

de darlegen, wie genau Marks haptische und optische Bilder voneinander abgrenzt und durch welche Eigenschaften sie diese Bildtypen jeweils gekennzeichnet sieht. Den Fokus des Kapitels bildet dabei die Problematisierung der bestehenden – teils von Riegl übernommenen, teils erst bei Marks entstehenden – Ambivalenzen und Unschärfen dieses Kategoriensystems. Der Begriff der »(Un-)Greifbarkeiten« in der Kapitelüberschrift impliziert entsprechend einerseits die – bei Riegl angelegte und bei Marks verschärfte – Idee einer Differenzierung haptischer und optischer Bilder auf Basis einer Involvierung oder Nicht-Involvierung des aktiven Tastens bei der Rezeption, andererseits meine Fokussierung auf die Ambivalenzen in sowohl Riegls als auch Marks' Ansatz. Dabei geht es nicht um eine Bewertung der Plausibilität des Schemas, das Riegl entwirft, das tatsächlich in vielen Punkten zweifelhaft und starr erscheint und auch kritisiert worden ist,⁴ sondern darum, nachzuvollziehen, auf Basis welcher Überlegungen die Konzepte des Haptischen und des Optischen entstehen, welche Veränderungen sie bei Marks erfahren und welche Denkanstöße hinsichtlich filmtheoretischer Fragen sich aus dem Nachvollzug der Parallelen und Differenzen, der Fortführungen und Umarbeitungen ergeben können.

3.1 Das Haptische und das Optische bei Alois Riegl

Überlegungen dazu, wie Tast- und Sehsinn bei der räumlichen Welterfahrung generell zusammenspielen und welche Implikationen sich hieraus speziell für die Produktion und Rezeption von Kunst ergeben, »durchziehen Riegls Schriften geradezu leitmotivisch« (Fend 2005, 168). Nachdem sich seine Habilitationsschrift *Altorientalische Teppiche* (1891) noch eher mit einem materiell haptisch ansprechenden Gegenstand beschäftigt⁵ als diesen Wahrnehmungsmodus zu Sehsinn, Raumerfahrung und künstlerischen Mitteln in Bezug zu setzen und das Verhältnis theoretisch zu reflektieren, taucht ein erster Hinweis auf die Differenzierung von haptisch und optisch strukturierten Kunstwerken in seinem zweiten großen Werk *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) auf. Hier beschreibt er die künstlerische Reproduktion von in der Natur vorgefundenen Motiven als eine Entwicklungsgeschichte, bei der der künstlerisch tätige Mensch das nachzubildende Motiv⁶ (etwa ein Tier) zunächst manuell plastisch modelliere (etwa aus Ton), da dies die nächstliegende und ursprünglichste

discursive determinations – a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein« (ebd., ix).

- 4 Vgl. etwa Fend (2005, 200f.), die anmerkt, dass Riegl eine Reflexion der neuen visuellen Medien des 19. Jahrhunderts wie Diorama, Panorama und Stereofotografie vermeidet. Diese erscheinen mit seiner Systematik ebenso schwer erklärbar wie bestimmte Richtungen moderner, abstrakter Kunst, die sich schon zu Riegls Lebzeiten entwickelten, von ihm aber, auch aufgrund seiner Tendenz zum teleologischen Denken, ignoriert wurden.
- 5 Hintergrund seines Interesses für Teppiche ist seine elf Jahre dauernde Tätigkeit als Kustos für Textilien am Wiener Museum für angewandte Kunst.
- 6 Für Riegl ist jedes Kunstschaffen ein »Wettschaffen mit der Natur« (HG I 21), d. h. es bezieht sich – wenn auch nicht notwendigerweise bewusst – immer auf eine Vorlage: »[h]inter jedem Kunstwerk haben wir also ein Naturwerk (oder deren mehrere) anzunehmen« (ebd., 22).

Art der Nachgestaltung sei. Darstellungen in der Fläche durch Einritzungen, Zeichnungen oder Malereien stellen bereits eine Übertragung von der dreidimensionalen Wahrnehmung eines Objektes in die Zweidimensionalität der künstlerisch gestalteten Fläche dar und seien deshalb als »das jüngere, raffiniertere [Kunstschaffen, S.K.]« (Stil 2) anzusehen. Ohne die Begriffe haptisch und optisch zu nennen, unterscheidet er also schon hier »zwischen dem Modellieren als haptischem Nachvollzug des repräsentierten Gegenstandes und der Zeichnung als einer visuellen Übersetzung in die Fläche« (Fend 2005, 173).

Sinnliche Welterfahrung und Kunstwollen

Systematisch beschäftigt sich Riegl mit dem Verhältnis von Tasten, Sehen und Kunstschaffen dann in seinem nächsten großen Werk *Historische Grammatik der bildenden Künste*, das 1897/98 in Form eines Buchmanuskripts sowie in verkürzter und veränderter Fassung 1899 in Form eines Vorlesungsmanuskripts entstand, aber erst 1966 postum zur Veröffentlichung kam. Die *Historische Grammatik* stellt Riegls Versuch einer universalhistorischen Theorie der Kunstentwicklung dar, die darum bemüht ist, die im Verlauf der Geschichte beobachtbaren Veränderungen von Darstellungspraktiken sowohl mit einer Geschichte der Wahrnehmung als auch mit einer Geschichte der sich wandelnden Weltanschauungen zu verbinden. Dieses Vorhaben lässt sich unter anderem an seinem Begriff des »Kunstwollens« ablesen, mit dem er beschreibt, dass frühere Darstellungsarten wie etwa die perspektivisch falschen Körperdarstellungen der altägyptischen Wandmalereien nicht etwa auf ein praktisch-künstlerisches Unvermögen zurückzuführen seien oder gar allein auf die Forderungen des verfügbaren Materials⁷, sondern lediglich auf spezifische Wahrnehmungsgewohnheiten und damit korrespondierende Ausdrucksformen der jeweils betrachteten Epoche und Kultur verweisen. Wechselnde Epochen und Stile seien in den jeweiligen »Anschauungen des Menschen von seinem Verhältnis zur Materie« (HG I 23) begründet, die die Ausbildung und Favorisierung je bestimmter Ausdrucksformen und -mittel bestimmten. Diese Anschauungen hätten sich im Verlauf der Jahrhunderte zweimal entscheidend geändert, sodass sich »die Geschichte der bildenden Künste in drei große Perioden einteilen« ließe, »die im wesentlichen mit den für die politische und Kulturgeschichte der Menschheit seit langem geltend gemachten Perioden des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit zusammenfallen« (ebd.).

Dabei beschäftigen Riegl die je eigenen Darstellungsweisen der verschiedenen Perioden vor allem in Bezug auf ihre Verhandlung von Figur und Grund und ihre räumliche Wirkung. So erscheint etwa altorientalische (und hier vor allem altägyptische) Kunst eher flächig und die einzelnen Figuren stark abgetrennt vom Grund, während Riegl in der klassisch antiken Kunst Griechenlands und des (West-)Römischen Reichs⁸ sowie

7 Hier schreibt er auch dezidiert gegen materialistische Erklärungsansätze des Kunstschaffens an, die in der Folge von Gottfried Semper Spekulationen über die Ursprünge von Ornamenten, welche auf die Forderungen des benutzten Materials zurückzuführen seien, starken Einfluss auf den kunsthistorischen Diskurs hatten (vgl. Stil VII; 20; 29).

