

Eine hapto-taktile Filmanalyse ist nun zusammenfassend als Perspektive zu verstehen, die danach fragt, wie der *Stil der Emergenz haptischer oder taktiler Körper*, der maßgeblich durch den *Stil der genutzten ästhetischen Mittel* bestimmt wird, mir in der Einstimmung auf diese Körper eine bestimmte Art und einen bestimmten *Stil des Tast- oder Fühlverhaltens* nahelegt und ob hieraus eine Verstehbarkeit des Wahrgenommenen als eine bestimmte, affektiv valente Berührungsgeste anreizend oder ausführend resultiert, welche vor dem Hintergrund der weiteren, sich wechselseitig modulierenden Einflussgrößen der Szene Stimmung und emotionale Bedeutsamkeit generiert.

4.5 LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON in hapto-taktiler Analyse

Die Filmbiografie *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* (SCHMETTERLING UND TAUCHER-GLOCKE, FR/USA 2007, Julian Schnabel) basiert auf den gleichnamigen Memoiren des französischen *ELLE*-Chefredakteurs Jean-Dominique ›Jean-Do‹ Bauby. Dieser erleidet im Dezember 1995 durch einen Schlaganfall das seltene Locked-in-Syndrom und verbringt die letzten 15 Monate seines Lebens in einem kognitiv uneingeschränkten, aber körperlich fast vollständig gelähmten Zustand. Kontrolliert bewegen kann er zunächst nur das linke Augenlid. Im Verlauf der Therapie erlernt er auch eingeschränkte Kopfbewegungen; sprechen wird er aber bis zu seinem Tod nicht mehr.²⁵² Das Buch *Le scaphandre et le papillon*, das kurz vor seinem Tod im März 1997 bei Laffont veröffentlicht wurde, diktierte Bauby mithilfe der ESARIN-Methode, bei der ihm die Buchstaben des Alphabets, angeordnet nach der Häufigkeit ihres Vorkommens in der französischen Sprache, von seiner Lektorin vorgelesen wurden und er den gewünschten Buchstaben per Blinzeln auswählte. Julian Schnabels Film beginnt mit Baubys (Mathieu Amalric) Erwachen aus einem zwanzigtägigen Koma in einem Bett im Krankenhaus Berck-sur-Mer bei Calais (der Originalschauplatz, wo Bauby gepflegt wurde). Über die Länge des ersten Drittels des Films sind wir als Zuschauer*innen, unterbrochen nur von wenigen Erinnerungs- und Handlungssequenzen bzw. »Mindscreens« im Sinne Bruce Kawins (1978), über subjektive Kamera und subjektiven Hörstandpunkt in Baubys Körper verortet und erleben die diegetische Welt intersubjektiv empathisch durch den Filmleib-als-Figurenleib.

Bestehende Lesarten: Extensiv eingeschränkt

An den bestehenden Analysen des Films ist nun zunächst bemerkenswert, dass er oft als rares Beispiel eines ›tatsächlich funktionierenden‹ *extended point-of-views* gelesen und in Differenz zu Filmen wie *LADY IN THE LAKE* (DIE DAME IM SEE, USA 1947, Robert Montgomery) gesetzt wird, welcher aus Gründen, die Sobchack umfassend in *The Address of the*

252 Seinen Memoiren (Bauby 1997) ist zu entnehmen, dass er durch physiotherapeutische Maßnahmen und Training den Kopf um 90° hin- und herbewegen konnte. Auch gelang ihm innerhalb von etwa vier Monaten nach dem Schlaganfall, die einzelnen Buchstaben des Alphabets auszusprechen; dies kostete ihn allerdings zu große Anstrengung, um darüber wirklich zu kommunizieren.

Eye (vgl. TE 230ff.) darstellt, gemeinhin als gescheiterter Versuch ausgedehnter subjektiver Kamera gesehen wird. Während in den überwiegenden Fällen von *extended POV* der Film in seinem Wahrnehmungshandeln und Agieren in der filmischen Welt nicht überzeugend als subjektive Figurenwahrnehmung erscheinen könne, weil bestehende Unterschiede zwischen filmischer Wahrnehmung und dem unmediatisierten menschlichen Raum-, Zeit- und Eigenbewegungserleben gerade in langen POV-Passagen besonders hervorträten (vgl. Hanich 2016), gelinge es *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON*, diese ungewollt entfremdende Wirkung figuresubjektiver Präsentation zu umgehen und sich tatsächlich als Baubys Wahrnehmung erlebbar zu machen. Dies wird vor allem als Resultat der narrativen Prämisse eines eingeschränkten, behinderten Figurenkörpers verstanden:

›Locked-in syndrome‹ has ›reduced‹ Bauby's vibrant and vital body to a roving and blinking eye, one of two small portals (along with his ear) through which he receives all stimuli from the outside world. In articulating the radically diminished receptive and communicative powers of Bauby's new body, however, we stumble against a surprising and ironic confluence: Bauby's disability aligns him perfectly with the camera's abilities (Brophy 2021, 126; vgl. auch O'Brien 2019, 23ff.).

