, es gebe keinen Unterschied zwischen einem ›behinderten‹ und einem ›normalen‹ Kind, um seine Vorstellung zu unterstreichen, dass alle Kinder gemeinsam in normalen Schulen unterrichtet werden könnten. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine philanthropische oder ethisch korrekte Haltung, die von den ›Normalen‹ forderte, dass sie mit den benachteiligten ›defekten‹ Menschen teilen und das ›Defekte‹ so behandeln müssten, als sei es ›normal‹. Wie alle kommunistischen Intellektuellen seiner Zeit hat Vygotskij es auf ›wirkliche‹ Gleichheit abgesehen und weist religiöse und bürgerliche Ethik als scheinheilig zurück. Und so löst er das Problem der Gleichheit auf anderem Wege. Wenn er das ›Defekte‹ mit dem ›Normalen‹ gleichsetzt, geht er von dem – paradoxen – Gedanken aus, dass alle ›normalen‹ Kinder in gewissem Sinn ›behindert‹ seien, insofern sie Kinder, d.h. in Entwicklung begriffene

⁷ »Сущность психологического развития ребенка состоит в первую очередь не в том, что растут самостоятельно те или иные функции сами по себе: увеличивается память, усиливается внимание, растет восприятие, а в том, что на каждой возрастной ступени изменяются межфункциональные отношения, изменяются отношения между функциями и на каждой возрастной ступени существует своя система психологических функций при доминировании какой-то определенной функции, стоящей в центре.« L.S. Vygotskij: *Osnovy pedologii*, Leningrad 1935, S. 131–132, Übers. M.E.

Systeme sind. Der wachsende Organismus bleibt, da er sich verändert, zu jeder Zeit ein System von Verhältnissen, und die Veränderung kann diachron begriffen werden als eine Abfolge zeitlich begrenzter Balancen im Rahmen einer Dynamik interner Beziehungen.

Auf diese Weise de-essentialisiert Vygotskij Veränderung und Wachstum und vollzieht einen *linguistic turn* in der Kinderpsychologie. Indem er Kinderpsychologie in Analogie zum System der Sprache und die Kindesentwicklung in Analogie zu Ferdinand de Saussures Begriff der Diachronie betrachtet, konstruiert Vygotskij die kindliche Entwicklung als integralen und historischen Prozess, als eine Dynamik sich ständig verändernder und zugleich intern ausbalancierter Beziehungen. Diese revolutionäre Konzeptualisierung der kindlichen Entwicklung generell resultiert aus Vygotskijs Konzept des ›behinderten‹ Kindes und aus seiner Kritik daran, wie das ›behinderte‹ Kind in der Theorie und der Praxis seiner Zeit, wie er meint, ›konstruiert‹ werde. Auch hier gilt sein Bemühen der De-Essentialisierung der Behinderung, besonders der Blindheit. Danach habe die Bezeichnung ›Behinderung‹ grundsätzlich von sich aus kein Bezugsobjekt und sei in diesem Sinn auch nicht real; und so sei auch der Unterschied zwischen ›defekt‹ und ›normal‹ nicht existent. Künftig, so Vygotskij, werden »[e]ine taube Person, die spricht, und eine blinde Person, die arbeitet, [...] vollumfänglich am Leben teilhaben, sie werden ihre Minderwertigkeit nicht zu spüren bekommen und sie andere nicht spüren lassen.«⁸

Diese De-Essentialisierung ist nur unter der Voraussetzung möglich, dass ›Behinderung‹ eine soziale, historische und politische Erscheinung ist und in keiner Weise eine körperliche. Und erneut sind es nicht Wissen, Wissenschaften oder Technik, die das Wunder bewirken können, das die Blinden sehend und die Lahmen gehend macht, sondern die gesellschaftliche Erziehung. Und diese Erziehung, so Vygotskij, würde unter einem historisch beispiellosen Regime geschehen, während der größten Epoche der »endgültigen Umgestaltung der Menschheit«. Nur eine solche Umgestaltung kann die Behinderung beseitigen:

Die Verwirklichung des religiösen Wunders des ewigen Menschheitstraums – die Blinden sehend und die Tauben sprechend zu machen – ist die Aufgabe der gesellschaftlichen Erziehung, die im bedeutendsten Zeitalter der endgültigen Umgestaltung der Menschheit zutage tritt.

⁸ Vygotsky: »The Psychology and Pedagogy of Children's Handicaps«, in: ders.: *The Collected Works of L.S. Vygotsky. Vol. 2: The Fundamentals of Defectology (Abnormal Psychology and Learning Disabilities)*, hg. von Robert W. Rieber/Aaron S. Carton, Boston (MA) 1993, S. 76–96, S. 83 (engl. Übersetzung verändert, I.S.).

Die Menschheit wird aller Wahrscheinlichkeit nach Blindheit, Taubheit und geistige Zurückgebliebenheit früher oder später besiegen. Sie wird dieses Ziel aber viel früher erreichen in einem sozialen und pädagogischen Rahmen als in einem medizinischen und biologischen System. Es ist möglich, dass die Zeit nicht weit ist, in der die Pädagogik sich schämen wird für den Ausdruck des ›behinderten Kindes‹, der einen unveränderlichen Defekt in der Natur eines Kindes bezeichnet.⁹

In Anlehnung an das System der Sprache wird ›Defekt‹ zu einer Beziehung ohne Substanz. Behinderung ist ein ›soziales Konzept‹, und der ›Defekt‹ selbst ist nur Ausdruck und Spur der naiven und vorurteilsbeladenen Haltung unter den ›Normalen‹, doch keine konstitutive Eigenschaft eines ›behinderten Menschen‹: »Eine blinde Person wird blind bleiben und eine taube Person taub, aber sie werden aufhören behindert zu sein, weil eine Behinderung nur ein soziales Konzept ist; eine Behinderung ist eine unnormale Fortsetzung der Blindheit, Taubheit oder Stummheit.«¹⁰ Nicht das Kind ist ›defekt‹, sondern die Gesellschaft, die es als solches bezeichnet. Während Blindheit und Taubheit als solche bestehen bleiben, wird die Vorstellung von Defekten überhaupt ausgelöscht werden:

Blindheit allein macht ein Kind noch nicht behindert; sie ist keine defekte Verfassung, Unangemessenheit, Abnormität oder Krankheit. Zu all dem wird Blindheit nur unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen der Existenz einer blinden Person. Das ist ein Zeichen des Unterschieds zwischen ihrem Verhalten und den Verhaltensweisen der anderen.¹¹

Insofern wird Blindheit, wiederum im Geiste Saussures, zu einem Zeichen, und zwar nicht für irgendeine objektive Wirklichkeit, sondern ein Zeichen für den Unterschied, für Ungleichheit, Diskriminierung und Ausgrenzung. Genauso hat ›Behinderung‹ nicht die Bedeutung der Abwesenheit eines Vermögens, sondern nur die einer reinen Beziehung, und ist immer sozial und historisch verankert. Als ›Defekt‹ ist das Fehlen einer Fähigkeit nicht von der Natur hervorgebracht, sondern ausschließlich von der falschen gesellschaftlichen Ordnung. Deshalb kann aus Vygotskijs Perspektive nur die radikale Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung die Auslöschung von ›Behinderung‹ und die Beseitigung aller Ungleichheit, Ungerechtigkeit, Entmachtung und Enteignung bewirken. Das blinde Kind, dieser ›Proletarier der Natur‹, wird nur erlöst in »unserer Epoche«,¹² nämlich in der der proletarischen Revolution, und durch die drei Waffen, die diese Epoche führt:

⁹ Ebd., S. 83 f.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 84.

¹² Vygotsky: »The Blind Child« (Anm. 6), S. 108.

[G]esellschaftliche Vorsorge (vorsorgliche Inspektion), gesellschaftliche Erziehung und Sozialarbeit mit den Blinden. Es sind drei Säulen, auf denen der moderne wissenschaftliche Ansatz im Umgang mit Blindheit ruht. Die Wissenschaft muss alle drei Formen des Kampfes ausarbeiten und den Fortschritt, den vorangegangene Epochen in dieser Richtung bereits gemacht haben, zu einem Ende bringen. [...] Ist es wirklich nicht deutlich, dass alle diese drei Problemstellungen, die die Blindheit aufwirft, von sich aus soziale Probleme sind, und dass nur eine neue Gesellschaft diese Probleme ein für allemal lösen kann? Eine neue Gesellschaft wird neue Typen von Blinden hervorbringen. Heutzutage sind in der UdSSR die ersten Grundlagen dieser neuen Gesellschaft gelegt, und das bedeutet, dass die ersten Bestandteile dieses neuen Typs gebildet wurden.¹³

III. Das Mythische der Defektologie: ›Behinderung‹ als qualitative Einzigartigkeit

Was war es, das Vygotskij so zuversichtlich machte, abgesehen von dem Glauben an die heilsbringende Rolle der neuen Gesellschaft bei der Beseitigung von ›Defekten‹? Sind die reinen Beziehungen zwischen den ›Funktionen‹ wirklich so rein? Während er einerseits unrealistischen Hoffnungen auf die Heilung der Blinden eine Absage erteilt, ist er jedoch andererseits nicht bereit, die religiöse Mythologie der Blindheit vollständig zu verwerfen. Für den dialektischen Materialisten gibt es noch einen »Funken Wahrheit« in den uralten Mythen der Blindheit als Überschreitung der Wirklichkeit:

Im Mittelpunkt stehen die Fähigkeiten, die den Blinden zugeschrieben werden, wie etwa die hochempfindlichen Kräfte der Seele, die in Verbindung mit Blindheit rätselhaft, geheimnisvoll und unerklärlich erscheinen. [...] Und obwohl die Geschichte diese Philosophie vollkommen zerstört und die Wissenschaft ihre Unbegründetheit vollständig aufgedeckt hat, ist ein Funken Wahrheit in ihren tiefsten Wurzeln verborgen.¹⁴

Vom mythischen Standpunkt aus ist der Verlust des Augenlichts identisch mit dem Verlust der endlichen Welt und dem Gewinn der Unendlichkeit. Der blinde Teiresias sieht die Zukunft voraus, der blinde Homer dichtet das große Epos, Korolenkos blinder Musiker entwickelt eine übermenschliche Intuition, und so weiter. »Laut den jüdischen Weisen sind diese Gesehenen, aber Nichtsehenden, Ihm nahe, der sieht, aber unsichtbar ist.«¹⁵ Der Mythos setzt immer einen symbolischen Austausch in der Ökonomie der Schöpfung voraus, ganz so, als ob das blinde Subjekt für den Verlust

¹³ Ebd., S. 108f.

¹⁴ Ebd., S. 98.

¹⁵ Ebd.

des Augenlichts mit dem Privileg einer unendlichen, höheren Ordnung, einer Möglichkeit der Überschreitung der Realität, entschädigt würde.

Das ist wiederum eine Frage der Perspektive. Und so lädt auch Vygotskij seine Leser ein, Blindheit nicht länger als Verlust, sondern vielmehr als Gewinn anzusehen. Seine Analyse des blinden Kindes beginnt mit einem Paradox. Er beschreibt Blindheit als konstruktive, nicht als zerstörerische Kraft, die in der Lage ist, etwas zu schaffen und zu verändern:

Weil Blindheit eine neue und einzigartige Persönlichkeitsstruktur erzeugt, erweckt sie neue Kräfte zum Leben; sie ändert die normale Tendenz einer Funktion; sie erneuert und formt auf erfinderische Weise das Bewusstsein einer Person. Deshalb ist Blindheit nicht einfach ein Defekt, ein Minus, eine Schwäche, sondern, in einem bestimmten Sinn, ebenso die Quelle der Manifestation von Fähigkeiten, ein Plus, eine Stärke (wie seltsam und widersprüchlich das auch erscheinen mag).¹⁶

Im Mythos und in den Legenden nimmt

die mildtätige Natur (die sich um ihre Geschöpfe sorgt) [...] mit der einen Hand und gibt mit der anderen zurück, was sie genommen hat. Darum glaubte man, dass jeder blinde Mensch ein blinder Musiker ist, also eine Person, die mit einem geschärften, außerordentlichen Gehör begabt ist. Ein einzigartiger sechster Sinn, unvorstellbar bei Sehenden, wurde bei den Blinden entdeckt.¹⁷

Mit einem für die Sowjets der 1920er Jahre in keiner Weise typischen Wohlwollen gesteht Vygotskij den Mythen und Legenden zumindest ein Quäntchen Wahrheit zu: »Diese Ansichten entstanden [...] aus den Lehren vom Geist, vom Körper und dem Glauben an einen unbegreiflichen Geist.«¹⁸ Obwohl also bereits im Zuge der Renaissance die Wissenschaften die Mythen verdrängt und die Erfahrung an die Stelle des Vorurteils gesetzt haben, kann die Weisheit des Mythos nicht zur Gänze gelegnet werden.

Die Akzeptanz eines gewissen Wahrheitsgehaltes des Mythos erlaubte Vygotskij, eine kritische Haltung gegenüber der positivistischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts einzunehmen. Sein Aufsatz *Die fundamentalen Probleme der Defektologie*¹⁹ beginnt mit der entschiedenen Kritik »einer obsoleten, alten Schule der Defektologie«,²⁰ die den Ansatz verfolge, »ein abnormes Kind«²¹ ausschließlich mittels quantitativer Messung zu bestimmen und so den qualitativen Aspekt der Persönlichkeit eines Kindes

¹⁶ Ebd., S. 97.

¹⁷ Ebd., S. 99.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Lev Vygotsky: »Fundamental Problems of Defectology«, in: ders.: *The Collected Works of L.S. Vygotsky. Vol. 2: The Fundamentals of Defectology (Abnormal Psychology and Learning Disabilities)*, hg. von Robert W. Rieber/Aaron S. Carton, Boston (MA) 1993, S. 29–51, Übers. M.E.

²⁰ Ebd., S. 30.

²¹ Ebd., S. 42.

gänzlich außer Acht zu lassen, dem man in den Imaginationen der alten Mythen noch begegnen konnte. Der konventionelle Ansatz reduziere kindliche Entwicklung auf »quantitatives Wachstum und die Zunahme organischer und psychischer Funktionen«:²² Ein ›behindertes‹ Kind sei einfach als ein Kind verstanden worden, das ›weniger‹ entwickelt ist als ein ›normales‹ Kind. Vygotskijs revolutionäre Neuerung bestand darin, dass er das behinderte Kind »nicht einfach [als] ein Kind« verstand, »das weniger entwickelt« ist »als Gleichaltrige, sondern als eines, das sich anders entwickelt hat.«²³

Die Formel »nicht weniger, sondern anders« ist die eigentliche Basis der Lehre Vygotskijs. Anderssein bedeutet dabei in keiner Weise Abnormalität. Verschiedene Behinderungen – Blindheit, Taubheit, Taubblindheit, ›geistige Zurückgebliebenheit‹, sogar ›moralischer Schwachsinn‹ und ›erzieherische Vernachlässigung‹ (die beiden letzten als offensichtlichste Beispiele für eine Essentialisierung und Medikalisierung sozialer Probleme in der Kindererziehung) – seien Folgen *unterschiedlicher* und nicht *unge-nügender* oder *zu langsamer* Entwicklung, die an einer abstrakten ›Norm‹ gemessen werde. Neben dem Aufgreifen mythischer Vorstellungen versucht Vygotskij, die konservativen professionellen Begrifflichkeiten – die blind für ihre eigenen Metaphorik sind – mit vollständig neu formulierten revolutionären Inhalten und Bedeutungen zu füllen. Das gilt sogar für die bedenklichste defektologische Kategorie: den ›moralischen Schwachsinn‹. In der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts umfasste diese Kategorie jugendliche Delinquenten, obdachlose und vernachlässigte Kinder sowie alle anderen Kinder, die generell ›unmoralisches Verhalten‹ zeigten. Genau wie im Fall des ›behinderten‹ Kindes findet Vygotskij auch hier einen Weg, das Problem radikal neu zu formulieren. Die gemeinhin als moralisch schwachsinnig bezeichneten Kinder sind

unintelligent und nur schwach motiviert, und ihre körperliche Empfindlichkeit (zum Beispiel für Schmerz) ist signifikant reduziert. Darin erkennen viele einen bestimmten Typus, der, von Geburt, vorbestimmt ist für asoziales Verhalten und ethisch eingeschränkt mit Blick auf seine Neigungen und so weiter. Während der Ausdruck ›moralischer Schwachsinn‹ früher einen unheilbaren Zustand implizierte, zeigt die Verlegung solcher Kinder in eine andere Umgebung oft, dass wir es bei ihnen mit einer spezifischen scharfen Empfindlichkeit zu tun haben, und dass die Abtötung dieser Empfindlichkeit ein Mittel der Selbstverteidigung und der Abschottung ist, ein Mittel, sich gegen die Bedingungen der Umwelt mit biologischen Abwehrwaffen zu umgeben. In einer neuen Umgebung zeigen diese Kinder vollkommen andere Eigenschaften.²⁴

²² Ebd., S. 30.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 37f.

Es sind also ›qualitative Unterschiede‹ und ›qualitative Einzigartigkeit‹, die zu Kategorien des Verstehens von ›Defekten‹ werden, und nicht Schwäche oder Mangel. Und so ist das blinde Kind nicht einfach ein ›normales‹ minus Augenlicht; denn Blindheit, oder irgendeine andere Behinderung, ist ja kein Defizit. Generell ist nach Vygotskij der rein quantitative Zugang politisch und moralisch nicht akzeptabel: In der neuen Gesellschaft ist jeder ein Subjekt, und zwar nicht als messbare Variation der Norm, sondern im Sinne qualitativer Einzigartigkeit.

›Defekt‹ ist somit ein Ausdruck, der eine komplexe symbolische und materiale Ökonomie bezeichnet – nicht einfach ein Saussure'sches System reiner Beziehungen, sondern eher ein Gleichgewicht von Verlusten und Ausgleichen, von Einbußen und Errungenschaften:

Einerseits bedeutet die Behinderung *ein Minus, eine Schwäche, eine Verzögerung* in der Entwicklung. Andererseits stimuliert sie einen erhöhten, intensivierten Fortschritt, und zwar genau, weil sie Schwierigkeiten macht. [Ein Defektologe] muss die kompensatorischen Prozesse in Entwicklung und Verhalten eines Kindes berücksichtigen, die den Defekt substituieren.²⁵

Eine ›Behinderung‹ in einen Vorteil zu verwandeln und aus Armut Reichtum zu machen: Diese neue revolutionäre Defektologie scheint der Zauberei fähig und erweist sich als ein neuer, kommunistischer Mystizismus *in praxi*. So gibt es zwar keinen Platz für Wunder in der neuen Gesellschaft, aber jede Menge Raum für revolutionären Kampf, heroische Siege oder Niederlagen, sogar im Fall des blinden Kindes, jener Verkörperung alles nur möglichen *Pathos* und vollständiger Machtlosigkeit. Trotz möglicher Niederlagen kann das »voraussehende Ergebnis immer und unter allen Umständen«²⁶ schöpferisch sein:

Entwicklung, ist sie durch eine Behinderung erschwert, steht für einen (physisch und psychisch) kreativen Prozess. Sie steht für die Schaffung und Neuschaffung der Persönlichkeit eines Kindes auf der Grundlage einer Restrukturierung aller Anpassungsfunktionen und der Formierung neuer Prozesse – überbrückend, ersetzend und ausgleichend hervorgebracht von der Einschränkung – und bringt neue, indirekte Wege der Entwicklung hervor. Die Defektologie begegnet einer Welt neuer, unendlich verschiedener Formen und Verläufe der Entwicklung. Der Verlauf, den eine Behinderung hervorbringt – nämlich den einer Kompensation – ist der Hauptverlauf der Entwicklung eines Kindes mit einer körperlichen Einschränkung oder einer funktionalen Unfähigkeit.²⁷

Es scheint, so suggeriert Vygotskij, diese kreative Kraft von ›Behinderung‹ zu sein, die *alle* Geschichte vorantreibt, und nicht nur die individuelle

²⁵ Ebd., S. 32. Hvh. I.S.

²⁶ Ebd., S. 34.

²⁷ Ebd.

medizinische Geschichte eines bestimmten Kindes. Die *gesamte* Defektologie ist eine Grenzregion und entdeckt eine ganze »Welt neuer, unendlich verschiedener Formen und Verläufe der Entwicklung.«²⁸ Sie ist nicht nur Zeugin individueller Überschreitungen, sondern sieht sich der Möglichkeit der gesamten Menschheit gegenüber, ihr Wesen zu überschreiten. Das blinde – und möglicherweise auch jedes andere ›behinderte‹ – Kind kündigt mit seiner Eigenschaft als ›Zeichen des Unterschieds‹ das Kommen eines neuen Typus des (blinden) Menschen an, der die neue Gesellschaft schafft und der von ihr geschaffen wird.

IV. Das ›Sinnesvikariat‹: Sozialismus der Körperorgane

Der Wiener Psychologe und Psychiater Alfred Adler, einstiges Mitglied im Kreis um Freud und der Begründer einer eigenen Individualpsychologie, war eine internationale Autorität, deren analytische Theorie für Vygotskij besonders interessant wurde, als er an der Defektologie arbeitete. Mit der Erklärungskategorie des ›Machtstrebens‹ entsprach Adlers Theorie dem Bild der Defektologie von der kindlichen Entwicklung als einer willentlichen Überwindung von ›Behinderung‹ in einem aktiven Kampf um einen Platz in der Welt. Adlers grundlegend ökonomische Kategorien – ›Geltung‹ und ›Wert‹, ›Selbsteinschätzung‹ und ›Kompensation‹ – passten ausgezeichnet zu Vygotskijs Vorstellungen von der symbolisch-ökonomischen Balance in der Dynamik der Entwicklung des blinden Kindes. Noch wichtiger war, angesichts des grundsätzlichen Utopismus von Vygotskijs Defektologie, Adlers historischer Optimismus: seine Absicht, den psychischen Prozess nicht (wie Freud) durch die Vergangenheit determiniert, sondern durch die Zukunft bestimmt zu sehen; die Situation also nicht durch ein vergangenes Trauma zu definieren, sondern durch das zu erreichende Ziel, das vor dem Subjekt lag. Genau wie Vygotskijs blindes Kind strebte auch das Subjekt der Adler'schen Individualpsychologie – minderwertig qua Definition und dem Gefühl nach – die Mobilisierung seines angeborenen ›Machtstrebens‹ an, um das Minderwertigkeitsgefühl zu überwinden, volle soziale ›Geltung‹ zu erlangen und sich so an das künftige Leben als Erwachsener anzupassen. Aus Adlers Konzept der Überkompensation wurde bei Vygotskij die »Bildung eines psychologischen Überbaus«:²⁹

²⁸ Ebd.

²⁹ Vygotsky: »Defect and Compensation«, in: ders.: *The Collected Works of L.S. Vygotsky. Vol. 2: The Fundamentals of Defectology (Abnormal Psychology and Learning Disabilities)*, hg. von Robert W. Rieber/Aaron S. Carton, Boston (MA) 1993, S. 52–64, hier S. 53.

Ein blindes Kind entwickelt einen psychischen Überbau zur Überlistung seiner eingeschränkten Sicht mit einem einzigen Ziel: Den Gesichtssinn zu ersetzen. Unter Aufbietung aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel wird ein taubes Kind Wege finden, seine taubheitsbedingte Isolation und Abgeschiedenheit zu überwinden.³⁰

Dies führte auch zu einer vollständigen Neufassung der Bedeutung von Leiden – und damit des innersten Kerns, um den herum die Mythen und Erzählungen von ›Behinderung‹ sich durch die Jahrhunderte entfaltet hatten, die zwar ›den Abnormen‹ das Existenzrecht in der Gesellschaft ›der Normalen‹ sicherten, doch nur als Verkörperung des vollkommenen Mangels, der Enteignung, der grundsätzlichen Armut und Passivität. Die neue Theorie (beruhend auf einer Synthese aus Adler und Marx)

[...] räumt nicht dem Leiden einen hohen Stellenwert ein, sondern seiner Überwindung; nicht der demütigenden Anerkennung einer Behinderung, sondern dem Widerstand gegen sie; nicht der Schwäche allein sondern den Impulsen und Quellen der Stärke, die aus ihr entstehen. Folglich ist die neue Lehre dem christlichen Verständnis des Kranken diametral entgegengesetzt. Es geht nicht um Armut, sondern um mögliche Fülle des Geistes; Elend wird zum Impuls für die Überwindung der Schwäche und den Aufbau der Stärke. [...] Adlers Sicht, dass sozialer Stellenwert das letztendliche Ziel von Kompensation ist, trennt die Psychologie ebenso eindeutig vom christlichen Ideal der Schwäche wie vom Nietzsche'schen Kult der Stärke des Einzelnen.³¹

Hier entspringen auch die schöpferischen Kräfte der Blindheit: Sie ist »nicht einfach eine Behinderung [...], sondern in bestimmtem Sinn eine Quelle der Manifestation von Fähigkeiten, ein Plus, eine Stärke.«³² Blindheit ist schöpferisch, da sie ein Hindernis und einen möglichen Konflikt darstellt. Blindheit ist nicht bedeutsam als ein ›Defekt‹ des Körpers, sondern ausschließlich bedeutungsvoll als Hürde für das blinde Kind, über die es in die soziale Welt eintritt. Ein blindes Kind hat kein anderes Sinnesvermögen, um das verlorene Augenlicht zu ersetzen, aber es besitzt die Kraft der Überkompensation, um die Balance der Funktionen zurückzugewinnen, um »die soziale Auseinandersetzung und psychische Instabilität, die dem körperlichen Defekt entspringen«,³³ zu besiegen.

»Er wird alles sehen wollen«, sagt Adler über ein Subjekt, »wenn er kurzsichtig ist, und alles hören, wenn er schwerhörig ist; er wird alles sagen wollen, wenn er einen offensichtlichen Sprachfehler hat oder stottert. [...] Das Bedürfnis zu fliegen wird am ehesten bei den Kindern anzutreffen sein, die schon beim

³⁰ Ebd., S. 57. Vygotskijs Adler-Rezeption stützt sich im Wesentlichen auf Alfred Adler: *Menschenkenntnis*, Leipzig 1927.

³¹ Vygotsky: »Defect and Compensation« (Anm. 29), S. 58–59.

³² Vygotsky: »The Blind Child« (Anm. 6), S. 97.

³³ Ebd., S. 101.

Springen die Erfahrung großer Schwierigkeiten machen. Der Kontrast zwischen körperlicher Einschränkung und den Bedürfnissen, Phantasien, Träumen, d.h. dem psychischen Streben nach Ausgleich, ist so universell, dass man darauf ein *Grundgesetz* gründen könnte: *Durch subjektive Gefühle der Unzulänglichkeit verwandelt sich eine körperliche Einschränkung/Behinderung in psychisches Streben nach Kompensation und Überkompensation.*«³⁴

Adler erklärte die psychische Fähigkeit zur Überkompensation mit der Kraft des angeborenen Machtstrebens anhand einer Analogie zur organischen Welt. Wenn der Blutkreislauf im Körper blockiert ist, wird das Herz größer als normal, um in der Lage zu sein, mehr Blut zu pumpen und den Körper mit dem notwendigen Sauerstoff zu versorgen.³⁵ Die nahezu übernatürliche Fähigkeit blinder Menschen, Dinge zu sehen ohne zu sehen, einfach durch die Mobilisierung eines Übermaßes an Hören, Tasten und anderer Sinne, war seit Jahrhunderten nicht nur in Mythen, sondern auch in medizinischen Berichten sowie politischen Philosophien überliefert worden. Und auch Adler und Vygotskij hätten diese Geschichten als wahr erachtet. Doch während Adler solche Phänomene als Verlängerung der Physiologie verstanden hätte, akzeptierte Vygotskij sie nur als das Ergebnis systematischer menschlicher Intervention: entweder durch das blinde Subjekt selbst, das an der Weiterentwicklung seiner Fähigkeiten arbeitet, oder durch das Erziehungssystem und die Gesellschaft, die dem Kind eine Gleichstellung in der neuen sozialen Wirklichkeit verschaffen. Die Fähigkeit, Wahrnehmung auszudehnen, ist kein organisches Merkmal, sondern eine politische Entscheidung des Subjekts, das seine eigene Minderwertigkeit bekämpft, indem es einen lebenslangen Plan bewusster zielgerichteter Handlung verfolgt. Diesen Plan nannte Vygotskij, nach Adler, ›Leitlinie‹ (*leitlinija*). Der Kampf des blinden Kindes um eine eigene

³⁴ Vygotsky: »Fundamental Problems of Defectology« (Anm. 19), S. 33. – Das deutsche Original, das Vygotskij ins Russische übersetzt hat, lautet: »Es [das Kind] wird alles sehen wollen, wenn es kurzsichtig ist, alles hören wollen, wenn es Gehör anomalies hat, wird immer sprechen wollen, wenn Sprachschwierigkeiten oder Stottern vorhanden sind [...]. [...] Der Wunsch zu fliegen wird am ehesten bei denjenigen Kindern ausgelöst, die schon beim Springen große Schwierigkeiten vorfinden. Diese Gegensätzlichkeit der organisch gegebenen Beeinträchtigungen und der Wünsche, Phantasien und Träume, den psychischen Kompensationsbestrebungen also, ist eine derart durchgreifende, daß man daraus ein *psychologisches Grundgesetz ableiten kann vom dialektischen Umschlag aus der Organminderwertigkeit über ein subjektives Gefühl der Minderwertigkeit in psychische Kompensations- und Überkompensationsbestrebungen*. Nur daß hier die Einschränkung wohl im Auge zu behalten ist: nicht um ein Naturgesetz handelt es sich dabei, sondern um eine allgemeine, naheliegende *Verführung* des menschlichen Geistes.« Alfred Adler: »Die psychische Behandlung der Trigeminusneuralgie« (1910), in: ders.: *Praxis und Theorie der Individualpsychologie. Vorträge. Zur Einführung in die Psychotherapie für Ärzte, Psychologen und Lehrer*, München 1927, S. 55–70, hier S. 57.