8 Riegl unterscheidet für die Zeit nach der Reichsteilung von 395 n. Chr. die oströmische und weströmische Kunstentwicklung aufgrund des stärkeren orientalischen Einflusses auf die Kunst des Byzantinischen Reiches.

später in der europäischen Renaissance- und Barockmalerei zunehmend gestalterische Mittel ausmacht, die das Kunstwerk eher raumillusionistisch wirken lassen; die Figuren wirken dabei zunehmend so, als bevölkerten sie einen Umraum, mit dem sie in Verbindung stünden. Riegl geht davon aus, dass aus den historisch unterschiedlichen Darstellungsweisen von Gegenständen und Szenen eine je andere Stellung des*der Künstler*in zur künstlerischen Vorlage abzulesen sei; die sinnliche Aufnahme (Perzeption) des Motivs erfolgt in Riegls Verständnis immer auf eine bestimmte Weise, aus einem bestimmten Abstand heraus und mit bestimmten Wahrnehmungsgewohnheiten und -interessen, was sich in die Art der Darstellung einschreibe. Die altägyptische Kunst zeugt für Riegl davon, dass die Kunstschaffenden bei der Aufnahme ihres Motivs vor allem auf den Tastsinn vertrauen, da dieser das in ihrem Kunstwollen zentrale »Wesentliche« der Dinge (HG II 287), nämlich Form und Materialität, beglaubige. Diese Kunst ist also besonders darauf bedacht, die Welt so darzustellen, wie sie der*die Künstler*in über den Tastsinn erfahren hat, und nicht, wie sie dem Auge momenthaft erscheint; wechselnde Lichtverhältnisse etwa täuschen in diesem Verständnis nur über die »eigentliche« Struktur der Dinge hinweg. Auch Riegl selbst spricht dem Tastsinn hier eine Beglaubigungsfunktion zu; während der Sehsinn zwar in der Regel die »Hauptrolle« bei der »Empfindung der Naturdinge außer uns« spiele (ebd.), sei er für die Erfahrung der Dreidimensionalität von Objekten ungenügend, da die Ausdehnung des Dings lediglich in der Höhe und Breite, also als zweidimensionale Fläche, durch den Sehsinn gegeben sei, während allein der Tastsinn über die dreidimensionale Form von Objekten informieren könne.⁹ Entsprechend definiert Riegl *haptische und optische Eigenschaften des Dings*: Was diesem

unter allen Umständen zukommt, seine Ausdehnung und Begrenzung, erfahren wir im Grunde doch nur durch den Tastsinn; ich habe daher diese Eigenschaften der Dinge die taktischen (Tastbaren von tangere)¹⁰ genannt, im Gegensatz zu den optischen (sichtbaren), wie Farbe und Licht. Während die optischen Eigenschaften im Dunkel verschwinden, bleiben die tastbaren bestehen: Ausdehnung und Begrenzung sind also die objektiveren, Farbe und Licht die subjektiveren Eigenschaften, denn diese hängen in höherem Maße von den zufälligen Umständen ab, unter denen sich das betrachtende Subjekt befindet (SO 18).

Riegl versteht nun die Kunst des Altertums als »grundsätzliche[n] Objektivismus« (ebd.), während sich die raumillusionistische Darstellungsweise »alle[r] neuere[n] Kunst« (SO 22) durch einen »grundsätzliche[n] Subjektivismus« (ebd.) auszeichne. Es besteht für ihn also eine Korrelation zwischen der Erfahrbarkeit der »bleibenden«, »tatsächlichen«¹¹ Eigenschaften der Dinge und der haptischen Wahrnehmung sowie

9 Dieses Argument entspricht weitgehend den Beschreibungen des Sehsinns, wie sie der Sensualismus des 18. Jahrhunderts vertreten hatte, vgl. Kap. 2.2.

10 Den Begriff »taktisch« tauscht er später gegen den Begriff »haptisch«; vgl. Kap. 2.3, Fußnote 100.

11 Dieser Glaube an den durch die haptische Wahrnehmung vermeintlich gegebenen unverstellten Zugang zu einer materiell weitgehend konstanten »Realität« der Dinge erscheint, ebenso wie die Differenzierung »objektiver« und »subjektiver« Anschauungen, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der experimentell nachweisbaren Täuschbarkeit des Tastsinns (etwa durch die Aristotelische Täu-

zwischen dem subjektiven Eindruck und der momentanen, visuellen Erscheinung. Die Entwicklung der Kunst über die verschiedenen Epochen hinweg zeige – obwohl sie nicht gradlinig, sondern immer in einer »Wellenlinie« verlaufe, »die sich einmal dem extrem materiefreundlichen orientalischen, das andere Mal dem psychophilen indogermanischen Pol nähert« (SO 14) – grundsätzlich eine »Wandlung vom Streben nach der Objektivität der tastbaren Erscheinungen (haptischer Objektivismus) zur Objektivität der sichtbaren Erscheinung (optischer Objektivismus)« (SO 22).¹²

Haptische und optische Gestaltungsmittel

Haptischer und optischer Objektivismus bezeichnen also jeweils spezifische Wahrnehmungs- wie auch Darstellungsweisen; entsprechend gibt es nicht nur haptische und optische Eigenschaften der Dinge, sondern auch *haptische und optische Gestaltungsmittel* im Sinne von künstlerischen Mitteln, die sich eher¹³ zur Wiedergabe der haptischen oder eher zur Wiedergabe der optischen Eigenschaften eignen. In dieser Logik ist die dreidimensionale Nachbildung (also etwa die Modellierung aus Ton) das ursprünglichste haptische Gestaltungsmittel; bei zweidimensionalen Darstellungen behandelt Riegl die Umrisslinie ebenfalls als haptisch, da sie auf die Begrenzung des Dings verweist. Den Einsatz von Farbe und die Darstellung von Schattenwürfen – beides haptisch nicht wahrnehmbar – klassifiziert er entsprechend als generell optische Gestaltungsmittel.

Verkompliziert wird dieses Schema allerdings dadurch, dass diese Gestaltungsmittel in ihrer spezifischen Ausgestaltung jeweils eher haptisch oder optisch eingesetzt werden können. So kann etwa eine Skulptur so modelliert werden, dass sie zu Schattenwürfen führt, die das Gesamtkunstwerk eher optisch wirken lassen. Ebenso kann der Einsatz von Farbe so erfolgen, dass er entweder eine haptische oder eine optische Wirkung stützt. Ein optischer Farbeinsatz ist laut Riegl etwa die Abstufung von Farben innerhalb der gemalten Gegenstände und Körper, durch die die optischen Phänomene der Veränderung der Lokalfarben durch unterschiedlichen Lichteinfall dargestellt werden können; hierzu gehören auch Lichtreflexe und Schattenwürfe. Auch die Kombination verschiedener Farbpunkte oder -striche dicht beieinander, die aus der Ferne wahrgenommen einen realistischeren Farbeindruck der farbigen Körper entstehen lässt, die »Koloristik« (HG II 297), gilt Riegl als optischer Farbeinsatz. Der Gegenbegriff der »Polychromie« (ebd.)

schung) als zu optimistisch. An anderer Stelle formuliert aber auch Riegl selbst kritischer, so herrsche in der ersten Phase der Kunstentwicklung des Altertums etwa »[g]rößte Strenge der rein sinnlichen Auffassung von der (vermeintlich objektiven) stofflichen Individualität der Dinge« (KI 20; m. Herv.).