Hanich (2016) beobachtet, dass es Zuschauer*innen oft leichter falle, subjektive Kamera als die Wahrnehmung non-humaner Subjektivitäten, wie etwa der Cyborg-Perspektive in *ROBOCOP* (USA 1987, Paul Verhoeven), zu akzeptieren. Demgegenüber werde die Seherfahrung »all the more discomfoting the more the film tries to suggest that what we perceive on the screen are experiences of first-person *human perception*« (ebd., 131; Herv. i. Orig.). Hier sieht er auch den Grund dafür,

why the limited human capacities of the protagonist in *Le Scaphandre et le papillon* are much better suited for a first-person perception film than attempts to make us »take on« a fully functional human body (ebd.),

und ordnet das »[b]eing [s]uccessfully [l]ocked in [a]nother [b]ody« (ebd., 139), das uns der Film ermögliche, als Effekt einer Non-Humanität der Wahrnehmung Baubys ein, die er entsprechend in derselben Kategorie mit POVs von Cyborgs, Dämonen und Geistern (vgl. ebd., 131) gruppiert. Die »klaustrophobisch immobile« Qualität (vgl. ebd., 140) von Baubys POVs, die uns auch bei Filmen wie *LADY IN THE LAKE* (dort als zu behäbige Kamerabewegung) störend auffällt, plausibilisiert der Film in Hanichs Auffassung also über eine *Dehumanisierung* Baubys, die unsere Akzeptanz der subjektiven Kamera als Baubys Wahrnehmung ermöglicht:

[E]ven though the film has a very humanist message of the triumph of imagination and memory over the material limitations of the body, the approximation of human perception and camera expression comes at the prize of a certain »dehumanization« (ebd., 142).

Die problematische, weil affirmierende Verschaltung von Menschlichkeit mit *able-bodiedness* ist m. E. allerdings weniger eine Aussage der ästhetischen Strategie des Films

als vielmehr ein Resultat von Hanichs Argumentation, die stark darauf abzielt, sowohl filmisch-technische Perzeption als auch Baubys Wahrnehmung als eingeschränkt zu beschreiben, um darüber ihre Gleichsetzbarkeit herzustellen. So argumentiert er etwa auch, *first-person perception film* reduziere das synästhetische Potenzial von Film, uns auch Berührung, Geruch, Geschmack oder Propriozeption wahrnehmen zu lassen (vgl. ebd., 132), da wir keine Basis des Empathisierens über das Sehen des Figurenkörpers von außen (oder, in meinen Worten, für interobjektive Empathie) mehr hätten (vgl. ebd., 133f.) – obgleich laut Sobchack und wie auch die vorliegende Arbeit immer wieder zu zeigen versucht hat, die synästhetisch-nahsinnliche Empfindung von diegetischen Gestalten auch ohne Stellvertreterkörper in direktem Bezug auf diese (also egozentrisch statt allozentrisch) möglich ist. Später schreibt Hanich unter Rückbezug auf das vermeintliche »problem of the absent senses«:

Early on in *Le scaphandre et le papillon* we realize that Bauby cannot smell, taste, or touch; nor does he have a proper sense of proprioception. He is all eyes and ears. Since Bauby relies exclusively on the senses of seeing and hearing, his sensory access to the world coincides with precisely those senses the audiovisual medium of film can address »directly« (ebd., 142).

Dass der Film vermittele, Bauby fehle der Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn, ist schwer nachzuvollziehen; die Information selbst ist bezogen auf den historischen Bauby auch nicht korrekt. Dessen Memoiren enthalten zahlreiche Verweise auf taktile und olfaktorische Sensationen.²⁵³ Seine Propriozeption²⁵⁴ ist definitiv eingeschränkt und im Vergleich zu seinem Körpergefühl vor dem Schlaganfall stark verändert; dass er praktisch

253 So berichtet er etwa über schmerzende Fersen, unangenehme Gelenksteife und Schwere der Glieder, Muskel- und Ohrenschmerzen, Juckreize durch verklebte Wimpern und eine auf seiner Nase landende Fliege (was auch im Film vorkommt), die Sensation der »warmen Finger[]« der Heilgymnastin auf seinem Gesicht bei den Gesichtsmassagen (Bauby 1997, 18), den »köstliche[n] Moment«, wenn er beim Gebadet-Werden in die Badewanne sinke (ebd.), die am ganzen Körper fühlbare Kälte nach dem Baden, die Unbequemlichkeit der fahrbaren Liege, die er mit einem »Fakirbrett« vergleicht (ebd., 19), das Brennen des Sonnenbrandes auf seinen Händen, die fühlbaren Effekte des langen Sitzens im Rollstuhl auf sein Steißbein, das »zu Brei geworden« sei (ebd., 76) sowie die nächtliche Kühle, die ihn sich »wieder unter die dicken blauen Decken [kuscheln]« (ebd. 127) lasse. Auch erwähnt er die Lust, die es ihm bereitet, wenn er auf seinen Ausflügen mit dem Rollstuhl in der Nähe der Küche oder an den Buden der Strandpromenade Essensgerüche aufsnappt.