³⁵ *Anm. d. Übers.*: Vgl. zu dieser Analogie Alfred Adler: *Menschenkenntnis* (1927), hg. von Jürg Ruedi, Göttingen 2007 (Alfred Adler Studienausgabe, Bd. 5), S. 76.

soziale Position und um persönlichen Erfolg beruht somit paradoxerweise auf der ursprünglichen Minderwertigkeit als Kind und, weitergehend, als blindes, als ›defektes‹ Kind. Deshalb gibt es

[...] keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Erziehung eines sehenden und eines blinden Kindes. Neue bedingte Verbindungen werden gleichermaßen von jedem Einfluss gebildet. Die Auswirkung von organisierten Außeneinflüssen ist ein determinierender Faktor in der Erziehung. [...] Aus pädagogischer Perspektive mag ein blindes oder taubes Kind prinzipiell einem normalen Kind gleich sein, das taube oder blinde Kind erreicht seine Ziele aber mit anderen Mitteln und auf anderem Wege als das normale Kind [...].³⁶

Welches genau sind diese Mittel und Wege? Mediziner des 18. Jahrhunderts hatten ein physiologisches Phänomen entdeckt, das sie ›Sinnesvikariat‹ nannten. Damit war die Fähigkeit paarweise auftretender Organe (wie der Niere) gemeint, wonach bei Versagen des einen Organs das andere Organ einspringt.³⁷ Analog dazu erklärten die (Blinden-)Psychologie ebenso wie die Mythologie die Wahrnehmung blinder Menschen als ein Substitutionsphänomen, also als ein Sehen mit den Ohren oder Fingern anstelle der Augen.

Vygotskij denkt das Sinnesvikariat im Geist des Marxismus neu, nämlich als Einrichtung der Sinne, die Bedeutung hervorbringt, unabhängig von aller Arbeitsteilung zwischen den verschiedenen Organen. Wie um die Ungleichheit und Entfremdung, die der Arbeitsteilung innewohnt, zu überwinden, restrukturiert die Wahrnehmung ohne Schwierigkeiten die Funktionen ihrer jeweiligen Organe, um auf Basis einer Art von Solidarität zu operieren. Auf diese Weise wird die Integrität des Gesamtorganismus erreicht: Ein Organ springt für ein anderes, versagendes Organ ein und verhindert so den Zusammenbruch des gesamten Organismus.

Es ist kein Zufall, dass ein solches Bild von der Solidarität der Sinne die politische Einbildungskraft der frühen sowjetischen Psychologie angesprochen hat. Der marxistischen Kapitalismustheorie zufolge ist es genau die Arbeitsteilung, die die Entwicklung der kapitalistischen Produktionsweise vorantreibt und damit die Herrschaftsverhältnisse und Ungleichheiten, die

³⁶ Vygotsky: »Defect and compensation« (Anm. 29), S. 59–61.

³⁷ *Anm. d. Übers.*: Entsprechend der Definition aus einem philosophischen Wörterbuch von 1907 nennt man »Sinnesvikariat, d.h. Stellvertretung der Sinne, [...] den Ersatz, welcher dem Menschen bei mangelnder Entwicklung eines Sinnes durch einen anderen gewährt wird. So vikariert der Drucksinn für das Gesicht, der Körpersinn für das Gehör. Kurzsichtige haben meist ein sehr scharfes Gehör. Das Vorwiegen einer Sinnesrichtung beeinflusst natürlich die Individualität. So war für Goethe der Hauptsinn das Auge, und für die alten Hellenen war er mehr oder weniger ebenfalls das Gesicht.« Friedrich Kirchner: *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, 5., von Carl Michaëlis neubearb. Aufl. Leipzig 1907, S. 576.

ihren entsprechenden sozialen Verhältnissen zugrunde liegen, hervorbringt. Es ist auch die Arbeitsteilung, die die Zersplitterung der Arbeiterklasse verursacht und ihre Unfähigkeit, sich im Kampf um die Bewahrung ihrer wirtschaftlichen und politischen Rechte zu organisieren. Die Widersprüche zwischen geistiger und körperlicher Arbeit und die zwischen industrieller und landwirtschaftlicher Produktion sind maßgeblich an der Formierung der antagonistischen Klassenverhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft beteiligt. Andererseits ist es die Solidarität, die das politische Bewusstsein der Arbeiterklasse im Wesentlichen ausmacht. Die Analogie zwischen der Bildung der Klassengegensätze bei Marx und dem Sinnesvikariat besteht also in der angenommenen natürlichen Fähigkeit eines Organs, ein anderes zu vertreten und auf diese Weise die physiologische Arbeitsteilung unter den Wahrnehmungsorganen zu überwinden. Dies wird ermöglicht durch die natürliche Tendenz des Körpers, beschädigte Funktionen mittels der Mobilisierung anderer Funktionen zu ersetzen. Dieser Mechanismus muss Vygotskij als perfekte Allegorie gesellschaftlicher Ordnung überhaupt erschienen sein, in der die Widersprüche zwischen ›normal‹ und ›defekt‹ nicht länger gültig sind dank der im Organismus verankerten natürlichen Fähigkeit zu einer Solidarität der Sinne.

Vygotskij hielt die medizinische Theorie vom Sinnesvikariat grundsätzlich für bedenkenswert, aber auch für naiv. Vor allem im Bezug auf die Blindheit gab es einen bezeichnenden Unterschied. Die Sinne eines blinden Kindes springen nicht automatisch füreinander ein, nur weil eine der Funktionen ausgefallen ist. Was die Intensivierung anderer Sinnesfunktionen motiviert, ist weder der Verlust des Augenlichts allein noch irgendeine natürliche Solidarität im Körper. Es sind vielmehr die negativen sozialen Auswirkungen der Blindheit. Die entstehenden Schwierigkeiten sollten durch die Entwicklung eines ›psychischen Überbaus‹, d.h. durch die Ausarbeitung einer *leitlinija* für zielgerichtetes Handeln hin zur Kompensation der Schwierigkeiten mittels bewusster und organisierter erzieherischer Anstrengungen gelöst werden und nicht dadurch, dass man sich auf eine physiologische Reaktion des Organismus einfach verlässt.

V. Sozialismus für Blinde

In Vygotskij's Programm der Defektologie gibt es einen poetischen und einen politischen Subtext, die beide dazu beitragen, dass die Defektologie zu einer mächtigen Allegorie für ein neu entstehendes revolutionäres Subjekt wird: Genauso wie ein behindertes – blindes, taubes oder geistig eingeschränktes – Kind lernt, Grenzen zu überwinden, kann auch ein

politisches Subjekt, das durch Beraubung, Besitzlosigkeit, Ohnmacht und andere ›Behinderungen‹ gezeichnet ist, in harter Arbeit und mit einem unersättlichen Machtstreben lernen, die gesellschaftlichen Hindernisse zu überwinden, und ein normaler Sowjetbürger werden.

Wie bereits erwähnt bestand Vygotskij auf seiner Behauptung, dass es keinen Unterschied zwischen einem normalen und einem behinderten Kind gibt: Mit den fortschrittlichen Erziehungsmethoden kann ein blindes Kind genauso erfolgreich in das herrschende System gesellschaftlicher Beziehungen integriert werden. Es sind die falschen pädagogischen Ansätze, die für die Ghettoisierung blinder Kinder verantwortlich sind. Der Gesellschaft ist es nur möglich, blinde Kinder in das normale Leben zu integrieren, wenn sie selbst, und nicht das blinde Kind, reformiert wird. Es ist die ›normale Gesellschaft‹, die von Ausbeutung und Herrschaft befreit werden muss, damit ein blindes Kind, obwohl ›besonders‹, als ›normal‹ akzeptiert werden kann. Im Unterschied zu den Überzeugungen liberaler Lehrer und Ärzte im Westen bedarf es nicht nur besserer Unterrichtsmethoden und Erziehungsbedingungen, um das Problem lösen. Der Schlüssel für die Lösung ist allein der politische Wille. Nur mit ihm kann echte Gleichheit zwischen Sehenden und Blinden hergestellt werden. Und nur die neue sozialistische Gesellschaft in der UdSSR – im Land der siegreichen sozialistischen Revolution – kann dies leisten. »Eine neue Gesellschaft wird neue Typen von Blinden hervorbringen. Heutzutage sind in der UdSSR die ersten Grundlagen dieser neuen Gesellschaft gelegt, und das bedeutet, dass die ersten Züge dieses neuen Typs gebildet wurden.«³⁸

Was Vygotskij hier suggeriert, ist eine Art ›Sozialismus der Blinden‹, der auf der Beseitigung des Widerspruchs zwischen dem Normalen und dem Abnormen beruht, um die Sprache der marxistischen Theorie zu verwenden. Sein ›Sozialismus der Blinden‹ beruht auf der Voraussetzung einer fundamentalen Gleichheit und auf einer Kritik der Entfremdung, die die sehende Gesellschaft zur Ausgrenzung der blinden Minderheit erzeugt. Eine andere Grundlage ist die Voraussetzung der Klassensolidarität, die im Fall des blinden Kindes in der Mythologie des Sinnesvikariats beispielhaft veranschaulicht wird (und die Vygotskij zwar für ihre Naivität kritisiert, aber nicht vollständig zurückweist). Des Weiteren wird der ›Sozialismus der Blinden‹ möglich durch die Unterstützung der Blinden in Form des staatlichen Erziehungs- und Fürsorgewesen, eine Vorstellung, die Antonio Gramscis Plan einer Kulturellen Hegemonie zwischen Intellektuellen und Subalternen nahe kommt. Danach statten die ›organischen Intellektuellen‹ (in diesem Fall die Defektologen) die Subalternen (blinden Kinder) mit

38 Vygotsky: »The Blind Child« (Anm. 6), S. 109.

Wissen und Fähigkeiten aus, die nötig sind für ein Leben in der Welt der sehenden Erwachsenen.³⁹

Im Lauf der Zeit wurde Vygotskij's ›Sozialismus der Blinden‹ im sowjetischen Kontext politisch immer weniger opportun. In den stalinistischen 1930er Jahren gab es keine echte Möglichkeit, gleichzeitig Marxist zu sein und Alfred Adler zu zitieren. Dennoch bewahrte sich die Defektologie ihre frühe avantgardistische Poetik und Politik: die Vision eines anderen, nicht wirklich bolschewistischen Sozialismus. Mit der *Persona* des ›defekten‹ Kindes skizzierte Vygotskij eine alternative revolutionäre Subjektivität, die nicht vollständig der bolschewistischen Fassung des ›Neuen Menschen‹ entsprach und ihr in einer wichtigen Hinsicht sogar widersprach. Das ›defekte‹ blinde Kind ist weit entfernt von der bolschewistischen und später stalinistischen Idee des starken Proletariers, der den heldenhaften Klassenkampf wagt, um die Universalgeschichte in die Weltrevolution münden zu lassen. Das blinde Kind verkörpert eine völlig negative Subjektivität hinsichtlich Besitz, Staatsangehörigkeit, Status und öffentlicher Wirksamkeit; es ist ein entrechteter Agent, eine Verkörperung des Leidens, ein Mikrokosmos des ›Defekts‹, zurückgewiesen vom Makrokosmos der ›normalen Welt‹. Ein solches Subjekt widersetzt sich eher dem eigenen ›Defekt‹ als dem äußerlichen Feind. Es ist die Aufgabe seiner eigenen zielgerichteten Bemühung wie der informierten wissenschaftlichen und erzieherischen Eingriffe, die zerbrochene Verbindung zwischen dem ›Normalen‹ und dem ›Abnormen‹ zu reparieren.

Ein weiterer Unterschied betrifft die wichtigste Frage: Was genau ist die Kraft, die dem blinden Kind die Möglichkeit garantiert, die Welt der ›Normalen‹ zu gleichen Bedingungen zu betreten? Und welche Kraft könnte es sein, die die Erneuerung der sozialen Umgebung des blinden Kindes und die Eliminierung des Elends der Blindheit garantiert? Wie ich oben gezeigt habe, ist die Kraft, die in der Lage ist, die große Masse der unaufgeklärten ›Normalen‹ zu erneuern, für Vygotskij die Sowjetherrschaft selbst. Es lässt sich nicht feststellen, ob er ernsthaft auf die Wohltaten der bolschewistischen Herrschaft hoffte, ob er bloß angesteckt war von den utopischen Träumen der frühen Aufbaubegeisterung in der UdSSR oder ob er vielleicht doch nur versuchte, der Sowjetbürokratie zu sagen, was sie hören wollte. Wie auch immer, an einer Stelle in *Das blinde Kind* deutet Vygotskij – der Vater einer utopischen, technisch wie politisch nicht durchsetzbaren Pädagogik – etwas an, das bereits den großen Autor des

³⁹ Vgl. Antonio Gramsci: *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*, hg. und übers. von Quintin Hoare/Geoffrey Nowell Smith, London 1971, S. 347–351.

monumentalen Werks *Denken und Sprechen*⁴⁰ und frühen Propheten des Sozialkonstruktivismus der modernen Geistes- und Sozialwissenschaften erkennen lässt. Die einzige allmächtige Instanz, die dem blinden Kind das Geschenk der Emanzipation und der Gleichheit machen kann; die einzige wahrhaft sozialistische Instanz, die das Minderwertigkeitsgefühl des Kindes aufheben und den Defekt kompensieren kann; die einzige Instanz, die stärker ist als die reale Macht und die symbolische Kraft der sowjetischen Propaganda, ist die Sprache. Nur die Sprache verleiht Gleichheit: »Nicht nur sind das endgültige Ziel und alle Entwicklungswege, die zu ihm führen, die gleichen für ein blindes und ein sehendes Kind; auch ist die Hauptquelle, aus der diese Entwicklung ihre Inhalte bezieht, die gleiche für beide – die Sprache.«⁴¹

Übersetzung: Martin Eberhardt

⁴⁰ Lev Vygotsky: »Thinking and Speech«, in: ders.: *The Collected Works of L.S. Vygotskij. Vol. 1: Problems of General Psychology (Including the Volume »Thinking and Speech«)*, hg. von Robert W. Rieber/Aaron S. Carton, Boston (MA) 1987, S. 53–91. Auf Deutsch: Lev S. Vigotski: *Denken und Sprechen*, hg. von Johannes Helm, eingel. von Thomas Luckmann, übers. von Gerhard Sewekow, Frankfurt a.M. 1993.

⁴¹ Vygotsky: »The Blind Child« (Anm. 6), S. 109.

Wissen, das das Sehen stört. Edward Bradford Titcheners und Albert Michottes wahrnehmungspsychologische Experimente

SIGRID LEYSSEN

Einleitung

»Sagen Sie mir, was Sie im Apparat sehen!« Mit diesen Worten bat der Psychologe Albert Michotte (1881–1965) in seinem Labor in Leuven mehrere Versuchspersonen, vor einem großen Instrument Platz zu nehmen, das bewegte schematische Bilder zeigte. In seinem Experiment wollte er die Probanden dazu bringen zu berichten, was sie sahen – und wirklich nur das, was sie sahen, und nicht, was sie wussten oder wie sie die Bilder deuteten.

Die Unterscheidung zwischen Sehen und Wissen war seit jeher ein zentrales Problem in der Philosophiegeschichte und spielte eine herausragende Rolle in den Debatten über wissenschaftliche Beobachtung und gerichtliches Zeugnis. Im 19. Jahrhundert beschäftigten sich zunehmend Wissenschaftler verschiedener Disziplinen damit, beobachtete Tatsachen vom (unwillkürlichen) Beitrag des Beobachtenden zu unterscheiden. Vor diesem Hintergrund machte es auch die moderne wissenschaftliche Psychologie gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu ihrem Projekt, durch experimentelle Methoden wirkliche Sinneswahrnehmung, die eher direkten, reinen und primitiven Sinnesdaten, zu bestimmen und diese von allen störenden Einflüssen zu trennen, die den Zugang zu ihnen verhinderten – vor allem von Überzeugungen und Auffassungen verschiedenster Art.¹

1 Zur Ursprungsgeschichte wissenschaftlicher Psychologie siehe Henning Schmidgen: »Time and Noise. The Stable Surroundings of Reaction Experiments, 1860–1890«, in: *Studies in History and Philosophy of Science Part C: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 34 (2003) 2, S. 237–275. Über die Psychologie als Antwort auf Fragen der »wissenschaftlichen Objektivität« und ihre eigenen Probleme mit ihr siehe u.a. Christopher D. Green: »Scientific Objectivity and E.B. Titchener's Experimental Psychology«, in: *Isis* 101 (2010) 4, 2010, S. 697–721. Zu der beginnenden Beschäftigung der Psychologie mit Problemen der Wahrnehmung und der Erinnerung in Zeugenaussagen vgl. Hugo Münsterberg: *On the Witness Stand. Essays on Psychology and Crime*, New York 1908. Zur wissenschaftlichen Beobachtung und zur Geschichte der Objektivität als Geschichte der Sichtweisen siehe Lorraine Daston/Peter Galison: *Objectivity*, New York/Cambridge, Mass. 2007 (dt. Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*. Übers. v. Christa Krüger), Berlin 2007).

Psychologische Wahrnehmungsexperimente können also als vielfältige und einfallreiche Versuche verstanden werden, die Störungen bei der Wahrnehmung des sinnlich ›Gegebenen‹ zu untersuchen, zu kontrollieren, zu variieren oder gar auszuschließen. Entscheidend dabei ist, dass es den hier vorgestellten Forschern nicht um pathologische Physiologien oder erkrankte Psychen ging, sondern um ›Sehstörungen‹ im ganz ›normalen‹ Wahrnehmungsprozess.

Im Folgenden untersuche ich, in welcher Weise die Psychologen Edward Bradford Titchener und Albert Michotte die Frage »Was siehst du?« formulierten. Ich untersuche die Versuchsaufbauten, die sie konstruierten, die Arten des Sehens, die sie provozierten oder um jeden Preis vermeiden wollten, die Antworten, die sie bekamen, und wie sie mit diesen umgingen. Der Blick auf die experimentellen Praktiken zeigt, welche Faktoren für die einflussreichsten gehalten wurden und wie ihr Einfluss auf das in unserer Wahrnehmung ›Gegebene‹ verstanden wurde. Ich analysiere dabei zwei Zugänge, die einige Jahrzehnte auseinander lagen und die beide entworfen wurden, um das ›unmittelbar Gegebene‹ von sekundärer Interpretation in der Wahrnehmungserfahrung abzugrenzen: zum einen die von Titchener entwickelte Methode der Introspektion und zum anderen, ausführlicher und detaillierter, Michottes Umkehrung von Titcheners Methode. In beiden Versuchen geht es um den Begriff des *Reizirrtums* (*stimulus error*). Titchener prägte diesen Begriff, um eine fehlerhafte Art der Wahrnehmungsbeobachtung zu bezeichnen, in der Beobachtende eine Interpretation fälschlich als gegebene sinnliche Erfahrung verstanden. Interessanterweise war das, was dem einen als gestörtes Sehen galt, für den anderen die unmittelbarste und einfachste Art des Sehens.

Im Mittelpunkt meiner Betrachtung steht eine experimentelle Technik, die als neuer Weg zur Unterscheidung zwischen Sehen und Wissen vorgeschlagen wurde. Mit dem Versuchsaufbau, den der belgische Psychologe Albert Michotte in den späten 1930er Jahren entwickelt und bis in die 1960er Jahre benutzt hat, wurde die Suche nach einer reinen Wahrnehmung fortgesetzt, wobei allerdings die Grenzen dieser Wahrnehmung neu gezogen wurden. Instrumentengestützte Verfahren, um unmittelbare, ›einfache‹ Wahrnehmungen erfolgreich von solchen zu unterscheiden, die durch Interpretationen zustande kamen, schienen immer noch vielversprechend. Michottes spezielle Technik, Sehen und Wissen zu unterscheiden, fand Eingang in die heftigen philosophischen Diskussionen, die kurze Zeit später um den Begriff der ›Theoriebeladenheit der Beobachtung‹ (Norwood Russel Hanson) geführt wurden.

I. Die Umkehrung des Reizirrtums

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts plagte sich die neue experimentelle Psychologie mit widersprüchlichen Ergebnissen. Einige Psychologen beobachteten Phänomene, deren Existenz von anderen schlicht bestritten wurde. Für diese Schwierigkeiten machte der an der Cornell University forschende Psychologe Edward Bradford Titchener (1867–1927) 1909 eine falsche Einstellung bei der Beobachtung verantwortlich, die er *Reizirrtum* (*stimulus error*) nannte. Ihm zufolge bezogen sich Versuchspersonen, anstatt sich an das zu halten, was sie wirklich sahen, oft auf das, was ihre Beobachtung verursachte: Sie »bezogen sich nicht auf ›Sinneserfahrung‹, sondern auf den ›Reiz‹.«² Der Reizirrtum oder Objektirrtum (*object error*, d.h. die Bezugnahme auf die Objekte statt auf die Eindrücke und Empfindungen), wie Titchener ihn auch nannte, sei die Einstellung, die im Alltag, aber auch in den Naturwissenschaften, wie auch häufig in der Philosophie und, wie er hervorhob, besonders in der damals viel diskutierten Phänomenologie anzutreffen sei.

Wenn Psychologen diese Haltung einnahmen, so argumentierte Titchener, seien ihre Beschreibungen von Erfahrung eher eine Mischung aus Beobachtung und Deutung als echte Beobachtungen. Er kritisierte die Phänomenologen scharf, die »vorgeben, geistige Phänomene zu sehen, wie sie sind«,³ sich in seinen Augen aber allzu leicht täuschen ließen von der angenommenen Neutralität und vorwissenschaftlichen Unbefangenheit ihres Standpunkts. Sie missachteten die Macht logischer Kategorien, Traditionen und sprachlicher Formen, die es schwierig machten, geistige Phänomene tatsächlich »naiv« und unvoreingenommen zu betrachten. Titcheners Lösungsvorschlag war, »Bedeutungen« aus experimentellen Beobachtungen so vollständig wie möglich auszuschließen: Versuchspersonen müssten sich etwa auf Licht- oder Farbefmpfindungen beziehen statt auf »ein Haus, Bäume [oder den] Himmel«.⁴ Farbflecken oder Sättigungsgrade seien Erfahrungstatsachen, nicht Wirkungen und Bedeutungen, die

² Edward Bradford Titchener: »The Schema of Introspection«, in: *The American Journal of Psychology* 23 (1912) 4, S. 485–508: They »attend[ed] not to ›sensation‹ but to ›stimulus‹«, Übers. M.E. Zu Titchener und zum Reizirrtum siehe Adrian Brock: »Imageless Thought or Stimulus Error? The Social Construction of Private Experience«, in: William R. Woodward/Robert S. Cohen (Hg.): *World Views and Scientific Discipline Formation. Boston Studies in the Philosophy of Science* (134), Dordrecht u.a. 1991, S. 97–106.

³ Titchener: »The Schema of Introspection« (Anm. 2), S. 489: They »purport[ed] to take mental phenomena at their face value«, Übers. M.E.

⁴ Ich beziehe mich hier auf Max Wertheimers scharfe Kritik an Titchener und Anderen, in der er darauf besteht, dass es »ein Haus, Bäume, Himmel« sind, was er tatsächlich sieht. Vgl. Max Wertheimer: »Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt«, in: *Psychologische Forschung. Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften* 4 (1923) 1, S. 301.

diesen Tatsachen üblicherweise zugeschrieben würden. Nach Titcheners Vorstellung müssten Psychologen, die sinnliche Erfahrung untersuchen wollten, eine Introspektionshaltung in einem wohldefinierten technischen Sinn einnehmen. Diese *introspektive* oder *existentielle* Einstellung (d.i. eine Einstellung, die beschreibt, was in der Erfahrung *existiert*) werde durch gründliches Training, das Lernen und Verlernen einschließt, erworben und ermögliche zu beschreiben, was in bewusster Erfahrung an grundlegenden Bestandteilen gegeben ist.⁵

Nicht lange nachdem Titchener den Reizirrtum beschrieben hatte, wurde die von ihm vorgeschlagene Introspektionshaltung selbst als Irrtum bezeichnet. Anstatt als psychologische Einstellung *par excellence* wurde sie nun als Verwirrung des Sehens oder als professionelle Unfähigkeit betrachtet. Viele Psychologen lehnten introspektive Methoden überhaupt ab; manche von ihnen suchten eine Lösung des Reizirrtums paradoxerweise in der alltäglichen Weise des Sehens, also in genau der Art und Weise, Dinge und Ereignisse wahrzunehmen, die von Titchener als so schädlich für die psychologische Beobachtung angesehen wurde.

Einer von ihnen war der experimentelle Psychologe Albert Michotte im belgischen Leuven.⁶ Als junger Psychologieprofessor war Michotte 1907 und 1908 Gastwissenschaftler am psychologischen Labor von Oswald Külpe (1862–1915) gewesen, genau zu der Zeit, als die einflussreiche Debatte um die systematischen Introspektionsmethoden begann. Michotte war begeistert von den Würzburger Methoden und den mit ihnen verbundenen Aussichten, experimentellen Zugriff auch auf höhere geistige Prozesse zu ermöglichen – etwas, das Wilhelm Wundt (1832–1920), dessen Leipziger Laboratorium Michotte in den Jahren zuvor besucht hatte, für unmöglich erklärt hatte. Michotte verwendete eine Zeit lang ähnliche systematische Introspektionstechniken, um Willensakte und logisches Gedächtnis zu untersuchen. Wilhelm Wundt, Lehrer sowohl von Külpe wie von Titchener,

⁵ Vgl. Titchener: »The Schema of Introspection« (Anm. 2), S. 489; ders.: »Prolegomena to a Study of Introspection«, in: *The American Journal of Psychology* 23 (1912) 3, S. 427–448; ders.: »Description vs. Statement of Meaning«, in: *The American Journal of Psychology* 23 (1912) 2, S. 165–182. Zu Titchener und der Bedeutung dieser beiden Aufsätze von 1912 für sein Denken siehe etwa Rand B. Evans: »E. B. Titchener and His Lost System«, in: *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 8 (1972) 2, S. 168–180.

⁶ Zu Albert [Edouard] Michotte [van den Berck] (1881–1965) siehe die Einleitung zu ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Die phänomenale Kausalität*, hg. von Otto Heller/Winfried Lohr, Bern u. a. 1982; Georges Thinès/Alan Costall/George Butterworth (Hg.): *Michotte's Experimental Phenomenology of Perception. Resources for Ecological Psychology*, Hillsdale, N.J. 1991; Alan Costall: »Meeting behaviourism halfway. Michotte and the revolt against positivism«, in: Ugo Savardi/Alberto Mazzocco (Hg.): *Figura e sfondo: Temi e variazioni per Paolo Bozzi*, Padua 2003, S. 131–147. Vgl. auch meine Aufsätze »La Phénoménologie Expérimentale d'Albert Michotte: Un Problème de Traduction«

kritisierte 1907 in einem Artikel die Forschungen im Würzburger Labor heftig, worauf Michotte als einer der Ersten reagierte.⁷

In seinem Artikel führte Michotte die Widersprüche zwischen den Ergebnissen der Würzburger Psychologen und denjenigen ihrer Kritiker (in erster Linie Titcheners) auf die verschiedenen theoretischen Hintergründe und die unterschiedliche Ausbildung der Kontrahenten zurück. Allerdings weigerte er sich, dies als ein Problem zu sehen, das allein die Würzburger Schule betraf, da er die Kritiker der Würzburger Methoden als ebenso abhängig von den Implikationen ihrer theoretischen Grundüberzeugungen betrachtete. Er wandte sich außerdem dagegen, das Problem nur bei der Psychologie und der Beobachtung innerer Zustände zu sehen. Dass vorgefasste Ideen oder theoretische Ansichten einen wichtigen Einfluss auf Beobachtungen haben könnten, gelte für Beobachtungen externer Phänomene in allen Wissenschaften.