- 12 Hier zeigt sich die Schwierigkeit, den Stellenwert der subjektiven Erfahrung bei Kunstproduktion und -rezeption aus Riegls Ausführungen eindeutig herauszulesen, wenn er praktisch im selben Atemzug sowohl von der grundlegenden Subjektivität von Licht- und Farbeindrücken als auch von der Orientierung an einem optischen Objektivismus spricht, welcher ja mindestens von einer intersubjektiven Gültigkeit subjektiver Eindrücke ausgehen müsste.
- 13 Das Wort »eher« ist für ein Sprechen über Riegls Theoriegebäude insgesamt unentbehrlich, da haptisch und optisch als Pole eines Kontinuums verstanden werden müssen; warum die Begriffe immer nur Tendenzen bzw. relative Verortungen auf einem Kontinuum und keine absoluten Eigenschaften bzw. Verortungen beschreiben können, wird im Folgenden noch deutlich.

kennzeichnet den haptischen Einsatz von Farbe in einer Weise, die darauf bedacht ist, die Abgeschlossenheit von Körpern oder ihrer Teilbereiche zu verstärken, indem Farbabstufungen vermieden werden und Teilbereiche je gesondert in für sich absolut einheitlichen, nuancenlosen Farben bemalt sowie bevorzugt Komplementärfarben für benachbarte Teile verwendet werden (vgl. HG I 139), wie es auf altägyptischen Wandmalereien zu beobachten ist. Die Polychromie spiegelt für Riegl die altägyptische Auffassung wider, die die Farbe noch nicht als optisches Phänomen, sondern als zu den Gegenständen gehörig begriffen habe (vgl. HG II 295ff.). Auch die Darstellung von Schattenwürfen ist nach Riegl zwar im Grunde ein optisches Mittel, kann aber so ausgestaltet sein, dass dies einen haptischen Eindruck der Körper befördert. Als »Körperschatten oder Modellierungsschatten« (GP 186) eingesetzt, kann der Schatten zur »Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit« von Körpern (ebd.) dienen, den Formen »tastbare Härte« verleihen und dabei auch selbst »eine feste haptische Begrenzung« zeigen (GP 187). Demgegenüber versinnliche ein optischer Einsatz des Schattens als »Raumschatten« mit unklaren Grenzen die »Freiräumlichkeit« zwischen den Figuren (GP 186).

Riegl benutzt die Begriffe haptisch oder optisch also, um über Ebenen der realweltlichen Wahrnehmung, des Kunstschaffens, des Kunstwerks und der Kunstrezeption zu sprechen. Dabei beschreibt er ganze Epochen als eher haptisch oder eher optisch wahrnehmend und darstellend, ablesbar an den einzelnen Kunstwerken mit eher optischem oder eher haptischem Gesamtcharakter, wobei das Einzelwerk notwendigerweise haptische und optische Gestaltungsmittel in sich vereint,¹⁴ die wiederum eher haptisch oder eher optisch eingesetzt und ausgearbeitet sein können. Hier lässt sich bereits erahnen, wie komplex Riegls Kategorien tatsächlich sind. Für filmtheoretische Überlegungen ist hier zunächst herauszustellen, dass in Riegls Verständnis haptische und optische Gestaltungsmittel in den konkreten Kunstwerken (wechselnde und kunsttransformative) Kombinationen eingehen und es fruchtbar erscheint, auch bei der Betrachtung von Filmbildern eine Sensibilität gerade für das Wechsel- und Zusammenspiel sinnlich und materiell unterschiedlich wirkender Elemente auch innerhalb derselben Einstellung oder derselben Sequenz zu entwickeln.

Die Umrisslinie: Zwischen Weltabtastung und Silhouetten-Sehen

Riegls Beschreibungen vermitteln zudem, dass der Tastsinn auf unterschiedliche Arten adressiert und involviert werden kann; dies lässt sich m. E. gut an seinen Ausführungen zur Umrisslinie verdeutlichen. Die altägyptische Kunst sei, wie bereits erwähnt, darauf bedacht, das »Wesentliche, Vollkommene, Abgeschlossene« (HG I 132) der Naturdinge auszudrücken. Ziel sei eine Wiedergabe des Objektes, die dieses möglichst isoliert und

14 Diese Kombination haptischer und optischer Mittel definiert Riegl als Kennzeichen *aller* Kunst: Erstens nimmt die Kunst des Altertums trotz ihres Strebens nach haptischem Objektivismus von Anfang an subjektive, optische Mittel mit auf (vgl. die Ausführungen zur Umrisslinie weiter unten); zweitens ist die beständige Aushandlung dieses Widerstreits und seiner immer nur vorläufigen Kompromisse ein notwendiger Faktor, der die Kunstentwicklung vorantreibt, welche drittens keinen der beiden Pole jemals vollständig erreichen kann, »denn das wäre wirklich der Tod der bildenden Kunst« (SO 14).

klar abgegrenzt vom Umraum darstellt: »Das Grundziel aller Kunst des Altertums war also die Schaffung fester Grenzen für die einzelne Figur« (SO 19). Dabei sei es »[u]rsprünglicher Zweck des Kunstwerkes [...] gewesen, die ausschließliche und unmittelbare Überzeugung von der taktischen Stofflichkeit und klar begrenzten Dimensionalität einer Einzelform zu verschaffen« (KI 64), weshalb die Reproduktion in Form einer plastischen Nachbildung, also die Erschaffung von Skulpturen (die Riegl »Rundform« nennt), eigentlich die der altägyptischen Kunst »allein gemäße Art des Wett schaffens mit der Natur« sei (HG I 132). Dennoch entstehen bereits hier mit Reliefs (die Riegl »Halbform« nennt) und Malereien (die Riegl als »Risse« bezeichnet) Übersetzungen der Dreidimensionalität des Motivs in die Zweidimensionalität der Fläche. Diese Tatsache erklärt Riegl u. a. mit dem »Schmückungszweck« (HG I 136) von Reliefs und Malereien auf Tempelwänden, die ein »Bedürfnis nach Ausfüllung des Leeren« (HG I 135) gestillt haben könnten. Bei dieser Übersetzung komme es nun zu

einer geradezu schöpferischen That. Denn nicht der vorbildlich vorhandene Körper wurde in diesem Falle nachgebildet, sondern die Silhouette, die Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden musste (Stil 2).

Damit ist für Riegl nur die Rundform (Skulptur) ein wirklich objektives Werk; sowohl Halbform (Relief) als auch Riss (Bild) sind bereits subjektive Werke, da mit der Umrisslinie etwas Optisch-Scheinhaftes mit hineinspielt (vgl. HG I 134).

Die Umrisslinie nimmt dabei allerdings eine ambivalente Stellung zwischen optisch generierter Übersetzung und Fortführung haptischer Erfahrung ein: Einerseits ist sie zwar »frei erfunden«, da die Körper in der Realität nicht nur nach zwei Dimensionen, sondern nach drei Dimensionen begrenzt sind, mithin keine Umrisslinie, sondern eine Oberfläche haben.¹⁵ Andererseits zeigen gerade die altägyptischen Reliefs und Malereien Umrisse, die deutlich von einer Beeinflussung durch den Tastsinn bei der Aufnahme des Motivs zeugen, da sie perspektivisch unmögliche Ansichten zeigen: Während die Gesichter und Gliedmaßen meist im Profil dargestellt werden, befinden sich die Schultern in Frontstellung. Diese »Verrenkungen« (KI 55) erklärt Riegl damit, dass »die Ägypter mit dem notwendigen Übel der Schein-Sichten« (HG I 133) – d. h. mit der Tatsache, dass die visuelle Welterfahrung im altägyptischen Verständnis immer schon täuschbar ist – so umgegangen seien, dass sie sich auch hier noch so weit wie möglich auf das haptisch erlangte Wissen von den Grenzen der Dinge und Körper gestützt hätten. Perspektivische, also rein optische, Verkürzungen, wie sie etwa bei einer Frontansicht an der Nase oder bei sitzenden Figuren an den Oberschenkeln sowie bei Seitenansicht an den Schultern vorkämen, seien absichtlich vermieden worden; stattdessen seien die Umrisse so gezeichnet worden, dass noch möglichst viel der durch den Tastsinn bekannten Form

15 Dabei ist sicherlich streitbar, wie »frei« diese Erfindung ist, wenn die Silhouette eines Dings in der Natur doch visuell durchaus erfahren werden kann, vor allem im Gegenlicht. Ich lese Riegls Formulierung hier so, dass er unterstreichen möchte, dass der Umriss eben nicht substantiell zu den Körpern gehört, sondern nur akzidentell in Erscheinung tritt.

in die Darstellung einfließen konnte (vgl. SO 19). Obwohl die Umrisslinie also theoretisch auch allein über die Beobachtung von Silhouetten, also über visuelle Wahrnehmung von Naturphänomenen »gefunden« werden könnte, versteht sie Riegl als ein *ursprünglich* aus der Tasterfahrung heraus entwickeltes Gestaltungsmittel. In den *Stilfragen* führt er dies am Beispiel von in Frankreich gefundenen Knochenschnitzereien aus der Troglodyten-Zeit genauer aus, die dieselben Motive (Rentiere) als Skulpturen, aber auch als hohe und flache Reliefs sowie als Gravierungen zeigen, was er als chronologische Entwicklung liest, in der sich

der plastische Charakter allmählich verflüchtigt [...] Da man die Naturwesen immer nur von einer Seite sieht, lernt man sich mit dem Relief begnügen, das eben nur so viel vom plastischen Scheine wiedergibt, als das menschliche Auge braucht. So gewöhnt man sich an die Darstellung in einer Fläche und gelangt zum Begriffe der Umrisslinie (Stil 20).