254 Wie man dem Buch entnehmen kann, ist Baubys Oberflächentaktilität weitestgehend gegeben; lediglich eine Gesichtshälfte ist taub und langes Nicht-Bewegtwerden der Hände führt gelegentlich offenbar zu Schwierigkeiten bei ihrer thermischen Wahrnehmung. Hinsichtlich der Propriozeption sind diejenigen *Anteile*, die durch Eigenbewegung der Muskeln zustande kommen, natürlich eingeschränkt. Zur Erinnerung: Mit Grunwald verstehe ich Propriozeption als eine Eigenwahrnehmung, die aus der Kombination von »passiven und aktiven Bewegungs-, Stellungs- und Lageänderungen der Körperteile« entsteht (Ders. 2001, 4). Hierzu kann Bauby trotz nahezu vollständiger Lähmung noch die sensorischen Informationen nutzen, die er durch passive Kinästhesen in der Therapie, aber auch durch das eigenständige Auslösen von Reflexbewegungen und eine dadurch erzeugte Dehnung seiner Gelenke sowie durch den Gleichgewichtssinn und die Oberflächentaktilität aufnimmt.

nur noch aus Augen und Ohren bestünde, ist allerdings nicht haltbar und wird vom Film m. E. auch nicht transportiert.

Meine These ist demgegenüber, dass uns Baubys Wahrnehmung nicht deshalb als mit- und durchlebbar affiziert, weil sie vermeintlich genauso ahuman wie die technische Wahrnehmung des Films geworden ist, sondern weil letztere Baubys Erleben einer *selbstbezogenen Otherness* – die einen normalen Teil des Durchlebens eines Anpassungszeitraums an eine durch akquirierte Behinderung geänderte Leiblichkeit darstellt – sowohl hapto-taktil evozieren, als auch ihre Brüche soweit wiederverbinden kann, dass wir in Baubys Erfahrung und mit ihm in der Welt gehalten werden. Die Kamera instrumentalisiert keine »unzureichend menschliche« Wahrnehmung Baubys, um sich selbst zu plausibilisieren, sondern der Film setzt seine spezifischen technischen Wahrnehmungsmöglichkeiten in einer Weise ein, die die Frage, was ein menschliches Leben lebendig und menschlich macht, neu zur Diskussion stellt und unabhängiger vom Konzept einer auf eigenaktiver Bewegung begründeten Handlungsmacht beantwortbar werden lässt.

Bestehende Lesarten: Haptische Bilder, Entmachtung und Mitleid

Bevor ich zur Analyse komme, möchte ich hier noch kurz umreißen, wie sich die bereits bestehenden Analysen des Films zum Diskursfeld haptischer Visualität verhalten. Insbesondere die experimentellen *in-camera*-Effekte, die Janusz Kamiński einsetzt, um Baubys durch den Schlaganfall und das Koma beeinträchtigte und verzerrte Sensorik zu transportieren, und die laut Kritik ein »überwältigende[s] Mitgefühl«²⁵⁵ erzeugen, werden von mehreren Autor*innen²⁵⁶ aufbauend auf Marks als haptische Bilder beschrieben. Dabei wird Marks' Konzeption der haptischen Visualität als Vermischung zwischen Figur und Grund, Subjekt und Objekt, Sehendem und Gesehenem vor allem für eine Art der Interpretation herangezogen, die die ästhetischen Mittel des Films als die Differenz zwischen Zuschauer*in, Filmkörper und Protagonist erodierend fassen und als Grundlage für Empathie mit Bauby²⁵⁷ und ein besseres körperliches Verständnis seiner Lage verstehen:

As distinct from optic images, haptic images have little sense of depth, and texture overrides form. Although the use of haptic imagery need not necessarily represent a

255 O. V. (2008): Märtyrer der Lebenslust. Aus: DER SPIEGEL 13/2008, online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/kultur/maertyrer-der-ueberlebenslust-a-c9464632-0002-0001-0000-000056299154> (19.04.2023); vgl. auch Jeng (2017).

256 Vgl. Laine (2010); Barker (2010); Stadler (2013); Gupta (2015); Brophy (2021).

257 Barker beschreibt zudem eine zunehmende Empathie zwischen Bauby und seinen weiblichen Pflegepersonen. Sie kontrastiert die in Marks' Sinne optischen Bilder von vor Baubys Schlaganfall, in denen er »the kind of mastery and control associated with wealth, power, and the male gaze« ausübe (Dies. 2010, 186) und Frauen distanziiert und vor allem als Objekte wahrnehme, mit den in Marks' Sinne haptischen Bildern der POV-Sequenzen. In den unfokussierten Bildern, die Sehenden und Gesehenes vermischen, zeige sich ein moralisch-ethisches Wachstum Baubys, indem der Verlust seines instrumentellen Sehens eine neue Art der synästhetischen Wahrnehmung, der Vermischung mit der Welt und der Verbindung zu anderen Menschen in Form einer »moral rehabilitation« (ebd., 190) ermögliche: »There's a horizontality and intersensoriality here that's not only physiological, perceptual, and aesthetic, but also ethical« (ebd., 190f.). Während ich die

screen character's way of perceiving, in *Diving Bell* it does offer a close approximation of the visual impairment that Bauby experiences when he loses perception of depth and clarity of focus as a result of his stroke. [...] The film transcends the subject-object distinction, linking the spectator, the protagonists, and the film through stylistic techniques that represent perceptual and mental subjectivity (Stadler 2013, 35; 39).

