

## 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](http://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

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.«<sup>3</sup> 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«,<sup>4</sup> 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«<sup>5</sup> werden.

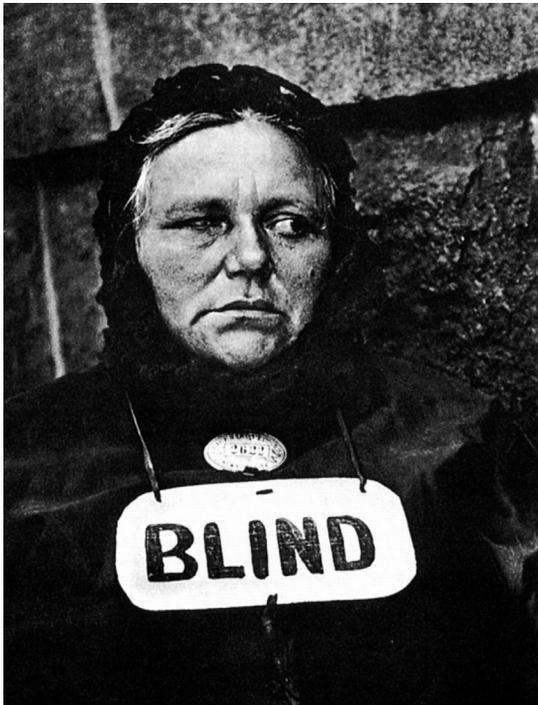


Abb. 1 Paul Strand: *Blinde Frau*, 1916

- 
- 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*<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

Indem die Fotografie den Betrachter auf seine voyeuristische Tätigkeit verweist, hindert sie ihn daran, die Position einer »scheinbar uneingeschränkten Herrschaft über das Bild«<sup>8</sup> einzunehmen. Sie erinnert ihn daran, was für ein »komplexes, von Schuldgefühlen durchzogenes Vergnügen«<sup>9</sup> 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«<sup>10</sup> 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«,<sup>11</sup> 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*.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> Dies sind Fragen, die seit längerer Zeit auch die Disability Studies wieder verstärkt aufwerfen.<sup>14</sup> 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.«<sup>15</sup> 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.«<sup>16</sup>

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«,<sup>17</sup> 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«<sup>18</sup> 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«.<sup>19</sup> 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«<sup>20</sup> (Döblin)

Nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg wurden kriegsversehrte Körper als »materialisierte Erinnerung an die Gewalt des Krieges«<sup>21</sup> 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,<sup>22</sup> wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst »als Zeichen des zerrütteten kollektiven Körpers«<sup>23</sup> gelesen. Da eine Kriegsverletzung »als eine *von außen zugefügte*, also *nicht angeborne* und zudem *nicht selbstverschuldete* körperliche Abweichung«<sup>24</sup> 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.«<sup>25</sup>

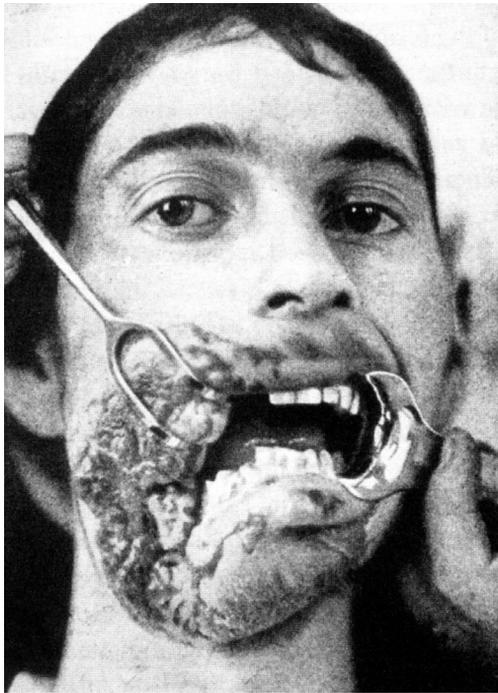


Abb. 2 Fotografie eines Gesichtsverletzten

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.

<sup>25</sup> 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.«<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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«,<sup>28</sup> 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.«<sup>29</sup>

Friedrich ermöglichte damit die Sichtbarmachung eines Bereichs des Verworfenen, »der zwar zeitweise in medizinischen Abhandlungen, nicht aber in alltäglichen Lebensbereichen sichtbar«<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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,<sup>32</sup> stellte für sein Buchprojekt *The Eyes of War* 40 Schwarz-Weiß-Porträts von 27 männlichen und 13 weiblichen Kriegsblinden zusammen,<sup>33</sup> die

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Möring: »Kriegsversehrte Körper« (Anm. 21), S. 192.

<sup>31</sup> 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.

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

<sup>33</sup> 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«,<sup>34</sup> 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«<sup>35</sup> 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«,<sup>36</sup> 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

---

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

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> 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«<sup>37</sup> 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.«<sup>38</sup>

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.<sup>39</sup>

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

<sup>37</sup> 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).

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

<sup>39</sup> 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«<sup>40</sup> 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,<sup>41</sup> versucht

<sup>41</sup> 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«<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

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.<sup>44</sup>

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,

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

<sup>43</sup> Ebd., S. 3.

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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.«<sup>46</sup> 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«.<sup>47</sup>

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

<sup>45</sup> Ebd., S. 51.

<sup>46</sup> Ebd., S. 194.

<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup> 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.«<sup>50</sup> Erst Reformbewegungen der 70er Jahre wirkten sich

<sup>48</sup> Ebd., S. 83 f.

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

<sup>50</sup> 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«<sup>51</sup> 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«<sup>52</sup> 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«<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

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,<sup>55</sup> Alice Wingwall<sup>56</sup> oder auch das New Yorker Kollektiv *Seeing with Photography*<sup>57</sup> 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.«<sup>58</sup>

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«.<sup>59</sup>

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 Unschärfereffekten 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.<sup>60</sup> Bild und Text doppeln sich nicht, sondern ergänzen 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.«<sup>61</sup> 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.«<sup>62</sup> Zu diesem Vorgang sagt Bavčar selbst:

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup>

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«<sup>64</sup>. 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*

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

<sup>64</sup> 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«,<sup>65</sup> 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.«<sup>66</sup>



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

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

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

können.«<sup>67</sup> 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«,<sup>68</sup> 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)

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

<sup>68</sup> 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.«<sup>69</sup> Es geht »um eine Rehabilitierung des Zwilichts, der Schattenrisse, des Claire obscur«<sup>70</sup>. 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

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

<sup>70</sup> 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.

# 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: *Taktiler 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.