

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

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 Rippe unter Wasser,
Fotografie 1984

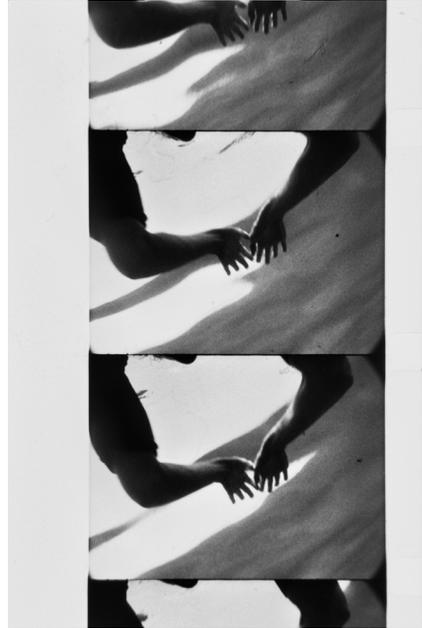


Abb. 2 Filmkader aus *Unter Horizont*

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

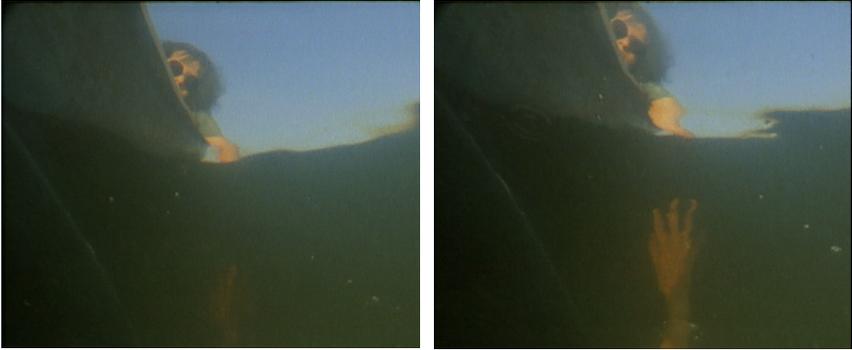
1991 begann ich mit den Dreharbeiten. Bei der Recherche konzentrierte ich mich auf die Suche nach Menschen, die nicht sehen können, sich aber ästhetisch, künstlerisch in ihrem Schaffen ausdrücken und darin Anschlüsse an das visuelle filmische Feld ermöglichen. (Vgl. Abb. 3 a–d)

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*.

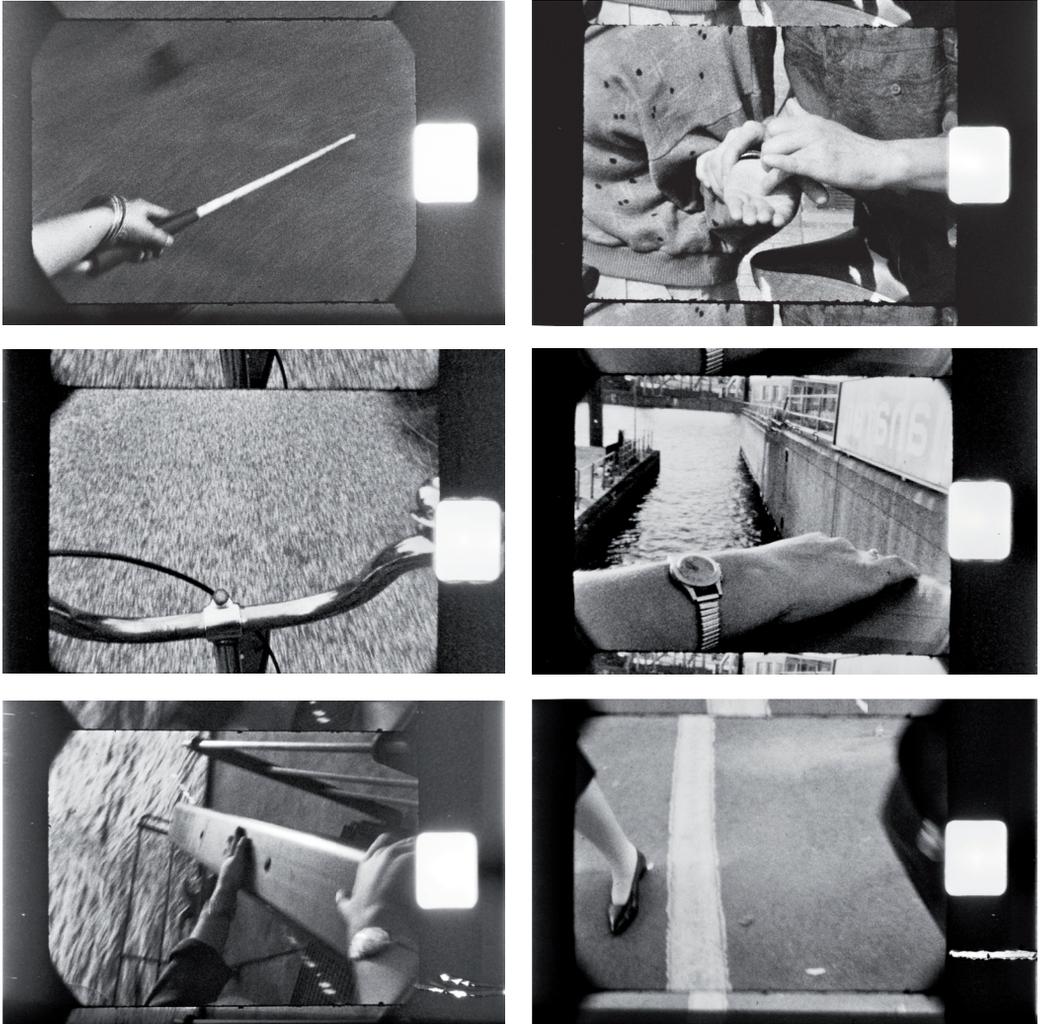


Abb. 4 a–f Kadervergrößerungen aus *Der Geflüsterte Film*

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: *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.