Die zweidimensionale Darstellung ist also nicht spontan möglich, sondern muss sich aus dem haptischen Nachvollzug des Motivs, dem Umgang mit den plastischen Kunstwerken und dem erlernten Zusammenhang von Tasten und Sehen ergeben, bevor die Darstellungen nach und nach immer mehr verflacht werden können.

Haptische Provokationen, Materialästhetik und sinnliche Erinnerung

Einerseits sieht Riegl die Umrisslinie also bereits als eine Übersetzung vom Haptischen ins Optische und als einen Schwellenmoment, ab dem subjektive Ansichten in die bildende Kunst einbrechen, andererseits spricht er über sie dennoch fortlaufend als haptisches Mittel und bezeichnet auch die auf der Umrisslinie aufbauenden altorientalischen Kunstwerke – vor allem die Reliefs – insgesamt als haptisch. Neben seinem oben beschriebenen Verständnis der Entwicklung zweidimensionaler Darstellung aus dreidimensionaler Tasterfahrung gibt es hierfür einen weiteren Grund, der ebenso gewichtig ist, wie er banal anmutet: Die Einritzungen der altägyptischen Reliefs laden die Betrachter*innen zu einem *tatsächlichen* Nachtasten ein, lassen also eine haptische Provokation entstehen, die sich aus dem Material und seiner Struktur ergibt. Wir haben es also mit einer direkten Tastsinnesreizung auf einer materialästhetischen Ebene zu tun.¹⁶ Diese ist natürlich nur für Reliefs und Gravuren relevant; Riegls Beschreibung der Umrisslinie *auch bei Zeichnungen und Malereien* als haptisch legen aber die Vermutung nahe, dass er hier eine Übertragung vorgenommen hat oder sich zumindest in seiner Wahrnehmung der gezeichneten oder gemalten Umrisslinie von seinen haptischen Erfahrungen mit den Reliefs beeinflussen lässt. In jedem Fall begreift Riegl die Umrisslinie als ein Gestaltungsmittel, das unabhängig davon, dass es bereits eine visuelle Übersetzung darstellt, noch immer eine große Nähe zum Tastsinn aufweist. Aus seinen Ausführungen spricht seine Annahme eines Kontinuums zwischen »unmittelbaren« und »nicht so unmittelbaren«,

16 Obwohl Riegls Ausführungen Tastsinnesreizungen auf verschiedenen Ebenen und durch verschiedene Operationen beschreiben, reflektiert er dies selbst nur soweit, als er dabei über unterschiedliche Grade der Involvierung von Erinnerung nachdenkt; ich komme darauf zurück.

»compliciert[en]« (KI 64) Reizungen des Tastsinns, das man dem Kontinuum zwischen *haptisch* und *optisch* unterlegen könnte. Dabei wirkt die gemalte Umrisslinie zwar nicht mehr so direkt auf den Tastsinn ein wie die strukturierte Oberfläche der Reliefs, aber »immer noch direkter« als etwa die Schattenwürfe der optisch-illusionistischen Barockkunst. Den Grad der Direktheit oder Vermitteltheit einer Tastsinnesreizung macht Riegl dabei davon abhängig, ob ein Kunstwerk oder seine Elemente lediglich »rein sinnlich« (KI 19) wahrgenommen oder »mehr aus dem Erfahrungsbewußtsein« (GP 272)¹⁷ ergänzt würden. Die Hinzuziehung des Erfahrungsbewusstseins, das auf persönliche Erfahrungen (mit dem uns umgebenden Raum und den Dingen darin) zurückgreift, ist dabei gleichbedeutend mit einer »subjectiven Reflexion« (KI 19). Je optisch-illusionistischer die Kunst vom Altertum über die griechische und römische Antike hin zur Renaissance und zum Barock also wird, desto weniger kommt es dazu, dass sich die Reizungen des Tastsinns »unmittelbar dem Beschauer aufdrängen« (KI 64), wodurch »dem Auge die Möglichkeit geboten wird, sich vorwiegend mit dem farbigen Eindrucke zu beschäftigen« (ebd.). Es ergebe sich »ein erhöhter Appell an die Erfahrung, das geistige Bewusstsein des Beschauers« (ebd.).

Interessant ist nun, dass Riegl selbst dieses Argument bzw. seine Effektivität hinsichtlich einer Bestimmung von Kunstwerken als eher haptisch oder eher optisch von Anfang an stark relativiert. So sei bereits die gesamte Kunst des Altertums auf dem grundlegenden Widerspruch aufgebaut, einerseits jede »subjektive Beimischung« (KI 18) bei der Aufnahme und Wiedergabe des Motivs vermeiden zu wollen, während andererseits *jedes* Kunstschaffen immer schon eine persönliche Vermittlung sei und jedes Kunstwerk ein »betrachtendes Subjekt« voraussetze (SO 18). Auch die Bedeutung des »Denkprozesses« ist von Anfang an nicht aus der sinnlichen Wahrnehmung auszuklammern, da laut Riegl bereits das ertasten einer Fläche verlangt, die einzeln ertasteten Punkte durch einen Denkprozess miteinander in Relation zu setzen und so zum Eindruck einer zusammenhängenden Fläche zu gelangen (ebd.). Das Sehen funktioniert in seinem Verständnis ähnlich; einzeln gesehene Punkte würden kognitiv zu zusammenhängenden Farbflächen kombiniert – dies geschehe allerdings viel schneller als beim Tasten. Darüber hinaus folgt Riegl den Empiristen¹⁸ in der Auffassung, dass räumliche Wahrnehmung nur unter Zuhilfenahme des Tastsinns erlernt wird (vgl. KI 19), d. h. ist die Raumwahrnehmung im Kindesalter einmal erlernt, dürfte diese (und damit die haptische Erinnerung) *immer* involviert sein, auch wenn wir »nur« eine (materiell direkt vor uns befindliche) Fläche sehen – denn auch diese könnten wir ja nur auf Basis der erlernten Raumwahrnehmung als wirkliche Fläche identifizieren. Dass Denken und Erinnerung an bereits sinnlich Erfahrenes an *allen* Positionen des Kontinuums zwischen haptisch und optisch, direkt und vermittelt, objektiv und subjektiv eine Rolle spielen, spiegelt sich auch in Riegls

17 Riegl schreibt dort im Rahmen eines Bildvergleichs: »Erinnerte der fest begrenzte und perspektivisch verlängerte Hintergrundplatz von 1633 noch an ein kubisches Raumzentrum gleich dem Tische der Mahlzeiten mit seinem unvermeidlichen haptisch-körperlichen Beigeschmacke, so wirkt der mehr aus dem Erfahrungsbewußtsein zu ergänzende als sinnlich wahrzunehmende Platz von 1639 in viel höherem Grade als optischer Freiraum«.

18 Riegl bezieht sich hier auf den Schulstreit der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts zwischen empiristischen und nativistischen Erklärungen der Raumwahrnehmung; hierzu näher Fend (2005, 188ff.).

paradox formulierter Beschreibung der Umrisslinie wider: »die Umrisslinie *erinnert* sozusagen unsern Tastsinn *unmittelbar* daran, daß er hier an eine undurchdringliche Grenze stößt« (SO 19; m. Herv.). Hier wird besonders deutlich, wie vage und Streitbar eine Klassifizierung als haptisch oder optisch bliebe, würde sie sich *nur* nach dem Postulat einer stärkeren oder schwächeren Involvierung der Erinnerung oder des Denkens richten.