Gupta (2015) schreibt: »[T]he cinematic language of *The Diving Bell and the Butterfly* merges the perceptual fields of self-and-other, compelling me to switch perspectives and develop much-needed empathy« (ebd., 44). »Haptic visuality«, die Gupta in »unfocused, blurry images« und »close-up shots« (ebd.) gegeben sieht, erlaube ein »extremely intimate understanding of Jean-Dō's experience of a man with Locked-In Syndrome« (ebd., 46).

Solche Analysen, die die experimentelle Ästhetik der POV-Sequenzen als Mittel zur Aufhebung der Differenz zwischen Sehsubjekt und Gesehenem verstehen und dies als den Grund für eine somatische Empathie der Zuschauer*innen mit dem Protagonisten anführen, konzentrieren sich ebenfalls auf die ästhetische Überformung von Einschränkung: Der Fokus liegt darauf, dass wir als Zuschauer*innen zunächst fest innerhalb von Baubys begrenztem Wahrnehmungsfeld fixiert sind und uns mit einem verwirrenden, unkontrollierbaren, distanzlosen und entmachtenden Gemisch von Eindrücken konfrontiert sehen, das in schmerzhafter Differenz zu unserer gewohnten Wahrnehmung steht und dem wir uns nicht entziehen können. Barker nennt die filmisch erzeugte Wahrnehmung, die wir und Bauby teilen müssen, eine »position of radical uncertainty and immobility« mit »uncomfortable, even painful proximity to things and bodies« (Dies. 2010, 186). Laine beschreibt die durch die »haptic optics« (Dies. 2010, 297) erzeugte Auflösung der Differenz zwischen Zuschauer*in und Film – »it is a film that transcends the subject-object distinction between the spectator and the film, for instance by means of its use of perceptual and mental subjectivity« (ebd.) – als gleichzeitige Bewusstmachung einer Andersartigkeit der Wahrnehmung Baubys im Vergleich zu unserer. Die Rezeptionserfahrung sei deshalb eine Erfahrung von »experiential distance« (ebd., 301) bei gleichzeitiger emotionaler Nähe, was letztlich Baubys Sehnsucht nach »re-entanglement with the world« vermittele (ebd., 298). O'Brien spricht von einem »chaotic feel of this film with erratic camera movement« und sieht visuelle Parallelen zur Found-Footage-Ästhetik der *BLAIR WITCH PROJECT*-Filme (Ders. 2019, 24), Corne von einem »morass of phenomenological experience anchored in a body that is at once dead and engulfingly present« (Ders. 2010, 219f.), Farley (2012) von einem »Fegefeuer der Wahrnehmung« (»perceptual purgatory«; ebd., o. S.).

Die ab dem zweiten Drittel des Films zunehmenden, in Marks' Sinne »optischen« Bilder, die wieder Distanz zum Gesehenen erlauben, werden in diesen Filmanalysen oft als

Beobachtung einer Änderung seines Stils des Zur-Welt-Seins teile, trägt Barkers stark moralische Ausdeutung das Risiko, ein Stereotyp der »moral idealization« (Corne 2010, 225) oder »inspirational objectification« Behinderter (Papastavros 2021) zu wiederholen. Tatsächlich begegnet Bauby, gerade weil er auch als Behinderter »just a man, with all the complexity« (Amalric im Making-of), ein komplexer *flawed character* mit teilweise problematischen Kulturalisierungen und »nach wie vor kein Heiliger« ist (vgl. Bochenski 2008, 12), Frauen auch nach dem Schlaganfall mit sexualisierenden Tendenzen, anzüglichen Gedanken und übergriffigen Blicken (vgl. auch Brophy 2021, 134f.).

erlösend gelesen. Die Bilder gewährten uns eine Befreiung, welche Baubys persönliche Befreiung aus seinem ›Körpergefängnis‹ durch die Nutzung seiner Fantasie und/oder durch seine Möglichkeit zur Kommunikation qua ESARIN-Methode filmästhetisch widerspiegle. Stadler formuliert etwa:

As his communicative abilities develop and he comes to terms with his condition and with the ways others perceive his inert body, the audiovisual style of the film becomes freer and introduces flashbacks and poetic montage sequences revealing Bauby's inner world (Dies. 2013, 28).

Gupta schreibt:

I experienced the exciting flight of Jean-Do's imagination only because I witnessed his paralyzed body seconds earlier. I savored the beauty of the human mind, and felt profound gratitude for its elemental freedom, only because I have felt the perils of being locked in the diving bell of his body prior to this scene (Dies. 2015, 47).

Bei O'Brien heißt es:

As Bauby emerges from the darkness of his own thoughts back into a communicative existence, where speech becomes faster through practice and transparency of the lettered chart, the first-person camerawork recedes in place of a third-person cinematic syntax. Here, freedom through memories and dream sequences denote the viewer's own escape from the corporeal prison (Ders. 2019, 25).

