



ALEXANDRA TACKE (Hg.)

---

# Blind Spots

Eine Filmgeschichte  
der Blindheit vom frühen  
Stummfilm bis in die  
Gegenwart

**Aus:**

*Alexandra Tacke (Hg.)*

**Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit  
vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart**

Januar 2016, 350 Seiten, kart., zahlr. Abb., 35,99 €, ISBN 978-3-8376-2709-1

Chaplin – Luis Buñuel – von Trier: Das Thema Blindheit zieht sich durch die ganze Filmgeschichte. Den blinden Protagonisten kommen dabei ganz unterschiedliche Funktionen zu. Zum einen werden durch sie die spezifischen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Kinos sowie technische Neuerungen (wie z.B. vom Stumm- zum Tonfilm) reflektiert; zum anderen werfen sie Fragen nach dem Verhältnis von Körper, Kultur und Behinderung auf.

Die Beiträge verbinden filmästhetische Problemstellungen mit Ansätzen der Disability Studies und fragen nach den Ikonographien, Codierungen und Narrationen von Blindheit seit den Anfängen des Kinos. Dabei geht es nicht nur darum, wie Blindheit im Film repräsentiert wird, sondern auch um die Macht der Blicke, die Zuschauer- und Kameraposition sowie Voyeurismus. Im Mittelpunkt stehen die »blind spots« der filmischen Wahrnehmung.

**Alexandra Tacke** (Dr. phil.) ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Sie ist Gastprofessorin an der Kazimierz-Wielki Universität in Bromberg/Bydgoszcz (Polen).

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2709-1](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2709-1)

# Inhalt

---

## **Einleitung**

Blind Spots der Filmgeschichte

Alexandra Tacke | 7

## **Bilder zwischen Blick und Berührung**

Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emerich Hanus' *Die Sühne* (1917)

Fabienne Liptay | 37

## **„I can see now!“**

Charlie Chaplins *City Lights* (1931) und Samuel Becketts *Film* (1965)

Alexandra Tacke | 57

## **Obsession der Erlösung**

Douglas Sirks *Magnificent Obsession* (1954)

Jörn Ahrens | 77

## **Der totale Filmemacher**

Michael Powells *Peeping Tom* (1959)

Sulgi Lie | 91

## **Schwarz-Weiß-Bilder und Schwarz-Weiß-Denken**

Guy Greens *A Patch of Blue* (1965)

Caroline Riggert | 111

## **Nicht-Sehen als Bildereignis**

Schlaf, Traum und Blindheit in Luis Buñuels Filmkunst

Dagmar von Hoff | 129

## **Die Gefährdung des Blicks**

Terence Youngs Thriller *Wait until Dark* (1967)

Astrid Hackel | 143

## **„Am Ende gab es nur noch Bilder“**

Blindheit und Bilderflut in Wim Wenders' *Bis ans Ende der Welt* (1991)

Lena Wetenkamp | 163

## **Hören statt Sehen?**

Derek Jarmans *Blue* (1993) als Hör-Film

Vito Pinto | 181

## **„I have Seen It All“**

Blindheit und Künstlertum in Lars von Triers

*Dancer in the Dark* (2000)

Julia Boog | 199

## **Justitia ist blind**

Behinderung und Gerechtigkeit in Mark Steven Johnsons

*Daredevil* (2003/04)

Arno Meteling | 215

## **Was die Welt zusammenhält**

Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)

Hauke Lehmann | 233

## **„Wer kauft sich schon ein blindes Pferd?“**

Das Motiv der Blindheit in Spielfilmen der DEFA 1950-1990

Annette Dorgerloh | 251

## **Blindes Sehen**

Kämpfen ohne Augenlicht in japanischen *Zatoichi*-Filmen

Julia B. Köhne | 273

## **Arbeit am Zeichen**

Blindheit im chinesischen Gegenwartsfilm (1991-2014)

Johannes D. Kaminski | 303

## **Nicht-Sehen in der audiovisuellen Kultur**

Zur Produktion von Blindheit in TV-Wissenssendungen

Anna Grebe | 323

## **Autorinnen und Autoren | 345**

# Einleitung

## Blind Spots der Filmgeschichte

---

ALEXANDRA TACKE

Wenn der Regisseur, was neuerdings häufig vorkommt, direkt in den Projektorstrahl hineinsieht, sagen die Assistenten: „Er sieht ins Licht, er nimmt seine tägliche Lichtdusche.“ Tatsächlich sendet der Apparat jede Sekunde 24 Bilder; er sendet aber auch in derselben Sekunde 24 Mal Dunkelheit. Das ist das Geheimnis des Kinos.

ALEXANDER KLUGE

Als die Bilder (angeblich) laufen lernten, lernten sie vor allem eins: die menschliche Wahrnehmung zu unterlaufen. Seitdem phantasieren Augenmenschlichen Movies, ohne zu ahnen, wo der Film sich ereignet. Denn nur in trägen Wahrnehmungsorganen findet Film statt, keineswegs auf der Leinwand.

PETER BEXTE

Wir sehen nicht, dass wir nicht sehen.

HEINZ VON FOERSTER

## BLIND SPOTS – HIROSHI SUGIMOTOS *THEATERS*

In der Fotoserie *Theaters* hat der japanische Künstler Hiroshi Sugimoto von 1975 bis 2001 unterschiedliche Vorkriegskinos in den USA aufgenommen, die in der Hollywood-Ära erbaut worden sind, in ihrer Bauweise allerdings an alte Schauspiel- und Opernhäuser Europas des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erinnern.<sup>1</sup> Auf dem Buchcover des vorliegenden Sammelbandes ist das *Carpenter*

---

1 Vgl. dazu u.a. den Ausstellungskatalog: Kerry Brougher, David Elliott (Hrsg.): Hiroshi Sugimoto. Ostfildern: Hatje Cantz 2005, S. 76ff.

*Center* in Richmond abgebildet, welches in seinen Verzierungen besonders prächtig ist, über diverse Seitenlogen sowie eine der seltenen Stummfilmorgeln verfügt. Wie in vielen dieser alten Kinosälen, wird auch die Filmleinwand des Carpenter Centers von vorhangartigen Ausschmückungen gerahmt, die in Trompe l'Œuil-Technik gemalt oder aus Stuckaturen aufwendig modelliert worden sind.

Das Konzept der *Theater*-Serie von Hiroshi Sugimoto ist einfach: Während auf der Leinwand ein Film gezeigt wird, fotografiert Sugimoto den leeren Kinosaal. Die Fotokamera nimmt dabei den Ort der Filmspule ein, während die Blende so lange geöffnet bleibt, bis der gesamte Kinosaal durch die Lichtbilder der Filmvorführung genügend ausgeleuchtet ist. Der Trick ist der, dass der Fotoapparat mit seiner starren Mechanik alle Bilder annulliert, „die während der Zeit der Filmdauer vor unseren Augen abgespult worden sind“<sup>2</sup>, und dafür nur ein ‚Lichtbild‘ – ein Bild von reinem Licht – erzeugt. Die Fotokamera ist nicht in der Lage die 24 Bilder pro Sekunde festzuhalten, „sondern bleibt auf den Kinosaal fixiert, welcher zu den in ihm gezeigten Filmen in einem unaufhebbaren Gegensatz steht. Statt die Orte im Film zu ergreifen, ist die Kamera auf den Ort ausgerichtet, an dem der Film vorgeführt wird.“<sup>3</sup>

Sieht der Kinozuschauer normalerweise von dem Ort der Vorführung ab und verliert sich in den imaginären Räumen, die auf der Leinwand gezeigt werden, leuchtet bei Sugimoto der Film als Lichtbild das sonst unsichtbar bleibende Off des Kinosaals hell aus. Das Off, welches üblicherweise in Dunkelheit getaucht ist und vom Zuschauer ausgeblendet wird, tritt als solches hervor und wird in seiner ganzen illusionären Pracht sichtbar. Auch wenn die Fotokamera unfähig ist, das Bewegungsbild des Films zu erfassen und den Film nicht sieht, nutzt sie ihn als Lichtbild, das als Reflex-Licht in den Kinosaal zurückstrahlt und diesen als Ort der Illusionen sichtbar werden lässt. Es ist, wie Hans Belting ausführte, „ein Zuviel an Licht, das die transportierten Bilder aufsaugt. Zieht man die Bilder ab, so wird das Licht selbst-reflexiv.“<sup>4</sup>

Wechseln die Kinosäle in der Serie von Hiroshi Sugimoto zwar und beeindruckt durch ihre Vielfalt und ihre Pracht, bleibt die Leinwand im Zentrum der Fotografien stets „ein helles, leeres Rechteck, auf dem nur das Licht der Filme zurückgeblieben ist“<sup>5</sup>. Die leere, weiße Leinwand, die auf den Film verweist, „der nicht ins Bild kommt, obwohl er vor der geöffneten Kamera abgelaufen ist“<sup>6</sup>, ist der blinde Fleck der Fotoserie. Geschickt schreibt Sugimoto damit ins Zentrum

---

2 Hans Belting: *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 92.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 90.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 86f.

seiner *Kinosäle* „ein Gedächtnis des blinden Flecks der Sichtbarkeit“<sup>7</sup> ein und erinnert daran, dass man spätestens mit der Entdeckung des blinden Flecks 1668 durch Edmé Motte weiß, dass Sehen grundsätzlich nicht perfekt ist: „Nur weil jedes Auge imperfekt ist und eine partielle Blindheit“<sup>8</sup> im Zentrum des Auges aufweist, ist Sehen möglich. Denn dort, wo der Sehnerv in die Mitte des Auges eintritt, ist nicht – wie Motte zunächst angenommen hat – die höchste Sehkraft lokalisiert, sondern findet ganz im Gegenteil „überhaupt keine Wahrnehmung statt, ohne daß man dies seinerseits wahrnehmen könnte.“<sup>9</sup> Blindheit ist und bleibt somit konstitutiv für jeden Sehakt und ist deshalb immer auch ein Problem der Sehenden. So ist der Raum des Nicht-Sehens prinzipiell auch größer als man meint: Neben die Trägheit des Organs für schnelle Einzelbilder, durch die überhaupt erst die Bewegungsillusion der Kinobilder zustande kommt, tritt die selektive Wahrnehmung, die einen hohen Anteil des Gesichtsfeldes immer dann ausblendet, wenn man sich auf etwas konzentriert. Zudem ist das Gesichtsfeld selbst recht klein bemessen: „durch Unschärfen an den Rändern sowie völlige Wahrnehmungslosigkeit für alles, was hinter dem Rücken geschieht.“<sup>10</sup> Partielle Blindheit gehört somit zu jeder visuellen Wahrnehmung, wenngleich man meistens nicht sieht, *dass* man *nicht* sieht bzw. *was* man *nicht* sieht. Deshalb bleiben Off und blinder Fleck häufig auch gleichermaßen unreflektiert und verharren im unsichtbaren Dunkeln.