Das Haptische als klar Begrenztes

Die Frage nach der Rolle von Erinnerung und Denkprozess ist aber tatsächlich weder die einzige, nach der Riegl sich richtet, noch die wichtigste. Dies zeigt sich besonders prominent, wenn man genauer untersucht, wo nun eigentlich der Unterschied zwischen dem Formen und Volumina modellierenden Körperschatten (der den Tastsinn des*der Betrachter*in ja ebenfalls an die Begrenzung des dargestellten Objekts erinnert) und der Umrisslinie liegen soll. Was diese beiden Gestaltungsmittel tatsächlich unverkennbar unterscheidet, ist die *Stärke der Abgrenzung der Figur von ihrem Umraum*, die sie entstehen lassen – und dies muss, so meine These, als das Hauptkriterium verstanden werden, nach dem im Riegl'schen System der Grad des Haptischen und des Optischen bestimmbar wird.

Die Umrisslinie beschränkt die Grenze zwischen Figur und Umraum auf eine schmale Linie, d. h. wo der Körper endet und wo der Umraum beginnt, ist relativ klar zu verorten, auch wenn hier die Tiefendimension fehlt. Der körpermodellierende Schatten verleiht dem Körper Volumen und den Eindruck der Greifbarkeit, gibt der Grenze zwischen ihm und dem Umraum aber schon etwas mehr Ausdehnung, fördert also schon eine Unklarheit darüber, wo genau der Körper endet; einerseits durch die Tatsache, dass er auf einer Seite Teile des Körpers in die Dunkelheit fallen lässt, andererseits durch die Tatsache, dass die Dreidimensionalität die Tiefendimension mit ins Bild holt, die »mit keinem Sinne wahrnehmbar« sei (KI 18)¹⁹ und so »den klaren Eindruck stofflicher Individualität zu trüben geeignet ist« (KI 19). Der optisch ausgestaltete »Raumschatten« zuletzt lässt die Grenzen zwischen Figur und Umraum am stärksten verschwimmen, da er langsam »ins Unbegrenzte verfließt und allmählich durch alle möglichen Stufen zwischen Dunkel und Hell ins Licht übergeht« (GP 187); wer oder was den Schatten verursacht, ist nicht mehr klar erkennbar, ebenso wenig wie die Grenzen der von Raumschatten umgebenen Figuren.

Quellen und Arten tastsinnlicher Reizungen

Aus Riegls Ausführungen lässt sich noch ein weiterer Unterschied zwischen der Umrisslinie und dem Körperschatten herauslesen, indem man die Frage stellt, welches Element

19 Damit meint Riegl, dass die Tiefe mit keinem Sinn *allein*, also nicht monomodal, wahrnehmbar ist, da der Sehsinn allein per se keine Tiefe wahrnehme, während der Tastsinn dies zwar könne, aber mit derart eingeschränkter Reichweite, dass auch hier notwendig Erinnerungen einbezogen und ein sinnliche Wahrnehmungen verknüpfender Denkprozess durchlaufen werden müssen (vgl. KI 19).

des Bildes die beiden Mittel jeweils mit dem Eindruck der Tastbarkeit ausstatten. Von der geritzten Umrisslinie der altägyptischen Reliefs über die gemalte Umrisslinie der Wandmalereien bis hin zu den Körperschatten der Renaissance- und Barockmalerei lässt sich eine Verschiebung darin ausmachen, *woher* die Tastreizung kommt, von welchem *Element* sie ausgeht: Die strukturierten Oberflächen der Reliefs wirken *selbst* haptisch; die Reizung geht also vom Material und seiner Bearbeitungsweise aus. Bei der gemalten Umrisslinie ist das Material selbst glatt; von der Umrisslinie als formalästhetischer Struktur geht aber weiterhin eine haptische Provokation aus – sie scheint für Riegl tatsächlich auch unabhängig von Fragen der Erinnerung eine *intrinsische Nähe* zum Tastsinn zu haben. Wenn man Wahrnehmung phänomenologisch als synästhetisches System des Weltbezuges eines handelnden Subjektes begreift, lässt sich das haptische Provokationspotenzial der Umrisslinie aus der Art der durch sie angereizten Wahrnehmungsbewegung verstehen, insofern als die Umrisslinie das Potenzial einer Blicklenkung beinhaltet, die nahelegt, den Blick ›tastend‹ die Linie entlanggleiten zu lassen.²⁰

Die Körperschatten der Renaissance- und Barockmalerei hingegen wirken nicht selbst haptisch, sondern lassen die von ihnen modellierten Körper, also die Bildgegenstände, tastbar erscheinen. Mit dieser Verschiebung von einer materiellen über eine formalästhetische zu einer diegetischen Haptik geht eine weitere Verschiebung einher, und zwar hinsichtlich der Frage, welche *Facette* des Tastsinns angesprochen wird: Der qua Umrisslinie modellierte Körper reizt offenbar eher ein zweidimensional-lineares (sowie eventuell einfingeriges) Nachtasten an, während der qua Körperschatten voluminös modellierte Körper offenbar eher die Anmutung fördert, den Körper umgreifen zu können. Für weitere filmtheoretische Überlegungen ist als zentral festzuhalten, dass es möglich ist, mit Riegl eine Art von Tastsinnesaktivierung zu denken, die erstens von den dargestellten Gegenständen und nicht nur von den Darstellungsmitteln ausgeht und die zweitens nicht unbedingt an die Fläche gebunden ist, sondern als ›körperhaptische‹ oder ›volumenhaptische‹ Wirkung auftritt, die an die Illusionierung von Volumen gekoppelt ist und die ein Umgreifen oder Erfassen nahelegt.²¹

20 Wölfflin trennt in linearen und malerischen Stil (was in etwa Riegls Unterscheidung des haptischen und optischen Stils entspricht) und beschreibt im Zuge dessen eine solche Wirkung der Umrisslinie detailliert: »Linear sehen heißt dann, daß Sinn und Schönheit der Dinge zunächst im Umriß gesucht wird [...], daß das Auge den Grenzen entlang geführt und auf ein Abtasten der Ränder hingeleitet wird, während ein Sehen in Massen da statthat, wo die Aufmerksamkeit sich von den Rändern zurückzieht, wo der Umriß dem Auge als Blickbahn mehr oder weniger gleichgültig geworden ist und die Dinge als Fleckenerscheinungen das Primäre des Eindrucks sind« (Ders. 1915, 20).

21 Eine solche Unterscheidung zwischen einer Art beim Sehen gefühlter ›Linienhaptik‹ und einer ›Volumen‹- oder ›Massenhaptik‹ wird bereits im etwas früheren Einfühlungsdiskurs beschrieben. Robert Vischer (1873) unterscheidet innerhalb des aktiven, von der »Muskel-Thätigkeit« des Augapfels (und dem ganzkörperlich-muskulären Nachfühlen der Bewegung) abhängenden »Schauens«, das er vom »einfachen ›Sehen‹« absetzt, »zwei Verhaltensarten«: einerseits »ein Linienziehen, wobei ich mir haarscharf gleichsam mit der Fingerspitze die Umrisse nachweise«, andererseits »ein Anlegen von Massen, wobei ich den Flächen, Anschwellungen und Vertiefungen eines Gegenstandes, den Bahnen der Beleuchtung, den Halden, Rücken, Mulden des Gebirges, gleichsam mit der breiten Hand nachfahre« (ebd., 2; vgl. auch ebd., 11).