Während solche Interpretationen sicherlich ihre Berechtigung haben – nicht zuletzt, weil Schnabel selbst und andere Crewmitglieder in Interviews wiederholt auf die ästhetische Entwicklung des Films hin zu einer ›Befreiung‹ Baubys hingewiesen haben –, sind damit die komplexen Erlebensweisen, die insbesondere die subjektiv inszenierten und ästhetisierten Passagen des Films sowie ihr Zusammenspiel mit den *third-person*-Aufnahmen Baubys eröffnen, m. E. nicht hinreichend beschrieben.²⁵⁸ Wie ist etwa zu erklären, dass, wie ein Psychologe in einer Rezension des Films schreibt, man nach

258 Eine Analyse des Films unter Verwendung des Marks'schen Schemas machtvoller optischer Bilder und hierarchieauflösender haptischer Bilder scheint außerdem das Risiko zu tragen, mustergeleitet den Plot falsch wiederzugeben. So sieht Barker etwa die Restaurant-Szene als optisch und den *male gaze* widerspiegelnd, den Bauby durch seine Behinderung vermeintlich abzulegen lerne, und schreibt deshalb, die Szene käme »early in the film« vor (Dies. 2010, 190), als Bauby noch in Selbstmitleid über seinen Machtverlust verstrickt sei, was nicht korrekt ist. Die Rückblende, in der er seinen Vater rasiere, sei, Baubys Entwicklung hin zu einer neuen, haptischeren und synästhetischeren Wahrnehmung entsprechend, ungleich sinnlicher; Barker beschreibt sie als einen nach der Restaurant-Szene liegenden »additional flashback[]« (ebd.), was ebenfalls faktisch falsch ist. Auch Brophys Argumentation verunklart sich durch seine Bemühung des *haptic-image*-Begriffs, indem er zunächst einen Temporal- und Kausalzusammenhang zwischen der Okklusion des Auges und dem Öffnen einer »inner vision« Baubys nahelegt (Ders. 2021, 131), die synästhetisch und in Marks' Sinne haptisch sei, anschließend aber die Bilder *vor* der Operationsszene als haptisch beschreibt.

Sequenzen außerhalb von Baubys POV »erstaunlich gerne wieder zurück in das kommentierende eingespernte Gehirn im beschädigten Körper [schlüpft]« (Erbguth 2008, 338)? Auch ich selbst habe das Einsetzen der *third-person*-Perspektive zunächst mehr als Verlust denn als Gewinn wahrgenommen, als körperlich unangenehme Kälte. Die Beschreibung des Films als »ASMRish« in der ASMR-Community deutet bereits darauf hin, dass die audiovisuellen Gewebe und formalästhetischen Operationen der POVs offensichtlich jenseits der Erfahrung terrorisierender Nähe, hilflosen Ausgeliefertseins und verwirrender Selbstauflösung noch andere Schichten tastsinnlicher Erfahrung adressieren können, die an der »Bewohnbarkeit« von Baubys Subjektposition mitarbeiten. Diese Frage nach hedonischen Differenzen in den durch den Film erzeugten Nähe- und Berührungseindrücken erscheint insbesondere vor dem Hintergrund der zunehmenden Popularisierung von ASMR-Ästhetiken in Werbung und Film betrachtungswürdig, insofern als die Praktiken der ASMR-Community als sensorische Kultur Fühlbarkeiten audiovisueller Tastsinnlichkeit verändern und erweitern.²⁵⁹ Im Folgenden möchte ich also prüfen, ob eine hapto-taktile Filmanalyse mit den in dieser Arbeit entwickelten Begriffen und Sensibilitäten²⁶⁰ eine feiner differenzierte Beschreibung der sinnlichen Texturen, Rhythmen und Gesten des Films, der Angebote körperlicher Bezugnahmen und Wechselwirkungen und der Evokation tastsinnlich begründeter Stimmungen und emotionaler Bedeutungen zulässt. Ich werde dabei insbesondere die Sequenzen des ersten Drittels des Films kleinteilig analysieren, dann zusammenfassend vorgehen.

259 Hanich (2016) zählt etwa als eins der Merkmale, die *extended POVs* schwierig machten und anti-immersiv wirkten, die Tatsache auf, dass Schauspieler*innen unnatürlich lange Blickkontakt mit der Kamera hielten (vgl. ebd., 138f.). Dies fällt mir selbst, da ich ASMR-Video Praktiken gewöhnt bin, nicht (mehr) in dieser Weise auf. Dass diese Videos längeren Blickkontakt geradezu antrainieren, scheint für manche Zuschauer*innen sogar realweltliche Effekte zu zeitigen. So habe ich mehrere Kommentare anderer Autist*innen gefunden, die durch ASMR-Rollenspiel-Videos einen Trainingseffekt im Aushalten sozial erwünschten Blickkontakts berichten; vgl. etwa folgenden Post (sowie dessen Kommentierung durch andere *experiencer*): »I've just realized something kind of amazing. I'm on the autism spectrum and eye contact is extremely difficult for me. I can't do it for more than 3 seconds at a time. But before I started watching Maria, I couldn't do it at all. Making eye contact with her is so much easier because we're separated by a screen and I can follow the script of the video every time I watch, knowing nothing will be different or unexpected. I think practicing with Maria's videos has actually made me better at IRL social situations. I'm very grateful for that <3« unter dem Video [53] (25.01.2023).