- 
- 7 Michael Wetzel: ‚Ein Auge zuviel.‘ Derridas Urszenen des Ästhetischen. In: Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen. München: Wilhelm Fink, S. 129-155, hier S. 133.
- 8 Peter Bexte: Peeping Tom. Ein Brief über die Sehenden. Zum Gebrauch für die Blinden. In: Petra Lutz, Thomas Macho, Gisela Staupe, Heike Zirken (Hrsg.): Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Köln: Böhlau 2003, S. 205-213, hier S. 212. Vgl. zur Entdeckung des blinden Fleck auch Peter Bexte: Licht und Fleisch im 17. Jahrhundert: die Entdeckung des blinden Flecks. In: Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hrsg.): Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts Rembrandt und Vermeer – Spinoza und Leibniz. München: Wilhelm Fink 2008, S. 79-90 und Peter Bexte: Wo immer vom Sehen die Rede ist... München: Wilhelm Fink 2013, S. 9ff.
- 9 P. Bexte: *Peeping Tom*, S. 212. Vgl. zum blinden Fleck auch die Beschreibung bei Claubril Ennepi: „Der >Blinde Fleck< des Auges ist jene zentrale Stelle, an der der Nervenstrang an den Augapfel angeschlossen ist und an der sich keine Sehzellen befinden. Er ist, direkt neben dem >gelben Fleck<, dem Ort des schärfsten Sehens, gelegen, eine Schnittstelle, die zwar alle visuellen Informationen durchqueren müssen, die aber selbst keine Informationen produziert. Er ist der Ort, an dem das Wissen aussetzt, um sich selbst zu ermöglichen und der folglich über sich selbst nichts wissen kann.“ (Claubril Ennepi: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): *Der blinde Fleck. Mitteilungen aus dem Zentrum der Bestimmungslosigkeit*. Weimar: VDG 1995, S. 7-15.)
- 10 P. Bexte: *Peeping Tom*, S. 208.

Doch nicht nur die Art und Weise, wie die Fotografien im langsamen Ablichtungsprozess zustande kommen, ist bezeichnend, auch dass Sugimoto in seiner Serie Kinosäle fotografiert hat, die in ihrer Bauweise an alte europäische Opern- und Theaterhäuser erinnern, ist bedeutsam. Schließlich hat die Wahrnehmungsform des Guckkastens, die im 18. Jahrhundert entsteht und die die Trennung von verdunkeltem Zuschauerraum und beleuchteter Bühne endgültig einführt, überhaupt erst die Basis für den Illusionismus des Filmtheaters geschaffen. „Wie das von Denis Diderot konzipierte Illusionstheater der Vierten Wand, stellt den Zuschauer auch das bewegte Medium des Films im Zuschauersessel still und reduziert die Wahrnehmung auf Auge und Ohr.“<sup>11</sup> Interessant ist, dass die architektonischen Verzerrungen der alten Opern- und Theaterhäuser zum einen die Vierte Wand prominent hervorheben und in ihrer Rahmungsfunktion überbetonen, zum anderen das Konzept des Illusionismus, wie es von der Theaterästhetik der Aufklärung favorisiert wird, gerade auf das Vergessen-Machen des Rahmens hinzielt, indem der Zuschauerraum während der Vorführung vollkommen abgedunkelt wird und die Konzentration allein der beleuchteten Bühne gilt.

Sugimotos Fotoserie leuchtet gerade die Rahmungen aus, rückt sie ins Zentrum. Trompe l’Œuile-artig gemalte Rahmen-im-Rahmen-im-Rahmen-Konstruktionen umgeben die leeren, weißen Leinwände der Kinosäle, wodurch letztendlich die Rahmenbedingungen des kinematographischen Wahrnehmungsdispositivs selbst in den Blick geraten: Die weiße Leinwand, der Zuschauerraum mit seinen Sitzreihen und seiner Sitzanordnung, ebenso wie die sich ganz hinten im Raum befindende Position des verdeckten Filmprojektors, wo während der Aufnahme die Kamera von Sugimoto positioniert gewesen ist und die nun die Blickperspektive der Fotoserie bestimmt, sind überpräsent. Unsichtbares wird sichtbar.

Jean-Louis Comolli hat einmal den sichtbaren („camera, shooting, crew, lighting, screen“<sup>12</sup>) von dem unsichtbaren Teil der filmischen Technik („black between frames, chemical processing, baths and laboratory work, negative film, cuts and joins of editing, sound track, projector etc.“<sup>13</sup>) unterschieden, wobei er den unsichtbaren als das kinematographische Unbewusste definiert, das als unterdrückter, vergessener Teil idealerweise immer wieder in das Bewusste hineinragen sollte:

---

11 Nils Reschke: Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino. In: Kenneth S. Calhoon, Eva Geulen, Claude Haas, Nils Reschke (Hrsg.): „Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Berlin: Erich Schmidt 2010, S. 257-269, hier S. 261.

12 Jean Louis Comolli: Machines of the Visible. In: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hrsg.): The Cinematic Apparatus. London: Macmillan 1980, S. 121-142, hier S. 125.

13 Ebd.



It is that strength that is needed, and that work of disillusion, if cinematic representation is to do something other than pile visible on visible, if it is, in certain rare flashes, to produce in our sight the very blindness which is at the heart of this visible.<sup>14</sup>

Diese Sichtbarmachung einer generellen „Blindheit“ inmitten technisch reproduzierter Bilder<sup>15</sup> erfolgt in der Filmgeschichte nicht selten auch über die Inserierung eines blinden Protagonisten in die Narration. Nicht zuletzt deshalb geht wahrscheinlich auch vom Motiv der Blindheit eine solch starke Faszinationskraft aus. Schließlich denkt das Kino in der Figur des Blinden „über sich selbst nach. Seine oft für allzu selbstverständlich gehaltenen ontologischen Voraussetzungen, die Behauptung, es blicke, ja, es könne das Sehen lehren, die Rede von der Kamera als von einem Auge, all das steht in der Figur des Blinden und der Blindheit auf der Probe oder zumindest zur Debatte“<sup>16</sup>, wie Stefan Ripplinger in seinem aufschlussreichen und originellen Essay *I can see now. Blindheit im Kino* bemerkt. Denn gerade durch die Figur des Blinden denkt das Kino „über seine Grenzen nach, darüber, dass es sein Reich auf Illusionen errichtet hat, dass sein Material höchst unsichere bewegte Bilder, Bilder von Bildern und Nachbilder sind.“<sup>17</sup> Blindheit – so scheint es – „fordert eine Kunst heraus, die glaubt, sehen zu können“<sup>18</sup> und doch in ihren Grundfesten mit Blindheit zu tun hat.

Durch die Einfügung von monochromen Schwarz- oder Weißbildern, einem extensiven Gebrauch von Unschärfefeffekten und abstrakten Bildern sowie einem drastischen Spiel mit Bildentzug wird ein anderes Sehen inszeniert,<sup>19</sup> das in der Diegese des Films zwar häufig die Sehstörungen und -schwächen des jeweiligen blinden Protagonisten widerzugeben scheint, vielmehr jedoch die Zuschauer durch die offensichtliche Bildstörung an einen Nullpunkt des Sehens führt, um ein generelles Hinterfragen des Status der Bilder im Kino zu bewirken: Es geht darum, „[n]icht mehr zu sehen, um wieder neu sehen zu lernen [...], die bekannte Sicht auf die Welt durchzustreichen, zu den Quellen des Sehens und des Sichtbaren vorzu-

---

14 Ebd., S. 141.

15 Heide Schlüpmann: Der Gang in die Nacht. Das Motiv des Blinden und der Diskurs des Sehens im Weimarer Nachkriegsfilm. In: Uli Jung, Walter Schatzberg (Hrsg.): *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. München/London/New York/Paris: K.G. Saur 1992, S. 38-53, hier S. 47.

16 Stefan Ripplinger: *I can see now. Blindheit im Kino*. Berlin: Verbrecher Verlag 2008, S. 2.

17 Ebd., S. 66f.

18 Ebd., S. 1.

19 Besonders extreme Filmbeispiele sind u.a. dafür der hoch gelobte Dokumentarfilm von Gary Tarn: *Black Sun* (2005), Derek Jarmans *Blue* (1993) sowie Terence Youngs *Wait Until Dark* (1967), in dem am Ende für längere Zeit die Filmleinwand komplett dunkel bleibt.

dringen“<sup>20</sup>. Die Negation des Sehens lässt sich als Topos beschreiben, der „den Betrachter in die Position des Versehrten drängt“<sup>21</sup>. Konfrontiert mit Bildern der behinderten Sichtbarkeit denkt der Zuschauer über das Sehen selbst nach. „Gerade der Versuch, das Erblinden zu illustrieren, liest sich“ deshalb auch, wie Nils Reschke in seinem luziden Beitrag *Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino* konstatiert, „wie die Allegorie dessen, was das Kino immer schon tut: optische Täuschungen verbreiten und dabei Glauben machen, es sei ein Fenster zur Welt.“<sup>22</sup>

In Wahrheit handelt es sich beim filmischen Medium nur um 24 Standbilder in der Sekunde,<sup>23</sup> die aufgrund der Trägheit der Netzhaut nicht als solche ausgemacht werden können, wobei das Nachbild auf der Retina wesentlich zur Synthetisierung der Einzelbilder beiträgt und die Illusion einer Bewegung entstehen lässt. Diese „Blindheit im Herzen des Sichtbaren“ (Comolli) immer wieder bildreich vor Augen zu führen, kann das Kino von seinen frühen Anfängen bis heute, wo noch weitaus differenziertere technische Illusionsmechanismen zur Verfügung stehen, nicht lassen. Selbstreflexiv schaut das Kino sich im Anblick von Blindheit selbst ins Gesicht. Die Blinden im Film fungieren dabei „als erkenntniskritische Reflexionsfiguren“<sup>24</sup>, die eine Krise der Repräsentation, des Sichtbaren und des Blicks bewirken und die dringende Frage aufwerfen, ob man seinen Augen im Kino überhaupt noch trauen kann.