Welcher Psychologe würde nicht zustimmen, dass vorgefasste Gedanken, theoretische Überzeugungen, zuvor gemachte Beobachtungen einen beträchtlichen Einfluss auf die Beobachtung von externen Phänomenen in den Naturwissenschaften haben? Lenkt nicht die gesamte Vergangenheit des Experimentators oder Beobachters seine Aufmerksamkeit in eine bevorzugte Richtung, lässt sie ihn nicht unbewusst viele kleine Tatsachen beiseiteschieben, die Einfluss auf seine Schlussfolgerungen haben könnten? Ist das nicht einer der Gründe dafür, dass Beobachter, die ähnliche Tatsachen mit identischen Methoden untersuchen, so häufig zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen? Das scheint uns sicher zu sein.⁸

Statt aber im Einfluss der Theorie auf die Beobachtung ein unüberwindliches Problem der Würzburger Introspektionsmethoden zu sehen, betonte Michotte vielmehr die methodischen Verbesserungen, zu denen die widersprüchlichen Ergebnisse geführt hätten, und die künftigen Forschungsmöglichkeiten, die sie der Psychologie eröffneten.

⁷ Albert Michotte: »A propos de la méthode d'introspection dans la psychologie expérimentale«, in: *Revue néo-scholastique* 14 (1907) 56, S. 507–532, als Antwort auf Wilhelm Wundt: »Über Ausfrageexperimente und über die Methoden zur Psychologie des Denkens«, in: *Philosophische Studien* 3 (1907), S. 301–360. Andere Gesichtspunkte von Michottes Auseinandersetzung mit Problemen der Würzburger Methoden von 1907 werden kurz erwähnt in Kurt Danziger: »The History of Introspection Reconsidered«, in: *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 16 (1980) 3, S. 241–262, insb. S. 251.

⁸ Michotte: »A propos de la méthode d'introspection« (Anm. 7), S. 526f.: »Quel est le psychologue qui affirmerait que les idées préconçues, les vues théoriques, les observations antérieures n'ont pas une influence considérable sur l'observation de phénomènes externes même, dans les sciences physiques? Tout ce passé de l'expérimentateur, ou de l'observateur, ne dirige-t-il pas son attention dans une voie préférée, ne lui fait-il pas négliger inconsciemment bien des petits faits qui pourraient avoir une influence sur les conclusions? N'est-ce point là une des raisons pour lesquelles si souvent, des observateurs, qui étudient des faits semblables avec des méthodes identiques, arrivent à des conclusions différentes? La chose nous paraît certaine.«, Übers. a. d. Engl. M.E.

Titcheners restriktivere Definition der Introspektion war einer der Lösungsvorschläge dafür, den Einfluss theoretischer Vorannahmen auf Sinnestatsachen auszuschließen. Kritiker haben freilich gezeigt, dass die Beobachtungen der Introspektionisten selbst in hohem Maße auf einer Vorannahme über die Natur von Sinnestatsachen basierten, und zwar viel stärker als auf dem tatsächlich Wahrgenommenen.⁹ Michotte brachte ein ähnliches Argument vor. Er wies ausdrücklich auf die große Bedeutung von Titcheners Bestimmung des Reizirrtums für die Psychologie hin.¹⁰ Und er bestätigte, dass Psychologen ihre Untersuchungen viel zu oft auf dem aufbauten, was die Reizbedingungen erwarten ließen, und nicht auf tatsächlicher Erfahrung. Allerdings unterlag die Introspektionstechnik Titcheners laut Michotte selbst dem Reizirrtum: Sie bezog sich immer noch zu sehr auf den physikalischen Reiz.¹¹

Michotte hielt die introspektiven oder, wie er sie auch nannte, *analytischen* Einstellungen für noch immer weitgehend von der Annahme einer Eins-zu-eins-Beziehung zwischen einem bestimmten physikalischen Reiz und einer Sinneswahrnehmung dominiert, so dass nichts als in der Wahrnehmung ›gegeben‹ angenommen werden könne, das keine direkte Entsprechung in der Reizsituation hat. Eine introspektionistische Einstellung, die versucht, jegliche Bedeutungszuweisung zu vermeiden, indem sie sich in erster Linie an den physikalischen Reizbedingungen orientiert, führt laut Michotte zu einer erheblichen und ›künstlichen‹ Beschränkung der Tatsachen.¹² Es gibt einen Abschnitt, in dem Titchener zusammenfasst, was nicht beobachtet werden kann:

Die ›Grenzen‹ der Introspektion folgen aus sich selbst; sie sind mit deren Definition gegeben; sie sind von der gleichen Art wie die ›Grenzen‹ eines Mikroskops oder einer Kamera. Wir können nur beobachten, was beobachtbar ist; die Ergebnisse logischer Abstraktion können wir nicht beobachten. Relation können wir also nicht beobachten, obwohl wir in einer Relation gegebene Vorgänge beobachten können. Genauso wenig können wir Veränderung beobachten, obwohl wir durchaus sich verändernde Vorgänge beobachten können, solange die Aufmerksamkeit (im Rahmen der gestellten Beobachtungsaufgabe)

⁹ Vgl. Wolfgang Köhler: *Gestalt Psychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, New York 1947 [1st ed. 1929], S. 90 (dt. Wolfgang Köhler: *Psychologische Probleme*, Berlin 1933).

¹⁰ Vgl. Albert Michotte: »Ist die Physikalische Kausalität eine phänomenale Gegebenheit?«, in: ders.: *Gesammelte Werke* (Anm. 6), S. 107–138, hier S. 131, sowie ders.: »Psychologie et Philosophie«, in: *Revue néo-scholastique de philosophie* 39 (1936) 50, S. 208–228, hier S. 210.

¹¹ Vgl. Albert Michotte: »Cursus Elementaire Gewaarwordingen«, Kurs von Prof. Albert Michotte van den Berck 1943–1944, Matrizenabzug des Typoskripts, Universiteitsarchief KU Leuven, Archief Joseph R. Nuttin 38, S. 19.

¹² Michotte spricht von einer »limitation fictive du donné«. Michotte: »Psychologie et Philosophie« (Anm. 10), S. 212.

aufrechterhalten werden kann. Wir können Kausalität nicht beobachten, obwohl wir Vorgänge beobachten können, die definitiv kausal bedingt sind. Und so ist es in anderen Fällen. Psychologische Beschreibung kann Vorgänge nur auf der Ebene ihrer empirisch erkennbaren Eigenschaften behandeln.¹³

Michotte verwendete einen großen Teil seiner Lebensarbeit darauf, genau diese paradigmatischen Fälle von Unbeobachtbarkeit (Relation, Veränderung, Kausalität) beobachtbar zu machen. Er konnte zeigen, dass kausale Verbindungen und funktionale Relationen in bestimmten Fällen sehr spezifische phänomenale Eigenschaften haben und dass sie direkt beobachtet werden.

Für Michotte war es offensichtlich, dass ein Versuch wie Titcheners radikal alle Überzeugungen, alle Bedeutung und Wirkungen von der Beobachtung auszuschließen, nicht unbedingt einen besseren Zugriff auf das Gegebene ermöglicht. Ein solcher Versuch schließt bestimmte Phänomene a priori aus, lässt damit zu, dass theoretische Überzeugungen sinnliche Erfahrung beeinflussen, und macht die Psychologie anfälliger für Schulbildung und die damit verbundenen Auseinandersetzungen. Wie auch die Gestaltpsychologen sprach sich Michotte für die Rückkehr zu einer alltäglicheren Art zu sehen in experimentellen Zusammenhängen aus. Während Titchener Beschreibungen zurückgewiesen hatte, die *Bedeutung* und *Wirkung* von Gegenständen und Ereignissen in Wahrnehmungsversuchen einbezogen,¹⁴ kam Michotte zu dem Ergebnis, dass »der Standpunkt der Information und der Bedeutung weitaus wichtiger zu sein scheint als der existentielle Standpunkt.«¹⁵ Hier wird deutlich, wie eine bestimmte Art zu sehen von einem wissenschaftlichen Fehler zu einer wissenschaftlichen Notwendigkeit wird.

13 Titchener: »The Schema of Introspection« (Anm. 2), S. 498: »The ›limitations‹ of introspection now follow of themselves; they are given with its definition; they are of the same sort as the ›limitations‹ of a microscope or a camera. We can observe only what is observable; and we cannot observe any product of logical abstraction. We cannot, therefore, observe relation, though we can observe content-processes that are given in relation. We cannot either observe change, though we can observe changing content-processes for so long a time as attention, under the observational Aufgabe, may be maintained. We cannot observe causation, though we can observe content-processes that are definitely conditioned. And so it is in other cases. Psychological description can deal only with content-processes under their empirically distinguishable attributes.«, Übers. M.E.

14 Vgl. Titchener: »Description vs. Statement« (Anm. 5).

15 »Sévèrement critiqué par les introspectionnistes les plus purs (Titchener par ex.), le point de vue de l'information et de la signification, paraît être, de loin, plus important que le point de vue existentiel.« Albert Michotte: »Psychologie approfondi. Cours de Prof. Michotte 1940/1941«, Universiteitsarchief KU Leuven, Archief Joseph R. Nuttin 38, unvollständiges Typoskript »par étudiant«, S. 25–72, hier S. 42. Der »existentielle Standpunkt«, der sich auf das bezieht, was in der Erfahrung zu einem bestimmten Zeitpunkt »existiert«, wird von Titchener (und von Michotte, wo er sich auf diesen bezieht) als Synonym für den introspektionistischen Standpunkt benutzt.

II. Sichtweisen: Philosophen, Psychologen und ›Alltagsmenschen‹

Wenn Menschen im Alltag sehen, wie jemand Brot schneidet, sind sie überzeugt, dass sie das Messer in das Brot schneiden *sehen*. Für sie ist es offensichtlich, dass sie die Aktivität des Brotmessers wahrnehmen. Dies scheint für Philosophen und Psychologen anders zu sein. Sie behaupten, dass sich die Wahrnehmung auf Bewegung (hier: das Vor und Zurück des Messers und das Wachsen des Einschnitts im Brot) beschränkt, und dass die oben verwendeten Ausdrücke dafür schlicht ungenau seien. Michotte wies den Vorwurf der sprachlichen Verwirrung zurück: Die Philosophen seien mit ihrem »Standpunkt im Recht, wenn sie im Fall der sich stoßenden Kugeln [...] feststellen, daß außer den Bewegungen der Kugeln kein wahrnehmbares physikalisches Ereignis stattfindet (d.h. kein physikalisches Ereignis, das unsere Sinnesorgane erregen kann). Aber sie sind in dem Maße im Unrecht, in dem sie vorgeben, daß sich die Wahrnehmung selbst auf die Bewegung der Kugeln beschränke«. ¹⁶ Indem sie sich bei der Bestimmung dessen, was als in der Wahrnehmung gegeben gelten könne und was nicht, zu eng an die Physikalische hielten, unterlägen sie einen Reizirrtum.

Michotte hob hervor, wie erstaunlich es sei, dass so viele Generationen von Philosophen nicht anerkannten, die Wirkung eines Objekts auf ein anderes gesehen zu haben. Er zitiert David Hume, der schrieb, »daß wir in Einzelfällen der Wirksamkeit von Körpern auch mit äußerster Genauigkeit der Prüfung nie etwas anderes entdecken können, als daß ein Ereignis dem anderen folgt«. ¹⁷ Haben diese Philosophen es wirklich nicht sehen können? Nicolas Malebranche ist in dieser Frage aufmerksamer, wenn er schreibt, dass »mir meine Augen [sagen], oder [...] zu sagen [scheinen]«, dass ein Ball wirklich der Grund für die Bewegung des anderen Balls ist. Aber Malebranche verwarf die Evidenz der Sinne zugunsten der Evidenz des Denkens, da der Verstand keine notwendige Verbindung zwischen beiden Ereignissen aufzuzeigen vermöge. ¹⁸ Michotte zeigt, wie Philosophen, geleitet von theoretischen Vorannahmen über die Funktionsweise der Wahrnehmung, in ihren Beobachtungen eine analytische Einstellung ein-

¹⁶ Michotte: »Ist die Physikalische Kausalität ...?« (Anm. 10), S. 131.

¹⁷ David Hume: *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, übers. von Raoul Richter, hg. und mit einer Einführung von Manfred Kühn, Hamburg 2015, Abschn. 7, II, 1. Absatz, S. 84. [Michotte zitiert diesen Satz offenkundig fälschlicherweise aus Humes *Essays: Moral, Political and Literary*; vgl. Albert Michotte: *La perception de la causalité*, Leuven/Paris ²1954, S. 5, Anm. M.E.]

¹⁸ Michotte zitiert Léon Brunschvicg, der Malebranche zitiert, vgl. Michotte: »Ist die Physikalische Kausalität ...?« (Anm. 10), S. 131.

nahmen, die die phänomenale Kausalität zum Verschwinden brachte. Im Rahmen eines Kausalitätsbegriffs, der Notwendigkeit und Allgemeinheit einzuschließen hatte, verstellte diese analytische Einstellung den Blick auf die phänomenale Kausalität. Michottes Darstellung des Sehens von Ursächlichkeit in der philosophischen Beobachtungsmethode erinnert somit an das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern: Die Grundhaltung, Kausalität nicht zu sehen (also die Nacktheit des Kaisers nicht zu sehen), galt Philosophen als Zeichen ihrer theoretischen Raffinesse; eine Wahrnehmung, die Jahrhundertlang nicht in Frage gestellt wurde.

Zu dem Zeitpunkt, als er den Philosophen eine gestörte Wahrnehmung vorwarf, befand sich Michottes Labor im Gebäude des Institut Supérieur de Philosophie in Leuven. Seine Angriffe sind jedoch weniger als Auflehnung eines Psychologen gegen seine philosophische Heimatfakultät zu verstehen denn als Geste der Unterstützung für jene Philosophie, die am Institut in Leuven praktiziert wurde. Das Institut, das als eine der Hochburgen der Neoscholastik gegründet worden war, entwickelte sich, seit 1938 der Nachlass Edmund Husserls hier seinen Platz gefunden hatte, zu einem der wichtigsten Zentren der Phänomenologie, und unter den Philosophen wurde eine alltäglichere Art zu beobachten zunehmend populär.

Michotte wandte sich aber auch und vor allem an seine Kollegen in der Psychologie, die es, wie er fand, beim Hinterfragen empiristischer Beobachtungskonzepte an Nachdruck hatten fehlen lassen. Sie hätten bisher nicht versucht, die übliche philosophische Betrachtung kausaler Ereignisse als bloß aufeinander folgende Bewegungen, die von kausalen Interpretationen ergänzt werden, durch systematische Untersuchungen zu verifizieren. Sie hätten sich zu externer Wahrnehmung von Wirkungen nicht geäußert oder darin bloß eine Projektion der Versuchsperson gesehen.

Michotte historisierte dieses unter Philosophen und Psychologen so verbreitete Versagen beim Sehen. In der Anfangszeit der experimentellen Psychologie habe es als unumstritten gegolten, dass dort, »wo keine Übertragung von Erregungen besteht, keine Wahrnehmung, aber eventuell die Intervention subjektiver Phänomene« vorliegt.¹⁹ Diese Vorstellung werde inzwischen, schreibt Michotte 1941, nicht mehr akzeptiert. Phänomene, die zuvor nur mit Bezug auf subjektive Faktoren erklärt werden konnten, würden nun als an wohldefinierte komplexe Reizbedingungen gebundene aufgefasst, und die entsprechenden Wahrnehmungsgesetze würden formuliert. Nicht nur der Blick auf die Wahrnehmung habe sich gewandelt, seit Titchener sein Introspektionsprogramm entworfen hatte; die Psychologie

¹⁹ Vgl. ebd.

habe sich auch mehr und mehr dem Verhalten zugewandt.²⁰ Um jedoch menschliches Verhalten zu verstehen, sei es wesentlich wichtiger zu verstehen, welchen Gegenstand der Handelnde vor sich sieht, als zu bestimmen, welche Farbflecken er dabei wahrnimmt. Hier würden »die Informationen eines Beobachters über die objektive Situation, die er vor sich hat«,²¹ zum weitaus relevanteren Teil der zu untersuchenden Wahrnehmung.²² Darüber hinaus argumentierte Michotte, dass für eine Psychologie der Wahrnehmung der Blick auf die Information auch methodisch der wichtigere sei: »Die ›Bedeutung‹ dessen, was in der Wahrnehmung gegeben ist, ist in Wirklichkeit das Ergebnis einer umfassenden Synthese und hat den Vorzug, das einzige Zeichen, die einzige Spur dieser Synthese zu sein, die wir zum derzeitigen Stand wissenschaftlichen Wissens verwenden können.«²³ In allen Experimenten, die über elementare Psychophysik hinausgehen, müsse mit diesen Bedeutungen gearbeitet werden.

Für Michotte war klar, dass der ›Alltagsmensch‹ sich im Streit um die Wahrnehmung von Kausalität letzten Endes durchsetzen würde.²⁴ Er lege das Augenmerk grundsätzlich auf die Information und sehe Gegenstände und Ereignisse. Deshalb nannte Michotte diese Alltagseinstellung mitunter auch die ›objektive Einstellung‹, wobei ›objektiv‹ in Anspielung auf Titcheners *object error* den Bezug auf Gegenstände bezeichnet.

Es sieht allerdings so aus, als spiele Michotte hier mit den Konnotationen: Seine Aufwertung der Alltagseinstellung impliziert, dass diese die objektivere Einstellung sei, die einen wissenschaftlich verlässlicheren, weniger konstruierten oder willkürlichen, direkteren und stabileren Zugriff auf die untersuchten Phänomene ermögliche. Er argumentierte, die Alltagseinstellung sei nicht weniger psychologisch, sondern im Gegenteil ›psychologischer‹, indem sie den Blickwinkel bereitstelle, den die Psychologie brauche.²⁵ Um mit den ›objektiven‹ alltäglichen Beobachtungen in einem wissenschaftlichen Versuchsaufbau arbeiten zu können, mussten diese aber ebenfalls experimenteller Kontrolle unterworfen werden. Michotte betonte, dass er nicht mit Gelegenheitsbeobachtungen aus dem Alltag arbeiten wolle, die so zahlreich in den Abhandlungen der Philosophen

20 Dies nicht zuletzt deshalb, weil der von Titchener vertretene Introspektionismus sich als unfruchtbar erwiesen hatte. Gestaltpsychologen, etwa Wolfgang Köhler, und auch Michotte wurden nicht müde, darauf hinzuweisen.

21 Michotte: »Ist die Physikalische Kausalität ...?« (Anm. 10), S. 114.

22 Vgl. Michotte: »Cursus Elementaire Gewaarwordingen« (Anm. 11), S. 6f.

23 Michotte: »Psychologie et Philosophie« (Anm. 10), S. 221 f.: »Envisagé sous cet angle, le ›sens‹ n'est autre chose que le terme d'une vaste synthèse, et il a le mérite d'être le seul signe, la seule marque utilisable, dans l'état actuel de nos connaissances, de ces synthèses.«, Übers. a. d. Engl. M.E.

24 Michotte: »Ist die Physikalische Kausalität ...?« (Anm. 10), S. 107 u. ö.

25 Michotte: »Cursus Elementaire Gewaarwordingen« (Anm. 11), S. 19.

zu finden seien und die so viele auf die falsche Fährte geführt hätten.²⁶ Vielmehr interessierte ihn, wie die Alltagsperspektive in kontrollierte Versuchsaufbauten eingebunden werden könne.

III. Der Einzug des alltäglichen Sehens ins Labor

Wie bringt man also die Alltagsperspektive ins Labor? Zunächst schien dies unproblematisch, galt diese Einstellung doch als die grundlegende, weil wir alle mit ihr aufwachsen. Michotte arbeitete vor allem mit erfahrenen Versuchspersonen, nämlich mit seinen Labormitarbeitern, sich selbst eingeschlossen. Eine Möglichkeit, die Alltagsperspektive in die Laborarbeit zu integrieren, war deshalb, neue, ›naivere‹ Versuchspersonen mit einzubeziehen. Für viele seiner wichtigsten Versuche arbeitete Michotte auch mit größeren Gruppen von Philosophiestudenten aus dem Leuener Institut. Erstsemester hatten noch nicht viel Versuchserfahrung, und ihre philosophische Ausbildung am neoscholastischen Institut stand einer übermäßig analytischen Haltung eher entgegen.

Um die Versuchspersonen zur Einnahme der erforderlichen Alltagseinstellung zu bewegen, waren die Anweisungen von zentraler Bedeutung: Die Versuchspersonen wurden aufgefordert, die von einem Apparat dargebotenen bewegten Bilder anzusehen und »zu sagen, was sich in dem Apparat abspiele«. Zur weiteren Verdeutlichung wurde hinzugefügt, »dass man diese Angaben *wie im täglichen Leben* machen müsse, wenn man Zeuge irgendeines Ereignisses sei, und dies *so spontan wie nur möglich*«. Die einzigen zusätzlich erlaubten Fragen waren: »Können Sie das nicht noch besser erläutern?« oder »Können Sie mir nicht etwas mehr Einzelheiten angeben?«²⁷ Solche Fragen wurde mit großer Sorgfalt verwendet, um jede Suggestion zu vermeiden, etwas, worauf Michotte seit seinen Würzburger Tagen großen Wert legte.²⁸

Allerdings unterschieden sich die Ereignisse, die den Versuchspersonen vorgeführt wurden, erheblich von Alltagssituationen. Zusammen mit seinem Techniker Léon Roland hatte Michotte Instrumente entwickelt, die es, jedes auf seine Weise, ermöglichten, bewegte farbige Bilder in verschiedenen Bewegungskombinationen zu zeigen. Schon vor der Zeit von Computeranimationen boten die Instrumente Michottes eine Kontrol-

²⁶ Michotte: *La perception de la causalité* (Anm. 17), S. 252.

²⁷ Albert Michotte: »Theorie der phänomenalen Kausalität – Neue Perspektiven« (1961), in: ders.: *Gesammelte Werke* (Anm. 6), S. 45 f., Herv. S.L.

²⁸ Siehe auch Titchener: »The Schema of Introspection« (Anm. 2), S. 503, wo er Michotte für seine Distanzierung vom Fragestil des Würzburger Labors lobt.

lierbarkeit, Genauigkeit und Variabilität, die andere Bewegtbildtechniken wie kinematographische oder animierte Filme nicht zu bieten hatten. Das Instrument, das hauptsächlich zum Einsatz kam, wurde als *Banc Michotte* bekannt.

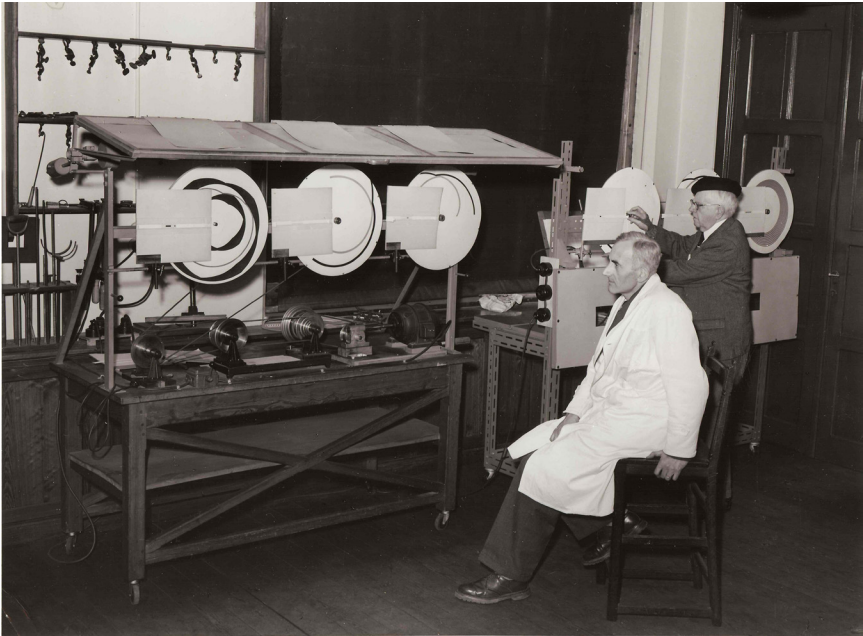


Abb. 1 *Banc Michotte*, Instrument zur Anwendung der *Scheibenmethode* in Albert Michottes Versuchen zur phänomenalen Kausalität und verwandten Eindrücken

Es handelte sich dabei um eine robuste Bank, auf die ein Metallrahmen montiert war, in dem drei Scheiben nebeneinander rotierten. Drei große Papierscheiben mit einem Durchmesser von 50 cm und sorgfältig aufgemalten Linien drehen sich, angetrieben von einem Elektromotor, in individuell einstellbarer Geschwindigkeit. Es wurde jedoch nicht die ganze Scheibe betrachtet; die Beobachter blickten durch einen schmalen horizontalen Schlitz in einer Abdeckblende, so dass sie nur einen schmalen Ausschnitt der Linien auf den Scheiben sahen. Wenn der Bogen eines Kreises sich durch den Schlitz bewegte, war ein unbewegtes Rechteck zu sehen; im Fall einer auf die Scheibenmitte zulaufenden Spirale war ein Trapez zu sehen, das sich von links nach rechts bewegte, wobei seine Geschwindigkeit abhängig von der Spiralneigung und der Drehgeschwindigkeit der Scheibe war. In den 1940er und -50er Jahren bis in die frühen 1960er Jahre wurden viele Hundert solcher Scheiben mit verschiedenen Linienkombinationen herge-

stellt. Mit ihnen wurden verschiedene kausale Effekte untersucht, allen voran das *Stoßen* und das *Schieben* und die damit verbundenen Effekte des *Auslösens*, der *Werkzeug-Effekt*, das *Ziehen*, *verborgene Bewegungen*, der *Schirm-Effekt* und die *animierte Bewegung*.²⁹

Die zu beobachtenden Ereignisse waren sehr schematisch, der Apparat beeindruckend und die Beobachtungssituation für die meisten Versuchspersonen vollkommen anders als gewohnt. Im Vergleich zu anderen Wahrnehmungsversuchen waren die Bedingungen jedoch relativ ›normal‹: Die Versuchspersonen mussten ihren Kopf nicht in eine Kopfhalterung stecken, sondern in 1,5 m Entfernung vom Schirm auf einem Stuhl sitzen. Sie konnten sich frei bewegen und in vielen Versuchen so lange auf die sich immer wieder wiederholenden Ereignisse schauen, wie sie wollten, bevor sie eine Beschreibung abgaben. Die meisten Versuchspersonen konnten – auch wenn sie manchmal mehrere Versuche benötigten – mit der ausdrücklichen Anweisung umgehen, die Ereignisse zu betrachten *wie im täglichen Leben*, und sie beschrieben das Gesehene, wie man interagierende Gegenstände beschreibt. Im Falle des *Stoßens* gaben die Beobachter zum Beispiel an, »daß der ›Schock des Gegenstandes A dem Gegenstand B einen Impuls versetzt, daß er ihn verjagt, ihn herauswirft, ihn nach vorne stößt‹«. Im Fall des *Schiebens* »geben die Versuchspersonen an, daß ›Gegenstand A Gegenstand B mit sich nimmt, daß er ihn im Vorbeigehen pflückt, ihn schiebt, ihn mit hineinzieht‹.«³⁰

Michotte war sich stets der Schwierigkeit bewusst, die es bedeutete, eine Alltagsperspektive einzunehmen. Er betonte, dass »wir von unseren Versuchspersonen niemals verlangt haben, eine ›introspektive Haltung‹ einzunehmen«.³¹ Dennoch geschah es gelegentlich, dass Versuchspersonen eine teilweise analytische Haltung zeigten. Dies wurde manchmal als Auswirkung der Laborumgebung gedeutet, mit der bestimmte Teilnehmer eine eher analytische Einstellung assoziierten. In anderen Fällen galt die Versuchsperson selbst als besonders ›analytischer Typ‹. Wie Titchener, und vor ihm bereits Wundt, bemerkt hatte, konnte eine strenge introspektive Einstellung nach häufiger Übung zur Gewohnheit werden.³² Auch einer von Michottes Mitarbeitern und regelmäßigen Beobachtern in den Versuchen, Gérard de Montpellier, ehemaliger Student von Michotte und ausgebildet sowohl in Leuven als auch an der Clark University, galt als

²⁹ Die französische Terminologie lautet: *Effet Lancement*, *Effet Entraînement*, *Déclenchement*, *Effet Outil*, *Traction*, *Camouflage*, *Locomotion Animale*.

³⁰ Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 49.

³¹ Ebd., S. 45.

³² Titchener: »Prolegomena« (Anm. 5), S. 442 f.



Abb. 2 Pappscheibe (ca. 50 cm Durchmesser) zur Untersuchung des Effekts vom Stoßen (*effet entraînement*) aus Michottes Labor, zwischen 1939 und 1965

eine jener Versuchspersonen, die häufig eine spezifisch analytische Haltung einnahmen. Die introspektive Einstellung, so hatte Titchener hervorgehoben, musste durch sorgfältige Schulung erworben werden; sie wieder loszuwerden, um zu einer Alltagsperspektive zurückzukehren, erwies sich ebenfalls als schwierig.