260 Insbesondere für die Geräuschebene, die in Stadlers, Barkers und Laines Analysen nur eine sehr bedingte, in Brophys und O'Briens gar keine Rolle spielt. Jewell (2013) behauptet gar, »although Bauby experiences a »serious hearing disorder« [...], no sound distortion occurs until Bauby is in the final throes of death« (ebd., 116), was schlicht falsch ist. Stadler merkt an, dass wir durch »internalized sound« (Dies. 2013, 27) bzw. »subjective soundscape« (ebd., 27; 39) – durch »Bauby's muted bodily sounds and subjective narration« (ebd., 35) – in sein Erleben hineinversetzt würden. Barker erwähnt das Geräusch des Rasiermessers auf der Haut von Baubys Vater in einem der Flashbacks als der Intersensorialität der Szene zuträglich (vgl. Dies. 2010, 190). Laine merkt an, dass unsere akustische Positionierung in der Anfangssequenz »between the »outside« sounds of the hospital and the »inside« sounds of Bauby's internal monologue« (Dies. 2010, 297) eine anti-identifikatorische Distanz kreiere, verfolgt diese – im Sinne meines Analyseschemas äußerst wichtige – Beobachtung aber nicht weiter.

Hapto-taktile Analyse

Beginnen wir noch einmal ganz am Anfang: Während die ersten Texteinblendungen der Titelsequenz vor schwarzem Grund auftauchen, erklingen die verträumten Harfenklänge des bekannten Chansons *La Mer* von Charles Trenet, das mit seinem getragenen 4/4tel-Takt zum Mitwiegen einlädt. Dann setzt der Gesang ein und wie als »Synchronisationspunkt« zwischen Bild und Ton (Chion 2012[1990], 55) taucht auf die betonte zweite Silbe des »la mer«, mit dem jede Strophe des Chansons beginnen wird, bildfüllend und von hinten beleuchtet ein altes Röntgenbild auf. Dessen ephemere und zugleich körnige Erscheinung, bedeckt mit Flecken und Alterungsspuren und überlagert mit den weiteren Credits, die jetzt in unsauber abgedruckter, dunkelblauvioletter Schreibmaschinenschrift gehalten sind, verbindet sich mit der knisternden, leicht dumpfen Qualität der Schallplattenaufnahme zu einer Evokation auratischer, flächenhaptischer Materialität. Es folgen weitere Radiografien, jeweils präsentiert als Standbilder, von diversen Körperteilen aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen, in unterschiedlichen Verwitterungsgraden und farbigen Tönungen; an manchen sind noch Etiketten, Stempelabdrücke oder handschriftliche Vermerke zu sehen.²⁶¹

Die Atmosphäre ist schwer greifbar und leicht irritierend: Die historischen Röntgenbilder, deren schiere Existenz sich aus einer tatsächlichen oder aufgrund von Schmerzen oder Funktionseinschränkungen vermuteten Beschädigung menschlicher Körper begründet²⁶² und auf diese zurückverweist, evozieren ein latentes, homöotextuales Empfinden von Abgenutztheit und Verwitterung und wirken ebenso »vom Meer hergeschaukelt« wie die »rostigen Häuser«, von denen das Chanson noch singen wird.²⁶³ Der beschwingte Charakter der Musik zeitigt in Kombination mit den diagnostischen Dokumenten gefährdeter oder verlorener Gesundheit des Skeletts, des passiven Bewegungsapparats,²⁶⁴ einen »anempathische[n] Effekt[]« (Chion 2012[1990], 19). Schnell spürt man auch, dass die Einstellungen auf die einzelnen Radiografien jeweils verschieden lang sind und die Einstellungswechsel in einem leicht arrhythmischen Verhältnis zum 4/4tel-Takt des Chansons stehen; mal fallen sie hinter den Takt zurück, mal springen sie zu früh um; vereinzelt fallen Bildwechsel und Taktschlag auch wieder zusammen. Eine Einschwingung mit den Rhythmen des Filmkörpers ist in sich gebrochen; die Bilder stören den Ton.

261 Im Audiokommentar zum Film erklärt Julian Schnabel, die Bilder habe er in dem etwa 100 Meter vom Hospital Berck-sur-Mer, dem Originalschauplatz und Drehort des Films, entfernten Wohnhaus eines ehemaligen Arztes der Klinik namens Ménard gefunden.

262 Ähnlich wie Schnabels Film selbst, den es ohne Baubys Buch nicht gäbe, welches es wiederum ohne Baubys Schlaganfall nicht gäbe.

263 Ich beziehe mich auf die Zeilen: »Voyez, ces oiseaux blancs et ces maisons rouillées. La mer les a bercés le long des golfes clairs« [Seht, diese weißen Vögel und diese rostigen Häuser. Das Meer hat sie hergeschaukelt, entlang der klaren Golfküsten].