Mit großer Lust wird im Kino so auch wiederholt mit der Blendung als filmischer Schock gespielt. Am bekanntesten ist die Filmszene aus *Un chien andalou* (1928) von Salvador Dalí und Luis Buñuel, in der ein Mann mit einem geschärften Rasiermesser den linken Augapfel einer Frau durchschneidet, was als Detailauf-

---

20 Knut Ebeling: Too much (light). Blendung, Exzess und die Dekonstruktion des Sehens. In: Kathrin Busch, Helmut Draxler (Hrsg.): Theorien der Passivität. München: Wilhelm Fink 2013, S. 142-159, hier S. 147f. Knut Ebeling bezieht sich in seinem Beitrag u.a. auf Maurice Blanchots Bildtheorie, die er in den 1950er entwickelt hat. Blanchot stellt dabei vor allem die Frage nach dem Nullpunkt des Sehens.

21 Bettina Gockel: Bilder für Blinde – Sehen und Handeln in Malerei, Fotografie und Film. Ein Versuch. In: Horst Bredekamp, John Michael Krois (Hrsg.): Sehen und Handeln. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 65-98, hier S. 65.

22 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 260.

23 Nicht zuletzt deshalb gibt es wahrscheinlich auch viele Filme über Blindheit, wo das Medium der Fotografie eine große Rolle spielt. Die 24 Standbilder/Fotografien sind der blinde Fleck eines jeden Films. Das Verhältnis zwischen Fotografie und Film im Zusammenhang mit Blindheit wird insbesondere in folgenden Filmen verhandelt: *Wait until Dark* (1967), *Proof* (1991), *Jennifer 8* (1992), *Penthouse North* (2013). Vgl. dazu auch die Ausführungen von Georgina Kleege: *Sight Unseen*. New Haven/London: Yale University Press 1990, S. 59ff.

24 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 259.

nahme in Groß auf der Leinwand gezeigt wird und sowohl „als Angriff auf bürgerliche Sehgewohnheiten“<sup>25</sup> als auch als Programm eines anderen, surrealistischen Sehens gelesen werden kann.<sup>26</sup> Zugleich handelt es sich bei der Szene um eine symbolische Vergewaltigung, in der das Auge und das Messer als vaginale bzw. phallische Entsprechungen fungieren.<sup>27</sup>

Insbesondere durch Blendungs- und Blindheits-Szenen werden in der Geschichte des Films die konventionellen Sehgewohnheiten unterlaufen, ein anderes Sehen propagiert und die entfremdende Distanz des Sehens in Frage gestellt, die kulturgeschichtlich in der frühen Neuzeit einsetzt. Denn mit „der >Mechanisierung des Weltbildes< ab dem 17. Jahrhundert grenzt sich die Bedeutung des Auges mehr und mehr gegen die übrigen Sinne ab und verändert sich.“<sup>28</sup> Eine Ent sinnlichung, Objektivierung, Sexualisierung und Zentralisierung des Blicks findet statt, die nicht zuletzt im 20. Jahrhundert auch in der perfekten Illusionstechnik des Kinos kulminiert. Allerdings stellt Blindheit dabei grundsätzlich das ausgeschlossene Dritte der optischen Apparaturen und Diskurse dar,<sup>29</sup> weshalb sich das Kino wahrscheinlich auch von seinen frühen Anfängen an von Blindheiten, Blickstörungen und Blendungen fasziniert gezeigt hat.

## FILMGESCHICHTE DER BLINDHEIT

Blindheit als eine der „imaginären Leitbehinderungen“<sup>30</sup> zählt – gefolgt von Paralyse und Taubheit – zu den häufigsten dargestellten körperlichen Beeinträchtigungen.

- 
- 25 Jens Hinrichsen: *Blinde im Kino. Von D.W. Griffith bis Lars von Trier – Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden.* (Masterarbeit) GRIN Verlag für akademische Texte 2004, S. 10.
- 26 Vgl. dazu u.a. Ursula Link-Herr, Volker Roloff (Hrsg.): *Luis Buñuel. Film – Literatur – Intermedialität.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- 27 Vgl. dazu Raymond Durnat: *Luis Buñuel.* Berkeley: University of California Press 1968, S. 101.
- 28 Thomas Kleinspehn: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 16.
- 29 Vgl. dazu u.a. Gisela Febel: *Blindheit als Epideixis der Medialität.* In: Dies., Jean-Baptiste Joly, Gerhart Schröder (Hrsg.): *Kunst und Medialität.* Stuttgart: Merz & Solitude 2004, S. 37-60.
- 30 Vgl. die Definition für ‚imaginäre Leitbehinderungen‘ bei Thomas Macho: „Und natürlich waren es oft auch Behinderungen, die gleichsam zu imaginären ‚Leitbehinderungen‘ aufstiegen; vielfältige kulturelle Phantasien konnten sich an sie binden: an die Sprachbehinderungen im 18. Jahrhundert, an Hysterie und Neurasthenie im 19. Jahrhundert, an die Amputationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“ (Thomas Ma-

gungen im Film.<sup>31</sup> Längst gibt es mehrere Hundert Filme, in denen Blindheit bedeutsam wird, darunter Filmklassiker ebenso wie Horror-Filme, B-Movies, Thriller, Western, Melodramen, Musicals, Komödien und Fernsehserien. Kaum einer der großen Autorenfilmemacher hat es sich nehmen lassen, sich zumindest in einem seiner Filme mit Blindheit auseinanderzusetzen: Charlie Chaplin, Friedrich-Wilhelm Murnau, Fritz Lang, David W. Griffith und Douglas Sirk gehören ebenso dazu wie Luis Buñuel, Michael Powell, Derek Jarman, Jim Jarmusch, Ingmar Bergman, Woody Allen, Jean-Luc Godard oder auch Wim Wenders und Alexander Kluge. Auch jüngere Filmemacher wie Lars von Trier, Takeshi Kitano, Tom Tykwer, Steven Spielberg, Majid Majidi, Zhang Yimou, Isabel Coixet, Fernando Meirelles und Pedro Almodóvar sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Die Liste ließe sich beliebig lang um weitere illustre Namen erweitern und liest sich schon jetzt wie das *Who is Who* der Filmgeschichte.

Berühmte Schauspieler/innen wie Henny Porten, Beatty Davis, Audrey Hepburn, Mia Farrow, Juliette Binoche, Uma Thurman, Cary Grant, James Cagney, Jean Gabin, John Garfield, Al Pacino, Ben Afflek und viele andere mehr sind nicht zuletzt auch für ihre subtile Darstellung eines Blinden in die Filmgeschichte eingegangen. Die Verkörperung eines blinden Menschen zählt immer noch zu den großen Herausforderungen für Schauspieler/innen, die als Charakterdarsteller ernst genommen werden und ihre Aussichten auf einen Oscar erhöhen wollen.<sup>32</sup> In

---

cho: Einleitung. In: Petra Lutz, ders., Gisela Staupe, Heike Zirken (Hrsg.): Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung. Köln: Böhlau 2003, S. 118-119, hier S. 119).

- 31 Vgl. dazu das Ranking bei Jack A. Nelson: Broken Images: Portrayals of Those with Disabilities in American Media. In: Ders. (Hrsg.): The Disabled, the Media and the Information Age. Westport/Connecticut/London: Greenwood Press 1994, S.1-24, hier S. 20. Silke Bartmann platziert die Blinden auf den 2. Platz: „Nach den Körperbehinderten („Buckelige“, Einbeinige, Hinkende, Rollstuhlfahrer etc.) rangieren an zweiter Stelle die Blinden.“ (Silke Bartmann: Der behinderte Mensch im Spielfilm. Münster: LIT-Verlag 2001, S. 87). Dass neben Blindheit sich vor allem Rollstuhlfahrer ebenso wie Taube besonders dazu eignen, eine selbstreflexive Ebene in Filmen hinzuzufügen, ist bislang nicht reflektiert worden. Schließlich hat man es bei dem audio-visuellen Medium Film vornehmlich mit Sehen und Hören zu tun. Außerdem wird der Zuschauer im Kino in seinem Sessel ähnlich stillgestellt wie ein Rollstuhlfahrer.
- 32 Vgl. zu der Tatsache, dass Schauspieler/innen häufig Oscars erhalten, wenn sie Charaktere spielen, die sich durch eine der drei englischen D's (= disadvantage, deficit, disability) auszeichnen, den Beitrag von Lara Masters und Stefan Heiner: Behinderte bevorzugt? Der >Oscar< und die >handi-capable<. In: Stefan Heiner, Enzo Gruber (Hrsg.): Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm. Frankfurt a. M.: Mabuse-Verlag 2003, S.153-157.

aktuelleren Filmen sind es immer häufiger blinde Menschen, die sich selbst spielen.<sup>33</sup> Der junge Mohsen Sarab brillierte bereits 1999 in dem iranischen Film *Das Paradies der Farben* (1999), während auf der Berlinale 2014 gleich mehrere blinde Laiendarsteller mit dem Regisseur Lou Ye von *Blind Massage* (2014) auf der Premierenbühne saßen.