IV. Sehen und Wissen – Neufassung der Fragestellung

Viele von Michottes Arbeiten behandeln den Reizirrtum, oder *l'erreur objective*, wie er ihn auf Französisch nannte.³³ Er lobte Titchener dafür, dass dieser ein Problem aufgegriffen habe, das auch er selbst als andauernde Schwierigkeit der psychologischen Beobachtung betrachtete, nämlich die

³³ Vgl. insb. Michotte: »Ist die Physikalische Kausalität ...?« (Anm. 10), S. 120 f.; ders.: »Psychologie et Philosophie« (Anm. 10), S. 210. Über Titcheners Artikel von 1912 gibt es ausführliche Anmerkungen in Michottes erhaltenen Lektüreaufzeichnungen: Albert Michotte: »Reading notes on Titchener 1912 articles ›Description vs Statement of Meaning‹, ›Prolegomena for A Study of Introspection‹, ›The Schema of Introspection‹«, Universitätsarchief KU Leuven, Archief Joseph R. Nuttin 120, handschriftliche Notizen, 7 S.

Unterscheidung von Sinneswahrnehmung und Interpretation. Michotte war aber der Meinung, dass sich diese Unterscheidung nicht so vornehmen lasse, wie es die Introspektionisten versuchten. Er verfolgte die Frage weiter und formulierte sie 1936, kurz bevor er mit seinen Versuchen zur Kausalitätswahrnehmung begann, als sein zentrales Problem: »Die zentrale Frage scheint immer diese zu sein: Beschreibung eines unmittelbar Gegebenen oder erworbene Deutung?«³⁴ Und er fragte: »[M]it welchem Verfahren ist es möglich, das unmittelbar Gegebene einzugrenzen?«³⁵

Michotte fand einen Weg, Wahrnehmung von Deutung zu unterscheiden, indem er die Formulierungen der Versuchspersonen bei der Beschreibung von Ereignissen in der Alltagsperspektive genau untersuchte. 1961 schrieb er in einem seiner letzten Texte, dass seine jahrzehntelange Arbeit zur phänomenalen Kausalität im Grunde darin bestanden habe

zu verstehen, warum sie in dem einen Fall davon sprechen, auf eine bestimmte Art ›zu sehen‹ und im anderen Fall ›zu wissen‹. Unsere gesamte Arbeit, seit Beginn unserer Forschungen auf diesem Gebiet, hatte zum Ziel, eine gültige Antwort in dieser Frage beizubringen.³⁶

Er erkannte in der Frage von Sehen und Wissen – der Art und Weise, wie Versuchspersonen diese Unterscheidung selbst vornehmen und unter welchen Bedingungen sie dazu tendieren, eher ›sehen‹ zu sagen als ›wissen‹, und wie dies psychologisch zu verstehen sei – die wesentliche Unterscheidung, um die es seiner Arbeit ging.

Damit verschob sich die Frage nach der Grenze zwischen Sehen und Wissen gegenüber Titchener deutlich. Michotte, wie übrigens auch die Gestaltpsychologen, verabschiedete die Unterscheidung zwischen Empfindung und Wahrnehmung, die zu treffen sich als unmöglich erwiesen hatte.³⁷ Innerhalb der weiten Kategorie der Wahrnehmung unterschied Michotte nun zwischen zur Wahrnehmung gehörenden (*intrinsischen*) Bedeutungen und solchen, die aus anderen Quellen (*extrinsisch*) zur Wahrnehmung hinzukamen. Seine Versuchsaufbauten dienten dazu, diese Unterscheidung treffen zu können.

³⁴ Michotte: »Psychologie et Philosophie« (Anm. 10), S. 212f.: »Là réside toujours le problème central: description de données immédiates, ou interprétation acquise?«, Übers. a. d. Engl. M.E.

³⁵ Ebd., S. 210: »[P]ar quel procédé est-il possible de délimiter les données immédiates?«, Übers. a. d. Engl. M.E. Zur gegenwärtigen Rolle des (allerdings nicht immer so bezeichneten) Reizirrtums, insbesondere als »Indikator für tief verwurzelte theoretische Überzeugungen von Psychologen, wie etwa ihr Begriff der Empfindung oder ihre Unterscheidung von Wahrnehmung und Wissen«, vgl. Mazviita Chirimuuta: »Why the ›stimulus-error‹ did not go away«, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 56 (2016), S. 33–42.

³⁶ Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 85.

³⁷ Vgl. Michotte: »Cursus Elementaire Gewaarwordingen« (Anm. 11), S. 17.

Michotte sah deutlich, dass die meisten unserer Wahrnehmungen ein Zusammenspiel aus vielen Faktoren sind. Entsprechend geriet seine Liste der Dinge, die als erworbene Einflüsse auf unsere Wahrnehmung betrachtet werden müssen, sehr lang, und jeder Aspekt, so hob er hervor, verdiente eine eigene systematische Untersuchung.³⁸ In vielen Fällen von uneindeutiger Reizsituation spielt das, was wir im Lauf des Lebens gelernt haben, in die Wahrnehmung hinein. Doch Michotte war davon überzeugt, dass es Fälle gebe, in denen die Reizsituation »zwingender« sei.³⁹ Der Eindruck von Kausalität, so argumentierte Michotte auf der Grundlage seiner Versuche, war ein solcher *einfacher* Eindruck. Er konnte auf Gesetze des Wahrnehmungsapparats zurückgeführt werden, die wirkten, wenn ein bestimmtes System von Sinnesreizen vorlag. Im Fall der von ihm untersuchten Kausalitätseindrücke – Eindrücke mechanischer Kausalität aufeinander einwirkender Gegenstände – ist die Struktur der Wahrnehmung bereits voller Bedeutungen. Michotte wollte zeigen, dass zwischen einer direkten Kausalwahrnehmung und einer Kausalitätsdeutung ein Unterschied besteht, der auf der Ebene der Wahrnehmung liegt.⁴⁰ Er arbeitete die Unterscheidung zwischen kausalen Bedeutungen, die den Strukturen des Wahrnehmens *intrinsisch* sind und also als *gesehen* verstanden werden können, und kausalen Bedeutungen, die Elemente von außerhalb der Sinneskonfiguration einschließen, heraus.⁴¹

Manche Wendungen, die Versuchspersonen in ihren Beschreibungen benutzten, ließen vermuten, dass sie die Unterscheidung zwischen Sehen und Wissen häufig selbst trafen. Michotte wollte herausfinden, was die Versuchspersonen dazu brachte, eher von ›sehen‹ als von ›wissen‹ zu sprechen. Seine Scheibenmethode war im Wesentlichen ein großer Versuchsaufbau, der ausführliche verbale Beschreibungen mit komplexen bewegten Bildern kombinierte, und mit dessen Hilfe untersucht werden konnte, wie die Wörter variierten, wenn die Parameter der Bildpräsentation verändert wurden. Dabei war sich Michotte sehr wohl darüber im Klaren, dass die Alltagsperspektive und die Verwendung von bedeutungshaltigen Beschreibungen zu einem Durcheinander verschiedener Bedeutungen – wahrnehmungsintrinsischen und -extrinsischen – führen konnte. Er entwickelte deshalb verschiedene Verfahren, um die zum Ausdruck gebrachten Bedeutungen zu unterscheiden und mit ihnen zu arbeiten.

³⁸ Vgl. Albert Michotte: »L'influence de l'expérience sur la structuration des données sensorielles dans la perception« (1955), in: ders.: *Causalité, permanence et réalité phénoménales*, Louvain/Paris 1962, S. 545–559, hier S. 546 f.

³⁹ Ebd., S. 549 f.

⁴⁰ Vgl. Michotte: *La perception de la causalité* (Anm. 17), S. 99.

⁴¹ Vgl. Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 103; ders.: »L'influence de l'expérience« (Anm. 38), S. 557 f.

V. Drehende Scheiben zur Unterscheidung von Sehen und Interpretieren: die Argumente

Das erste Argument dafür, dass kausale Beziehungen unmittelbar wahrgenommen werden, war die Beschreibung durch die Versuchspersonen. Diese gaben an, dass das Stoßen für sie signifikant anders aussah als eine bloße Aufeinanderfolge zweier Bewegungen. Für Michotte war dies sein stärkstes Argument, und er ergriff jede Gelegenheit, seinen Fachkollegen den Effekt vorzuführen. Viele von ihnen, die die Lektüre seines Buches nicht hatte überzeugen können, wiederholten angesichts der Versuche »immer wieder, daß dies etwas ganz anderes sei, als sie sich vorgestellt hätten, und daß der Unterschied in die Augen springe!«⁴² Michotte schlug vor, die Beobachtungsbeschreibungen ernst zu nehmen; statt sie als sekundäre Interpretationen zu verstehen, sollte ihnen, so die Arbeitshypothese, ein beschreibender Wert zugeschrieben und sie als direkte Übersetzung des Gesehenen verstanden werden.⁴³ Die Schwierigkeiten seiner Hypothese waren Michotte wohl bewusst: Eine erworbene Bedeutung extrinsischen Ursprungs kann eng mit Wahrnehmungsgegebenheiten verbunden sein, so dass der Beobachtende spontan den Eindruck hat, diese Bedeutung sei etwas ›unmittelbar Gegebenes‹.⁴⁴ Michotte beschreibt Fälle, in denen die Versuchspersonen zum Ausdruck bringen, »daß sie spontan und ausdrücklich ›eine unmittelbar wahrgenommene Ursache‹ nennen«,⁴⁵ obwohl gezeigt werden konnte, dass die Beschreibung des Kausaleinflusses doch eher auf zuvor erworbenem Wissen basierte. Zur Unterscheidung dienten bestimmte Eigenschaften der Beschreibungen. Erstens zeigten die Versuchspersonen in Fällen von wahrnehmungsextrinsischen Bedeutungen oft das Bedürfnis, nach Erklärungen für das Geschehen zu suchen, wobei sie Faktoren von außerhalb der experimentellen Situation heranzogen, etwa nicht beobachtete Objekte oder physikalische Kräfte. Im Fall des *Stoßens* oder des *Schiebens* gab es keine solchen Erklärungsversuche, denn hier konnten die Versuchspersonen *sehen*, wie A B in Bewegung versetzte: »die ursächliche Bedeutung [ist] der Wahrnehmungsstruktur immanent, intrinsisch«.⁴⁶ Zweitens waren auch die Variationen der Antworten der Versuchspersonen ein wichtiger Indikator.

⁴² Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 52.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. Michotte: »L'influence de l'expérience« (Anm. 38), S. 557f.; ders.: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 103.

⁴⁵ Ebd., S. 102.

⁴⁶ Ebd., S. 103.

Beide Kriterien berücksichtigte auch Pim Levelt,⁴⁷ der sich am Leuener Institut in einer späteren Untersuchung mit dem Eindruck der Bewegungs-
bremsung beschäftigte, um intrinsische von extrinsischen Bedeutungen zu unterscheiden. Bei alltäglichen Beispielen, wie einem Karren, der im Sand stecken bleibt, oder einem Fahrer, der bremst, scheinen wir die kausale Wirkung von etwas, das ein bewegtes Objekt aufhält (den Bremsen, der Oberfläche, einem blockierenden Gegenstand), zu sehen. In den Experimenten, in denen dieser Eindruck mit Hilfe von Michottes Scheibentechnik untersucht wurde, wurde ein bewegtes rotes Viereck gezeigt, das plötzlich langsamer wird.

In einem Fall wurde das Rechteck genau in dem Moment langsamer, in dem es einen anders gefärbten Abschnitt des Hintergrunds erreichte (vgl. Abb. 3). In einem anderen Fall bewegte sich das Rechteck über ein stillstehendes schwarzes Objekt (vgl. Abb. 4).

Im ersten Experiment verwendeten nur sehr wenige Versuchspersonen Kausalausdrücke (14 %), um den Vorgang zu beschreiben, im zweiten wurden etwas mehr Kausalantworten gegeben (34 %). In Antworten, in denen sie Kausalzusammenhänge beschrieben, gebrauchten die Versuchspersonen Ausdrücke wie »Es scheint, als ob ...« und griffen dann auf Alltagsbeispiele zurück:

Sie betrachteten den schwarzen Teil als Tunnel, durch den der rote Gegenstand nur mit Mühe durchkam; oder man stellte sich das rote Objekt vor als einen Karren, der von einer Autostraße in einen ausgefahrenen Feldweg kommt, oder als rollenden Ball, der im Sand landet. Eine von ihnen sagte: »Das Rote fällt in die Butter; 9 V[ersuchs]p[ersonen] griffen nicht auf solche Vergleiche zurück und sagten nur, daß der rote Gegenstand sich an dem schwarzen reiben oder in ihm steckenzubleiben schien, oder sie nannten das Schwarze magnetisch.⁴⁸

Die Erklärungen der Versuchspersonen enthielten immer Dinge, die nicht gezeigt worden waren. Auch waren die verwendeten Formulierungen viel statischer als in anderen Experimenten. Kleine Bedeutungsverschiebungen in den Beschreibungen, die bei vorsichtigen Parameteränderungen der Präsentationen z.B. beim *Schieben* beobachtet wurden, kamen bei der *Bewegungsbremung* nicht vor. Hier wurde offenbar ein fertiges Konzept auf den Vorgang angewendet, wenn sich der Vergleich mit bereits bekannten Fällen von Bremsung anbot. Auf der Grundlage dieser Kriterien

⁴⁷ Willem Johannes Maria (Pim) Levelt, geb. 1938, arbeitete in Leuven unter Anleitung von Albert Michotte und später zusammen mit Jerome Brunner und George Miller am Harvard Center for Cognitive Studies.

⁴⁸ Willem Johannes Maria Levelt: »Bewegungsbremung und Kausalwahrnehmung« (1962), in: Michotte: *Gesammelte Werke* (Anm. 6), S. 237–250, hier S. 242 f.



Abb. 3 Scheibe zur Untersuchung des Effekts der *Bewegungsbremmung* (*effet freinage*) aus der in Michottes Labor von Pim Level durchgeführten Untersuchung



Abb. 4 Scheibe für die *Bewegungsbremmung* aus der in Michottes Labor von Pim Level durchgeführten Untersuchung

war es möglich, zwischen Kausaleindrücken und Kausalinterpretationen zu unterscheiden:

Das Hauptergebnis unserer Untersuchung ist deshalb wohl darin zu sehen, daß sie ein objektives Kriterium liefert, um Kausalantworten, die spezifischen Kausalitätseindrücken entsprechen, von solchen zu unterscheiden, die durch Schlüsse entstehen. Im ersten Fall bringt die Veränderung des Reizsystems parallel dazu Veränderungen im Inhalt der Antworten, während im letzteren die Antworten praktisch unverändert bleiben; lediglich ihre Häufigkeit wechselt.⁴⁹

Die Untersuchung der Antworten »zeigte klar, daß der bremsende Einfluß nicht wahrgenommen wurde, sondern aus den Sinnesdaten erschlossen wurde, die ›Verstehen‹ auf der Basis erlernten Wissens erlauben.«⁵⁰ Eine der Techniken zur Unterscheidung von Gesehenem und Interpretiertem war die Analyse der Inhalte und der Veränderungen von Antworten der Versuchspersonen. Von Anfang an stellte die *Präzision* des Verhältnisses von Reizsystem und Antwort für Michotte ein starkes Argument dafür dar, dass der Kausaleindruck in der Hauptsache auf rein wahrnehmungsbezogenen Faktoren beruhe. Die Tatsache, dass sehr kleine Veränderungen der Reizbedingungen systematisch signifikante Veränderungen in den berichteten Eindrücken hervorriefen, war für Michotte ein Indiz dafür, dass die Antworten auf Eigenschaften der Wahrnehmungsstruktur beruhten und nicht bloß auf Deutungen.

Ein anderer Aspekt des Versuchsaufbaus war der Gebrauch von Abstraktionen. Michotte arbeitete mit hochschematischen Bildern – Vierecken, Dreiecken, Kreisen oder Quadraten –, um die reinen Bewegungsstrukturen dieser phänomenalen Ereignisse zu präsentieren und dadurch alle Bezüge zu vertrauten Situationen so gut wie möglich auszuschließen. Er schrieb, dass diese »extreme Schematisierung [...] den Einfluss einer Menge (im Umgang mit vertrauten Gegenständen oder als Ergebnis gewohnheitsmäßiger Handlungen) erworbenen Wissens, das die Kausalantworten manchmal beeinflussen kann, ausschließt.«⁵¹ Die Tatsache, dass Versuchspersonen, die den Mechanismus des Apparats gesehen hatten und deshalb wussten, dass keine wirkliche kausale Interaktion stattfand, trotzdem einen Kausaleindruck zu Protokoll gaben, wurde manchmal

⁴⁹ Ebd., S. 237.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Michotte: *The Perception of Causality*, London 1963, S. 308: »[E]xtreme schematisation [...] eliminates the influence of much acquired knowledge (acquired, that is, in connexion with our use of familiar objects or as a result of our habitual actions) which might sometimes be influential in producing causal responses.«, Übers. M.E. Vgl. auch Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 49.

auch als Indiz dafür vorgebracht, dass Kausaleindrücke unabhängig von den Überzeugungen der Beobachter sind.

Das stärkste Argument aber war das der paradoxen und negativen Fälle. Als Michotte die optimalen Bedingungen zur Erzeugung von klaren Kausaleffekten gefunden hatte, konnten Bewegungskombinationen realisiert werden, die einen Kausaleindruck hervorriefen, der jeder erworbenen Erfahrung widersprach. Michottes *paradoxe Fälle* waren Fälle, die in frappierendem Widerspruch zum erworbenen Wissen standen, das Versuchspersonen über mechanische und physikalische Gesetze mitbrachten. Dennoch beschrieben sie klare Kausaleindrücke, wenn sie den entsprechenden Präsentationen ausgesetzt waren.⁵² Als Beispiel dafür beschreibt Michotte einen Fall von *Stoßen im Flug* (*lancement au vol*). Nachdem sich ein Objekt A einem sich langsamer bewegenden Objekt B mit gleicher Masse nähert und darauf stößt, verringert das Objekt B seine Geschwindigkeit.⁵³ Eigentlich wäre zu erwarten, dass B nach dem Zusammenstoß schneller würde, und die Verlangsamung kann schwerlich als Folge des Zusammenpralls verstanden werden. Weil aber die Voraussetzungen für das Sehen von Kausalität erfüllt waren, beschrieben die Versuchspersonen die Szene ganz deutlich in kausalen Ausdrücken. In diesem Fall störten weder der Mangel an Folgerichtigkeit noch der offensichtliche Widerspruch zu vergangenen Erfahrungen den Kausaleindruck. Dieses Phänomen wurde auch in späteren Versuchen beobachtet:

[Es ist] erstaunlich, daß die Mehrheit der Beobachter (65 %) in ihren Antworten das Phänomen des Fortschiebens angibt und dies bei gleichbleibender Geschwindigkeit von B bei Verminderung derjenigen von A, wobei sie die resultierende Unlogik im Hinblick auf das Fortschieben keinesfalls irritiert.⁵⁴

Solche paradoxen Fälle waren starke Argumente gegen eine herausragende Rolle erworbenen Wissens bei Kausaleindrücken. Mit ihnen konnte gezeigt werden, dass Überzeugungen eben *nicht* in der Lage waren, Eindrücke zu verändern.

⁵² Vgl. Albert Michotte: »La préfiguration dans les données sensorielles de notre conception spontanée du monde physique« (1950), in: ders.: *Causalité, permanence et réalité* (Anm. 39), S. 541–544, hier S. 542. Siehe auch ders.: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 50, und ders.: *La perception de la causalité* (Anm. 17).

⁵³ Vgl. Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 67.

⁵⁴ Albert Michotte/Leopold Knops/A. Coen-Gelders: »Vergleichende Untersuchung über verschiedene Versuchssituationen, die Verursachungserlebnisse des ›Schiebens‹ hervorrufen«, in: ders.: *Gesammelte Werke* (Anm. 6), S. 225–236, hier S. 232.

Allein die Häufung verschiedener Schritte, Techniken und Argumente zeigt, dass die Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Interpretation eine heikle Angelegenheit blieb. Auch die mögliche Beeinflussung von Versuchspersonen war weiterhin eine schwierige methodische Problematik. Immer wenn Untersuchungen anderer Psychologen zum Thema andere Ergebnisse zeitigten und die Fragen, die Antworten der Versuchspersonen oder sonstige Versuchsbedingungen nicht aufs Genaueste offengelegt wurden, stellte Michotte infrage, dass in diesen Studien zufriedenstellende Kontrollmechanismen eingebaut gewesen seien, um Beeinflussung zu minimieren.⁵⁵ Michotte fürchtete auch weiterhin die Beeinflussung von Versuchspersonen, auch in seinem eigenen Labor, etwa beim suggestiven Effekt des Sehens in Serie, das eine »Einstellung eher intellektueller Art zur ›Kausalität‹«⁵⁶ erzeugen könne. Er war jedoch überzeugt, dass sich Sehen und Interpretieren durch Sorgfalt in der experimentellen Praxis und durch die Kombination unterschiedlicher Techniken der Prüfung und Gegenprüfung zumindest weitgehend unterscheiden ließen.

VI. Schluss

Es lässt sich also abschließend sagen, dass Albert Michotte in seinem Projekt durchaus ähnliche Ziele wie Edward Bradford Titchener verfolgte: Beiden ging es um die Entwicklung einer experimentellen Wissenschaft der sinnlichen Erfahrung und die Ausarbeitung einer Methode zur Beschreibung des Gegebenen in der Wahrnehmung. Michotte beschäftigte wie Titchener die Frage, wie sich Wahrnehmung von Interpretation unterscheiden lasse – allerdings mit einer wichtigen Verschiebung. Waren sie doch unterschiedlicher Auffassung darüber, was als unmittelbar Gegebenes in der Wahrnehmung zu gelten habe und wie man zu diesem auf dem Weg des Experimentierens gelangen könne. Michotte drehte das Verständnis des Reizirrtums um, machte Bedeutung zum bevorzugten Beobachtungsfaktor und entwickelte eine Technik zur Unterscheidung von wahrnehmungsintrinsischen und -extrinsischen Bedeutungen. Mit seiner Arbeit wollte er also eine verbreitete kollektive *Sehstörung* offenlegen, die Philosophen und Psychologen, dem empiristischen Erbe verpflichtet, lange daran gehindert habe, phänomenale Kausalität zu erkennen. Er wollte diese Debatte mit empirischen Daten neu eröffnen.

⁵⁵ Vgl. Michotte: »Neue Perspektiven« (Anm. 27), S. 78 f.

⁵⁶ Ebd., S. 96.

Die Beziehung zwischen Theorie und Beobachtung und die Möglichkeiten einer neutralen Beobachtungssprache haben stets auch die Philosophie beschäftigt: die Phänomenologie ebenso wie den logischen Empirismus.⁵⁷ 1958 löste, wie eingangs erwähnt, Norwood Hansons Buch *Patterns of Discovery*⁵⁸ in der Wissenschaftsphilosophie eine heftige Diskussion über die ›Theoriebeladenheit der Beobachtung‹ und ihre Folgen für die Wissenschaften aus. Meine Vorstellung der Apparate, der Beobachtungstechniken und der Neufassung des Wahrnehmungsbegriffs durch Tichener und Michotte konnte zeigen, in welcher Weise die mit der philosophischen Debatte verbundenen Fragen zur Wahrnehmung, Beobachtung und Interpretation auch in den psychologischen Labors behandelt wurden – und zwar sowohl in praktischer wie in theoretischer Hinsicht. Michotte hatte sich mit der phänomenalen Kausalität einen philosophisch wie psychologisch umstrittenen Grenzfall von Sehen und Glauben ausgesucht. Seine Deutung der Unterscheidung von Wahrnehmung und Interpretation blieb denn auch von der Philosophie nicht gänzlich unbemerkt. 1981 äußerte sich etwa Paul Feyerabend, einer der wichtigen Teilnehmer an der Debatte um die ›Theoriebeladenheit der Beobachtung‹, zu der Auffassung,

»daß wir die Dinge als das sehen, wofür wir sie halten [...]. »Tycho und Simplicius sehen eine bewegliche Sonne, Kepler und Galilei eine ruhende«. Diese Auffassung [von Hanson, S.L.] ist mir sehr sympathisch, doch ich muß heute mit Bedauern zugeben, daß sie falsch ist. Experimente haben gezeigt, daß nicht jede Auffassung ihre Spuren in der Wahrnehmungswelt hinterläßt, daß man an gewisse grundlegende Ideen glauben kann, ohne daß dies einen Einfluß auf die Wahrnehmung hätte.⁵⁹

Feyerabend bezieht sich hier auf die Experimente, die Michotte »in seinen epochemachenden Untersuchungen der phänomenologischen Kausalität«⁶⁰ durchgeführt hat. Er erwähnt ausdrücklich die paradoxen Fälle: »Diese Beispiele widerlegen die Idee, daß die kausalen Aspekte bestimmter wahrgenommener Vorgänge auf einen ›Deutungsakt‹ des Menschen zurückgehen oder daß wir selbst unter dem Einfluß früherer Erfahrung oder auf irgendeine andere Art bestimmten Grundeindrücken von Bewegung

57 Vgl. etwa George Reisch: *How the Cold War Transformed Philosophy of Science: To the Icy Slopes of Logic*, Cambridge 2005.

58 Vgl. Norwood Russell Hanson: *Patterns of Discovery: An Inquiry Into the Conceptual Foundations of Science*, Cambridge 1958.

59 Paul K. Feyerabend: »Antwort an Kritiker: Bemerkungen zu Smart, Sellars und Putnam«, in: ders.: *Probleme des Empirismus: Schriften zur Theorie der Erklärung, der Quantentheorie und der Wissenschaftsgeschichte*, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S. 126–160, hier S. 155 f. Feyerabend zitiert hier Hanson: *Patterns of Discovery* (Anm. 58), S. 17.

60 Ebd., S. 156.

einen ›Sinn‹ beilegen.«⁶¹ Feyerabend erkennt somit an, dass es Michotte in seinen Experimenten gelungen sei, die Existenz von Wahrnehmung nachzuweisen, die nicht in erster Linie auf zuvor gemachter Erfahrung beruht. Offensichtlich besorgt fragt er, ob diese Erkenntnis aus Michottes Forschungen möglicherweise aufs Neue Positionen stützen könnte, wonach es einen Kern menschlichen Denkens gebe, der keine Geschichte habe und unveränderlich sei.⁶² Anstatt aber die ›Theoriebeladenheit‹ zu einer allgemeinen Grundannahme zu machen, leitete Feyerabend aus Experimenten, wie denen Michottes zu paradoxen Fällen, die dringende Notwendigkeit ab, psychologische Gesetze weiter zu untersuchen und zu erforschen.⁶³ Er betrachtete Michottes Forschungen als eine Herausforderung für und als eine Weiterentwicklung von Positionen – zu denen lange Zeit auch seine eigene gehörte –, die davon ausgehen, dass alle Wahrnehmung durch die eigenen Überzeugungen strukturiert wird.

Übersetzung: Martin Eberhardt

⁶¹ Ebd. Feyerabend zitiert hier Michotte: *The Perception of Causality* (Anm. 51), S. 87.

⁶² Feyerabend bezieht sich hier auf Wilfrid Sellars, J.J.C. Smart und Peter Strawson; vgl. Feyerabend: »Antwort an Kritiker« (Anm. 59), S. 138, 156.

⁶³ Diskussionen in experimenteller Psychologie und Wissenschaftsphilosophie haben die Forschung fortgesetzt, vgl. etwa John Zeimbekis/Athanassios Raftopoulos (Hg.): *The Cognitive Penetrability of Perception. New Philosophical Perspectives*, Oxford 2015.

Blinde im Blick. Martin Roemers *The Eyes of War* (2012) und das Werk Evgen Bavčars

ALEXANDRA TACKE

Durch die leblosen oder verstellten Augen, die gar nicht oder nur schwer fokussieren können, werden blinde Menschen gemeinhin ›stigmatisiert‹ und gelten als ›imperfekt‹. Selbst nicht sehend, sind sie für andere als ›Andersartige‹ sichtbar und geraten unmittelbar als solche in den Blick. Ganz unterschiedliche Blicke können dabei auf sie fallen: der staunende, der medizinische, der vernichtende, der mitleidige, der bewundernde, der instrumentalisierende, der ausschließende, der fremde oder auch der eigene Blick, wie die Ausstellung *der [im]perfekte mensch. vom recht auf unvollkommenheit* 2000 im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden anschaulich gezeigt hat.¹ Weitere ›Stigmasymbole‹, die die Visibilität noch verstärken oder auch als eine ›Politik der Selbst-Enthüllung‹ gelesen werden können, wie Erving Goffman dies in seinem Buch *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* nennt, sind die dunkle Brille, der Blindenstock, der Führhund sowie die gelb-schwarze Binde. Sie heben den blinden Menschen im Sichtfeld hervor und drängen sich unmittelbar der Aufmerksamkeit auf. Das Sehen wird bei Goffman zwar nicht zum einzigen, aber doch vorrangigen Wahrnehmungssinn, der die Alltagspraxis bestimmt und zentral für jegliches ›Stigma-Management‹ ist.²

Vermeidet der Blinde das offensichtliche Tragen von Stigmasymbolen und gibt sich selbst nicht als beeinträchtigt zu erkennen, fällt er spätestens durch seinen tastenden, unsicheren Gang auf. Denn der Mensch, dem der Sehsinn schwindet, ist der Gefahr ausgesetzt zu stolpern und zu fallen. Deshalb sind Blinde auch, wie Jacques Derrida in seinen *Aufzeichnungen eines Blinden* formuliert, »Menschen des Falls, eine ständige Mahnung an das, was die *erectio* oder die aufrechte Haltung bedroht.«³ Tastend, mit

1 Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und Deutsche Behindertenhilfe – Aktion Mensch e.V. (Hg.): *der [im]perfekte mensch. vom recht auf unvollkommenheit*. Begleitbuch zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum vom 20. Dezember 2000 bis 12. August 2001, Ostfildern 2000, S. 186 ff.