Zur Mehrdeutigkeit der Fläche und des Raums

Tatsächlich wird Riegl oft so gelesen, dass das Haptische für ihn vor allem ein Flächenphänomen sei. Die Forscher*innen des bereits in Kapitel 2.3 erwähnten Projekts *Texture Matters*²² präsentierten als erstes signifikantes Ergebnis die Identifizierung zweier verschiedener »Denkschulen des Haptischen«, die sie auf Riegl einerseits und auf August Schmarsow andererseits als deren geistige Väter zurückführten.²³ Dabei steht Riegl für die Denkschule des Haptischen als Phänomen der Fläche, Schmarsow für das Haptische als Raumerfahrung.²⁴ Eine solche Zuordnung erscheint mir aus verschiedenen Gründen starr: Während es für Riegl grundsätzlich natürlich relevant ist, ob ein Kunstwerk auf den ersten Blick flächig oder räumlich wirkt, ist die Fläche bei ihm tatsächlich mehrdeutig und kann in sich differenziert werden; es gibt mit anderen Worten verschiedene Arten von Flächen. Dabei spielt die Fläche zunächst als eine Wahrnehmungskategorie für die *Aufnahme* eines Motivs (Perzeption) eine große Rolle, und zwar sowohl für die haptische als auch für die optische.

Hinsichtlich des Tastsinns geht Riegl davon aus, dass auch dieser zunächst nur die haptischen Informationen einer Fläche übermitteln kann. Dies erscheint zunächst schwer nachvollziehbar, denn gerade Riegls eingangs erwähnte Beschreibungen zur haptischen Nachmodellierung eines Tieres in Ton vermitteln doch den Eindruck, dass er die haptische Erfahrung eines Objektes vor allem als ein Umgreifen, ein Umfassen der Form versteht. In seinem Verständnis sind allerdings *alle Körper im Grunde aus Flächen aufgebaut*. Bei anorganischen Objekten wie etwa Kristallen seien diese miteinander verbundenen Flächen geometrisch so zueinander ausgerichtet, dass ein eher eckiger Eindruck der Gesamtfigur entstehe, bei organischen Körpern wie Pflanzen, Tieren oder Menschen seien die Teilflächen einfach so stark vervielfältigt,²⁵ dass die Unterscheidung der einzelnen im Raum verschieden ausgerichteten Teilflächen nicht mehr tastbar sei und daher ein eher gerundeter Eindruck entstehe. Die je tastbare Fläche, die somit »an der Form haftet« (HG II 287), d. h. die der Form »wesentlich« und »tatsächlich« direkt vor dem*der Betrachter*in existent ist, bezeichnet Riegl seiner Systematik entsprechend als die »taktische oder objektive Fläche« (ebd.) und stellt sie der »optische[n] oder subjektive[n] Fläche« (ebd.), die uns der Sehsinn liefert, gegenüber.

Ähnlich wie der Tastsinn nimmt für Riegl auch der Sehsinn zunächst *generell* nur Flächen wahr, und zwar Farbflächen. Hierbei können sich allerdings je nach Sehabstand die *subjektiven Eindrücke* des*der Betrachter*in von der Flächigkeit oder Räumlichkeit des betrachteten Dings auch ändern, da diese von den Erinnerungen des*der Betrachter*in an eine von klein auf erlernte haptische Welterfahrung beeinflusst werden. Wird ein Objekt

22 S. Kap. 2.3, Fußnote 151. Vgl. auch Pigott 2015[2013], 49.

23 Pigott (2015[2013]) berichtet, dieses Ergebnis sei im Juni 2012 von Antonia Lant und Klemens Gruber in einem Vortrag mit dem Titel »Sitting, Seeing, Stroking: Why Texture Matters in Media Theory« auf der NECS-Konferenz *Time Networks: Screen Media and Memory* in Lissabon vorgestellt worden (vgl. ebd., 116).

24 Pigott (2015[2013]) unterscheidet diese beiden Haptik-Typen mit den Begriffen »surface texture« und »diegetic hapticity« (ebd., 52), vgl. Kap. 4.1 dieser Arbeit.

25 Seine Beschreibungen evozieren hier aus heutiger Sicht die spezifische Ästhetik digitaler Polygon-Modellierung dreidimensionaler Objekte.

daher visuell wahrgenommen, ist für Riegl ganz entscheidend, aus welchem Abstand dies geschieht; er unterscheidet die Wahrnehmung aus der Nahsicht, der Normalsicht und der Fernsicht. Betrachtet man das Objekt aus der Nahsicht, d. h. so nah, dass man nur eine Teilfläche sieht und die Form nicht im Ganzen überblicken kann, fällt die Fläche, die gesehen wird (die optische oder subjektive Fläche), mit der tatsächlich vorhandenen, tastbaren Fläche (der taktischen oder objektiven Fläche) zusammen. Der Eindruck der Flächigkeit ergibt sich hier also daraus, dass der gesehene Teilbereich des Gegenstandes das gesamte Sichtfeld ausfüllt, und stellt somit lediglich eine Begrenzung, aber keine Täuschung dar.²⁶

Rückt man vom Gegenstand ab, bis man eine Anschauung in Normalsicht erreicht hat, d. h. bis man dessen Form komplett überschauen kann, verringert sich dieser Eindruck der Flächigkeit und macht dem Eindruck von Räumlichkeit Platz, da aus diesem Abstand heraus nicht nur die Umrisse des Objektes, sondern auch Schatten und Farbabstufungen besser wahrnehmbar sind, die qua Erfahrungswissen auf die Modellierung der Oberfläche durch Erhöhungen oder Vertiefungen hinweisen und über die dreidimensionale Verfasstheit des Betrachteten Aufschluss geben. Die Normalsicht liefert also Hinweise, durch die die Erinnerungen an die erlernte haptische Raumerfahrung und ihr Zusammenspiel mit dem Sehsinn am stärksten aufgerufen werden.

In der Fernsicht schließlich lässt diese Wirkung der Schatten nach und es stellt sich wiederum ein eher flächiger Eindruck der Anschauung ein; »die Modellierung verschwindet immer mehr hinter der zunehmenden Dicke der zwischenliegenden Luftmauer, bis endlich nur mehr eine einheitliche Licht- und Farbenfläche die Netzhaut des Auges trifft« (HG I 130). Besonders gut veranschaulicht Riegls *Stimmungsaufsatz* von 1899 die Fernsicht, in dem er ein Alpenpanorama beschreibt, das er, auf einem Berggipfel sitzend, betrachtet: Der gegenüberliegende Berghang, von dem er durch ein tiefes Tal getrennt ist, wirkt flächig; Umrisse und Schatten wirken weich; Bewegungen, etwa die eines den Hang herabstürzenden Wasserfalls, wirken stillgestellt.²⁷ Der Eindruck der Flächigkeit in diesem Sehmodus ist der einer optischen, subjektiven Flächigkeit, die eine »Sinnestäuschung« darstelle, die »ihren Erscheinungsgrund lediglich in der Unzulänglichkeit des menschlichen Sehapparates [hat]« (HG I 130). Im Kunstschaffen sei es von zentraler Bedeutung, ob sich der*die Künstler*in »an die eine oder die andere Fläche hält«, also an die taktische bzw. objektive oder an die optische bzw. subjektive Fläche; je nach Vorgehen sehe das resultierende Kunstwerk »grundverschieden« aus (HG II 288).

26 Einen Beleg für seine Theorie, dass die altägyptischen Künstler*innen bevorzugt nahsichtig wahrnahmen und sich an der taktischen Fläche orientierten, sieht Riegl darin, dass selbst ihre Skulpturen eher eckig und wie aus mehreren Teilflächen zusammengesetzt erscheinen; zur Veranschaulichung denke man hier etwa an die Ausgestaltungen von Sitz-Statuen und insbesondere auch an den Skulpturtypus der Würfelfigur.

27 Er merkt dies an, da seinem Eindruck nach die Wahrnehmung einer Bewegtheit von Objekten zu einer Reizung des Greifinstinkts beitragen kann.