Ebenso wie bei der Besetzung lassen sich auch bei der Art und Weise, wie Blindheit und Sehbeeinträchtigungen in Filmen dargestellt werden, über die Jahrzehnte bezeichnende Veränderungen feststellen, wie Wendy Erickson und Diane Wolfe im Vorwort ihrer Filmographie ausführen: „Heavy makeup was utilized in the 1920s to create the impression of a ‚blank stare‘. Bandages wrapped around the head were eventually replaced by dark glasses. Canes appeared more often than guide dogs in the more recent films. Words such as ‚dark‘ and ‚night‘ were regularly used in film titles up through the 1970s.“<sup>34</sup> Erst mit den immer stärker werdenden Behindertenbewegungen zeichnet sich seit den 1980er langsam eine differenziertere Darstellungsweise ab: „If, indeed, films are slightly ahead of society-at-large in expressing changing attitudes, then there is cause for optimism.“<sup>35</sup>

So unterschiedlich die Filme über Blindheit auch sind, lassen sich wiederkehrende Erzählmuster erkennen: In populären Filmen wird Blindheit thematisch immer wieder eng mit dem Motiv der Liebe gekoppelt. In diversen Variationen wird der Topos ‚Liebe macht blind‘ durchgespielt, wobei die Blinden – ähnlich wie in Trivialromanen, wo ihnen ein vergleichbar ikonisches Potential zukommt<sup>36</sup> – meistens klarer sehen als ihre sehenden Antagonisten, schließlich sieht man nur

---

33 Die Filmgeschichte kennt durchaus von ihren frühen Anfängen an Schauspieler, die ihre eigene Sehbeeinträchtigung zum Markenzeichen gemacht haben. Ben Turpin, der schielende Star der Mack Sennett Stummfilmkomödien der 1920er ist ebenso in diesem Zusammenhang zu nennen wie Peter Falk oder Sammy Davis Jr., die jeder ein künstliches Auge haben. Harold Lloyd, Groucho Marx und Woody Allen sind wiederum ohne ihre markanten Brillen undenkbar (Vgl. dazu Wendy Erickson, Diane Wolfe: *Images of Blind and Visually Impaired People in the Movies 1913-1985*. New York: American Foundation for the Blind 1985, S. 10).

34 Ebd.

35 W. Erickson, D. Wolfe: *Images of Blind and Visually Impaired People*, S. 15. Die Einschätzung, dass die stereotypen Darstellungen von Blinden kontinuierlich abnehmen und immer weniger werden, teilen auch Marta Badia Corbella und Fernando-Guijo Acevedo: *The Representation of People with Visual Impairment in Films*. In: *Journal of Medicine and Movies*, Vol. 6.2 (2010), S. 69-77.

36 Vgl. dazu Siegfried Saerberg: *Schöne blinde Geigerinnen und mürrische blinde Bauern*. In: Eleoma Joshua, Michael Schillmeier (Hrsg.): *Disability in German Literature, Film, and Theater*. Edinburgh German Yearbook Vol. 4. Rochester/New York: Camden House 2010, S. 127-152.

mit dem Herzen wirklich. Die Operation der Augen wird dabei häufig als dramatischer Wendepunkt inszeniert. Ähnlich obsessiv wie in philosophischen Texten der Aufklärung spielt das frühe Kino das Phantasma des ersten Blicks durch. So bangt beispielsweise ein Augenspezialist in *Das Liebesglück der Blinden* (1910/11), der sich zuvor aufopferungsvoll um seine blinde Patientin (gespielt von Henny Porten) gekümmert und sich sukzessive in sie verliebt hat, darum, dass diese sich nach der Operation von ihm abwenden könnte, weil er sich selbst als missgestaltet empfindet. Doch blinde Menschen blicken – auch nach der Operation – ‚tiefer‘, weil sie sich nicht vom Äußeren ihres Gegenübers blenden lassen. Ob wirklich jeder Blinde eine bessere Menschenkenntnis hat als seine sehenden Artgenossen, sei dahingestellt. In Spielfilmen gehört die Fähigkeit des tiefen Blicks in die Seele zur festen Ausstattung eines Blinden.<sup>37</sup> Themen wie Erkennen und Verkennen, Sehen und Nicht-Sehen werden mal mehr und mal weniger komplex in den Filmen durchexerziert. Interessant ist, dass auch historische Fakten wie z.B. die Erblindung durch zu starken Konsum von hochprozentigem Alkohol mit verhandelt werden und Filmen wie *Youth for Sale* (1924) insofern auch eine aufklärerische Funktion zukommt.

Ein Film wie die Dokumentation *Vom Reiche der sechs Punkte* (1927) ist da pädagogisch deutlich expliziter, indem er vor den unterschiedlichen Augeninfektionen durch mangelnde Hygiene warnt und für Früherkennung plädiert, aber auch Lebenswege aufzeigt, wie Erblindete ihren Lebensalltag durch diverse Hilfsmittel und pädagogische Maßnahmen alleine meistern können. Auch wenn der Hauptprotagonist der Dokumentation kein Kriegsinvalide ist, erinnert sein Kampf sich in seine neue Lebenssituation einzufinden stark an die der durch Gasbomben und Granatsplitter Erblindeten, die nach dem Ersten und später auch nach dem Zweiten Weltkrieg das Straßenbild in den großen Metropolen prägten.<sup>38</sup> Zahlreiche Filme verhandeln diese Tatsache, indem sie erblindete Männer zu ihren Hauptprotagonisten machen. Es sind die Kriegsblinden des Alltags, die im Kino wiederkehren. Nicht immer wird der Krieg als Grund für die Erblindung explizit thematisiert. Zu grausam sind die Kriegserfahrungen, als dass man diese im

---

37 J. Hinrichsen: *Blinde im Kino*, S. 14.

38 Vgl. dazu u.a. Monika Baár: „Changes and innovations in weaponry – the use of artillery, hand grenades, gas attacks and small-arms fire – resulted in eye injuries. The war also became a ‘site of chemical destruction’, the use of poison gas (which did not involve a firearm or face-to-face combat) had a crushing effect on soldiers’ morale and left tens of thousands of victims blinded.“ (Monika Baár: Prothesis for the body and for the soul: the origins of guide dog provision for blind veterans in interwar Germany. In: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19475020.2015.1047890#abstract>, letzter Zugriff 12.10.2015) Vgl. dazu auch Wolfgang U. Eckart: *Medizin und Krieg in Deutschland, 1914-1924*. Paderborn: Schöningh 2014, S. 76.

filmischen Medium adäquat wiedergeben könnte. Zumindest in Filmen, die während oder kurz nach dem Krieg entstehen, wird dieses Kapitel weitestgehend ausgespart. Es geht in diesen Filmen insofern fast immer auch um die (stellvertretende) Bewältigung von Krieg(straumata).

Der Plot von Filmen wie *Pride of the Marines* (1945) und *Bright Victory* (1951) verläuft dabei grundsätzlich ähnlich: Ein vom Krieg schwer gezeichneter Mann fühlt sich durch seine Erblindung wertlos und in seiner Männlichkeit schwer getroffen, fügt sich erst langsam durch die Hilfe einer liebevollen Krankenschwester und/oder Verlobten in sein Schicksal, um am Ende wieder ein glückliches Leben zu führen.<sup>39</sup> Hilfsmittel wie die Blindenschrift, die Schreibmaschine oder auch der Führhund, die es Sehbeeinträchtigten ermöglichen, nicht nur am Alltagsleben teilzunehmen, sondern auch wieder in die Arbeitswelt einzutreten, werden als technische Errungenschaften vorgeführt, die wesentlich zum Happy End beitragen.

Unübersehbar ist in diesen Filmen eine Tendenz zur Heroisierung männlicher Blindheit, was bis heute in Super-Helden Epen wie *Daredevil*, *Zatoichi* etc. fortzuleben scheint. Furchtlos widersetzen sich die „Super-Crips“<sup>40</sup> all den physischen Widrigkeiten und stehen ihren Mann. Quer durch alle Genres sind blinde Männer „gestandene Kerle [...], wenn nicht gar Supermänner.“<sup>41</sup> Dass Blindheit immer auch eine mythische Abbildung von Kastration ist,<sup>42</sup> wird in diesen Filmen weitestgehend negiert. So rettet beispielsweise auch der durch einen Brand erblindete Kunstflieger Ken Gordon (gespielt von Cary Grant) in *Wings in the Dark* (1935) am Ende heldenhaft seine Pilotenkollegin Sheila, die – trotz ihrer legendä-

---

39 Vgl. dazu u.a. Martin Halliwell: „No Place to Go, See“ Blindness and World War II Demobilization Narratives. In: *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 3,2 (2009), S. 163-182.

40 Paul Darke hat diesen Begriff geprägt. Vgl. Paul Darke: *Eye witness*. In: Ann Pointon, Chris Davies: *Framed. Interrogating Disability in the Media*. London: British Film Institute 1997, S. 36-42, hier S. 37f. H. Jürgen Kagelmann und Rosemarie Zimmermann betonen im Gegensatz zu Darke weniger die Negativkonnotationen des Begriffs als die dramaturgischen Funktionen: vgl. dazu H. Jürgen Kagelmann, Rosemarie Zimmermann (Hrsg.): *Massenmedien und Behinderte: im besten Fall Mitleid?* Weinheim/Basel: Beltz 1982, S. 150f.).

41 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 263.

42 Vgl. dazu Georg Seeßlen: *Freaks & Heroes. Wie die Traummaschine Kino Krankheit und Behinderung in unsere Wahrnehmung einschreibt*. In: Stefan Heiner, Enzo Gruber (Hrsg.): *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt a. M.: Mabuse-Verlag 2003, S. 31-40, hier S. 39. Vgl. auch Georg Seeßlen: *Bewegungsbild*. In: Petra Lutz, ders., Gisela Staupe, Heike Zirken (Hrsg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Köln: Böhlau 2003, S. 237-251, hier S. 248.

ren Flugkünste – aufgrund von starkem Nebel über dem Meer abzustürzen droht. Obwohl Ken blind ist, schwingt er sich mit seinem Flugzeug in die Lüfte, um Sheila mit dem von ihm erfundenen Auto-Piloten sicher an Land zu lotsen. Neue technische Errungenschaften und männlicher Heroismus werden eng miteinander gekoppelt. Obwohl beeinträchtigt ist Ken seiner sehenden Kollegin/Geliebten technisch überlegen. Seine Männlichkeit und die Geschlechterordnung, die zuvor durch seine Abhängigkeit von Sheila in eine starke Schiefelage gekommen war, sind wieder hergestellt.