264 Die radiografiespezifische Nicht-Sichtbarkeit der Muskeln und Sehnen als Teile des aktiven Bewegungsapparats evoziert natürlich eine Metaphorik der Röntgenbilder als Visualisierung von Baubys Lähmung. Die hier indirekt mit aufgerufene, teilweise spiritistisch geprägte Diskursgeschichte der frühen Radiografie lässt sich zudem als Anspielung auf Baubys auch im Film geäußerte Angst lesen, durch seine Lähmung zum Gespenst oder lebenden Toten degradiert zu sein.

Nach der Hälfte der Titelsequenz, zur Zeile »avec les anges si pur« [mit den Engeln so rein], tritt eine noch eindrücklichere Störung auf. Laine schreibt: »[T]he ›projector‹ appears to get stuck, rapidly jerking backwards and forwards for a moment before it continues«, und liest dies als »reference to Bauby's accident, the attack on his bodily system that has left him hostage inside his own body« (Dies. 2010, 296). Ihre Formulierung des ›Vor- und Zurückspringens‹ klingt, als sei hier eine Diafilm-ähnliche Einzelbildprojektion der Radiografien abgefilmt worden und als sei das, was wir sehen, das Klemmen eines automatischen Bildwechsels der einzelnen Bilder im Projektionsgerät. Vielmehr sehen wir aber die visuelle Markierung eines plötzlichen Sichtbar-Werdens des Filmtransports von *Bewegtbildern*. Denn anstelle der bisherigen Präsentation der Röntgenbilder als Standbilder, durch die Abfolge jeweils mehrerer Dutzend identischer Frames, folgen nun plötzlich in rasend schnellem, da mit nur je zwei Frames praktisch direkt aneinandergeschnittenem Wechsel fünf unterschiedliche Bilder, deren Abfolge mehrfach wiederholt wird. Eins ist ungegenständlich, die anderen zeigen die Röntgenaufnahme einer Halswirbelsäule und eines Teils des Kopfes von links gesehen, die Aufnahme einer anderen Halswirbelsäule von rechts gesehen und zwei Aufnahmen eines Brustkorbs (TC 00:01:03). Der millisekundliche Wechsel dieser verschiedenen, zyklisch wiederholten Formeindrücke ruft die Anmutung eines schnellen Flatterns hervor, ähnlich dem eines Schmetterlings (oder vielleicht auch der Flügel der besungenen Engel); vor allem aber wird der Eindruck eines Sichtbar-Werdens des vertikal durch den Projektionsstrahl huschenden Films kreiert.

Hier geht es m. E. weniger um einen Verweis auf den für Baubys Körper einstehenden Filmkörper als beschädigt oder »stuck« und die Eröffnung eines homöofrakten Erlebens als um eine Erinnerung an die Tatsache, wie viel Bewegung in diesem Körper steckt, auch wenn dies an der Oberfläche nicht sichtbar ist. Es wird über eine metonymische Aufdeckung eines der ›Lebensrhythmen‹ des Films (vgl. TE 3) eine existenzielle Frage präfiguriert, die den gesamten Film antreibt, nämlich welche Rolle Bewegung und Bewegtheit für den Status des Lebendigen und des Subjekt-Seins spielen. Nach diesem kurzen vermeintlichen Blick ›unter die Haut‹ des Filmkörpers ›fängt‹ das Bild sich wieder und kehrt zur Präsentation der Radiografien als (immer noch je unterschiedlich lang gezeigte) Standbilder zurück und verweilt zuletzt, um den Schriftzug »réalisé par Julian Schnabel« zu zeigen, auf einem Röntgenbild, das einen schwarzen Halo (vgl. Flückiger 2004, 419) trägt und damit an den optischen Effekt einer Irisblende erinnert, die ihre Hochzeit in den 1920er Jahren der Filmgeschichte hatte. Erneut wird damit auf den Filmkörper und das Vergehen von Zeit angespielt sowie auf eine Beschränkung des Sichtfeldes, die das folgende Schwarzbild einleitet.

Zeitgleich wird die Musik in einem langsamen Fade-out immer leiser und macht den Geräuschen eines sehr nah hörbaren Herzschlags Platz sowie gedämpften, unverständlichen Gesprächsfetzen und einem Gesang, der in mittlerer Distanz zu uns sowie in einem etwas halligen Raum zu erklingen scheint (TC 00:01:47). Die hörbar von einem Raum gebeugte Soundbeschaffenheit beendet die ephemere Verträumtheit der Titelsequenz und markiert das Einsetzen einer präsenten Wirklichkeit der Filmhandlung, von der der Herzschlag aber merkwürdig abgetrennt erscheint, der einen noch nicht sichtba-

ren, aber offenbar extrem nahen Körper haptilisiert sowie durch seinen hauptsächlichsten Transport über den Subwoofer direkt taktil als pulsierender Druck wirkt.²⁶⁵