Normalsicht, Volumina und Greifinstinkt

Je nachdem, ob in der Wahrnehmung und Vermittlung des Motivs taktische oder optische Flächen tonangebend sind, fordern die resultierenden Kunstwerke laut Riegl auch je andere Rezeptionsabstände ein: Altägyptische Reliefs seien auf Basis einer nahsichtigen Begutachtung des Motivs entstanden und erforderten ebenso eine Rezeption in der Nahsicht, da andernfalls die feinen Details gar nicht wahrnehmbar seien. Die fernsichtig aufnehmende holländische Barockmalerei des 17. Jahrhunderts hingegen, wie sie Riegl vor allem in den Gemälden Rembrandt van Rijns als voll entfaltet ansieht, zielt darauf ab, auch aus größerer Distanz rezipiert zu werden; betrachtet man Rembrandts Gemälde aus zu geringer Distanz, wird man nicht erkennen, wie er über die Nuancierung der Farben Beleuchtungseffekte darstellt. Insgesamt ist laut Riegl eine Entwicklung der Kunst von der Nahsicht über die Normalsicht zur Fernsicht auszumachen. Der Übergang von Nahsicht zu Normalsicht habe sich in der klassischen Antike vollzogen (vgl. HG II 309), weshalb man der »Normalsicht am ehesten noch in der klassischen Kunst der Griechen und in der italienischen Hochrenaissance« begegne (HG II 292).

Entsprechend der in diesem Prozess zunehmenden Berücksichtigung der momentanen, von der Wahrnehmung abhängigen und damit subjektiven Eindrücke des*der Betrachter*in sei die neuere, optische, fernsichtige Kunst dabei eine »Stimmungskunst« (Riegl 1899, 50), die den*die Betrachter*in vor allem psychisch-emotional anspreche. Die Figuren in Rembrandts Gruppenporträts scheinen mit dem*der Betrachter*in zu kommunizieren und dadurch eine Verbindung herzustellen, die »Innerbildliches und Außerbildliches miteinander verklammert« (Fend 2005, 185). Für Riegl bedingt der optische Stil der niederländischen Barockmalerei damit ein ideales Rezeptionsverhältnis, bei der das betrachtende Subjekt dem Kunstwerk mit einer bestimmten Art von Aufmerksamkeit gegenübersteht, die »interesseloses Interesse, [...] aktive Passivität, tätige Empfindung« (ebd., 183) ist. In Riegls Verständnis ermöglicht die größere Distanz in der Fernsicht dem*der Betrachter*in Überblick, Ruhe und Kontemplation, nicht zuletzt durch die Tatsache, dass hierbei der Tastsinn nicht mehr so stark angesprochen werde wie in der Nah- und in der Normalsicht.²⁸ Vor allem die Bannung des Greifinstinktes konnotiert Riegl dabei positiv; diese komme dadurch zustande, dass die weicheren Umrisse, die gestreuten, unklaren Raumschatten und die zerfließenden Begrenzungen der optisch-fernsichtigen Darstellungsweise insgesamt zu einer Immaterialisierung der Objekte führten.²⁹

28 Riegl scheint also die psychische und die körperliche Involvierung des*der Betrachter*in gewissermaßen als »Nullsummenspiel« zu begreifen, bei der eine Verstärkung der einen zwangsläufig mit einer Schwächung der anderen einhergeht – eine Logik, die sein Festhalten an einer Geist-Körper-Dichotomie verrät und die er darüber hinaus auch auf das Verhältnis der Sinne untereinander anwendet; er spricht von der »zunehmende[n] Ausschaltung des Tastsinnes zugunsten des Gesichtsinnes« (KI 65). Ein Echo dieses Denkschemas findet sich in vielen somatischen Filmtheorien; bei Marks wird diese Dichotomie sogar verstärkt, vgl. Kap. 3.2.

29 Völlig anders beschreibt dagegen übrigens Svetlana Alpers die holländische Barockmalerei des 17. Jahrhunderts, die sie als eine »Kunst der Beschreibung« versteht, die sich besonders für Oberflächenbeschaffenheiten dargestellter Objekte und Stoffe interessiert und kleinste Details von Strukturen und Texturen untersucht und wiedergibt (vgl. Dies. 1985[1983], 44). Solche Detail- und Tex-

Bedenkt man, dass Riegl die Entwicklung der Kunst von haptischer zu optischer Darstellung mit der Entwicklung von Nah- über Normal- zu Fernsicht parallelisiert und sie gleichzeitig als eine stetige Abnahme der Tastsinnesreizung durch das Kunstwerk und einer damit einhergehenden Zunahme der psychischen Involvierung lesen möchte, erstaunen seine Beschreibungen des Greifinstinkts in der Normalsicht, die fast den Eindruck vermitteln, die Reizung des Tastsinns sei hier sogar noch stärker als die unmittelbare Reizung des Tastsinns in der Nahsicht. So kann der Tastsinn in seinem Verständnis in der Normalsicht von Körpern und Dingen so unwillkürlich und vehement gereizt werden, dass Kontemplation und Selbstkontrolle zeitweilig gestört werden. Im *Stimmungsaufsatz* (1899) schreibt er:

Mit einem Rucke ist meine ganze Aufmerksamkeit von der friedlichen Landschaft ab- und der Gemse zugewendet. Unwillkürlich zuckt die Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubthier, das das schwächere als Beute in den Bereich seiner Tastorgane bringen möchte (ebd., 48).

Hier wird offensichtlich, dass man mit einer rein quantitativen Deutung des Tastsinns und der haptischen Affizierung nicht weiterkommt, ohne dass Riegls Kategorien unlogisch werden; der starke Greifinstinkt in der Normalsicht bleibt nur dann innerhalb von Riegls Theorie verständlich, wenn man ihn als *qualitativ* anders als die Haptik der Fläche bzw. der Nahsicht begreift. Entsprechend liest man Riegl verkürzt, wenn man ein Kunstwerk allein auf Basis der Frage, welchen ersten räumlichen Eindruck es vermittelt, als in seinem Sinne haptisch oder optisch bestimmen zu können meint. Wichtig ist hier, dass der äußere optische Pol des haptisch-optisch-Kontinuums, den Riegl mit der Fernsicht und mit einer eher psychischen als körperlichen Ansprache des*der Betrachter*in in Verbindung bringt, nicht mit einem gesteigerten Eindruck der Tiefräumlichkeit einhergeht, sondern hier der Eindruck der Raumtiefe wiederum abnimmt und das Kunstwerk erneut flächig wirkt. Mit anderen Worten, Fläche ist bei Riegl nicht gleich Fläche.

Entsprechend ist auch Raum nicht gleich Raum, was seine Unterscheidungen von Linearperspektive und Luftperspektive verdeutlichen. Letztere beschreibt Riegl als optisch, da sie mit den optischen Mitteln der Unschärfe und der Veränderung der Lokalfarbe arbeitet. Dabei setzt er sie in einen Kontrast zur Linearperspektive, wie sie etwa die italienische Renaissance-malerei nutzt. Diese kreiert zwar einen illusionistischen Tiefraum, Riegl nennt sie aber dennoch haptisch, da sie vor allem mit den in seinem Ver-

turverliebtheiten schreiben der optischen Fläche also eine Multiplizität tastsinnlich provozierender Objekt- und Stoffoberflächen ein, weswegen auch das Barocke zum ästhetischen Ausgangspunkt eines Theoretisierens tastsinnlicher Qualitäten von Film werden konnte, maßgeblich durch Walton (2016). Walton stockt dabei das Marks'sche Konzept haptischer Visualität gewissermaßen figural auf: »While I am indebted to Marks' thoughts on haptic visuality in film, I want to adjust her account to better suit the sensuous significance of the baroque and a baroque cinema. For Marks, the haptic in film ›bypasses identification and the distance from the image it requires‹ [...]. The baroque haptics that I put forth is instead amenable to and inclusive of so-called ›identification‹, figurative form, signification, and representation« (ebd., 209f.). Da sie dabei an dem Begriff selbst festhält (»the baroque will invoke touch through *figurative* appeals to our haptic visuality« – ebd., 218; Herv. i. Orig.), trägt sie damit ein gewisses Verwirrungspotenzial in den Diskurs ein.

ständnis haptischen Mitteln der Verkürzung und Verdeckung arbeitet und meist an einer starken Umrisslinie der Figuren festhält (vgl. GP 216; Fend 2005, 181; 186).³⁰