Abgesehen von wenigen Ausnahmen zeigt das Mainstream-Kino in der Regel blinde Männer „nicht als wehrlose Opfer, sondern als beehrte Helden.“<sup>43</sup> In der Überzahl sind in der Filmgeschichte jedoch die blinden Frauen. Henny Porten begann ihre Karriere 1910 mit dem Film *Das Liebesglück einer Blinden* (1910/11), während Charlie Chaplin die Herzen in *City Lights* (1931) durch seine Liebe zu einem blinden Blumenmädchen rührte. „Die Blinde zieht sich durch Autorenfilme und B-Pictures, sie findet sich in Melodramen und Kriminalfilmen, sie ist eine unvergleichlich eindrucklichere Figur in der Filmgeschichte als der blinde Mann.“<sup>44</sup>

Insbesondere im Subgenre des Blindenthrillers, der sich in den letzten Jahren herausgebildet hat, kommt ihr eine zentrale Bedeutung zu. Der Topos ‚Die (blinde) Schöne und das Biest‘ erfährt in diesem Genre eine neue Variante. Die Schönheit und Hilfslosigkeit der Protagonistinnen wecken dabei „das Mitleid und den Beschützerinstinkt ihrer männlichen Betrachter“<sup>45</sup>, die sie aufgrund ihrer Blindheit noch hemmungsloser anblicken bzw. betrachten können. Blindenthriller wie *See no Evil* (1971), *Jennifer 8* (1992) und *Blink* (1994) basieren auf einem ähnlichen Plot: Ein weibliches, blindes Opfer wird von einem psychopathischen (Serien-)Killer bedroht, um schließlich durch einen männlichen Beschützer, der nicht selten Polizist und leidenschaftlich in sie verliebt ist, gerettet zu werden. Auf die Klischees in der Darstellung von Blinden, die in diesem Genre bedient werden, hat Georgina Kleege hingewiesen:

When the blind character is female, the need for a sighted man to help and protect her is not simply a matter of maintaining the approved social order. It is a matter of life and death. While movies occasionally allow blind men some instructive wit and wisdom, blind women are nothing but need – they need help with everything from everyone, and at every turn.<sup>46</sup>

---

43 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 264.

44 H. Schlüpmann: *Der Gang in die Nacht*, S. 38.

45 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 264.

46 G. Kleege: *Sight Unseen*, S. 51. In Chapter 2 *Blind Nightmares* geht Georgina Kleege auf diverse Filme ein, wobei ihre Diagnose äußerst negativ ausfällt: „The blind are a filmmaker’s worst nightmare. They can never be viewers, can never be enlightened and dazzled by the filmmaker’s artistry. So filmmaker treat the blind the way we all deal



Neben der hilfsbedürftigen, empfindsamen Frau wird in den Thrillern allerdings nicht selten auch der Topos der blinden Justitia bzw. der blinden (Augen-)Zeugin aufgerufen, die (hörend und mit dem sechsten Sinn ausgestattet) grundsätzlich mehr ‚sieht‘ als die Sehenden und sich dennoch nur schwer alleine zu helfen weiß. Die extreme Hilflosigkeit der Protagonistinnen sorgt für ein besonders einfühlen- des Miterleben der Zuschauer. Schließlich geht es im Genre des Thriller immer um die Inszenierung eines lustvollen Wechselspiels zwischen Erkennen und Ver- kennen, Sicherheit und Unsicherheit, Kontrolle und Kontrollverlust. Wie bedeut- sam die Perspektivierung der Anteilnahme im Thriller ist, zeigt sich vor allem an solchen Filmen, in denen die Heldin nicht nur schwach und hilflos, sondern dar- über hinaus auch körperlich stark beeinträchtigt ist.<sup>47</sup> In Filmen wie diesen reflek- tiert der Thriller seine genrespezifischen Erzählkonventionen. Die bleichen Ge- sichter der Protagonistinnen mit dem leeren Blick gleichen Projektionsflächen, die in ihrer Blässe und Ausdruckslosigkeit „wie eine Allegorie der Kino-Leinwand“<sup>48</sup> wirken.

Neben bestimmten Erzählmustern lässt sich in der Filmgeschichte jedoch auch beobachten, dass bei technischen Optimierungen und Veränderungen besonders gerne auf Figurationen von Blindheit zurückgegriffen wird. So reflektiert Charlie Chaplin beispielsweise nicht über ein taubes, sondern ein blindes Blumenmädchen die einschneidenden Veränderungen, die der Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm Ende der 1920er bedeutet hat. Als Chaplins letzter Stummfilm liest sich *City Lights* (1931) als melancholischer Abgesang auf die Ära des frühen Films, die u.a. auch die Hochzeit des Tramps – d.h. der ausgefeilten Gestik und präzisen Mimik – gewesen ist. Douglas Sirk verhandelt in *Magnificent Obsession* (1954) wiederum die beachtliche Entwicklung, die Technicolor zwischen 1932 und 1955 mit seinem neuen Dreifarbenverfahren auf dem Feld der Farbgebung in Gang gesetzt hat. Leuchtender und realistischer als die Realität dienen in Sirks Melodrama die Far- ben dazu, einerseits Unsichtbares sichtbar zu machen, andererseits aber auch durch

---

with nightmares: they belittle them, expose their weakness, make them at best pitiable, at worst somewhat unsavory.“ (ebd., S. 57). Auch Naomi Schor untersucht die Kli- schees, die insbesondere die weiblichen Blinden in Filmen erfahren: vgl. dazu Naomi Schor: Blindness as Metaphor. In: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 11.2 (1999), S. 76-105. Vgl. auch die Dissertation *The Blind Heroine in Cinema History: Film and the Not-Visual* (Duke University 2007) von Abigail Lauren Salerno unter: [http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/444/D\\_Salerno\\_Abigail\\_a\\_200712.pdf%3Fsequence%3D1](http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/444/D_Salerno_Abigail_a_200712.pdf%3Fsequence%3D1)

47 Vgl. dazu das Lemma ‚Thriller‘ in: Thomas Koebner: Reclams Sachlexikon des Films. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2011, S. 712-715.

48 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 265.

die schillernde Farbenpracht Grundlegendes zu überstrahlen. Science Fiction Filme wie *The man with X-Ray Eyes* (1963), *Sneakers* (1992) und *Minority Report* (2002) kritisieren hingegen offen das technologische Informationszeitalter, das mit der Erfindung des Computers und den Möglichkeiten von Blue-Screen-Verfahren, Morphing und 3-D-Technik immer ausgefeiltere Illusions- und Simulationsmechanismen hervorgebracht hat und nach wie vor hervorbringt. Die Frage nach dem Sehen, d.h. nach dem Erkennen und Verkennen, stellt sich hier noch einmal mehr. Susan Cruthfield hält fest:

While the films critique a particular vision that is enhanced through technology, they nevertheless also suggest that no vision can escape the influence and inflection of visual technology – not even the filmgoer’s vision. Furthermore, all technological visual prostheses, including film, are *monstrous*. There is no natural or so-called normal vision, only remarkable extremes: prosthetically enhanced, *media-ted* vision or its alternative, *blindness*.<sup>49</sup>

Nicht zuletzt deshalb sind es in Science Fiction Filmen vor allem blinde Figuren, die die allgemeine Technikgläubigkeit nachhaltig erschüttern und stören. Sie werden zu Sehern, die die blinden Flecke der jeweiligen neuen technischen Apparaturen sichtbar werden lassen, wobei auch zentrale ethische Fragen mit angeschnitten und verhandelt werden. In erster Linie geht es allerdings darum, zu verhindern, dass die Filmgeschichte als Technikgeschichte ausschließlich als Erfolgsstory gelesen wird. Vielmehr wird die Technikgeschichte als eine Geschichte von Behinderungen und Optimierungen offen gelegt, die stets um ein ausgeschlossenes Drittes kreist. Die unterschiedlichen Sehprothesen und -apparaturen geraten dabei in ihrer substantiellen Mangelhaftigkeit ebenso in den Blick wie die kulturhistorische Formierung des Sehens, das sich als ein immer schon *mediatisiertes* herausstellt und damit letztendlich auch die Sichtweisen auf Behinderung tangiert.

## SCREENING DISABILITY

Die paradigmatische Wende im Umgang mit Behinderten im Zuge der internationalen Behindertenbewegungen der letzten beiden Jahrzehnte spiegelt sich auch in aktuellen Filmproduktionen wider.<sup>50</sup> Menschen mit Behinderung<sup>51</sup> gelten weniger

---

49 Susan Crutchfield: *The Noble Ruined Body: Blindness and Visual Prosthetics in Three Science Fiction Films*. In: Anthony Enns, Christopher R. Smit (Hrsg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Lanham/New York/Oxford: University Press of America 2001, S. 135-150.

50 Zentrale Etappensiege der Behindertenbewegungen und -organisationen, die wesentlich zur paradigmatischen Wende beigetragen haben, waren die Verabschiedung des *Pas-*

als Kranke, sondern als gleichberechtigte Menschen, die es durch verstärkte Inklusionsbestrebungen ins alltägliche Leben zu integrieren gilt. Fast seismographisch reagiert das Kino auf diese nachhaltigen Veränderungen, indem es vermehrt im Genre der Komödie Geschichten von behinderten Menschen erzählt. Nicht selten spielen die Filme dabei noch mit stereotypen Darstellungen, um diese jedoch durch das Stilmittel des Humors und der Persiflage subversiv zu unterlaufen und ein anderes, differenziertes Bild zu präsentieren. Geschickt wird der ‚Comic Relief‘ genutzt, um ein sensibles Thema aufzugreifen.<sup>52</sup> Die vielen Komödien zeigen, dass sich auch das populäre Kino immer mehr für derartige Erzählungen interessiert.