2 Vgl. Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, aus d. Amerikanischen übers. von Frigga Haug, Frankfurt a.M. 1975.

3 Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, aus d. Französischen übers. von Michael Wetzell, München 1997, S. 28.

einem Stock in der Hand, lebt der blinde Mensch »ohne Horizont und ohne Perspektive«,⁴ indem er die Welt nicht mehr über den Fernsinn des Auges, sondern über den Nahsinn des Tastsinns sowie den Gehör-, Geruchs- und Geschmackssinn wahrnimmt. Er ›sieht‹ somit anders – nämlich mit all seinen Sinnen, außer dem Sehsinn.

Die asymmetrische Blickverteilung gegenüber blinden Menschen trägt unter anderem zu dem unguuten Gefühl bei, das aufkommt, wenn Blinde in den Blick genommen werden. Potenziert wird dieses noch, wenn es sich um fotografierte Blinde handelt. Denn anders als sehende Porträtierte, können blinde Menschen dem Kameraauge nicht die Stirn bieten. Erblickt, können sie den Blick nicht zurückwerfen oder gar fordernd in die Kamera schauen. Auch später können sie nicht ihr eigenes Porträt betrachten, für gut heißen oder autorisieren. Sie haben »keinerlei Möglichkeit, Einfluss darauf zu nehmen, wie sie aufgefasst«⁵ werden.

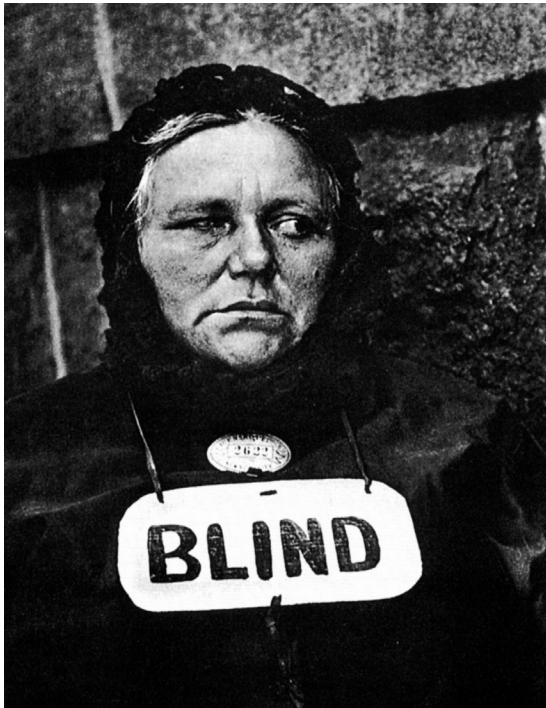


Abb. 1 Paul Strand: *Blinde Frau*, 1916

-
- 4 Bernd Klebemann: »Performance als Lebenskunst«, in: Petra Lutz/Thomas Macho/Gisela Staube u.a. (Hg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*, Köln 2003, S. 274–279, hier S. 279.
- 5 Max Kozloff: »Über den Kamera-Blick (1979)«, in: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München 1999, S. 261–273, hier S. 264.

Das ambivalente Gefühl, das das Betrachten von blinden Menschen auslöst, hat der amerikanische Kunsthistoriker Max Kozloff einmal anhand der berühmten Fotografie *Blinde Frau*⁶ aus dem Jahr 1916 von Paul Strand folgendermaßen umschrieben:

Auch wenn er zum Greifen nah vor ihr stand, war der Fotograf für diese Straßenhändlerin unsichtbar. Strands Feststellung, dass ihr besonderer Zustand Thema des Bildes ist, wird durch keinerlei Nebensächlichkeiten beeinträchtigt. Wir alle haben grausamere, aggressivere Fotografien gesehen, aber wohl kaum eine, deren Wirkung so sehr auf der Zudringlichkeit der Kamera beruhte. Die fotografierte Person lebte, aber sie war für immer unfähig, den Blick des Betrachters zu erwidern – und damit auch zurückzuweisen. Mit anderen Worten, ihr stand das elementarste Mittel, sich innerhalb einer Gesellschaft zu wehren, nicht zur Verfügung – das Sehvermögen. Man kann einen blinden Menschen nicht betrachten, ohne sich wie ein Voyeur vorzukommen.⁷

Indem die Fotografie den Betrachter auf seine voyeuristische Tätigkeit verweist, hindert sie ihn daran, die Position einer »scheinbar uneingeschränkten Herrschaft über das Bild«⁸ einzunehmen. Sie erinnert ihn daran, was für ein »komplexes, von Schuldgefühlen durchzogenes Vergnügen«⁹ das Betrachten von Fotografien generell darstellt. Die scheinbare Überlegenheit des Betrachters wird, wie Kozloff fortführt, insbesondere durch die »Gleichgültigkeit« sowie die »fesselnde Unbarmherzigkeit und Wildheit«¹⁰ des Ausdrucks der blinden Frau gekippt. Sie machen aus der Fotografie ein »radikales Bild«, das übliche Seherfahrungen stört, indem es zwei polare Gefühlsreaktionen in einem Bild komprimiert zusammenzwingt: So zeigt das Bild »eine schutzlos preisgegebene Beute und macht aus dieser Frau doch zugleich eine monumentale, unheimliche Gestalt«,¹¹ die eine dauerhafte Gefühlsverwirrung beim Betrachter erzeugt. Denn durch das Betrachten der Fotografie wird dieser gezwungen, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Indem die Fotografie ihn auf sich – d.h. sein voyeuristisches Begehren und seine tiefsten Ängste – zurückwirft, *geht* sie ihn unmittelbar *an*.¹²

6 Die Fotografie ist 1916 aufgenommen worden und 1917 das erste Mal in der legendären amerikanischen Fotozeitschrift *Camera Works* veröffentlicht worden.

7 Kozloff: »Über den Kamera-Blick« (Anm. 5), S. 262.

8 Ebd., S. 264.

9 Ebd., S. 261.

10 Ebd., S. 264.

11 Ebd.

12 Im Französischen lässt sich die Doppelbedeutung von »angehen« und »ansetzen« pointierter mit dem Wort *regarder* ausdrücken.

I. Die Umwendung des Blicks

Fragen danach, *wie* und *welche* Art von Fotografien von körperlich Beeinträchtigten oder auch sozial Benachteiligten gemacht und veröffentlicht werden dürfen, sind bereits zu Paul Strands Zeiten mit dem Aufkommen der heimlichen Straßenfotografie heftig diskutiert worden und haben letztlich in den USA zu juristischen Veränderungen des Persönlichkeitsrechts geführt.¹³ Dies sind Fragen, die seit längerer Zeit auch die Disability Studies wieder verstärkt aufwerfen.¹⁴ Dabei geht es um Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit von Behinderung im öffentlichen Raum ebenso wie um die Art der Codierungen und Repräsentationen, die im Rückgriff auf überkommene Klischees entweder alte Stereotype von Behinderung weiter verfestigen oder ein neues, anderes Bild zu zeichnen versuchen.

Anne Waldschmidt hat 2007 bereits darauf hingewiesen, dass man – im Anschluss an Michel Foucaults Theorien – nicht ohne Grund in den Disability Studies »immer wieder auf Reflexionen über die Bedeutung des Sehens für die Konstruktion von ›Behinderung‹ über den Stellenwert von Visibilität und Wahrnehmbarkeit von Merkmalen [trifft], die zumeist erst dann, wenn sie dem Auge des Betrachters zugänglich gemacht werden, als Zeichen einer Behinderung gedeutet werden können.«¹⁵ Ziel der Disability Studies ist es deshalb auch, diesen Blick, der Jahrhunderte lang ausschließlich die Beeinträchtigten getroffen hat, radikal umzuwenden, indem die Prozesse der Stigmatisierung kritisch untersucht, die fraglose Geltung von Normalitätsbegriffen problematisiert sowie die kulturhistorische Formierung von Behinderung seziert werden. Angestrebt wird dabei auch »die Etablierung einer ›anderen‹ Bilderpolitik.«¹⁶

Auffällig ist, dass es in der Vergangenheit insbesondere die Künste und Medien gewesen sind, die einen ungewöhnlichen, anderen Blick auf versehrte und/oder beeinträchtigte Körper praktiziert haben und bis heute inszenieren. »Traditionell haben die Künste schon immer den nahezu einzigen Bereich gebildet, in dem als ›abweichend‹ empfundene Menschen wirklich auftreten und reüssieren konnten; ob dabei ihre spezifischen

13 Vgl. dazu insb. Mark Whalan: »The Majesty of the Moment. Sociality and Privacy in the Street Photography of Paul Strand«, in: *American Art* 25 (2011) 2, S. 34–55.

14 Vgl. dazu vor allem die Studie von Rosemarie Garland-Thomson: *Staring. How We Look*. Oxford/New York 2009.

15 Anne Waldschmidt: »Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies«, in: dies./Werner Schneider (Hg.): *Disability Studies. Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung*, Bielefeld 2007, S. 55–79, hier S. 64.

16 Beate Ochsner/Anna Grebe: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, Bielefeld 2013, S. 7–11, hier S. 8.

Perspektiven tatsächlich repräsentiert wurden«,¹⁷ muss offen bleiben. Sicher ist hingegen, dass es noch nie so viele unterschiedliche Künstler und Künstlerinnen in den USA und anderen europäischen Ländern gegeben hat wie heute, die »eine Kultur der körperlichen Differenz«¹⁸ zelebrieren. Ästhetik und Kunst haben es offenbar leichter, an einer kritischen Dekonstruktion mitwirken zu können; sie sind unbefangener, freier und experimentierfreudiger.

Zwei dieser künstlerischen Positionen, die einen anderen, ungewöhnlichen Blick auf blinde Menschen bzw. das Phänomen Blindheit werfen, möchte ich im Folgenden exemplarisch näher untersuchen: und zwar zum einen den Blick des niederländischen Fotografen Martin Roemers auf blinde Kriegsversehrte in seinem Langzeitprojekt *The Eyes of War* (2012) und zum anderen den Blick des blinden slowenischen Fotografen Evgen Bavčar auf sich selbst und seine Umgebung. Interessant ist, dass sich die zwei künstlerischen Ansätze vor allem darin gleichen, dass über den Blick auf die Blinden bzw. durch den Blick des Blinden weniger die spezifisch andere Art der Wahrnehmung von blinden Menschen zum Thema gemacht, als vielmehr der Blick der Sehenden kritisch ausgestellt und verhandelt wird. Über die Provozierung von Sehstörungen geraten die blinden Flecken der gängigen Sehkonventionen in den Fokus. Dass dies auffälligerweise bei Martin Roemers und Evgen Bavčar u. a. auch über komplexe Bild-Text-Kombinationen geschieht, ist dabei nicht unerheblich; wird sich doch der Betrachter/Leser gerade in der oszillierenden Spannung zwischen Bild und Text, die miteinander korrespondieren oder sich auch gegenseitig widersprechen können, seiner eigenen Seh- und Wahrnehmungsleistung sowie deren kulturhistorischer Prägung besonders gewahr. Indem das Bild etwas anderes zeigt, als der Text offenbart oder umgekehrt, entsteht, wie Roland Barthes es einmal in seinem Buch *Das Reich der Zeichen* genannt hat, »eine Art visuellen Schwankens«.¹⁹ Durch die Verschränkung von Text und Bild wird die Zirkulation, der Austausch der Signifikanten, in Gang gesetzt. Ein ›Sinnverlust‹ stellt sich ein, der die Produktion von Sinn selbst in den Fokus rückt.

17 Petra Lutz/Thomas Macho/Gisela Staupe u. a.: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Der [im-] perfekte Mensch* (Anm. 4), S. 10–17, hier S. 15.

18 Ebd.

19 Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, aus d. Französischen übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1981, S. 11.

II. »Mondlandschaft des Todes«²⁰ (Döblin)

Nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg wurden kriegsversehrte Körper als »materialisierte Erinnerung an die Gewalt des Krieges«²¹ sowohl für pazifistische als auch für national-revanchistische Interessen instrumentalisiert, wie Maren Möhring in ihrem Beitrag über *Kriegsversehrte Körper. Zur Bedeutung der Sichtbarkeit von Behinderung* gezeigt hat. Die nationale Niederlage wurde dabei häufig diskursiv eng an den versehrten männlichen Körper gekoppelt. Während der kriegsversehrte Körper nach dem Ersten Weltkrieg für ein verkleinertes, amputiertes Deutschland stand,²² wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst »als Zeichen des zerrütteten kollektiven Körpers«²³ gelesen. Da eine Kriegsverletzung »als eine *von außen zugefügte*, also *nicht angeborne* und zudem *nicht selbstverschuldete* körperliche Abweichung«²⁴ gilt, wurden die Kriegsversehrten lange aus der Gruppe der übrigen Behinderten herausgehoben und privilegiert. Denn Unvorsichtigkeit konnte bei den Kriegsversehrten leicht in Tapferkeit umgemünzt und die äußeren, körperlichen Zeichen konnten zu ›Ehrenzeichen‹ umcodiert werden. Versehrtheit wurde zum Zeichen für Wagemut und Heldentum. Die (männliche) Kriegstugend erfuhr dadurch eine positive Aufwertung.

Wie sehr diese problematischen Umdeutungen durch Fotografien von Kriegsversehrten allerdings auch torpediert werden konnten, lässt sich an den heftigen Debatten um Ernst Friedrichs Veröffentlichung *Krieg dem Kriege!* aus den 20er Jahren erkennen. In Friedrichs 1924 veröffentlichtem Antikriegsbuch, das originär viersprachig (deutsch, französisch, englisch und niederländisch) erschienen und später in etwa 50 weitere Sprachen übersetzt worden ist, sind vor allem deshalb Abbildungen von besonders drastisch verletzten Kriegsversehrten abgebildet, um die breite Öffentlichkeit nachhaltig gegen jegliche Kriegstreiberei und -propaganda

20 Alfred Döblin: »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 1990, S. 7–15, hier S. 10.

21 Maren Möhring: »Kriegsversehrte Körper. Zur Bedeutung der Sichtbarkeit von Behinderung«, in: Waldschmidt/Schneider: *Disability Studies* (Anm. 15), S. 175–197, hier S. 176.

22 Vgl. dazu Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalide Körper in der Kultur. Deutschland 1914–1923*, Paderborn 2005 und dies.: »Der verwundete Körper als Emblem der Niederlage? Zur Symbolik der Figur des Kriegsinvaliden in der Weimarer Republik«, in: Carl Horst/Hans-Henning Kortüm/Dieter Langewiesche u. a. (Hg.): *Kriegsniederlagen. Erfahrungen und Erinnerungen*, Berlin 2004, S. 329–342.

23 Svenja Goltermann: »Verletzte Körper oder ›Building National Bodies‹. Kriegsheimkehrer, ›Krankheit‹ und Psychiatrie in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, 1945–1955«, in: *WerkstattGeschichte* 8 (1999) 23, S. 83–98, hier S. 85.

24 Möhring: »Kriegsversehrte Körper« (Anm. 21), S. 178.

zu immunisieren. Einige dieser Fotografien stellte Friedrich auch im Schaufenster seines Anti-Kriegs-Museums in Berlin aus, woraufhin die Polizei sofort die ausgestellten Objekte konfiszierte und ein Verbot aussprach, die Bilder weiterhin öffentlich zu zeigen. Während einige Pazifisten und Sozialdemokraten diese Fotografien andernorts auszustellen versuchten, protestierten die Nationalsozialisten gegen das Buch und drängten darauf, es gänzlich zu verbieten. »The controversy revolved around the fact«, wie Carol Poore in ihrer Studie *Disability in Twentieth-Century German Culture* schreibt, »that showing men with such extreme disfigurements to the public undermined the rhetoric of heroism and honor necessary to link them with the German nation.«²⁵

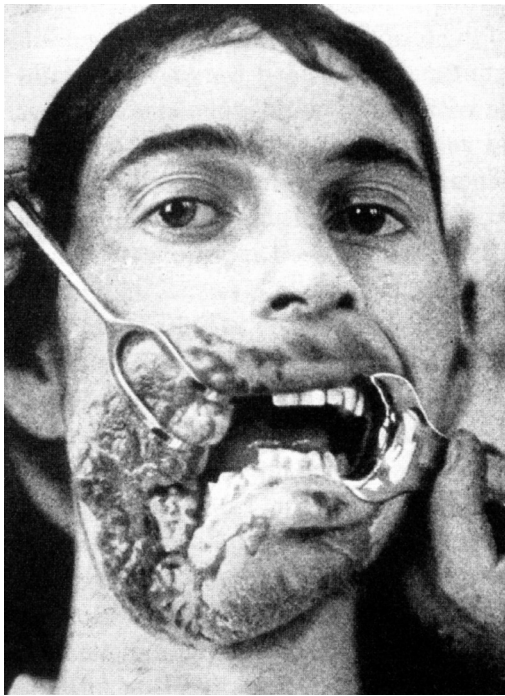


Abb. 2 Fotografie eines Gesichtsverletzten

Bezeichnenderweise waren es vor allem detailgenaue Fotografien von entstellten Gesichtern, die mehr noch als Zeichnungen und Gemälde von Otto Dix und Georges Grosz, die zeitgleich entstanden und ebenfalls Kriegsversehrte ungeschönt zeigten, als nicht zumutbar angesehen wurden.

²⁵ Carol Poore: *Disability in Twentieth-Century German Culture*, Ann Arbor 2009, S. 25.

Das wahre Antlitz des Krieges schien zu deutlich aus den Fotografien herauszuschauen, als dass man sie in der Öffentlichkeit ausgestellt sehen wollte. Sie offenbarten »das neue Gesicht des Krieges, derart entstellt, daß niemand es anzusehen wagte.«²⁶ Aufsehererregend war das Buch von Friedrich gerade deshalb, weil es erstmals die am sichtbarsten entstellten Kriegesopfer darstellte, nämlich die Gesichtsverletzten, die,

wenn sie das Lazarett verlassen konnten, [...] einen bis dahin kaum für möglich gehaltenen Anblick [boten], dessen unheimlichstes Charakteristikum vielleicht darin lag, dass die »Mondlandschaft des Todes, deren Licht auf allen Gesichtern liegt« [Döblin], zwar kaum verborgen blieb, aber im Verein mit chirurgischen und zahnärztlichen Rekonstruktionsversuchen lebendige Physiognomien hervorbrachte, die in ihren verschiedenen Darstellungsformen bis auf den heutigen Tag zum charakteristischen Bildbestand der Weimarer Republik gerechnet werden.²⁷

Von etwa zwei Millionen Verletzten im Ersten Weltkrieg erlitten circa 300.000 schwere Gesichts- und Kopfverletzungen. Da eine Integration ins normale Alltagsleben für diese Menschen kaum möglich schien, wurden viele von ihnen nach dem Krieg in speziellen Heimen untergebracht bzw. regelrecht vor der Öffentlichkeit »versteckt«. Nicht einmal Spiegel wurden in ihrer Nähe geduldet. Die Gesichtsverletzten zählten zu einer in besonderem Maße diskreditierten Gruppe, der kaum Spielraum für ein »Stigma-Management« blieb und die wohl auch deshalb dem öffentlichen Blick entzogen werden sollte. Die Verbannung der Spiegel aus jenen Institutionen belegt, wie sehr den Autoritäten daran gelegen war, dass keinerlei Bilder von ihnen kursierten – auch keine durch Selbstbetrachtung erzeugten.

Gehörten Bilder von »Arm- und Beinamputierten in Aktion zum festen Bestandteil des visualisierten Glaubens an die Reintegration«,²⁸ wurden die Bilder der Gesichtsverletzten mit einem Tabu belegt. Nur der medizinische Blick auf sie schien erlaubt. Indem Friedrich die medizinischen Fotografien in einen neuen Kontext stellte, machte er sie erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Obgleich er nicht einmal die grausamsten Fotografien verwendete, die in der medizinische Fachliteratur massenweise zu finden waren, verlieh er dem Krieg damit ein besonders erschreckendes Antlitz, das »eine ganz andere Reaktion hervorrief [...] als

26 Maria Tatar: »Entstellung im Vollzug. Das Gesicht des Krieges in der Malerei«, in: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 113–130, hier S. 113. Maria Tatar geht in ihrem Beitrag allerdings vorwiegend auf die Darstellung der Kriegsversehrten in der Malerei bei Otto Dix und Georges Grosz ein.

27 Michael Hagner: »Verwundete Gesichter, verletzte Gehirne. Zur Deformation des Kopfes im Ersten Weltkrieg«, in: Schmölders/Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik* (Anm. 26), S. 78–95, hier S. 78.

28 Ebd., S. 85.

die in der bildenden Kunst der Weimarer Republik dargestellten Gesichts- und Gliedmaßversehrten.«²⁹

Friedrich ermöglichte damit die Sichtbarmachung eines Bereichs des Verworfenen, »der zwar zeitweise in medizinischen Abhandlungen, nicht aber in alltäglichen Lebensbereichen sichtbar«³⁰ werden durfte. Er machte Gesichter öffentlich, die eigentlich im Unsichtbaren bleiben sollten. In ihrem schonungslosen Realismus und ihrer unmittelbaren Grauenhaftigkeit wurden die medizinischen Fotografien bei Friedrich zu wirkmächtigen Emblemen einer Antikriegsbewegung, die auch bei späteren Debatten um mögliche Kriege immer wieder gerne als eindruckliche Mahnung herangezogen wurden.³¹ So wirkmächtig diese Fotografien auch waren, so bestand doch ihre Funktion bei Friedrich vornehmlich in ihrem Emblemcharakter. Ihm ging es um das abstrakte Antlitz des Krieges, weniger um das Schicksal der Einzelnen, die zudem namenlos blieben.

III. Martin Roemers: *The Eyes of War* (2012)

Zwar ist die Publikation *The Eyes of War* (2012) als künstlerisches Fotoprojekt völlig anders konzipiert und kann nicht direkt mit Friedrichs pazifistischem Antikriegsbuch aus den 20er Jahren verglichen werden, doch steht sie dennoch in dessen Tradition. Martin Roemers, der an der *Academy of Fine Arts* in Enschede Fotografie studiert, in Russland, Deutschland, Afghanistan, Pakistan, Indien, Bangladesch, Mexiko, Bosnien und im Kosovo fotografiert, zahlreiche Preise erhalten und sich immer wieder an aktuelle Kriegsschauplätze oder mit vergangenen Kriegsrelikten, wie z. B. denen des Kalten Kriegs, künstlerisch auseinandergesetzt hat,³² stellte für sein Buchprojekt *The Eyes of War* 40 Schwarz-Weiß-Porträts von 27 männlichen und 13 weiblichen Kriegsblinden zusammen,³³ die

²⁹ Ebd.

³⁰ Möring: »Kriegsversehrte Körper« (Anm. 21), S. 192.

³¹ Michael Hagner: »Verwundete Gesichter, verletzte Gehirne« (Anm. 27), S. 78. Die nachhaltige pazifistische Wirkkraft dieser Veröffentlichung zeigt sich, wie Hagner konstatiert, auch darin, dass Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege!* im Zuge der Nachrüstungsdebatten Anfang der 1980er Jahre im Verlag Zweitausendeins wieder aufgelegt worden ist und von April 1980 bis November 1982 nicht weniger als 14 Neuauflagen erlebt hat. 2015 ist im Christoph Links Verlag eine weitere Neuauflage erschienen: Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege. Neu hg. vom Anti-Kriegs-Museum Berlin. Mit einer Einführung von Gerd Krumeich*, Berlin 2015.

³² Vgl. dazu u. a. Martin Roemers: *The Never-Ending War*, Nijmegen 2005 und ders.: *Relics of the Cold War*, Ostfildern 2009.

³³ Martin Roemers: *The Eyes of War*, aus d. Niederländischen übers. von Waltraud Hüsmert, Ostfildern 2012.

einen ähnlich erschreckenden Anblick wie die Gesichtsverletzten des Ersten Weltkriegs bieten und doch deutlich anders in Szene gesetzt sind.



Abb. 3 Martin Roemers: *Frederick Lennart Bentley* (United Kingdom, 1924)

Eine Begegnung mit dem britischen Veteranen Frederick Bentley 2004 auf dem D-Day-Gedenktag in der französischen Normandie, wo Roemers für ein anderes Fotoprojekt, *The Never-Ending War* (2005), fotografierte, gab den Anstoß für sein damals neues Langzeitprojekt *The Eyes of War*. Bentley wurde 1944 von einer deutschen Handgranate getroffen und erblindete daraufhin. Von seiner Lebensgeschichte berührt, beschloss Roemers, sich in einer Serie mit den zahlreichen Menschen zu befassen, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges – entweder als kämpfende Soldaten oder als mit Munition spielende Kinder – ihr Augenlicht verloren haben.

Die 40 Porträts, die Roemers für *The Eyes of War* ausgesucht hat, sind nicht leicht zu betrachten, sie berühren unangenehm, sprengen den

Rahmen, treten dem Betrachter mit Heftigkeit entgegen, irritieren den Blick. Ähnlich wie Paul Strand hat Roemers sich für Frontalaufnahmen entschieden, wobei vor allem die Augen fokussiert sind: »Der Hemdkragen, die Ohren und oft auch die Nasen der alten Menschen verschwimmen in der Unschärfe der Aufnahme«,³⁴ während die nicht sehenden (Glas-)Augen scharf ausgeleuchtet sind und direkt in die Kamera starren. Die Körper der Fotografierten, die häufig auch an Händen und Beinen versehrt sind, werden nicht gezeigt. Ebenso bleibt der räumliche Kontext, in dem die Aufnahmen entstanden sind, völlig unklar, da Roemers alle Porträtierten im Freien vor einer neutralen schwarzen Leinwand fotografiert hat. »Es zählt nur das Gesicht mit seinen Kriegsnarben und den zerstörten Augen. Auf jede Art der Einordnung der Person und ihrer Lebensgeschichte«³⁵ wurde in den Fotografien selbst verzichtet. Die abgelegenen Blindenheime in Brighton, Brilon, Moskau, Zeist und in der Normandie, die Roemers aufgesucht hat, um Kriegsblinde zu finden, werden dafür am Anfang der Publikation kurz von ihm beschrieben. Vor allem »[g]roße Länder, die öfter Krieg führten, haben solche Einrichtungen«,³⁶ wie Roemers lakonisch feststellt.

Anders als Paul Strand, der in seiner neusachlichen Fotografie das Gesicht der blinden Frau noch als Ganzes zeigt, anders auch als die aus dem medizinischen Kontext entnommenen Fotografien der Gesichtsverletzten, rückt die Fotokamera von Roemers den Gesichtern der blinden Kriegversehrten ganz dicht auf den Leib, zoomt sie extrem heran, tastet sie ab, leuchtet jede Falte und Narbe aus. Da Roemers die Gesichter teilweise über der Stirn- oder auch unterhalb der Kinnpartie anschneidet, scheinen sie das gesamte Bild gänzlich auszufüllen, sprengen dieses sogar, indem sie im Katalog vereinzelt über die Buchseite hinausgehen. Die Gesichter wirken wie Totenmasken: erstarrt, knorrig, uralte, eingefallen und kaum noch lebendig.

Die kontrastreichen Schwarz-Weiß-Aufnahmen betonen den Vergangenheitscharakter. Es sind Gesichter einer anderen Zeit bzw. Gespenster der Vergangenheit. Da die Lichtquelle von schräg oben kommt, treten alle Unebenheiten und Strukturen (Altersfalten, Narben und Verbrennungen) überdeutlich in Erscheinung. Teilweise wirken sie wie tiefe Krater in weiten Gesichtslandschaften. Es sind von der Vergangenheit gezeichnete, von der Geschichte geprägte Gesichter, Gesichtsruinen, die, ohne blicken

³⁴ Jan Schapira: »Der Krieg in den Augen. Martin Roemers fotografiert Menschen, die durch Krieg erblindeten – Ausstellung im DHM«, in: *Neues Deutschland* (10.10.2014).

³⁵ Ebd.