Erneut zeigt sich hier also seine Formel: Je schärfer die Figuren gegen den Umraum abgeschlossen sind, desto haptischer ist ein Kunstwerk. Eine flächige oder tiefräumliche Wirkung ist nicht das Ziel, sondern lediglich der *Nebeneffekt* eines Kunstvollens, das die Dinge und Körper entweder klar abgeschlossen oder mit der Welt verbunden zeigen will und sich dazu je unterschiedlicher Mittel bedient, die unterschiedlich stark zwischen haptischer und optischer Wahrnehmung übersetzen. Ägyptische Kunst drängt, so Riegl, die dargestellten Figuren nur deshalb in die Fläche, da alle Körper und Dinge für sie idealerweise einzeln und in völliger Leere existieren; der Grund der Reliefs und Malereien ist hierbei gar nicht als Raum – auch nicht als flacher, von den Figuren ›bevölkerter‹ Raum – gemeint, sondern ist eine schlichte Negation von allem, was die Figur direkt berühren könnte (vgl. KI 17).³¹ Das Haptische als Form der Motivaufnahme und -vermittlung ist in der Riegl'schen Konzeption also entscheidend als ein Kontrollgestus zu verstehen, der die Objekte der Welt im umfassenden Sinn begreifen und isoliert-begrenzt-begreifbar darstellen will.

Zusammenfassung

Es ist also festzuhalten, dass Riegl sich mit den Begriffen des Haptischen und des Optischen auf ganz verschiedene Ebenen bezieht – von der Weltwahrnehmung über die Kunstproduktion, über die material- und formalästhetische Ausgestaltung des Kunstwerks als Ganzes oder die spezifische Art des Einsatzes einzelner Gestaltungsmittel bis hin zur Kunstrezeption als Rezeptionsverhalten und -erleben. Je nach Ebene kann sich das, was haptisch oder optisch genannt wird, verschieben – so wird das optische Gestaltungsmittel Schatten zu einem haptischen Körperschatten oder das optische Gestaltungsmittel Farbe haptisch-polychrom eingesetzt. Verkompliziert wird Riegls Schema durch seine m. E. problematische Gleichbehandlung von tatsächlichem Erasten und der visuellen Wahrnehmung in Nahsicht,³² was mitverantwortlich für die Ambivalenz der

30 Exemplarisch GP 216: »[D]ie Ebenkomposition [sic] des späteren Rembrandt ist eben, wie schon früher gesagt wurde, gar keine haptische Linienkomposition der Italiener, die den im Raume auseinanderstrebenden Figuren den Charakter tastbaren Zusammenhangs untereinander wahren soll, sondern eine optische Raumkomposition, die den im Tiefraume beweglich dargestellten Figuren die Ruhe des Eindrucks der Ebene, des tiefenlosen Nebeneinanders, wie ihn der Fernblick gewährt, verleihen sollte«.

31 Auch Interaktionen und Berührungen zwischen den Figuren werden laut Riegl in der ägyptischen Kunst unterdrückt. Es geht mir hier nicht darum, über die Validität von Riegls Beschreibungen einer spezifisch ägyptischen Aisthesis und Ästhetik zu spekulieren, sondern nur darum, sie als diskursgeschichtlich relevante Momente der Konzeptualisierung des Haptischen als ästhetischer Denkfigur nachzuvollziehen.

32 Beides kommt für Riegl generell zusammen vor; die Nahsicht bezeichnet er auch als »Tastsinn-sphäre« (HG I 153), da sie einen Abstand bedeutet, der prinzipiell immer eine tastende Überprüfung des Gesehenen erlaubt. Bei der Übertragung auf filmästhetische Überlegungen ergeben sich Schwierigkeiten; so gibt es sicherlich Parallelen zwischen Riegls Beschreibung der Nahsicht als Modus, bei dem sich das Objekt zu allen Seiten vor mir erstreckt und nicht mehr vollständig überblickbar ist, und dem Bestreben bestimmter Kino-Systeme wie etwa IMAX, das Gesichtsfeld der

gezeichneten oder gemalten Umrisslinie im Vergleich zur geritzten ist und Riegls Darstellung der Rolle der Erinnerung und Reflexion wie oben gezeigt schwammig werden lässt. Als stabilstes und m. E. zentrales Kriterium für Riegls Bewertung eines Kunstwerks oder seiner Gestaltungsmittel als optisch oder haptisch kristallisiert sich deshalb die Schärfe bzw. Weichheit der Begrenzung der Figuren und Dinge und deren Trennung vom bzw. Verbindung mit dem Umraum heraus.³³

Weiterhin ist mit Riegl (entgegen den bestehenden Lesarten seiner Werke) eine haptische Wirkung raum-illusionistisch bzw. voluminös dargestellter Körper plausibel. Riegls Ausführungen implizieren also das Auftreten von Tastsinnesreizungen, die nicht nur vom Material oder den formalen Mitteln ausgehen, sondern auch von den diegetischen Körpern. Zudem können offenbar unterschiedliche Facetten des Tastsinns involviert werden, indem etwa eine Provokation zum flächigen Entlangtasten entstehen, aber auch ein Umgreifen-Können von Körpern suggeriert werden kann. Lässt sich Riegl also einerseits so lesen, dass unterschiedliche Facetten des Tastsinns in den Blick kommen, erscheint seine Sicht des Tastsinns andererseits noch immer eingeschränkt, wenn man bedenkt, dass der Tastsinn nicht nur absolute Ausdehnung, Begrenzung und Härte, sondern z. B. auch Porosität, Leichtigkeit, Viskosität, Elastizität und Wärme wahrnehmen kann, für die die Kunst ebenfalls Techniken der visuellen Vermittlung entwickelt hat. Darüber hinaus kranken auch Riegls Ausführungen an der von Claudia Benthien aufgezeigten historischen, speziell humanistischen Unterdrückung des Hautsinns und des passiven Fühlens zugunsten der Hand und der aktiven Exploration (vgl. Kap. 2.2).

3.2 Das Haptische und das Optische bei Laura Marks

Die Konzepte der »haptic visuality« und der »optical visuality« entwickelt Marks in ihrer 2000 erschienenen Dissertation *The Skin of the Film* und greift sie in ihrer Essaysammlung *Touch* von 2002 erneut auf. In *The Skin of the Film* analysiert Marks knapp zweihundert »interkulturelle« Film- und Videoarbeiten, »that cannot be confined to a single culture« (SF 6), da ihre Macher*innen migrationsbedingt in einer anderen als ihrer Ursprungskultur situiert sind, deren schmerzhaftes Fehlen sich in die Werke einschreibe. Die ästhetische Gestaltung zeuge daher von den Versuchen der Filmemacher*innen³⁴, mit verloren

Zuschauer*innen nahezu vollständig abzudecken, aber die Möglichkeit einer haptischen Überprüfung ist hier natürlich nicht mehr gegeben.

- 33 Vgl. auch seine Beschreibung von Rembrandts konsequenter Entwicklung hin zu einer optischen Kunst: »[D]ie Kunstabsicht Rembrandts bewegte sich von Anbeginn konsequent nach dem einen Ziele hin, auch den festen Formen den optisch-weichen Charakter der ›Luftform‹, wenn man so sagen darf, zu verleihen« (GP 215).
- 34 Der Kürze halber werde ich im Folgenden über die Film- und Videoarbeiten, die Marks analysiert, insgesamt als »Filme« sprechen, auch wenn dies nicht ganz korrekt ist. Marks selbst verfährt ähnlich und spricht kollektiv über »Intercultural Cinema« (SF 5). Die technischen Unterschiede zwischen Film und Video können – zumindest, wenn man wie Marks hauptsächlich über ältere Videotechnik spricht und die Diskussion um Unterschiede zwischen aktueller Videotechnik und ihren Möglichkeiten der Erzeugung eines filmischen Looks ausklammert – durchaus verschiedene ästhetische