Spätestens der überraschende französische Kinoerfolg *Intouchables* (2011), der die Lebensgeschichte des im Rollstuhl sitzenden Tetraplegikers Philippe Pozzo di Borgo erzählt und der weltweit überragende Kritiken erhalten und über 9 Millionen Zuschauer gefunden hat, beweist, wie marktkompatibel *Screening Disability* längst geworden ist. Zahlreiche Filme sind in den letzten Jahren zu die-

---

*sage of the Americans with Disabilities Act* 1990 im US-Kongress sowie die Ratifizierung des 2006 von der UNO-Generalversammlung in New York verabschiedeten und 2008 in Deutschland sowie in zahlreichen anderen Ländern in Kraft getretenen Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen.

- 51 Zum Begriff ‚Behinderung‘ als politischer Begriff vgl. Markus Dederich: „Trotz der Belastungen, Negativismen und Verengungen, die der Begriff Behinderung transponiert, und trotz der mit ihm verbundenen praktisch-gesellschaftlichen Folgen wird er in den Disability Studies weitgehend beibehalten. Dies nicht nur deshalb, weil sich andere Begriffe als ungeeignet erwiesen haben, sondern vor allem mit dem positiven Ziel, ihm einen veränderten Sinn zuzuweisen. Aus dieser Sicht handelt es sich um einen politischen Begriff, der die Existenz und die politischen und gesellschaftlichen Anliegen einer sozial konstruierten Minderheit sichtbar machen soll, der Kritik ermöglicht und zur Veränderung beiträgt. [...] Aus einem abwertenden, negativ aufgeladenen Begriff, der eine Behinderung (und die Verantwortung dafür) individualisiert, wird ein Instrument der *Kritik*, der Rekonstruktion und Dekonstruktion historischer und aktueller Denkmuster, Philosophien, wissenschaftlicher Diskurse, gesellschaftlicher Praktiken und institutioneller Organisationen.“ (Markus Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld: transcript 2007, S. 50f.)
- 52 Paul Drake sieht insbesondere im komischen blinden Charakter eine subversive Strategie, Klischees spielerisch unterlaufen zu können: „I consider the comic ‚blind‘ character to be a positive portrayal of visual impairment because it only works if one is aware of the conventions of the earnest representation of visual impairments (the stereotype in other words) and, as such, that convention is undermined by exaggeration.“ (Paul Drake: *Eye witness*. In: Ann Pointon, Chris Davies (Hrsg.): *Framed. Interrogating disability in the media*. London: British Film Institute 1997, S. 36-42, hier S. 38).

sem Thema erschienen, die – wenngleich auch nicht ganz so erfolgreich wie der französische Block-Buster – einen deutlichen Trend erkennen lassen: *Screening Disability* ist en vogue. Neben Paralyse und Gehörlosigkeit rangiert Blindheit ganz oben in der Beliebtheitsskala, um neue und andere Geschichten über Behinderung zu erzählen.

Filme wie *Erbsen auf halb 6* (2004), *Die Blindgänger* (2004), *Quill: The Life of a Guide Dog* (2004), *Rosso come il Cielo* (2005), *Wie Licht schmeckt* (2005), *Ganz nah bei Dir* (2009), *Seis puntos sobre Emma* (2011), *Camera Obscura* (2012), *Hasta la Vista!* (2012), *Imagine* (2012) und *Auf den zweiten Blick* (2012) sind in diesem Zusammenhang exemplarisch zu nennen. So unterschiedlich die Filme von ihrem qualitativen Anspruch auch sind, lässt sich gerade bei den Spielfilmen ein ähnliches Erzählmuster erkennen: Häufig hadern die Protagonisten zunächst noch mit ihrer Beeinträchtigung, zumal sie in der Gesellschaft mit heftigen Stigmatisierungen und Stereotypisierungen zu kämpfen haben, entdecken dann jedoch eine große Freude am Leben und erfahren ob ihres selbstbewussten Auftretens eine hohe gesellschaftliche Akzeptanz. Vor allem geht es den Filmen allerdings darum, Fragen aufzuwerfen, wie mit Behinderung in der Gesellschaft generell umgegangen wird, mit welchen Klischees behinderte Menschen immer noch zu kämpfen haben, welche pädagogischen Methoden ihren Aus- bzw. Einschluss besonders fördern und welche anderen Sichtweisen auf das Phänomen Behinderung vielleicht zu einer nachhaltigen politischen Veränderung beitragen könnten.

Häufig verbinden diese Filme das Thema Behinderung mit der Problematik des Coming of Age, was zeigt, wie sehr die Produktionsfirmen ein junges Publikum im Auge haben.<sup>53</sup> Die Vordergründigkeit einer pädagogischen Message, die vielen dieser Produktionen zugrunde liegt, trägt dabei teilweise zur (oft klamaukigen) Vereinfachung der Problematik und zur Verflachung der Filme bei. Vor allem verfolgen diese Filme jedoch einen aufklärerischen Auftrag, indem sie gesellschaftliche Stigmatisierungen problematisieren und vom Lebensalltag der behinderten Protagonisten erzählen. Beiläufig zeigen sie die unterschiedlichen Hilfsmittel, die eine Erleichterung im alltäglichen Leben von behinderten Menschen

---

53 Es ist vor allem der Spielfilm, der in Schulen als adäquates und vielfältiges Mittel angesehen wird, um mit den Schüler/innen über das Thema Behinderung ins Gespräch zu kommen. Das Projekt OBJEKTIV der abm (= arbeitsgemeinschaft behinderung und medien), die seit ihrem Gründungsjahr 1983 an einem differenzierten Bild von Menschen mit Behinderung arbeitet, hat die gemeinsame Filmsichtung und die anschließende Diskussion darüber in Schulklassen zu einem feststehenden Konzept entwickelt. Vgl. dazu Gregor Kern: Ein Stück Lebensgefühl vermitteln. Das Projekt OBJEKTIV – Behinderung. In: Stefan Heiner, Enzo Gruber (Hrsg.): Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm. Frankfurt a. M.: Mabuse-Verlag 2003, S. 177-182.

bedeuten können. So enthalten selbst eher unterhaltende Filme „Spuren von Blindenalltag. Sei es, dass die blinden Figuren mit einem Blindenstock unterwegs sind oder Brailleschrift lesen.“<sup>54</sup> Neben Braille und Blindenstock rücken auch der Führhund oder aktuelle technische Hilfsmittel wie Computer mit Sprechprogramm in den Blick. Die Filme setzen damit teilweise das um, was die Behindertenverbände im Kern eingefordert haben, nämlich die „Forderung nach emanzipatorischer und/oder fachlicher Aufklärung des Publikums“<sup>55</sup>.

Neben Rollstuhl fahrenden und gehörlosen Menschen sind es auffälliger Weise insbesondere blinde Protagonisten, die in den Komödien exemplarisch den herkömmlichen Umgang mit Behinderung auf die Probe stellen. Ihr fehlender, ja geradezu irritierender Blick scheint einen anderen Blick auf Behinderung zu begünstigen, indem dieser u.a. auch die blinden Flecken im Umgang mit Behinderung deutlich hervortreten lässt.

Mehr noch als die medizinische Wissenschaft prägen mediale Bilder, TV-Sendungen sowie populäre Filme das Bild von behinderten Menschen. „Die vielfältigen Rollen, die Krankheit und Behinderung in der hundertjährigen Filmgeschichte spielen, haben nachhaltige Wirkungen. Sie prägen das Bild, das sich die Öffentlichkeit (mittlerweile weltweit) von kranken und behinderten Menschen macht.“<sup>56</sup> Gefragt werden sollte deshalb immer auch nach den Repräsentationen, die in den Medien wirksam werden. Aus dem angloamerikanischen Wissenschaftsraum kommend sind es auch in Deutschland seit gut zehn Jahren die Disability Studies, die verstärkt die Aufmerksamkeit auf Fragen wie diese lenken und „die Relation zwischen Behinderung und ihrem vermeintlichen Gegenteil in den Mittelpunkt [rücken]. Das Ziel ist dabei nicht nur, die jeweiligen Mechanismen zu beschreiben, die kulturelle Kategorien produzieren; aufgezeigt werden sollen auch die Strategien der Macht, welche die Norm als Zentrum und die Abweichung als deren Peripherie oder Außen einsetzen“<sup>57</sup>. Gefragt werden muss, wie und „mit welchen Bildern, Symboliken und Terminologien die vielfältigen Erscheinungs-

---

54 J. Hinrichsen: *Blinde im Kino*, S. 6.

55 Sven Degenhardt: Darstellung von Lebensperspektiven: Rollenmuster sehgeschädigter Menschen in Spielfilmen. In: Birgit Warzecha (Hrsg.): *Medien und gesellschaftliche Stigmatisierungsprozesse*. Hamburg: LIT Verlag 1999, S. 57-87, hier S. 63. Zur medialen Darstellung von behinderten Menschen vgl. auch Ester-Skadi Brunn: *Darstellungen von Menschen mit Behinderungen in den Medien. Ein medialer Querschnitt – Sensationslust, Stigmatisierung, Aufklärung*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller 2008.

56 Stefan Heiner: Einleitung. In: Ders., Enzo Gruber (Hrsg.): *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Frankfurt a. M.: Mabuse-Verlag 2003, S. 11-27, hier S. 12.

57 Anja Tervooren: Einleitung. *Disability Studies*. In: Petra Lutz, Thomas Macho, Gisela Staupe, Heike Zirken (Hrsg.): *Der [im-]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Köln: Böhlau 2003, S. 416-417, hier 417.

formen des Körpers und seiner Funktionen sowie des sozialen Verhaltens dargestellt und beschrieben und wie Menschen mit einer Behinderung charakterisiert wurden und werden.“<sup>58</sup> Die Disability Studies rücken so „die Relation zwischen Behinderung und ihrem vermeintlichen Gegenteil in den Mittelpunkt.“<sup>59</sup> Denn Repräsentationen von Behinderung strukturieren die Realität grundsätzlich mit, ebenso wie die Ränder das Zentrum mit definieren. Zu fragen ist nach gesellschaftlichen und kulturellen Körperbildern sowie nach deren historischer Variabilität. Schließlich „ist Behinderung eine Geschichte, die wir über Körper erzählen.“<sup>60</sup> Deshalb gilt es, die historischen Prozesse ebenso ins Visier zu nehmen wie das Verhältnis von Körper, Kultur und Behinderung.