³⁶ Martin Roemers: »Die Augen des Krieges«, in: ders.: *The Eyes of War* (Anm. 33), S. 13, hier S. 13.

zu können, doch den Betrachter aufgrund der Frontalität des Bildausschnitts und der stark fokussierten Augen unmittelbar *anblicken*, wobei sie zu einer »gespenstische[n] Metapher für die seelischen Abgründe der *Conditio humana* im Allgemeinen«³⁷ werden. »Denn es sind Gesichter im Frieden, die man hier sieht, und zugleich keine friedlichen Gesichter«, wie Andreas Kilb in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* treffend schreibt: »Der Schock, der sie versehrt hat, ist in ihre Züge eingegraben, als tiefe Narbe, als leere Augenhöhle, als verschleierter, nirgends Halt findender Blick. Und als Ausdruckskraft. Denn Blinde zeigen sich nicht. Sie erscheinen. Sie spielen kein Spiel mit der Kamera, sondern ziehen den Apparat in ihre innere Wahrheit hinein.«³⁸

Es ist ein Paradox, das diese Fotografien ins Bild setzen: Blinde Augen, die dennoch blicken. Dies hebt auch Cees Nooteboom im Vorwort von *The Eyes of War* hervor:

[A]ls bitteres Paradox sind auf den Bildern Menschen zu sehen, die fast ausnahmslos nicht mehr sehen können, und auch das wiederum ist ein Paradox, weil sie fast alle noch Augen haben, die einen anschauen mit einem Blick, von dem man weiß, dass er einen nicht sieht. Manchmal weichen diese Augen aus, manchmal sind es getrübe Öffnungen oder sie schweifen in eine Leere ohne Gegenstände, manchmal schauen sie tatsächlich auf etwas, das nicht mehr vorhanden ist, dann wieder sind es die pupillenlosen Augen römischer Statuen, verschlossene Gesichter mit dem Ausdruck einer Totenmaske, und da es immer frontal aufgenommene Porträts in schonungslosem Schwarz-Weiß sind, scheint es, als ginge man durch eine endlose Bildergalerie in einem Museum der Schrecknisse, eine klassische Antike, in der alles zu einem bleibenden Lamento erstarrt ist. Aber es ist kein Museum, und es ist nicht die Antike, es ist die Gegenwart, eine reale Welt des Schmerzes und Kummers und vor allem auch des Muts und der Annahme des Unvermeidlichen, des Bösen, das von Menschen angerichtet wurde, mit denen man sich diese Welt teilen muss in der Zeit, die einem noch bleibt.³⁹

Bemerkenswert an Martin Roemers Bildergalerie ist allerdings nicht nur die Art, wie er die Gesichter abgelichtet hat, sondern auch seine Entscheidung, Kriegsblinde aus unterschiedlichen Nationen – aus Deutschland, Großbritannien, Belgien, den Niederlanden und der UdSSR – zu fotografieren, die im Zweiten Weltkrieg gegeneinander gekämpft haben. Den um 1920 und 1930 Geborenen ist gleichermaßen die Geschichte ins Gesicht

³⁷ Ausstellungstext des Deutschen Historischen Museums zur Ausstellung »The Eyes of War. Fotografien von Martin Roemers, 1. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015, <https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2014/the-eyes-of-war.html> (abgerufen 18.07.2017).

³⁸ Andreas Kilb: »Blinde Blicke. Porträtfotos von Martin Roemers zeigen in Berlin unsichtbare Welten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (06.10.2014).

³⁹ Cees Nooteboom: »Das unsichtbare Sehen: Über das Werk von Martin Roemers«, in: Roemers: *The Eyes of War* (Anm. 33), S. 6–7, hier S. 6f.

geschrieben, deren Augenzeugen sie gewesen sind. Mit ihren Augen, die nun nicht mehr sehen können, haben die Porträtierten Unglaubliches, Unaussprechliches, Undarstellbares gesehen, das sie in ihren Erzählungen, die Roemers für sie aufgeschrieben hat, nur andeutungsweise erwähnen. Es ist eine schmucklose, karge Prosa, mit der Roemers die Interviews, die er mit den Blinden geführt hat, in Ich-Form wiedergibt. Zwei Fragen hat er ihnen gestellt, die sie auf ganz unterschiedliche Weise beantwortet haben: »Welche Umstände führten bei Ihnen zur Blindheit?« und »Wie haben Sie seitdem Ihr Leben gemeistert?«

In circa 20 bis 30 Zeilen erfährt der Leser davon, wie die Porträtierten erblindet sind, von den letzten Momenten, die sie gesehen haben, was sie für ein Leben nach dem Krieg geführt, wo sie gearbeitet und ob sie eine Familie gegründet haben, ob sie aktiv in Blindenvereinen für die Verbesserung ihrer Lebenssituation gekämpft haben, mit welchen Stigmatisierungen sie konfrontiert gewesen sind und inwiefern sie ein selbstbestimmtes Leben trotz aller gesellschaftlicher Widerstände angestrebt haben und realisieren konnten. Fast beiläufig wird auch erwähnt, ob sie noch kleine Kinder waren, ob sie in der Hitlerjugend oder gar in der SS waren, ob sie getötet haben, freiwillig oder unfreiwillig als Soldaten einberufen worden sind oder im Widerstand tätig waren. Einige der Porträts werden so zu Täter- und Opferbildern gleichermaßen.

Doch weniger als um die Frage nach Schuld und Vergebung geht es bei den Porträts um das Unsichtbare, das sie suggerieren. In ihnen blickt den Betrachtern der Schrecken des Krieges unmittelbar entgegen. Es sind *Gesichtsrüinen*, die sich durch ihren Vergangenheitscharakter auszeichnen, indem sie auf die Gewalt des Krieges hinweisen, die sich so schwer darstellen lässt, hier aber »unmittelbar anschauliche Gegenwart«⁴⁰ geworden ist, um es mit Worten von Georg Simmel zu umschreiben. Die Porträts veranschaulichen, wie sehr Kriege nicht nur Landschaften verwüsten, sondern auch menschliche Gesichter brutal zerfurchen können – sei es absichtlich, absichtslos oder einfach nur zufällig. So individuell die einzelnen Gesichter auch sind, zeigen sie dem Betrachter das abstrakte Gesicht des Krieges, das sich kaum darstellen lässt. Die Fotografien *zeigen* die grausame Brutalität des Krieges, *bezeugen* diese, lassen dabei jedoch den Porträtierten ihre Würde. Denn aufrecht, gerade und frontal zur Kamera positioniert *blicken* die scharf fokussierten ›Augen des Krieges‹ den Betrachter an, *gehen* ihn an, indem sie ihn auf sich selbst zurückwerfen – seine Fragen, Erwartungen und Annahmen.

40 Georg Simmel: »Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. II, Frankfurt a.M. 1993, S. 124–130, hier S. 129.



Abb. 4 Ansicht der Ausstellungspräsentation *The Eyes of War* im DHM Berlin, 2014

Verstärkt wurde dieser Effekt einmal mehr durch die Präsentation der 40 Porträts während der Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, die vom 1. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015 in Berlin zu sehen war und für die erstmals auch ein Leitsystem für Blinde und Sehbehinderte in Form eines Audioguides sowie einer räumlichen Markierung auf dem Fußboden entwickelt wurde. In einem fensterlosen, abgedunkelten Raum blickten den vom Eingang kommenden Museumsbesucher 20 Porträts an, die – montiert auf spotartig angestrahlte, anthrazitfarbenen Stelen – in fünf Reihen hintereinander angeordnet waren. Die übrigen 20 Porträts waren auf der Rückseite der Stelen befestigt, so dass auch von der anderen Seite des Raumes ein ähnlicher Effekt erzielt wurde.

Lediglich vier Porträts (von Sieglind Bartelsen, Norman Perry, Robert Grosskopf und Alf Lockhart), die doppelt so groß waren, stachen aus der Menge hervor, intensivierten jedoch nur noch mehr das unangenehme Gefühl, einer großen Menge von Blicken ausgesetzt zu sein. Die Museumsbesucher konnten sich frei durch die Stelengänge bewegen, sich einzelnen Porträts nähern, um sie von Nahem zu betrachten oder auch die Interviews zu lesen, die sich jeweils rechts an der Stelenseite abgedruckt fanden.

In Erinnerung dürfte den Besuchern jedoch vor allem der geballte Blick der Blinden geblieben sein, der den Betrachter unangenehm im Dunkel des Ausstellungsraumes traf, ihn insistierend *anstarrte* und damit übliche Sehkonventionen ins Wanken brachte. Der geballte Blick, dem normalerweise die blinden Gesichtsverletzten ausgesetzt sind, wenn sie



Abb. 5 Martin Roemers: *Sieglinde Bartelsen* (Germany, 1930)

sich in der Öffentlichkeit bewegen, traf nun den Museumsbesucher. Die ›blinden Augen des Krieges‹ *starrten* zurück.

IV. Staring back

Anders als Lennard J. Davis in seinem Buch *Enforcing Normalcy* (1995), der die negativen Emotionen (Irritation, Ekel, Abneigung oder Mitleid) beim Anblick von ›anders Aussehenden‹ besonders hervorhebt und deshalb auch davon spricht, dass dieser emotional geprägte Blick die ›Unheimlichkeit‹ der Behinderung überhaupt erst mit produziert,⁴¹ versucht

⁴¹ Lennard J. Davis: *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness and the Body*, London/New York 1995, S. 141 f.

Rosemarie Garland-Thomson in ihrem Buch *Staring: How We Look* (2009) den angeborenen Reflex, ›Andere‹ bzw. ›Andersartige‹ unverwandt anstarren zu wollen, positiv umzuwenden. Zwar negiert auch sie nicht die soziokulturelle Prägung unseres Blicks, fächert diese sogar in ihrer Studie selbst in all ihren physiologischen, kulturellen, sozialen und wissenschaftshistorischen Facetten auf, sieht jedoch die Möglichkeit, *staring* als »intense visual exchange that makes meaning«⁴² produktiv zu denken und politisch zu nutzen:

Everybody stares. Staring is an ocular response to what we don't expect to see. Novelty arouses our eyes. More than just looking, staring is an urgent eye jerk of intense interest. [...] We stare when ordinary seeing fails, when we want to know more. So staring is an interrogative gesture that asks what's going on and demands the story. The eyes hang on, working to recognize what seems illegible, order what seems unruly, know what seems strange. Staring begins as an impulse that curiosity can carry forward into engagement.⁴³

Auch wenn man schon früh lernt, dass man niemanden offen anstarren soll, und auch wenn eigentlich niemand gerne selbst angestarrt wird, macht Garland-Thomson das intensive Interesse und die ungebändigte Neugier, welche jedem Akt des Starrens wesentlich zugrunde liegen, stark, um positive Verschiebungen auf der Wahrnehmungsebene zu erwirken. Der Widerspruch zwischen unserer Lust am Starren und den sozialen Sanktionen, die mit dieser Aktivität gemeinhin verbunden sind, kann ihrer Meinung nach zu neuen Einsichten führen:

This contradiction between the desire to stare and the social prohibitions against it fills staring encounters with angst that can be productive, leading starers to new insights. Triggered by the sight of someone who seems unlike us, staring can begin an exploratory expedition into ourselves and outward into new worlds. [...] Staring offers an occasion to rethink the status quo. Who we are can shift into focus by staring at who we think we are not.⁴⁴

Indem Menschen mit *stareable bodies* sich bewusst dem öffentlichen Blick aussetzen und sich nicht mehr länger vor der Öffentlichkeit verstecken, bereichern sie die visuelle Landschaft. Sie bewirken, dass sich die potentiellen Erwartungen, wer dort gesehen werden kann und sollte, deutlich erweitern, wie Garland-Thomson weiter ausführt. Dass die Angestarrten dabei mittlerweile durchaus unterschiedliche Strategien entwickelt haben, wie sie den starrenden Blicken begegnen können, untersucht sie detailliert in ihrer Studie. *Staring* will sie so auch nicht mehr länger als einseitigen Akt,

⁴² Garland-Thomson: *Staring: How We Look* (Anm. 14), S. 9.

⁴³ Ebd., S. 3.

⁴⁴ Ebd., S. 6.

der ausschließlich die Angestarrten zu Objekten des Blicks macht, definiert wissen, sondern als eine gleichberechtigte Interaktion zwischen *starer* und *staree*, die vielfältige Begegnungen ermöglicht – idealerweise sogar zu einem *visual activism* führen kann. Um diese Art von fruchtbarer Begegnung zu umschreiben, greift sie vor allem auf die Praxis des *baroque staring* zurück:

[B]aroque staring can serve as a useful way to understand responses to startling sights in any period. Because baroque staring indicates wonder rather than mastery, it can lead to new insights. Mastery closes down knowledge; wonder opens up toward new knowledge. Mastery dominates starees; wonder places starrer and staree in dynamic relation. As both verb and noun, *wonder* names the object and act of staring. To wonder means to want to know. A wonder is a source of knowledge.⁴⁵

Sich über jemanden zu wundern, ihn direkt und unverwandt anzusehen, nicht verschämt wegzuschauen, heißt in gewisser Weise bereits in ein ›engagiertes Starren‹ einzutreten, bei dem das Gegenüber anerkannt wird. »To be recognized, one needs to be seen.«⁴⁶ Dass bei einer solchen Begegnung, die zunächst übliche Sehkonventionen stört, unweigerlich ethische Fragen nach dem »Wer darf wen wie, wann, wo und wie lange anblicken« aufkommen, ist nicht nur natürlich, sondern geradezu essentiell für ein ›engagiertes Starren‹, wie es Garland-Thomson nennt. Denn indem die Beeinträchtigten uns offen zeigen »how they look«, zeigen sie uns »how to look«.⁴⁷

Konzentriert sich Garland-Thomson in ihrer Studie insbesondere auf die sozialen Begegnungen im Alltagsleben und die unterschiedlichen *staring management techniques* der Beeinträchtigten in solchen Situationen, analysiert sie interessanterweise auch einige künstlerische Positionen, die die Betrachter buchstäblich zum Starren animieren, indem sie Personen porträtieren, die nur selten öffentlich zu sehen sind. Diesen Personen, auf die üblicherweise nur mitleidige Blicke fallen und von denen sonst schnell der Blick abgewendet wird, ihre Würde wiederzugeben, ist dabei das gemeinsame Ziel von Chris Rush und Doug Auld, die Garland-Thomson exemplarisch untersucht. Sie konstatiert:

They revalue devalued people, the kinds of people most of us have only glimpsed in institutions or in medical pictures with black boxes over the eyes. This anonymity that medical photographs impose on a staree also prevents the person pictured from staring back at the viewer. [Their] [...] portraits rework the way we usually stare, however. They keep us looking rather than looking away. They grant us more than permission to stare; they use the clout of high

⁴⁵ Ebd., S. 51.

⁴⁶ Ebd., S. 194.

⁴⁷ Ebd., S. 196.

art to transform our staring from a breach of etiquette or an offensive intrusion into an act of appreciation. These portraits enable visual pilgrimages of deliberate contemplation that might be scuttled in a face-to-face encounter on the street. The invitation to look that a portrait offers precludes our skittish staring and instead allows us to look deep and long into these unfamiliar faces made strangely familiar.⁴⁸

Das subversive Potential der Porträts macht Garland-Thomson vor allem in dem direkten herausfordernden Blick der Porträtierten aus, der den starrenden Blick des Betrachters zurückspiegelt und diesen damit zum eigentlichen Thema werden lässt. Ähnlich irritierend, wie es Garland-Thomson bei den Porträts von Brandopfern und Menschen mit Down Syndrom beschreibt, sind auch die leblosen Blicke der blinden Kriegsversehrten, die Martin Roemers fotografiert hat. Sie fordern den Betrachter heraus und provozieren Fragen, die jede Situation des Starrens – laut Garland-Thomson – hervorruft: »Warum kann ich als Betrachter nicht den Blick von dieser Person lassen?«, »Was ist mit ihr passiert?«, »Wie lässt sich mit einer solchen Beeinträchtigung leben?« Indem Roemers dem Betrachter nicht nur einen verstörenden Blick auf die Porträtierten gewährt, sondern ihm auch in den kurzen Texten (teilweise erstaunliche) Antworten auf seine Fragen gibt, ermöglicht er einen anderen Blick auf die Gesichter sowie das Gesicht des Krieges. Wider Erwarten erhält der Betrachter Antworten, mit denen er nicht gerechnet hat. Sein stereotypes Bild, welches nicht zuletzt durch den medizinischen Blick auf derart Beeinträchtigte stark mitgeprägt sein dürfte, muss er revidieren und neukonzipieren.

V. Der medizinische Blick und der eigene Blick

Seit dem 19. Jahrhundert sind ›anders Aussehende‹ für wissenschaftliche Zwecke wider ihren Willen fotografiert und gefilmt worden.⁴⁹ Man erhoffte sich von der fotografischen oder auch filmischen Wiedergabe größere Authentizität und Objektivität des medizinischen Bildes. »Medizinische Lexika wie etwa das bekannte Handbuch von Willibald Pschyrembel enthalten bis heute Abbildungen von ›Körperdeformationen‹, die jenen für den Laien befremdlichen, objektivierenden Blick auf die Abweichung oder Krankheit zeigen.«⁵⁰ Erst Reformbewegungen der 70er Jahre wirkten sich

⁴⁸ Ebd., S. 83 f.

⁴⁹ Vgl. dazu u. a. die Studie von Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder von Menschen im 19. Jahrhundert*, Köln 2001.

⁵⁰ Christian Judith/Katharina Klotz/Enna Kruse-Kim u. a.: »Ein Gang durch die Ausstellung«, in: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und Deutsche Behindertenhilfe – Aktion Mensch e. V. (Hg.): *der [im-]perfekte mensch* (Anm. 1), S. 169–247, hier S. 189.

dahingehend aus, dass Behinderte und Patienten zumindest »nicht mehr ohne ihr Einverständnis fotografiert werden konnten und dass überhaupt die Fotografie zu Zwecken der diagnostischen Erkenntnisbildung«⁵¹ sukzessive immer mehr *ad acta* gelegt worden ist.

Zugleich haben sich neue therapeutische Kommunikations- und Umgangsformen entwickelt, die gerade auch die Fotografie als psychotherapeutisches Mittel mit einschließen, um, nicht zuletzt in der kritischen Auseinandersetzung mit den alten Vor-Bildern, neue, andere Bilder zu produzieren. An einer Berliner Nervenklinik begann beispielsweise die westdeutsche Psychologin Christa Mayer seit den 70er Jahren verstärkt neue Medien wie Fotografie, Video- und Audioaufnahmen zu verwenden, um der »Kontinuitätslinie der institutionellen Fremddarstellung zu entkommen«⁵² und Deutungshoheiten infrage zu stellen. Die Bilder, die auf diese Weise entstanden, eröffneten »eine (neue) umfassende Wahrnehmung, die die Betrachter(-innen) stärker in eine Relativierung des Selbst, des eigenen Körpers und seines Ausdrucks«⁵³ brachten. Neben therapeutischen Zwecken wurde die bis heute immer gängiger gewordene Selbstbildproduktion irgendwann auch als politischer Akt verstanden, den Fremdbildern effektive Gegenbilder entgegenzusetzen.

Auch die technischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte, die die Licht- und Distanzmessung ebenso wie die Fokussierung bei vielen Kameras automatisiert haben, trugen sicherlich dazu bei, dass auch stark sehbeeinträchtigte Menschen immer häufiger zur Kamera greifen, um den Fremdbildern eigene Bilder entgegenzusetzen. Längst gehören Fotokurse zum gängigen Angebot an pädagogisch avancierten Blindenschulen, wie u. a. die Publikation *Seeing Beyond Sight* belegt, die aus einem amerikanischen Schulprojekt hervorgegangen ist, bei dem blinde Teenager ihre unmittelbare Umwelt fotografiert haben, um ihren »eigenen Blick« zu dokumentieren.⁵⁴

Das Phänomen, dass immer mehr blinde Menschen selbst zur Kamera greifen und Bilder produzieren, die ihre andere Wahrnehmungsweise einfangen, kann als Rückeroberung des eigenen Blicks beschrieben werden. Dabei wird dies längst nicht mehr nur aus pädagogischen Zwecken betrieben, sondern auch als künstlerische Strategie eingesetzt. Evgen Bavčar,

51 Susanne Regner: »Fotografien-wider-Willen. Psychiatrische Bilder und Vor-Bilder vom Anderen im 20. Jahrhundert«, in: Beate Ochsner/Anna Grebe (Hg.): *Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur*, Bielefeld 2013, S. 211–226, hier S. 225.

52 Ebd., S. 226.

53 Ebd.

54 Tony Deifell: *Seeing Beyond Sight. Photographs by blind Teenagers*, San Francisco 2007.

Flo Fox, Paco Grande, John Dugdale, Pedro Hidalgo, Kurt Weston,⁵⁵ Alice Wingwall⁵⁶ oder auch das New Yorker Kollektiv *Seeing with Photography*⁵⁷ zeigen, wie selbstverständlich blinde Künstler und Künstlerinnen mit Fotografie experimentieren und wie sehr »the ocularcentric focus of modern art is dramatically contested when we consider the work of blind photographers [...], who resite the visual through the technological means by which modernist ocularity was created.«⁵⁸

Die vollautomatisierte Kamera sieht für die Blinden, ersetzt ihren nicht vorhandenen Blick, fungiert als »drittes Auge« (Bavčar). Sie wird zur Augenprothese, die die normale visuelle Wahrnehmungsfähigkeit übertrifft, allerdings ohne Gedächtnis arbeitet. Denn dieses wird der Fotografie erst durch den Fotografen und den Betrachter verliehen. So entsteht ein Bild größtenteils aus den Gedanken und Empfindungen dessen, der es macht und »der es anschaut«.⁵⁹

Geräuschquellen, Tasterlebnisse, Wärme- oder Kälteempfindungen, Hell-Dunkel-Kontraste oder auch nur der Zufall sind die Momente, die die sehbeeinträchtigten Künstler mit ihren fotografischen Bildern vornehmlich einzufangen versuchen. Häufig ist es ein langsames Ablichten und Abtasten der Welt, das eine andere Art von Dauer mit sich bringt als jeglicher Schnappschuss. Auffällig ist, dass viele blinde Fotografen abstrakte, stark konzeptuell ausgerichtete, manchmal ins surreal gehende, mehrfach belichtete, mit Hell-Dunkel- oder auch Unschärfefeffekten spielende Fotografien produzieren. Es sind Hör- und Tastbilder, die sie machen, wodurch eine Wahrnehmung, die weniger auf Distanz als auf Nähe beruht, ins Spiel kommt. Sie gehen vom Optischen zum Haptischen und Phantastischen. Es sind Bilder der Imagination, die durch Stimmen, Geräusche, Gerüche und Berührungen hinter den geschlossenen Augenlidern entstehen. »Die Berührung ist mein Schauen, das Hören mein Sehen«, bringt es der blinde slowenische Fotograf Evgen Bavčar auf den Punkt, dessen fotografisches Werk seit den 90er Jahren starkes Interesse auf sich gezogen hat und im Folgenden abschließend exemplarisch betrachtet werden soll.

55 Vgl. Kurt Weston: *Journeys Through Darkness: A Biography*, hg. von Alina Oswald und Guido Sanchez, North Carlestone 2012.

56 Vgl. zu Alice Wingwall das Interview in Busser Howell: *Blindsight. True Stories of Creativity, Perception, Touch, and Accessibility through Interviews of Fifteen Worldwide Artists in the Low-Vision and Blind Community*, New York 2013, S. 71–82.

57 Vgl. Edward Hoagland (Hg.): *Shooting Blind. Photographs by the Visually Impaired. A Project of New York City's Seeing with Photography Collective*, New York 2002.

58 Michael Davidson: *Concerto for the Left Hand. Disability and the Defamiliar Body*, Ann Arbor 2008, S. 145.

59 Walter Aue: *Am Ende des Lichts. Die Fotografie des blinden Evgen Bavčar*, Berlin 2000, S. 98.

VI. Evgen Bavčars taktiler Blick

Bereits in der frühen Kindheit hat Evgen Bavčar seinen Sehsinn verloren. Im Alter von acht Jahren büßte er sein erstes Auge durch einen zurück-schnellenden Ast ein. Drei Jahre später verlor er auch sein zweites Auge, als er in einem Wald einen Blindgänger fand, der in seiner Hand explodierte. Er besuchte dennoch das Gymnasium, studierte danach in Paris Philosophie, wo er 1976 an der Sorbonne mit einer Arbeit über die Ästhetik bei Theodor W. Adorno und Ernst Bloch promovierte. Anfang der 80er Jahre widmete Bavčar sich verstärkt der Fotografie, wobei er seine Fotografien häufig zusammen mit autobiografischen Erzählungen, selbst verfassten poetischen Texten oder auch philosophischen Essays veröffentlichte.⁶⁰ Bild und Text doppelten sich nicht, sondern ergänzten sich auf subtile Art und Weise und bewirken ein freies Oszillieren, das vergleichbar ist mit der Wirkung der Bild-Text-Kombinationen eines Roland Barthes. Die Schrift ist wohl auch deshalb ein zentrales Element in vielen seiner Fotografien: Mit seiner Taschenlampe produziert Bavčar Leuchtschriften, dann wieder beschreibt er nackte Frauenkörper mit Braille, oder er tastet mit seiner Hand den gedruckten Text auf Buchseiten ab.

Abgesehen davon erhält Bavčar überhaupt nur über Bildbeschreibungen einen Zugang zu seinen eigenen Fotografien. Es sind die beschriebenen Bilder, die für ihn existieren, weniger die Kontaktabzüge, auf denen sich nichts ertasten lässt. »[E]r muss ›ganz Ohr sein‹, um mit den Händen seine Bilder zu ersinnen.«⁶¹ Für seine Ausstellungen in Slowenien, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Italien, Österreich, Deutschland, Brasilien, in der Türkei und in der Schweiz helfen ihm meistens die immer selben Freunde bei der Auswahl der Bilder, indem sie ihm beschreiben, was sie darauf sehen. Es sind »Worte, die ein solches ›Abgreifen des Bildes‹, eine ›Sicherung des Objektes im Subjektiven‹ ermöglichen. Ihr Medium ist die Ekphrase. Es sind Bildbeschreibungen, durch die betrachtende Dritte dem Fotografen einen Aufschluss über die je spezifische Visualität seiner Bilder geben.«⁶² Zu diesem Vorgang sagt Bavčar selbst:

⁶⁰ Einige seiner Veröffentlichungen sind: Evgen Bavčar: *Jahre des Lichts. Bilder eines blinden Fotografen*, Berlin 1991; ders.: *Das absolute Sehen*, aus d. Französischen übers. von Sybille Kershner, Frankfurt a.M. 1994; ders.: *Engel unter dem Berg. Die Geschichte einer Sehnsucht*, aus d. Französischen übers. von Birgit Opiela, Berlin u.a. 1996; ders.: *Der unerreichbare Stern. Eine Reise in die Zeit*, Bern 1996; ders.: *Die Säge*, aus d. Slowenischen übers. von Nataša Simonovič, Berlin 2005; ders.: *Memorias do Brasil*, Sao Paulo 2014.

⁶¹ Dietmar Kamper: »Evgen Bavčar als Zeuge einer postmedialen Ästhetik«, in: Evgen Bavčar/Walter Aue: *Jahre des Lichts. Bilder eines blinden Fotografen*, Berlin 1991, S. 147–149, hier S. 149.

⁶² Steffen Siegel: *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart*, Paderborn 2014, S. 87.

Ich brauche [...] jemanden, der mir ein Bild beschreibt, damit ich mir davon einen Begriff machen und indirekt eine ästhetische Vorstellung entwickeln kann, die mir dann vielleicht auch Vergnügen bereitet. Bei dieser Arbeit ist höchste Vorsicht geboten, denn oft haben die Beschreibungen vor allem die Phantasie des Betrachters zum Inhalt. Manchmal kann ich auf mehrere Beschreibungen zurückgreifen und bekomme so vielleicht ein annäherndes Bild von der Wirklichkeit.⁶³

Durch die Unschärfeeffekte und die vielen dunklen Partien lassen die Fotografien von Bavčar den Betrachtern einen großen Freiraum für eigene Imaginationen. Die Motive, die er fotografiert, haben darüber hinaus etwas Archaisch-Ewiges bzw. etwas Unheimlich-Märchenhaftes an sich. Es sind Bäume, Wasserquellen, Landschaften, Straßen, Tore und Türen, Schatten, Mauern, Gräber, Uhren, Gesichter, Engelskinder oder nackte Körper, die er vornehmlich in der Dunkelheit fotografiert und erst langsam mit seiner Taschenlampe ausleuchtet oder mit seinen Händen herausmeißelt und damit sichtbar werden lässt. »Die Schwärze vereinfacht die Dinge, denn wo es nichts zu sehen gibt, muß etwas erfunden werden«⁶⁴. Durch Doppelbelichtungen überlagern sich mehrere Fotografien. Als verdichtete Zeit bzw. als Überlagerung von mehreren Zeitmomenten stehen Bavčars Bilder außerhalb der Zeit. In ihnen verdichtet sich so etwas wie Dauer. Wohl auch deshalb bleiben viele seiner Fotografien undatiert: Sie sind zeitlos.

Bavčar fotografiert meistens von der Brust-, Kinn- oder Nabelhöhe aus, was teilweise dazu führt, dass er die Gesichter von Passanten abschneidet.



Abb. 6 Evgen Bavčar, aus der Serie *Passanten in Paris*

⁶³ Bavčar: *Das absolute Sehen* (Anm. 60), S. 18 f.

⁶⁴ Aue: *Am Ende des Lichts* (Anm. 59), S. 100.