Die Beiträge des Sammelbands gehen dabei weniger vom ‚sozialen‘ als vom ‚kulturellen Modell‘ aus,<sup>61</sup> denn gerade die kulturwissenschaftliche Perspektive stellt „aufgrund ihrer thematischen Breite und Transdisziplinarität eine differenzierte methodische und theoretische Optik für die Erforschung des Themas Behinderung bereit, die über die disziplinären Engführungen einzelner akademischer Fächer hinausgeht“<sup>62</sup>. Die theoretischen Verfahren und Methoden der Film-, Literatur-, Kultur-, Kunst- und Medienwissenschaften stellen sich als gleichermaßen hilfreich heraus, um die Denkansätze und Analysepraktiken der Disability Studies weiter zu verfeinern und sinnvoll zu ergänzen. Die Ikonographien, Dar- und Vorstellungen sowie Codierungen von Blindheit, die mal die gesellschaftlichen Klischees reproduzieren und verfestigen, dann wieder subversiv unterlaufen und durchqueren, sind kritisch zu beleuchten. Gefragt werden muss nach den Bildern, Symboliken und Terminologien, nach den Diskursen, Repräsentationen und Narrationen.

Konkret heißt das, dass in Filmen über Blindheit immer auch danach zu fragen ist, ob den blinden Protagonisten eine Haupt- oder eine Nebenrolle zukommt, welches Geschlecht sie haben, welcher sozialen Gruppe sie angehören, ob sie physisch attraktiv oder unattraktiv gezeichnet sind, ihnen ein Opfer- oder ein Heldenstatus zukommt und welche anderen Eigenschaften ihnen noch zugeschrieben

---

58 M. Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung*, S. 42.

59 Anja Tervooren: *Einleitung*, S. 417.

60 Rosemary Garland-Thomson: ‚Andere Geschichten‘. In: Petra Lutz, Thomas Macho, Gisela Staupe, Heike Zirken (ed.): *Der [im]perfekte Mensch. Metamorphosen von Normalität und Abweichung*. Köln: Böhlau 2003, S. 418-425, hier S. 419.

61 Vgl. dazu u.a. Anne Waldschmidt: *Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History? Programmatische Überlegungen*. In: Eslbeth Bösl, Anne Klein, Anne Waldschmidt (Hrsg.): *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 13-27.

62 M. Dederich: *Körper, Kultur und Behinderung*, S. 41.

werden.<sup>63</sup> Auch ihre ästhetische Funktion in der Gesamtnarration sollte dabei Beachtung finden, wird Blindheit schließlich nicht nur als körperliche Beeinträchtigung präsentiert, sondern oft überhöht dargestellt und symbolisch stark aufgeladen. In ihrer Darstellung von Blinden greifen die Filme nicht selten auf Deutungsmuster zurück, die „auch aus literarischen Diskursen vertraut sind. Das Kino reinszeniert die Bandbreite des Blindheitsdiskurses seit der Antike“<sup>64</sup>, wobei positivierende Imaginationen von Blinden immer dann überwiegen, wenn sie als Seher, Visionäre, Detektive und Künstler imaginiert werden.

Weitaus kritischer sehen Paul K. Longmore,<sup>65</sup> Martin F. Norden<sup>66</sup> und Georgina Kleege<sup>67</sup> sowie viele andere Disability Aktivisten<sup>68</sup> die Darstellung von Blinden bzw. Behinderten im Film. Wiederholt haben sie die Stereotype und Klischees hervorgehoben, die in Bezug auf behinderte Menschen seit den frühen Anfängen der Filmgeschichte zu finden sind. Haben sie dadurch den Blick für die Problematik überhaupt erst geschärft, geht es in den Beiträgen des vorliegenden Sammelbands um einen anderen, breiteren (weniger ideologiekritischen) Blick. Schließlich haben schon Thomas B. Hoeksema und Christopher R. Smit in dem einschlägigen Sammelband *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability* für eine produktive Fusion von Film und Disability Studies plädiert.<sup>69</sup> Denn ihrer Meinung

63 Den Fragenkatalog hat E. Keith Byrd erstellt. Keith Byrd: A Study of Depiction of Specific Characteristics of Characters with Disability in Film. In: *Journal of Applied Rehabilitation Counseling*, Volume 20, Nr. 2 (Summer 1989), S. 43-45.

64 N. Reschke: *Blick-Störungen*, S. 258.

65 Vgl. u.a. Paul K. Longmore: Screening Stereotypes: Images of Disabled People. In: Christopher R. Smit, Anthony Enns (Hrsg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Maryland: University Press of America 2001, S. 1-18.

66 Vgl. dazu u.a. Martin F. Norden: *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press 1994 sowie Martin F. Norden: *The Hollywood Discourse on Disability: Some Personal Reflections*. In: Christopher R. Smit, Anthony Enns (Hrsg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Maryland: University Press of America 2001, S. 19-32.

67 Vgl. G. Kleege: *Sight Unseen*, S. 43-66.

68 Vgl. u.a. Paul Drake: Understanding Cinematic Representations of Disability. In: Tom Shakespeare (Hrsg.): *The Disability Reader. Social science perspectives*. London: Continuum 2005, S. 181-197, Paul Drake: Everywhere: Disability on film. In: Ann Pointon, Chris Davies (Hrsg.): *Framed. Interrogating disability in the media*. London: British Film Institute 1997, S. 10-14, P. Drake: *Eye Witness*, S. 36-42, S. Lauri E. Klobas: *Disability drama in television and film*. Jefferson: MacFarland 1988 und Jack A. Nelson: *Broken Images*.

69 Vgl. Christopher R. Smit, Anthony Enns (Hrsg.): *Screening Disability. Essays on Cinema and Disability*. Maryland: University Press of America 2001.

nach sollte die Analyse der Filme nicht in den frühen Debatten der Political Correctness sowie der Ideologiekritik stecken bleiben, sondern auch filmästhetische Fragen mit einbeziehen. Die simple Formel „You can’t study film and disability ... without *film*“ bringt ihr Anliegen prägnant auf den Punkt. Weiter führen sie aus:

[O]ver the past decade there has been a surge of interesting writing, research, and scholarship surrounding the topic of disability and media, yet the main emphasis in many of these analyses has been the political and social effects of disability portrayals. The questions being asked, and theories being written, reflect a posture of disability activism. While this has helped Disability Studies gain status similar to that of Women’s and African Studies in the humanities, it has not encouraged a stylistic, analytical or structural study of these films as cinematic expressions.<sup>70</sup>

Dieser stilistische, analytische und strukturelle Zugriff, der filmästhetische Fragen mit denen der Disability Studies verbindet, etabliert sich erst langsam, in den letzten Jahren aber zunehmend.<sup>71</sup> Ein differenzierter Blick für die Zwischentöne, Widersprüche und Lücken in den filmischen Narrationen über Behinderung ist jedoch dringend erforderlich (zumal es einen ‚richtigen‘ Film über Blindheit aufgrund der unauflösbaren, in jedem Film reproduzierten Einheit von Blindheit als soziale/reale Erfahrung und Blindheit als immer schon kulturhistorisch und symbolisch überformtes Motiv gar nicht geben kann: Filme über Blindheit sind immer unvollkommen und lösen ihr Versprechen, das Nichtsichtbare sichtbar zu machen, niemals ein, weil sie immer auf der Ebene des Sichtbaren bleiben, selbst wenn sie Dunkelheit zeigen).

Der pauschalen Diagnose, es durchweg mit einem ‚Cinema of Isolation‘ (Norden) zu tun zu haben, das die Behinderten grundsätzlich diskriminiert, kann deshalb nur bedingt gefolgt werden. Vielmehr lässt sich eine enorme Breite in der Darstellung und Thematisierung von Behinderung feststellen. Hoeksema und Smit konstatieren:

---

70 Thomas B. Hoeksema, Christopher R. Smit: The Fusion of Film Studies and Disability Studies. In: Christopher R. Smit, Anthony Enns (Hrsg.): Screening Disability. Essays on Cinema and Disability. Maryland: University Press of America 2001, 33-43, hier S. 33f

71 Einige Beispiele dafür sind: Petra-Andelka Anders: Behinderung und psychische Krankheit im zeitgenössischen deutschen Spielfilm. Eine vergleichende Filmanalyse. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, Sally Chivers, Nicole Markotic (Hrsg.): The Problem Body. Projecting Disability on Film. Ohio: Ohio State University Press 2010, Marja Evelyn Mogk: Different Bodies: Essays on Disability in Film and Television. Jefferson: McFarland 2013.



[W]e assert that cinematic depictions of people who live with disability have been enormously diverse. Sometimes they contain negative and erroneous images; at other times their portrayals of disability are accurate and positive. Sometimes they respond to or reflect societal attitudes and beliefs; at other times they influence society's perceptions. We believe that it is inaccurate and insufficient to characterize cinematic depictions of disability as primarily negative and stereotypic. We also think that taking an activist, advocacy perspective when critiquing disability cinema risks missing insights that may be obtained by reviewing films using additional tools from the field of Film Studies. Nonetheless, a major goal [...] is to dissect cinematic depictions of disability in order to understand the cultural beliefs that may have shaped the depictions or been perpetuated by them, for good or for ill. We believe that an understanding of film as art, and the fusion of Film Studies and Disability Studies perspectives, enables a comprehensive analysis of disability cinema that is not possible from only one or the other perspective. Without the aesthetic contributions of film studies, the study of disability and film ignores an entire corpus of critical understanding.<sup>72</sup>

Dieser Vielfalt der Darstellungen gehen auch die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes nach. Fast alle Beiträge zeigen dabei ebenfalls, dass grundsätzlich filmästhetische Fragen gestellt werden müssen, schließlich ist eine selbstreflexive Komponente bei der Darstellung von Blindheit immer mit im Spiel.

Zentral ist hierbei nicht zuletzt der ‚blinde Blick‘ (=blind gaze). Er ist es, der eine strukturelle Sehstörung bewirkt, die die sehenden Kinozuschauer unmittelbar trifft.<sup>73</sup> Denn strukturell gesehen ist der blinde, leere Blick das Sinnbild für die tatsächliche Blickanordnung des Kinos, die den wechselseitigen Blick – auch wenn das Kino dies den Zuschauer immer wieder glauben macht – nicht kennt. Der blinde Blick verweist den Zuschauer auf die asymmetrische Blickverteilung, provoziert eine nachhaltige Blickstörung und lässt dadurch das voyeuristische Dispositiv des Kinos mit samt seinen Sehkonventionen (die auch den Blick auf Behinderungen betreffen) umso mehr als solches hervortreten. Schließlich ist der leere Blick „in der Kinogeschichte der Blindheit eine so typische wie beunruhi-

---

72 T. Hoeksema, C. Smit: *The Fusion of Film Studies and Disability Studies*, S. 35.

73 Eine gegenteilige Lesweise des ‚blind gaze‘ schlägt Johnson Cheu vor. Er sieht in ihm vor allem ein Mittel, um die ‚Blinden‘ offen zu diskriminieren und sie demonstrativ von den ‚Sehenden‘ zu unterscheiden. Filmästhetische Erwägungen fehlen bei ihm völlig. Cheu entwickelt keinen Blick für die subversiv-verstörende Komponente dieses strukturell irritierenden Blicks. Johnson Cheu: *Seeing Blindness on Screen: The Cinematic Gaze of Blind Female Protagonists*. In: *The Journal of Popular Culture*, Vol. 42, Nr. 3 (2009), S. 480-496.

gende Pose. Vergrößert und eingefroren, passiert der Blick des Blinden die Position des Zuschauers und deutet auf ein rätselhaftes Anderswo.“<sup>74</sup>

## KINO DER BLINDEN

Nicht nur das Kino ist fasziniert von Blinden, auch blinde Menschen lieben – so paradox dies klingen mag – das visuelle Medium und gehen regelmäßig ins Filmtheater. Schließlich sind die wenigsten Sehbehinderten völlig blind, die meisten können noch einzelne Schemen und Umrisse erkennen, abhängig vom jeweiligen Grad ihrer Beeinträchtigung. So beschreibt beispielsweise Georgina Kleege in ihrer beeindruckenden Autobiographie *Sight Unseen*, dass sie aufgrund der konzentrierten Blickanordnung im Kino sogar viel besser sehen kann als im realen Leben:

[...] I probably see better at the movies than in real life. For one thing, I always know what to look at. And at the movies, the world is better lit than in real life, more vividly colored, less random. The filmmaker's mission is to get the viewer to see things in a particular way. Shots are arranged to emphasize what's important, and even when the viewer's eye is allowed to wander around the frame, the composition of the image compels particular interpretations. Editing juxtaposes diverse elements in suggestive ways. Music and other sounds are not mere ambient distractions but set the mood and foreshadow or highlight action. Of course, blindness sometimes gets in my way at the movies, but only in the ways it does in real life. I need to sit very close to the screen and sometimes must ask a companion to describe what's happening.<sup>75</sup>

Durch kontrastreiche Hell-Dunkeleffekte, klare Kadrierungen, markante Dialoge und einen unterstützenden Soundtrack ist es auch blinden Menschen möglich, Filme zu rezipieren, wobei seit einiger Zeit die Audiodeskription als weitere Vereinfachung hinzukommt.<sup>76</sup> Durch sie ist der Kinosaal endgültig zu einem Ort geworden, der auch für blinde Menschen zugänglich ist.

---

74 Rasmus Overthun: Unförmliche Texturen oder: Der leere Blick. David Lynchs *Eraserhead*. In: Achim Geisenhanslüke, Rasmus Overthun (Hrsg.): *Kino der Blinden. Figurationen des Nichtwissens bei David Lynch*. Bielefeld: transcript 2012, S. 51-86, hier S. 66.

75 G. Kleege: *Sight Unseen*, S. 43f.

76 Gregory Frazier kam 1975 auf die Hörkino-Idee als er im Kino eine Blinde mit ihrem flüsternden Begleiter beobachtet hatte. Zusammen mit August Coppola, dem Bruder von Francis Ford Coppola, entwickelte er 1977 das Audiodeskriptionsverfahren mit Funkkopfhörern. 1989 wurde dieses System erstmals mit dem Film *Indiana Jones and*

Während seit ein paar Jahren in größeren Kinos Infrarot-Kopfhörer angeboten werden, über die die Audiodeskription im Dolby Screen Talk-Verfahren eingespielt wird, kann mittlerweile auch auf vielen DVDs und in zahlreichen öffentlich-rechtlichen Fernsehprogrammen eine separate Tonspur angewählt werden, die eine akustische Beschreibung bietet. Ein guter Hörfilm-Sprecher darf dabei nicht mit den Stimmen der Schauspieler konkurrieren und sollte stets im Hintergrund bleiben. Das Ziel der Beschreibung besteht darin, aus der Fülle von Informationen eine sinnvolle Auswahl zu treffen, indem sie sich auf Elemente wie etwa die Schauplätze, das Aussehen der Protagonisten, Mimik und Gestik konzentriert. Um die Atmosphäre einer Szene möglichst unbeschadet zu lassen, sollten die Kommentare zudem kurz und präzise sein.

Waren es anfangs Filme mit einer expliziten Blindheitsthematik, die mit Audiodeskription auf den Markt gebracht wurden, sind es mittlerweile immer mehr Filme geworden, wobei sich nicht jedes Genre für das Verfahren eignet.<sup>77</sup> Auf der Berlinale 1999 wurde im Rahmen des Projekts *Hörfilm* erstmals in Deutschland mit dem aus den USA-kommenden System experimentiert und Wim Wenders Film *Buena Vista Social Club* (1999), der mit Audiodeskription ausgestattet war, feierte seine Premiere. Beim Stummfilm und bei Filmgenres wie dem Musical, in dem wesentliche Teile des Geschehens über Tanzeinlagen erzählt werden, stößt die akustische Bildbeschreibung allerdings immer wieder auch an ihre Grenzen.<sup>78</sup>

In einer selbstreflexiven Schlüsselszene von *Dancer in the Dark* (2000) führt Lars von Trier dies anschaulich vor.<sup>79</sup> Selma (gespielt von der Pop-Sängerin Björk),

---

*the Last Cursade* (1989) bei den Filmfestspielen in Cannes präsentiert und vom Publikum euphorisch gefeiert.

Inwiefern in Zukunft auch innovative Apps wie *Be My Eyes* für ganz individuelle und völlig neuartige Audiodeskriptionsverfahren verwendet und genutzt werden können, kann hier abschließend nicht beurteilt werden.

Vgl. dazu <http://www.bemyeyes.org/>

77 Vgl. dazu Jens Hinrichsen: Kino für die Ohren. Was Blinde im Kino sehen – und wie die Audiodeskription ihren Filmgenuss steigern kann. In: *Film-Dienst*, Nr. 21 (Oktober 2004), S. 6-9 sowie Philip French: Cinema of the Blind. In: *Sight and Sound*, Vol. 59, Nr. 4 (1990), S. 256-258, hier S. 258.

78 Zur Methodik des Audiodeskriptionsverfahrens vgl. Bernd Benecke: Audiodeskription als partielle Translation: Modelle und Methode. Berlin: LIT Verlag 2014, Ulla Fix: Hörfilm – Bildkompensation durch Sprache. Berlin: Erich Schmidt 2005, Mary Ellen Plackett, Louise Elizabeth Fryer: Wordwise: The Audio Descriptor's Guide to Language. In: [http://file235.tellpdf.org/1knw74\\_wordwise-the-audio-describer-s-guide-to-language-apt-description-series-.pdf](http://file235.tellpdf.org/1knw74_wordwise-the-audio-describer-s-guide-to-language-apt-description-series-.pdf)

79 Auch auf die Audiodeskription von *Dancer in the Dark* (2000) ist viel Sorgfalt und Mühe verwendet worden.

deren Sehkraft immer mehr abnimmt, geht gerne mit ihrer Freundin Kathy ins Kino, um dort Musicals zu sehen. Bei den Tanzszenen verschlägt es Kathy allerdings regelmäßig die Sprache, stattdessen greift sie zum Tastsinn, um die visuellen Tanzformationen auf der Leinwand in Selmas Handfläche zu übersetzen. In Szenen wie diesen träumt das Kino von einem anderen taktilen Blick, der nicht auf Distanz, sondern auf Nähe beruht. Manchmal wird dabei auch die Kamera zu „einer Art >Taststock< [...]. Wie ein Blinder ertastet sie den filmischen Raum, während der Blick versagt.“<sup>80</sup> Das Kino wird zu einem Ort der Blinden, wo die Bilder im Kopf über andere Sinne entstehen.

Von Franz Kafka erzählt man sich die Anekdote, dass er schallend zu lachen angefangen hat, als ihm einmal ein Freund von einem kleinen Lichtspieltheater in einem Prager Arbeiterviertel erzählt hat, das über dem Portal die Inschrift *Kino der Blinden* (tschechisch: *Bio slepcu*) führte, da die Kinolizenz dem Unterstützerverein der Blinden gehörte. „*Bio slepcu!* So sollten eigentlich alle Kinos heißen“, rief Kafka aus, werden die Zuschauer „durch die Filmbilder ja nur wirklichkeitsblind“<sup>81</sup>. Die schnell hintereinander ablaufenden Einzelbilder, die die inneren Bilder der Imagination permanent überlagern, verhindern die Möglichkeit einer nachhaltigen Kontemplation und Reflexion. Deshalb macht das Kino die Zuschauer auch meistens blind für die *blind spots* ihrer eigenen Wahrnehmung; es gleicht einem Ort der ‚Blinden‘, die nicht sehen, dass sie nicht sehen.

---

80 R. Overthun: *Unförmliche Texturen*, S. 58.

81 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1968, S. 1965. Zu dem Verhältnis von Kafka zum Kino vgl. auch Peter-André Alt: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: C.H. Beck 2009 sowie Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.