Nicht der Anblick von Gesichtern, sondern Geräusche ziehen sein Interesse auf sich und führen zum Auslösen der Kamera. Bavčar als »Fotograf, der nach dem Gehör fotografiert«,⁶⁵ gleicht einem blinden Flaneur, der nicht von visuellen Eindrücken angezogen, sondern von Geräuscherlebnissen fasziniert ist, die er paradoxerweise mit dem visuellen Medium der Fotografie festzuhalten versucht. Es sind Fotografien einer Wahrnehmungsverschiebung: Nicht der Primärsinn (Sehen) strukturiert die Komposition seiner Bilder, sondern die Sekundärsinne (Hören, Riechen und Tasten) bestimmen den buchstäblich ver-rückten Bildausschnitt. Bavčar beschreibt seinen ›blinden Blick‹ auf die Welt selbst wie folgt: »Mein Blick ist ein Blick ohne Perspektive, ohne Oben und Unten. Es ist ein Blick, der von allen Seiten sieht, sobald ich einen Gegenstand betaste, ein umkreisender Blick, der ohne Tiefe ist.«⁶⁶



Abb. 7 Evgen Bavčar: *Taktile Blick*

Seinen anderen, umkreisenden, tastenden Blick hält Bavčar in seinen Porträt- und Aktaufnahmen vor allem durch Mehrfachbelichtungen fest: »Gezeigt wird der Versuch einer haptischen Annäherung an ein Gegenüber, der im stillgestellten Augenblick der Fotografie nicht wird gelingen

⁶⁵ Walter Aue: »Licht ohne Schatten«, in: Bavčar/Aue: *Jahre des Lichts* (Anm. 61), S. 77–83, hier S. 78.

⁶⁶ Aue: *Am Ende des Lichts* (Anm. 59), S. 39f.

können.«⁶⁷ Bavčar inszeniert einen taktilen Blick, der ein anderer ist als der distanzierte Blick der Sehenden. Tastend erfasst er Gesichter und Körper, schafft eine Nähe, die der objektivierende Blick der Kamera nicht kennt. Subjekt- und Objektposition geraten bei ihm ins Wanken, schließlich ist sein taktiler Blick immer ein persönlich involvierter. Durch die Präsenz von Bavčars Händen werden seine Porträts immer auch zu Selbstbildnissen, indem er als Autor stets im Bild sichtbar bleibt und die Hände als sein ›Sehorgan‹ kenntlich macht. »At another level the presence of his hand is a kind of signature or mark by which he insinuates himself into and onto the subject of his image«,⁶⁸ wie Michael Davidson konstatiert.

Betont Bavčar in den Fotografien, in denen das Abtasten des Gegenübers durch seine Hände mit ins Bild gesetzt wird, besonders die dialogische Struktur beim Zustandekommen jeglicher Porträt- und Aktaufnahmen und verdeutlicht die Länge des Wahrnehmungsprozesses, spielt er in anderen Porträts wiederum mit Blendungseffekten. Dabei ist es weniger der Gebrauch eines Blitzlichts, das die Porträtierten plötzlich blendet und aus der Dunkelheit hervorhebt, als vielmehr das behutsam von Bavčar verwendete Licht einer Taschenlampe, das bei den Porträtierten zu einer Blendung führt.



Abb. 8 Evgen Bavčar: *Hanna Schygulla* (Paris, 1993)

⁶⁷ Siegel: *Belichtungen* (Anm. 62), S. 75. (Vgl. darin vor allem das Kapitel 5: Bild ohne Blick? Ein fotografisches Blindengleichnis, S. 75–87.)

⁶⁸ Davidson: *Concerto for the Left Hand* (Anm. 58), S. 150.

Indem Hanna Schygulla eine Hand schützend vor ihr eines Auge hält, unterstreicht sie den Blendungseffekt zusätzlich, lässt sich aber auch kokettierend auf die andere Blicksituation ein, die Bavčar als blinder Fotograf seinen Porträtierten vorgibt. Das Licht der Taschenlampe sowie zahlreiche Spiegel, die Bavčar in seiner Wohnung montiert oder auch an seiner Kleidung befestigt hat, ersetzen den Blick, den die Proträtierten normalerweise von ihrem Fotografen erwarten, den der blinde Bavčar ihnen allerdings mit seinen leblosen Glasaugen nicht bieten kann. Die Blendungs- und Spiegeleffekte führen dazu, dass die Porträtierten einmal mehr einer Seh-Störung ausgesetzt sind, die sie auf sie selbst zurückwirft und sie zu existentiell Erblickten werden lässt. Nicht selten sind es inwendige Blicke, die Bavčar in seinen Porträts festhält.

Bavčars Fotografien machen so auch nicht nur seinen eigenen taktilen Blick zum Thema, wie in der Forschung mehrfach hervorgehoben worden ist, sondern verstehen es, den Blick umzuwenden, der ihn als Blinden normalerweise trifft und den er als Nicht-Sehender nicht erwidern kann. Die blendende Taschenlampe und die reflektierenden Spiegel sind Bavčars Schutzschild, mit dem er wie Perseus bei Medusa den ›vernichtenden Blick‹, der ihm gewöhnlich gilt, umzukehren versteht. Spielerisch blendet er sein gegenüber, um zum »Nullpunkt des Sehens« (Bavčar) zu gelangen. Denn es ist Zeit, wie Bavčar sagt, »wieder eigenständig sehen zu lernen, wieder neu am Nullpunkt unseres Sehens zu beginnen und unsere Augen zu schließen.«⁶⁹ Es geht »um eine Rehabilitierung des Zwilichts, der Schattenrisse, des Claire obscur«⁷⁰. Der ›geblendete, blinde Blick‹ führt zu einem innwendigen Sehen, das die Reflexion der üblichen Sehgewohnheiten bewirkt.

So unterschiedlich die Fotografien von Evgen Bavčar und Martin Roemers auch sind, verbindet sie dieses Anliegen. Indem sie einen ›anderen Blick‹ auf blinde Menschen bzw. von einem blinden Menschen zeigen, führen sie zu einer »Art visuellen Schwanken« (Barthes). Dafür greifen sie gleichermaßen sowohl auf einen frontalen, herausfordernden Blick, der die Betrachter auf sich selbst zurückwirft, als auch auf die Inszenierung eines taktilen Blicks zurück, der eine ganzheitlichere Sinneserfahrung in Aussicht stellt. Vom Optischen gehen sie zum Haptischen und Phantastischen. Die Imaginationen der Betrachter werden als soziokulturell-formierte sichtbar. Dabei sind es nicht zuletzt auch die komplexen Bild-Text-Kombinationen von Evgen Bavčar und Martin Roemers, die, egal ob sie sich ergänzen oder

⁶⁹ Aue: *Am Ende des Lichts* (Anm. 59), S. 46.

⁷⁰ Dietmar Kamper: »Evgen Bavčar als Zeuge einer postmedialen Ästhetik«, in: Bavčar/Aue: *Jahre des Lichts* (Anm. 61), S. 147–149, hier S. 149.

widersprechen, die Fotografien als ›Ge/Be-Schriebene‹ kenntlich machen. Der Blick auf Blinde bzw. eines Blinden bewirkt eine derart nachhaltige Sehstörung, dass der Akt des Blickens/Starrens in seiner historischen Verfasstheit selbst in den Blick rückt.

Das Nicht-Sichtbare als Evidenz – Betrachtungen einer filmischen Praxis

NINA RIPPEL

Evidenz hat immer einen blinden Fleck in sich, durch das,
was sie evident macht: von daher fällt sie ins Auge. Der
›blinde Fleck‹ beschränkt nicht das Sehen: im Gegenteil,
er öffnet einen Blick, er *drängt* den Blick zu schauen.
(Jean-Luc Nancy)¹

Das Sehen und das Nicht-Sehen sind ineinander verschlungen. Sehen und Nicht-Sehen sind gleichsam Bestandteile komplexer Wahrnehmungen, die diese Trennung immer wieder durchkreuzen. In Bezug auf den Film kommt der Figur des Sehens und Nicht-Sehens eine konstituierende Bedeutung zu. Der Film ist ein sich in der Zeit entfaltendes Bild, das nicht fest steht. In dieser Zeitlichkeit des Bildes entgeht uns seine Sichtbarkeit in jedem Moment und lässt es zur Erinnerung an etwas Gesehenes werden. Film ist an eine technische Apparatur gebunden, die diese Verzeitlichung in der Taktung der Bilder beim Aufnehmen, Abspielen und Aufführen mechanisch oder digital erst ermöglicht. Das unterscheidet das Sehen von dem, was uns ein Film zu sehen gibt. Oder auf das oben aufgeführte Nancy-Zitat bezogen: Jedem Film-Bild ist sein ›So-geworden-Sein‹ eingeschrieben, sichtbar und abwesend zugleich. Der Film schließt die Situation mit ein, in der er entstanden ist und in der die Entscheidung für eine Aufnahme gesehen und wahrgenommen wurde. Diese Figur des Verborgenen im Evidenten verschränkt sich mit der Figur des Schnitts, der im Film als Ausschnitt und als Schnitt in der Zeit, der Montage, unserem Blick etwas entzieht, um genau damit ein Bild erst sichtbar werden zu lassen. Nach Gilles Deleuze bezeichnet dieses »Off das, was zum einen woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum anderen zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal mehr gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie ›insistiert‹ oder ›verharrt‹, ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.«² Film ereignet sich zwischen dem, was ihn hervorbringt, und seiner Wahrnehmung. Er

¹ Jean-Luc Nancy: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*, Berlin 2005, S. 11.

² Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt a.M. 1989, S. 34.

hat keinen Ort, weder in der Apparatur noch in den Subjekten. Er ist ein Zwischen. In diesem Zwischen kann sich Sichtbares und Nicht-Sichtbares gleichermaßen aufhalten. Als Zone des Unzugänglichen, Nicht-Sichtbaren, Evidenten, in der sich die Bilder mit anderen Sinneseindrücken aufladen, die dem Leiblichen nahe sind, wie das Haptische oder körperlich kinästhetische Empfindungen.

Betrachtung einer filmischen Praxis

Gut zwanzig Jahre liegt die Arbeit an meinen Filmen *Der geflüsterte Film*, *Drei Unterwasserstücke mit Cello* und *Unter Horizont* zurück. Wie lässt sich darüber schreiben, will man die Zeit nicht unberücksichtigt lassen? Da ist zuerst der Film in seiner physischen Form, der die Zeit als Verschleiß in sich aufgenommen hat, 16 Millimeter, Magnetton. Dieses Format lässt sich heute kaum mehr in einem Kino projizieren. Natürlich gibt es die ›Filmabtastung‹, den Transfer von Filmen auf ein digitales Format, die den Film, wie alle Übertragungsprozesse, in seiner Materialität verändert hat. Aber die Physis des Films ist hierbei nur ein Aspekt. Die Betrachtung durch die verschiedenen Zuschauenden oder auch Zuhörenden, ihre unterschiedlichen filmischen und sinnlichen Erfahrungen, haben über die Zeit hinweg dieses Geflecht von Film und Betrachtung verschoben und neu konfiguriert. Das schließt auch mich ein. Meine Sicht wird über diesen langen Zeitraum aufgespannt, zwischen dem, was zu diesem Film geführt, ihn hervorgebracht hat, und dem, was sich bis heute daraus entwickelt hat. Ich schreibe also nicht über meine Filme, sondern über die Überlegungen, die Gedanken und Auseinandersetzungen, welche die Arbeiten an den Filmen damals angestoßen haben. Sie selbst sind nicht filmisch anwesend in diesem Text. Fotos, Erzählungen vom Überlegen, Machen, Wahrnehmen und Neu-Entdecken umspinnen diesen leeren Raum.

Vom Eintauchen in ein anderes Medium – Überlegungen unter Wasser

Meine intensive Beschäftigung mit Wahrnehmung entstand in einem allmorgendlichen Dämmerzustand. Mein Aufwachen verlagerte ich in das warme Wasser eines benachbarten Schwimmbads. Ein Zustand, in dem sich die Aufmerksamkeit nicht auf etwas zu fokussieren vermag und in einem körperlich akustischen Raum frei schwebend bleibt, mit geöffneten Augen hörend und fühlend, eingetaucht in ein anderes Medium.

Nur der Moment eines angehaltenen Atemzuges erlaubt das Untertau-chen. Es ist ein Überwechseln in einen Wahrnehmungszustand gänzlich leiblicher Erfahrung: Das Anhalten der Atmung und Ablassen der Luft, die schwebende Bewegung im Raum, die Orientierung an der Wasseroberfläche, die das Luftholen erlaubt, das Spüren der Strömungen auf der Haut und die unterschiedlichen akustischen Raumklänge unter und über Wasser. Sehen und Tasten, Nähe und Ferne organisieren sich neu in dieser Wahrnehmung. Wie lässt sich dies zeigen, und wie lässt es sich zum Gegenstand einer bildlichen Darstellung machen?

Unter Wasser ist alles unscharf. Das Wasser dringt in Ohren und Augen und verändert die Sinneswahrnehmungen. Die direkte Berührung des Wassers mit dem Auge macht nahezu blind. Die Orientierung an Konturen verliert sich. Nichts steht still, alles ist in Bewegung. Mit einer Taucherbrille und einer Kamera lässt sich wie durch ein mobiles Bullauge dort unten ins Wasser schauen. Aber ohne Luft gibt es kein Bild. Die filmische Apparatur muss vor dem eindringenden Wasser geschützt werden. Ihre Einkapselung in einer Luftblase macht das Filmen und Fotografieren erst möglich und stellt einen Zwischenraum her, den die Apparatur benötigt. Eine Distanznahme, die unmittelbar mit dem Prozess des Filmens verbunden ist. Auch der Prozess des Bildermachens nimmt Abstand und splittet sich auf in das Filmen, Fotografieren und Agieren vor der Kamera.

Mit einer Freundin studierte ich diese verschiedenen Perspektiven des Visuellen und des Performativen. So entstanden fotografische und filmische Aufnahmen unter Wasser. Wir trugen nie Schwimmanzüge, sondern Straßenkleidung, um die Differenzen der Sichtbarkeit von Luft und Wasser so gering wie möglich zu halten. Nur der umgebende Druck der Wassermassen, seine Auswirkungen auf die Bewegungen und die Konzentration, mit welcher sich der Körper am Boden hält, zeigt sich indirekt als mediales Ereignis im Bild. (Vgl. Abb. 1)

Unter Horizont

Im Zusammenhang mit diesen Erfahrungen und Überlegungen entstanden die Filme *Unter Horizont* und *Drei Unterwasserstücke mit Cello*. Während bei dem Video *Drei Unterwasserstücke mit Cello* die Drehung der fixierten Kamera um 180 Grad das Bezugssystem der Raumkoordinaten verschiebt und oben und unten neu organisiert, befindet sich die Kamera bei *Unter Horizont* in ständiger Bewegung. Das Filmen wird dabei zu einer Transformation, einer Übersetzung körperlicher Bewegungsempfindungen. Nicht die visuelle Kontrolle, sondern deren Verlust bringt das Bild hervor – als ein



Abb. 1 Nina RippeL unter Wasser,
Fotografie 1984

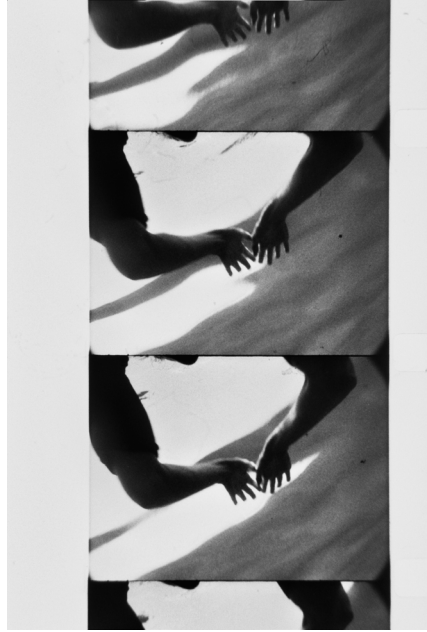


Abb. 2 Filmkader aus *Unter Horizont*

Tasten und Durchgleiten des Raums. Durch die Unterwasserkamera, mit der ich gearbeitet habe, ließ sich nicht hindurchsehen. Es gab keinen Sucher, kein Display oder Fenster, welches das Bildfeld anzeigte. Die Kamera war ein Rohr mit zwei Griffen, das in der Ausrichtung des Körpers im Wasser in der Bewegung gehalten wurde. Die sich dabei ständig verschiebende Kadrierung durchschneidet den Raum, erzeugt einen Sog, eine zentrifugale Kraft, die an die Ränder hinaus flieht, aus dem Bild in ein ›Woanders‹.³ Der Raum außerhalb des Bildfeldes fungiert nicht mehr als eine übergeordnete und durch die Handlung konstituierte Struktur. Er bietet keine Orientierung mehr, sondern wird zur Öffnung hin in ein offenes Außerhalb. (Vgl. Abb. 2)

Diese Unterwasser-Arbeiten rufen in ihrer Bildlichkeit Empfindungen auf, die nicht rein visuell sind. Sie haben haptische und kinetische Qualitäten, Sinnesempfindungen, die miteinander und untereinander verwoben sind. Dieser Zusammenhang bildet keine Summe voneinander isolierter

³ André Gardiers unterscheidet das »On«, das »Off« und das »hors-champ doublement off«, indem er weiter unterscheidet zwischen dem »hors-champ« als einem »là« (›dort‹) und als einem »ailleurs« (›woanders‹). Igor Ramet: »Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film«, in: Susanne Dürr/Almut Steinlein (Hg.): *Der Raum im Film – L'espace dans le film*, Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 35–45, hier S. 37.

Eindrücke. Vielmehr spielen sie zusammen und lassen ein Gefüge entstehen aus Zwischenräumen und Zonen, die ein Zusammen- und Getrenntsein der unterschiedlichen Wahrnehmungsqualitäten neu strukturieren. Vom Sehen zu sprechen, lässt ein Tasten und ein Sich-Bewegen mitschwingen. Wenn sich das Sehen aber nicht isoliert betrachten lässt, stellt sich die Frage nach dem Nicht-Sehen und den Schnittmengen, die diese Gegensätze teilen.

Was lässt sich über das Sehen in der Auseinandersetzung mit dem Nicht-Sehen erfahren? Was bleibt, wenn das Sehen wegfällt? Wie sehen ästhetisch künstlerische Arbeiten aus, die einem Nicht-Sehen entspringen? Wie arbeiten Blinde in diesem Bereich? Gibt es eine Rückübersetzung von Bewegungen, Tastempfindungen und Sinneseindrücken Blinder ins Sichtbare? All diese Fragen brachten mich dazu, mich mit nicht-sehenden Menschen zu treffen und sie zu ihren ästhetischen Eindrücken zu befragen. Diese Beschäftigung mit dem Nicht-Sehen wurde zur Erkundung der Wahrnehmung des Sehens und der Sichtbarkeit im Film.

Vom Sehen und Nicht-Sehen – Begegnung mit Anoma

So lernte ich Anoma Tissera kennen,⁴ eine junge Pädagogikstudentin, die gerne ins Kino ging, um sich Filme anzuhören. Ihr bevorzugtes Genre war der Horrorfilm, dessen skurrile Soundtracks sie faszinierten. Bei unseren Begegnungen stellten wir uns gegenseitig Fragen über Fragen. Wir setzten uns mit unseren jeweiligen Wahrnehmungen auseinander und loteten die Grenzen zwischen Sehen und Nicht-Sehen aus. Erst die gemeinsame Markierung unserer Verschiedenheiten bildete das Vertrauen für eine weitere Zusammenarbeit.

Warum interessierte es mich, wie sie sich etwas vorstellt? Gibt es haptische Vorstellungen, die sich bildlich beschreiben ließen? Was unterscheidet uns, und was ist gemeinsam in den jeweils vertrauten Wahrnehmungen? Redeschwall an Grenzen, die sich nicht überwinden lassen. »Ich sehe halt nichts und habe auch keinen Zugang zum Visuellen«, so Anoma. Mich drängte die Frage nach dem Bild und der Darstellbarkeit. Ob es nicht doch Vorstellungen gebe, die sie, Anoma, als Gebilde beschreiben könne, die sich ins Visuelle übersetzen ließen?

Wir können unsere Wahrnehmungen nicht tauschen. Ob blind oder sehend, wir werden mit unserer jeweiligen Wahrnehmungsweise geboren und können sie nicht hinter uns lassen. Auch wenn ich die Augen verschließe, habe ich keine Vorstellung davon, wie es sein könnte, nicht

⁴ Anoma Tissera ist eine der blinden Protagonistinnen in *Der Geflüsterte Film*.

zu sehen und sogar vertraut damit zu sein. Es sind der Verlust der vertrauten Wahrnehmung und die Angst vor diesem Verlust, die sich in den Erfahrungsaustausch schieben. Und diese Verschiebung der Grenzen des Vertrauten ist, wie Freud es beschrieb, unheimlich.⁵

Anoma hatte einen Wunsch. Sie wollte gerne Fahrrad fahren, und zwar alleine, ganz vorne, und nicht auf dem hinteren Platz eines Tandems. Sie wollte selbst lenken und das Fahrrad steuern, den Raum durchqueren und das Gleichgewicht halten. Die Bewegung des Fahrradfahrens, das Halten der Balance, ist mit dem Sehen verknüpft. Wir schummeln. Ich sitze auf dem Gepäckträger des Fahrrads und schaue, soweit es mein Blick gestattet, nach vorne und lenke etwas mit. (Abb. 8) Das kann schiefgehen. Üben. Verhältnisse durchkreuzen. Sausen, in die Welt hinein. Selbst steuernd mit meinem Mit-Spüren am Lenker.

Der geflüsterte Film – Zwischenräume

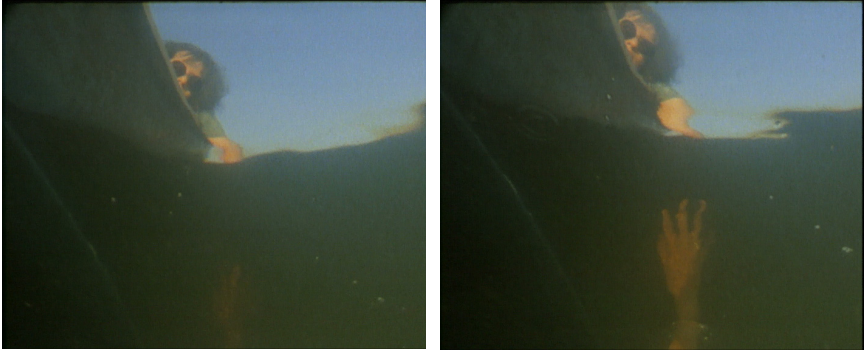
1991 begann ich mit den Dreharbeiten. Bei der Recherche konzentrierte ich mich auf die Suche nach Menschen, die nicht sehen können, sich aber ästhetisch, künstlerisch in ihrem Schaffen ausdrücken und darin Anschlüsse an das visuelle filmische Feld ermöglichen. (Vgl. Abb. 3 a–d)

Abb. 3 a–d Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*



Anoma Tissera erkundet das Mikrofon von Margit Eschenbach. Dabei gleiten ihre Hände über den Windschutz des Mikrofons und machen das Tasten hörbar. Die Blicke erkunden das Hören außerhalb des Bildes, wo sich Barbara Kusenberg mit der Kamera befindet.

⁵ Vgl. Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, in: ders.: *Psychologische Schriften*, Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Bd. IV, Frankfurt a. M. 1970, S. 241–274.



Das Hineingleiten der Hand in das Wasser sieht man von unter Wasser als ›haptischen Gegenschuss‹. Ein Blick zurück aus einem anderen Medium. Das Beobachten der Tastbewegungen, die Getragenheit der Kamera im Wasser, die sich bewegt, sinkt, gleitet, jedenfalls nie stillsteht.⁶

Der geflüsterte Film ist eine Mischform aus langen dokumentarischen Beobachtungen und experimentellen Versuchen, Übergangszonen zu einem verschlossenen Raum des Nicht-Sehens zu finden. Diese Zwischenzonen sind schwarz-weiß und auf Super 8 gedreht, was dem Material eine grobe Körnung verleiht. Der Film arbeitet visuell und akustisch mit den Möglichkeiten, Sinnesempfindungen anzustoßen, die Gemeinsames zwischen Sehenden und Nicht-Sehenden bilden.

Diese macht der Film explizit zum Thema. Und er stellt Menschen vor, die sich in ihrer spezifischen Wahrnehmungsweise ästhetisch ausdrücken und mit erstaunlichem Selbstverständnis bewegen. Ton und Bild verweben sich zu einem vielschichtigen Sinneseindruck, der anregt, die eigene Wahrnehmung zu reflektieren. Blind sein, das heißt, sich auf alle anderen Sinne zu konzentrieren. Wichtig werden Geräusche, die Balance, der Wind – z. B. beim Fahrradfahren. Anoma saust dahin, ohne zu sehen, in ein Nichts hinein, mit dem Risiko, sich vielleicht zu stoßen.

⁶ Beim Aussuchen der Fotos aus dem Film arbeitete ich mit Screenshots. Die Bewegung zwischen den einzelnen Standbildern verschwindet dabei. Alles was sich in der Zeit entfaltet, das Tasten, die Bewegungen, das Hören und Klingen, entgeht dem Standbild. Wie verfahren mit den Screenshots? Ich entschied mich, die Fotos paarweise anzuordnen und orientierte mich an den fotografischen Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Roni Horn. Zwischen den Fotos ist ein zeitlicher Abstand auszumachen, in dem sich das Motiv, die Materie im Bild oder der Standpunkt der Kamera verändert hat. Diese Form scheint mir eine Möglichkeit zu sein, Bewegungen nicht zu beschreiben, aber ihr Verschwinden im Foto zu markieren.

Szenenwechsel: In einem Museum wird die Ruhe gestört. Pfeifende und schnalzende Laute dringen an die Ohren. Der Künstler Pier Paolo Piccinato beschreibt dem blinden Fotografen Evgen Bavčar singend ein Bild von Jackson Pollock. Weiterer Szenenwechsel: Am Nil hat das Orchester *Al Nour Wal Amal* Platz genommen und musiziert ohne die koordinierenden Gesten ihres Dirigenten. Die Musikerinnen hören aufeinander, spielen zusammen, aber auch alleine, ganz laut in Kairos Straßenlärm hinein.⁷

Die schwarz-weißen Passagen des Films aus Super-8-Material sind aus einer suchenden, tastenden Bewegung heraus gefilmt. Die starke Bewegungsdynamik verschiebt den Blick an die Ränder. Die Kamera richtet sich auf den Boden oder nach oben. Sie verlässt die horizontalen Koordinaten unserer vertrauten Orientierung im Raum. Sie kreist im Raum, taumelt und hangelt sich an Wegen, Gräsern, Geländern, Bodenmarkierungen und dem Blindenstock von Anoma entlang.

Der Blick schweift mit und gerät ins Dunkle, in die Unschärfe. Konturen, lösen sich auf, und die Materialität schiebt sich in den Vordergrund. Die Materialität zeigt sich in dem kleinsten Elementarteilchen der fotografischen Schicht als Korn, als schwarzes Silberkristallklümpchen. Das starke Korn öffnet einen Raum, der sich hinter dem Korn unendlich ausdehnt. Die Durchsichtigkeit des Trägermaterials hält dem durchströmenden Licht keinen Widerstand mehr entgegen. Das Korn selbst wird zum Tastkörperchen, welches das Bild rau und porös erscheinen lässt, so als könne es Klänge, Töne und andere Empfindungen in sich aufnehmen. (Vgl. Abb. 4 a–f)

Evgen Bavčar

Evgen Bavčar hat mit zwölf Jahren sein Augenlicht verloren.⁸ Er ist Fotograf. Seine Fotos entspringen dieser Paradoxie. Im Film beschreibt er seine Arbeit als die Schaffung einer Existenz, die zuallererst eine Betrachtung ermöglicht: »Das Foto ist wichtig. Etwas besteht. Existenz. Zuerst müssen die Sachen bestehen. Wenn die Sachen nicht bestehen, kann man nichts tun.«⁹ Diese ›Existenzen‹ erschaffen ein Wahrnehmungsverhältnis zur Welt

⁷ Vgl. Presstext *Der Geflüsterte Film*.

⁸ Evgen Bavčar, Fotograf und Schriftsteller, verbrachte seine Kindheit in Slowenien und erblindete mit zwölf Jahren. Er studierte in Ljubljana Geschichte, später an der Sorbonne in Paris Philosophie. Heute lebt und arbeitet er in Paris. Vgl. auch den Beitrag von Alexandra Tacke in diesem Band.

⁹ Zitat aus *Der Geflüsterte Film*.

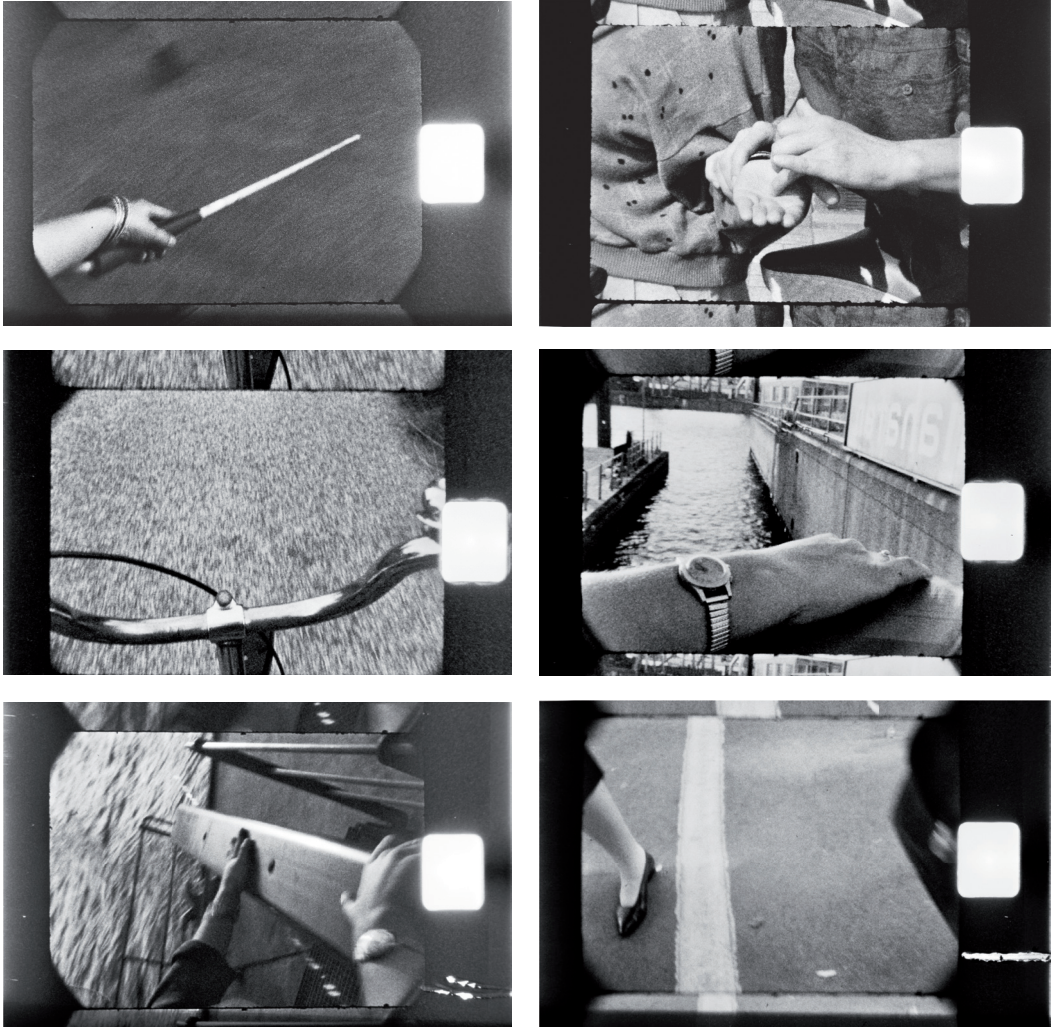


Abb. 4 a-f Kadervergrößerungen aus *Der Geflüsterte Film*

des Sichtbaren (vgl. Abb. 5 a–b). »Ich nehme«, so beschreibt es Bavčar, »mit einer gewissen Distanz am Spiel der Photonen teil«. ¹⁰ Bavčar grenzt sich als Fotografierender von den Sehenden ab, die vorgeben, nicht zu sehen, und mit geschlossenen Augen fotografieren. Das sei nur ein Spiel. Ihm geht es um eine grundlegende Existenz, die eine Möglichkeit des Blicks

¹⁰ Evgen Bavčar: *Das absolute Sehen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 21.

Abb. 5 a–b Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*

Bavčar fotografiert aus einer Geste des Plauderns mit seinem Freund Pier Paolo Piccinato. Das Fragen und Antworten bildet eine Art akustische Ortung des Raums für das Fotografieren. Sein Auslösen mit geschlossenen Augen ist mir während der Betrachtung der laufenden Filmaufnahmen nie aufgefallen. Im Stöbern zwischen den Bruchteilen von Sekunden entdeckte ich diese Fotos. Die geschlossenen Augen sind im Film immer sichtbar.

und des Nachforschens für ihn und für die sehenden Betrachterinnen und Betrachter erst eröffnet.¹¹

Zur Malerei, die vor allem im Sichtbaren beheimatet ist, fühlt sich Bavčar in besonderer Weise hingezogen.¹² Die Bilder lässt er sich von anderen beschreiben. Diese Beschreibungen sind sehr unterschiedlich und hängen von den Personen ab. Das eröffnet ihm verschiedene Zugänge, je nachdem, ob ihn ein Kind, eine Kunsthistorikerin oder ein Freund ins Museum begleiten. Mit Pier Paolo Piccinato verbinden ihn Freundschaft und der gemeinsame Austausch über die ungegenständliche Malerei. Piccinatos Beschreibungen verschieben sich ins das Feld des Akustischen und des Performativen.

Er übersetzt die verschiedenen Farben und Schichten eines Gemäldes von Jackson Pollock in Gesänge und Gesten eines expressiven Tuns. Die Differenzen, die sich in diese Übersetzungen hineinschieben, werden sichtbar und hörbar, gleichermaßen für Sehende und Nicht-Sehende. Die gemeinsame Betrachtung wird so zu einem performativen Akt, einem Lied, einem Tanz, einem Hineinschreiben in die Hand; sie lässt das Nichtidentische zwischen dem Werk und seiner Übersetzung offen sichtbar werden.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. ebd., S. 18.

Das Orchester und der Klang der Stadt

Al Nour Wal Amal (›Licht und Hoffnung‹) ist ein Ensemble aus etwa vierzig blinden Musikerinnen aus Kairo. Die Mädchen und jungen Frauen erhalten in der gleichnamigen Musikschule eine professionelle Musikausbildung, aus der dann dieses Kammerorchester hervorgeht.

Vor dem *Arabischen Frühling* trat das Orchester monatlich in Kairo auf und tourte durch die ganze Welt. Die Einnahmen aus den Konzerten finanzierten die Schule und das Orchester und bildeten die Lebensgrundlage für ein unabhängiges Leben der blinden Frauen in Kairo. Die Situation nach dem *Arabischen Frühling* war mit finanziellen Einbrüchen für das Orchester verbunden, das seine Einnahmen zu einem großen Teil aus dem Charity-Establishment der Kairoer Gesellschaft schöpfte. Die politischen Ereignisse der Zeit verändern den Blick auf den Film und stellen heute ganz andere Fragen an das Orchester und an die jungen Frauen. (Vgl. 6 a–b)

Abb. 6 a–b Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*

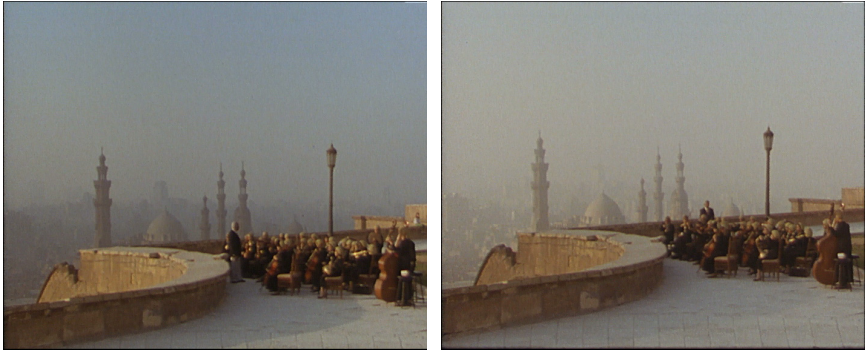


Die Cellospielerin wird von der Kamera schon beim Betreten des Probenraums beobachtet, wie sie sich langsam und bedacht, aber unaufhaltbar zielstrebig ihren Weg zu dem Platz bahnt, von dem sie weiß, dass dort ihr Cello steht. Kein Tasten. Ein Griff, vorsichtig, bestimmt und exakt. Ein langer Zeitraum, in dem sich auch der Blick der Kamerafrau preisgibt, im Sehen, im Entdecken und in der Bestimmtheit, mit der sie dies Ereignis verfolgt.

Als ich das Orchester zum ersten Mal spielen hörte, war ich sehr berührt von dem Klang und der driftenden Art seiner Spielweise. Ein klingender Korpus aus einzelnen Spielerinnen, die sich gegenseitig zuhören und aufeinander reagieren. Spielen und Hören benötigen Zeit und bilden eine leichte Verschiebung ihres Zusammenspiels. Diese Verzögerung ergibt einen minimalen zeitlichen Abstand, der sich wie ein elastisches Band dehnt, zusammenzieht und das gemeinsame Spiel in einer Spannung hält. Es sind

Gesten des Tastens und Zögerns, die sich in das Akustische übersetzen. Die einzelnen Musikerinnen werden im Zusammenklingen wahrnehmbar, und die zeitlichen Differenzen zwischen ihnen werden als Fugen hörbar. Das Orchester spielt gemeinsam, doch eine zentrale Ausrichtung ihres Zusammenspiels auf den Dirigenten bleibt aus. Dieser tritt zur Seite und überlässt das Orchester seinem Spiel. Eine Geste, die mich anrührt. (Vgl. Abb. 7 a–b)

Abb. 7 a–b Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*



Das Orchester hat Platz genommen und gespielt. Ein Zeitraum ist vergangen, der Klang des Stückes ist in die Stadt eingesunken und der Klang der Stadt in die Musik. Zwei fast identische Bilder, aber mit dem Ereignis einer Filmereifahrung dazwischen, die sie unterscheidet. Nicht nur durch die Veränderung der Position des Dirigenten, sondern auch durch das Licht, das zum Abend hin geschwunden ist.

Der Ton entfaltet sich im Raum und wird von den materiellen, stofflichen Oberflächen der Dinge reflektiert. So nehmen die Töne die Beschaffenheit des Raumes in ihrem Klang auf. Das Hören benötigt ein Verstreichen der Zeit. Das Sehen nur einen Augenblick. Im Film eröffnet der Ton einen Raum, in dem sich vor allem Nähe und Ferne unterscheiden. Mich interessierte, wie die Bewegungen im Raum durch den Ton strukturiert werden können, und wie der Eindruck großer Distanzen akustisch anwesend werden kann.

Das Orchester spielt an Orten der Stadt, die eine Weite des Blicks öffnen, über den Nil oder über das im Abenddunst versinkende Kairo. Die Stadt ist ein akustisches Fest. Die Verkehrslawine tönt. Hupen in verschiedensten Klängen kommunizieren in einem konzertanten Zusammenspiel, jenseits visueller Markierungen und Zeichen, die den Verkehrsstrom nicht mehr zu regulieren vermögen. Wie mit einem Echolot tasten sich die Autos hupend ihren Weg durch den Verkehr. Dieses Verkehrskonzert habe ich in das Spiel des Orchesters hineingemischt. Ich habe sie so zusammen-

gefügt, als ob sie zusammenspielen würden. Der Verkehr und die Musik des Orchesters bilden jedoch unterschiedliche Klangräume. Die Nähe der Musik schiebt den Verkehrslärm der Stadt in den Hintergrund. Diese Zuordnung habe ich im Laufe des Spiels umgedreht. Der Verkehrslärm schwillt an und schiebt sich ganz nah heran, so dass seine Nähe spürbar wird. Motorenlärm, Stimmen, Wortfetzen und Schritte auf der Straße. Mit einem Schnitt folgt das Bild mitten hinein in die nächtlichen Straßen. Nicht das Bild drängt zum Schnitt, sondern der Ton. Das Bild springt in die tosende und lärmende Stadt. Die Musik spielt weiter und driftet in die Ferne. In den Straßen ist es schon Nacht.

Ein Husten, ganz nah, holt das Bild zurück auf die Zitadelle, wo das Orchester immer noch spielt, ganz nah. Die Stadt ist still geworden im Abendlicht. In die Rückkehr schiebt sich das Wissen des Gesehenen und des Gehörten pulsierenden Treibens und die Vorwegnahme der Nacht, die sich im gegenwärtigen Bild des Abends erst ankündigt.

Der Verkehrslärm trägt einen fort, woanders hin. Das Bild folgt dieser Bewegung, und der Ton übernimmt die Führung. Die Geräusche bilden einen riesigen Stadtraum, der eine große Luftmenge umfasst, in der sich der Klang ausbreiten kann. Wir können hören, wie sich die Töne ihren Weg durch die Luftmassen bahnen. Ähnlich wie der Klang eines in der Ferne brummenden Propellerflugzeuges, der anschwillt, als komme er näher, um sich dann wieder zu verflüchtigen.

Dieses Verwehen und Driften der Töne hat mich interessiert. Ich wollte es als akustische Distanzen herausarbeiten, umsetzen und verstärken. Zusammen mit Roland Musolff setzte ich die Musik in einen anderen physischen Luft-Raum. Mit einem tragbaren Kassettenrekorder habe ich die Musik des Orchesters aus Kairo am Strand abgespielt, an dem ich herumliefe und -sprang, um Entfernungen zu erzeugen, die Roland Musolff erneut aufnahm. Die neuen Tonaufnahmen erzeugten eine hörbare Drift in die Ferne. Luftbewegungen, die Töne ähnlich erfassen wie die Bewegungen eines Vogelschwarms im Durchqueren eines riesigen Luftraums.

Die Filme:

Drei Unterwasserstücke mit Cello

Regie: Nina Rippel, Kamera: Ulrike Zimmermann, Cello: Wittwulf Malik, 6 Min. Video, die thede, 1985.

Eine Frau bewegt sich durch das Wasser, begleitet von Cellotönen. Der Bezug zum Wasser löst sich, sie schwebt durch ein fremdes Medium.

Unter Horizont

Regie und Kamera: Nina Rippel, Ton und Musik: Roland Musolff, 10 Min. 16mm s/w, die thede, 1988.

Eine Frau schwimmt. Die Kamera verfolgt sie dabei unter Wasser. Aus dieser Perspektive, in ständiger Bewegung befindlich, entstehen die Bilder als Spuren körperlich-sinnlicher Empfindungen. Die Koordinaten vom Bild der Welt gehen verloren. Es entsteht ein Taumeln. Nur die räumliche Beziehung zueinander kann die Funktion des fehlenden Horizonts ersetzen.

Der Geflüsterte Film

Buch und Regie: Nina Rippel, 67 Min., 16mm/Super 8 Farbe und s/w. Mit: Kammerorchester *An Nour Wal Amal*, Evgen Bavčar, Rainer Damerius, Walter Salzmann, Anoma Tissera, Matthias Weik. Kamera: Barbara Kusenberg, Manfred Oppermann; Ton: Margit Eschenbach; Schnitt: Magdolna Rokob, Tonverwehungen: Roland Musolff, Produktion: die thede, Peter Stockhaus, 1992. Preis der deutschen Filmkritik.



Abb. 8 Dreharbeiten zu *Der Geflüsterte Film*

Abbildungsnachweise

Reulecke/Vöhringer: Einleitung

Abb. 1: Diagramm der Funktionsweise des Wheatstone-Stereoskops.

Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, S. 132.

Abb. 2: Augenarzt mit Augenspiegel, ca. 1860.

Hundert Jahre Augenspiegel, Leipzig 1951, S. 19.

Abb. 3: Personifikation des Irrtums in Cesare Ripas *Iconologia* (1603).

Cesare Ripa: *Iconologia*. Tomo Secondo. Perugia: 1765, S. 352. In: Internet Archive, URL: <https://archive.org/stream/iconologiadelvav02ripa#page/352/mode/1up> [29.04.2018].

Abb. 4: Bildtafel zur Staroperation (18. Jahrhundert).

Samuel Mihles: *The Elements of Surgery. In which are contained all the essential and necessary Principles of the Art; with an Account of the Nature and Treatment of chirurgical Disorders, and a Description of the Operations, Bandages, Instruments, and Dressings, according to the modern and most approved Practice. Adapted to the use of the Camp and Navy, as well as of the Domestic Surgeon*. London: Printed for J. and P. Knapton 1746, S. 278. In: Internet Archive, URL: <https://archive.org/stream/elementsofsurger00mihl#page/278/mode/2up/search/278> [28.04.2018]

Abb. 5: Fotografie der taubblinden Helen Keller beim Lesen in einem Braille-Buch (ca. 1889).

Helen Keller Sammlung der Perkins School for the Blind, 1899. In: Digital Commonwealth. Massachusetts Collection Online. URL: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:ms35v463m> [02.05.2018].

Bernd Stiegler

Die Abbildungen stammen mit Ausnahme der Filmstills aus der Arthur Conan Doyle Collection Lancelyn Green Bequest in Portsmouth. Die Archivnummer ist jeweils angegeben.

Abb. 1: Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Eva C., München 1911, ACD1_C_1_2-101: Eva Carriere (= Eva C.) »Photo by Baron von Schren[c]k Notzing. Phenomena and Materialisation, Ill. pl. 238«.

Abb. 2: Albert von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomen mit Eva C., München 1911, ACD1_C_1_2-103: »Eva C. 30. December 1911« Photo 07 Baron von Schren[c]k Notzing (Phenomena of Materialisation, Ill. pl. 137)«.

Abb. 3 a-d: Two Psychographs by Annie Barnett – September 1927«, ACD1_C_1_1-113_1 und ACD1_C_1_1-113_1a

ACD1_C_1_1-115 und ACD1_C_1_1-115a: »Hope you will recognize the gentleman in the straw hat and also one in a panama hat«.

Abb. 4: James Douglas und Arthur Conan Doyle: Doppelportrait mit Geistererscheinung, in: *The Sunday Express*, 6.11.1921.

Abb. 5 a-d: Edouard Isidore Buguet: Spiritistische Aufnahmen, März 1875 bzw. Dezember 1873, ACD1_C_1_1-195 und ACD1_C_1_1-195a: »Photograph of the spirit of a living person taken in Paris 31 jan 95, the body being in London, see medium 257«

ACD1_C_1_1-198 und ACD1_C_1_1-198a: Geist von Napoleon III.

Abb. 6a-f: Serie von Aufnahmen von Ektoplasma-Materialisationen des Goligher-Kreises. Zu sehen ist Kathleen Goligher.

ACD1_C_1_2-43

ACD1_C_1_2-44

ACD1_C_1_2-45

ACD1_C_1_2-48

ACD1_C_1_2-52

ACD1_C_1_2-56

Abb. 7 a und b: Filmstill aus *The Man From Beyond*, USA 1922.

Abb. 8 a-c: Filmstill aus *The Lost World*, USA 1925.

Abb. 9: Arthur Conan Doyle: Postmortale Nachricht an William Hope
ACD1_C_1_2-115: [Conan Doyle post mortem].

Anne-Kathrin Reulecke

Abb. 1: Bildtafel aus Tom Seidmann-Freud: *The Magic Boat* (1929), dt.: *Das Zauberboot*, deutsche Textversion von Franz Martin, Wien u.a.: Annette Betz Verlag 1982, Ausschnitt

Sigrid Leyssen

Abb. 1: *Banc Michotte*, Instrument zur Anwendung der *Scheibenmethode* in Albert Michottes Versuchen zur phänomenalen Kausalität und verwandten Eindrücken. Fotografie aus der Sammlung der Bibliothek für Psychologie und Erziehungswissenschaften, KU Leuven.

Abb. 2: Bildunterschrift: Pappscheibe (ca. 50cm Durchmesser) zur Untersuchung des Effekts vom Stoßen (*effet entraînement*) aus Michottes Labor, zwischen 1939 und 1965.

Sammlung des Labors für Experimentelle Psychologie, KU Leuven. Foto: © Sigrid Leyssen, Leuven.

Abb. 3: Scheibe zur Untersuchung des Effekts der *Bewegungsbremmung* (*effet freinage*) aus der in Michottes Labor von Pim Levelt durchgeführten Untersuchung. Sammlung des Labors für Experimentelle Psychologie, KU Leuven. Foto: © Sigrid Leyssen, Leuven.

Abb. 4: Scheibe für die *Bewegungsbremmung* aus der in Michottes Labor von Pim Levelt durchgeführten Untersuchung. Sammlung des Labors für Experimentelle Psychologie, KU Leuven. Foto: © Sigrid Leyssen, Leuven.

Alexandra Tacke

Abb. 1 © Paul Strand: *Blinde Frau* (New York, 1916)

Abb. 2 Fotografie eines Gesichtsverletzten.

Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege!* (Berlin: Freie Jugend 1924) Vgl. auch Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. Neu herausgegeben vom Anti-Kriegs-Museum Berlin. Mit einer Einführung von Gerd Krumreich, Berlin 2015, S. 216.

Abb. 3 Martin Roemers: *Frederick Lennart Bentley (Großbritannien, 1924)* (2012)
© Martin Roemers/laif

Abb. 4 Ansicht der Ausstellungspräsentation *The Eyes of War* im DHM Berlin (01.10.2014–04.01.2015)

© Martin Roemers/laif

Abb. 5 Martin Roemers: *Sieglinde Bartelsen (Deutschland, 1930)* (2012)

© Martin Roemers/laif

Abb. 6 © Evgen Bavčar, aus der Serie *Passanten in Paris*.

Evgen Bavčar/Walter Aue: Jahre des Lichts. Bilder eines blinden Fotografen, Berlin 1991, S. 103.

Abb. 7 © Evgen Bavčar: *Taktiles Blick*.

Evgen Bavčar: *Das absolute Sehen*, Frankfurt a.M. 1994, S. 68.

Abb. 8 © Evgen Bavčar: *Hanna Schygulla* (Paris, 1993).

Walter Aue: *Am Ende des Lichts. Die Fotografie des blinden Evgen Bavčar*, Berlin 2000, S. 78.

Nina Rippel

Abb. 1: Nina Rippel unter Wasser, Fotografie 1984.

Abb. 2: Filmkader aus *Unter Horizont*, Regie: Nina Rippel, 1988.

Abb. 3a–d: Anoma Tissera erkundet das Mikrofon von Margit Eschenbach; Hineingleiten der Hand in Wasser.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 4a–f: Kadervergrößerungen aus *Der Geflüsterte Film*.

Kadervergrößerung aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 5a–b: Bavčar fotografiert aus einer Geste des Plauderns mit seinem Freund Pier Paolo Piccinato.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 6a–b: Die Cellospielerin wird von der Kamera schon beim Betreten des Probenraums beobachtet.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 7a–b: *Das Orchester hat Platz genommen und gespielt*.

Filmstills aus *Der Geflüsterte Film*, Buch und Regie: Nina Rippel, 1992.

Abb. 8: Dreharbeiten zu *Der Geflüsterte Film*.

Nina Rippel, 1992.

Zu den Autorinnen und Autoren

SIGRID LEYSSEN ist Postdoktorandin der Wissenschaftsgeschichte und Medienwissenschaft am *Centre Alexandre Koyré. Histoire des sciences et des techniques – CNRS – EHESS* in Paris und ICUB-fellow am *Institute for Research in the Humanities (IRH-ICUB)* an der Universität Bukarest. Sie hat ihre Dissertation 2017 abgeschlossen zu: *Perception in Movement. Moving Images in Albert Michotte's Experimental Psychology (1881–1965)*. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört die Geschichte experimenteller (Bewegt)Bilder in der wissenschaftlichen Psychologie und die Geschichte der Wahrnehmung. Aktuelle Publikationen (u.a.): *Images of Animate Movement/Bilder Animierter Bewegung*, hg. mit P. Rathgeber, Paderborn 2013; »La phénoménologie expérimentale d'Albert Michotte. Un problème de traduction«, *Philosophia Scientiae*, Vol. 19, No. 3, 2015: 45–71; »Postkarten aus dem Psychologischen Labor. Fotografische Lichtlinien als Visuelle Synthesen.« *Fotogeschichte* (»Psychologie und Fotografie«) Vol. 36, No. 140, 2016: 25–36. E-Mail: sigrid.leysen@ehess.fr

ANNE-KATHRIN REULECKE, Prof. Dr., ist Professorin am Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören Medien und Intermedialität in der Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts; Visualität und Blindheit in Literatur und Film; Theorien der Autorschaft, der Fälschung und des Plagiats; Literature and Science; Literatur und Medizin. Publikationen u. a.: »Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens« (Hg. 2008), »Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa« (Hg. m. Stephan Braese, Berlin: Vorwerk 8 2010); »Mythologies – Mythen des Alltags. Roland Barthes' Klassiker der Kulturwissenschaften« (Hg. m. Mona Körte, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013); »Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie« (2016). E-Mail: anne.reulecke@uni-graz.at

NINA RIPPEL ist Kunstpädagogin mit dem Schwerpunkt Film in der Schule. Forschung zur Bedeutung des »hors-champs« in der Filmvermittlung Universität Hamburg, 1980 Gründung des Filmzentrums »die thede« in Hamburg, Filmemacherin unter anderem mit »Unter Horizont« 1988 und »Der geflüsterte Film« 1992 (Preis der deutschen Filmkritik), 2001–2013 Dozentin für Kunstvermittlung mit dem Schwerpunkt Film an der Leuphana Universität Lüneburg. Lehraufträge an der Universität für angewandte Kunst Wien 2014/15, der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2016 und der Universität Hamburg 2014/15; seit 2005 wissenschaftliche Beratung des Filmvermittlungsprojekts die »KurzFilmSchule« in Hamburg, diverse Publikationen und Vorträge zum Thema Film-Bildung sowie zahlreiche Jurytätigkeiten u. a. in der Hamburger Filmförderung, dem Internationalen KurzFilmFestival Hamburg und dem Hessischen Filmpreis. E-Mail: ninariappel@gmx.de

IRINA SANDOMIRSKAJA, Prof. Dr., geb. 1959, ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Södertörn Universität (Schweden), am Center for Baltic and Eastern European Studies und der School of Culture and Learning. Ihre Forschungsinteressen sind Sprachtheorie und Philosophie, Kritische Theorie, Russische Avantgarde, Literatur, Film und Theory. Sie erhielt 2013 den Andrei Bely Preis in Russland für ihr *Buch Blokada v slove: ocherki kriticheskoi teorii i biopolitiki iazyka* (Blockade im Sprachlichen: Essays zur Kritischen Theorie und Biopolitik der Sprache), Moskau NLO 2013. Weitere wichtige Publikationen: (Mitherausgeberin und Beiträgerin): *In Search of an Order: Mutual Representations in Sweden and Russia During the Early Age of Reason*. Södertörn Academic Studies 19. Södertörn, 2003; *Kniga o rodine: opyt analiza diskursivnykh praktik* (Ein Buch über das Mutterland: Analyse diskursiver Praktiken). Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 50, Wien 2001; (in Ko-Autorschaft mit Natalia Kozlova) »Ja tak khochu nazvat' kino«. »Naivnoe pis'mo«: opyt lingvo-sotsiologicheskogo chteniia (Naives Schreiben: Ein Essay in Lingua-Soziologischer Lektüre), Moskau: Gnosis 1996. E-Mail: irina.sandomirskaja@sh.se

BERND STIEGLER, Prof. Dr., geb. 1964, ist Professor für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert im medialen Kontext an der Universität Konstanz. Arbeitsschwerpunkte sind die Geschichte und Theorie der Photographie sowie die deutsche und französische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Zuletzt u.a. erschienen: *Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2011, *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014, *Photographische Portraits*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015 und *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016. E-Mail: bernd.stiegler@uni-konstanz.de

ALEXANDRA TACKE, Dr. phil., hat Neuere deutsche Literatur, Philosophie und italienische Philologie in München, Berlin und Chicago studiert. Seit Januar 2019 ist sie Referentin für Literatur, Filmkunst, Regional- und Minderheitensprachen und öffentliche Bibliotheken beim Senator für Kultur in der Hansestadt Bremen. 2010 ist sie am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität (Berlin) mit einer kulturwissenschaftlichen Arbeit zu der deutschen Multimediakünstlerin Rebecca Horn promoviert worden. Ihre zweite Monographie zu *Arthur Schnitzlers »Fräulein Else« und die Nackte Wahrheit. Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen* ist 2016 im Böhlau Verlag erschienen. Weitere Publikationen: Alexandra Tacke (Hg.): *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016.

MARGARETE VÖHRINGER, Prof. Dr., geb. 1973, ist Professorin für »Materialität des Wissens« an der Georg-August-Universität Göttingen. Arbeitsschwerpunkte sind die Materialität und Ästhetik der Wissenschaften, aktuell mit einem Fokus auf die Wahrnehmungsforschung sowie die Künste im wissenschaftsgeschichtlichen Horizont. Publikationen (u.a.): *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, hg. von Anke Te Heesen; Margarete Vöhringer, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014; *Phantome im Labor: Die Verbreitung der Reflexe in Hirnforschung, Kunst und Technik*. Themenheft der *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 32 (1), hg. von Yvonne Wübben; Margarete Vöhringer, 2009; *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen: Wallstein 2007. E-Mail: margarete.voehringer@phil.uni-goettingen.de

BURKHARDT WOLF, PD Dr.: z.Zt. Vertretungs- und Gastprofessor an der LMU München und IU Bloomington, Heisenberg-Stipendiat der DFG, zuvor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Bauhaus-Universität Weimar, Doktorand und Postdoc in Paderborn und Berlin. Publikationen u. a.: *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers*, Zürich: diaphanes 2004; *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*, Zürich: diaphanes 2013. Arbeitsschwerpunkte u. a. Bürokratie und Archiv; Poetik des Affekts; Literatur, Sozialtechnologien und Ökonomie; Kultur- und Literaturgeschichte der Seefahrt; Mentalitätsgeschichte von Gewalt und Religion; Ästhetik und Diskursgeschichte von Gefahr und Risiko. E-Mail: burwolf@gmx.de