Langsam und leicht zitternd hebt sich die Schwärze und enthüllt die extrem verschwommene Ansicht zweier zueinander gedrehter, türkis gekleideter Menschen vor einem gleichfarbigen Hintergrund; rechts ist ansatzweise ein Strauß roter Blumen auszumachen, auf denen hellrosa Stellen erkennbar und sofort als Effekt von seitlich auf sie fallenden Sonnenstrahlen körperlich verstehbar sind, die auch der Farbe der Gesichter der zwei Menschen ein warmes Rosa geben. Die sichtbare Körnigkeit des Zelluloids, die Unschärfe und die Flecken unterschiedlicher Farbtemperaturen lassen das Bild fast wie ein belebtes impressionistisches Gemälde wirken. Zum Einsetzen eines merkwürdig langen und gepressten Atemgeräuschs, das eher irgendwo im Raum als beim Herzschlag verortet zu sein scheint, hebt sich der schwarze Schleier vollständig; der Eindruck eines Offenbar-Werdens der Umgebung wird aber sofort wieder genommen, indem zusätzlich zur ohnehin starken Unschärfe durch Fokusschwankungen Umrissverzerrungen entstehen, eine Überbelichtung die Formen dann auflöst und das Gemisch zu einer blassrosa Fläche wird, die sich wieder von oben nach unten abdunkelt. Dies ist (frei nach Sobchack) von meinen Augenlidern als Lidschlag verstehbar. Ich fühle offenbar diavital durch einen aufwachenden Körper, der immer wieder versucht, die Lider zu heben und die Umgebung wahrzunehmen, dabei aber mit seinen Sinnen zu kämpfen hat: Wilde Fokusverschiebungen²⁶⁶ verzerren das Bild, und Helligkeitsschwankungen in Form von plötzlichen Verdunkelungen oder gleißenden Überbelichtungen beantworten die Versuche eines raum- und volumenhaptischen Anhaltens am Sichtbaren mit einem emersiv-

265 Ich rezipiere den Film zur Analyse auf einem 49-Zoll LCD-Bildschirm mit Stereoboxen und Subwoofer.

266 Kamiński filmt mit einer Arriflex 435 und einer Arri Shift & Tilt System Lens, einem sehr beweglichen Objektiv, das durch die Tilt-Shift-Funktionalität Verschiebungen zwischen Objekt- und Bildebene zulässt, mit denen extrem flache Schärfenbereiche erzeugt werden können, die (anders als bei bloßen Bokeh-Aufnahmen) auch schräg zur Bildebene verlaufen können. (Solche sowohl vor als auch hinter dem Fokuspunkt liegenden und nicht unbedingt parallel zur Bildebene verlaufenden Unschärfe-Bereiche, die Tilt-Shift-Objektive ermöglichen, sind insbesondere durch den »Miniature-Effect« ins Inventar der populären visuellen Kultur übergegangen, den sie bei Panoramaaufnahmen erzeugen und der bereits in vielen Bildbearbeitungsprogrammen als Filter integriert ist. Der Miniature-Effekt, der bezeichnet, dass etwa die Supertotale auf eine Stadtansicht mehr wie die Aufnahme einer Modellstadt wirkt, rührt daher, dass die Unschärfen sowohl vor als auch hinter dem Fokuspunkt die enge Fokussierung von Nahaufnahmen suggerieren, während die in dem geringen Schärfebereich liegenden Objekte oder Menschen zwar scharf, aber aufgrund der Distanz dennoch in ihrem Detailreichtum reduziert sind – sie also abstrahiert wirken wie Modellfiguren.) Kamińskis Einsatz des Tilt-Shifts-Objektivs in den Detailaufnahmen, Close-ups und Halbnahen, die nach Baubys Erwachen seinen POV bestimmen, erzeugt extrem eingeschränkte Schärfenbereiche, die etwa nur die Hälfte eines Auges des Bauby untersuchenden Arztes scharf ziehen, und extrem auseinanderstiebende Unschärfen. Dazu kommen Verzerrungen des Raumes durch momenthaftes Sichtbarwerden von Reflexionen im Linsensystem, die Bögen gläsern wirkender Streifen in der Luft auftauchen lassen, sowie Verschiebungen an Umrissen, die sich am besten mit einer Beschreibung Merleau-Pontys von Druckphosphenen (mechanisch erzeugten Sehstörungen) vergleichen lassen: »[P]resse ich meinen Augapfel, so nehme ich keine wahre Bewegung wahr, es bewegen sich nicht die Dinge selbst fort, sondern lediglich eine dünne Schicht an ihrer Oberfläche« (PhW 324).

taktilen Zerstieben von Raum und Umrissen, während immer wieder der Eindruck einer Umhüllung entsteht, wenn verschwommene blassrosa Flächen den gesamten Bildausschnitt abschirmen und vor den türkisgrünen Raum vorübergehend eine warm wirkende Membran schieben. Die als Lidschlag verstehbaren Eindrücke im Vordergrund haptilisieren so zwar einen menschlichen Körper; die Sequenz ist aber dennoch nicht völlig bruchlos als figurenleibliche Wahrnehmung inkorporierbar, denn von der ohnehin verzerrten Sensorik abgesehen ist eine weitere latente Unstimmigkeit fühlbar, die sich erst durch mehrfaches Schauen erklären lässt: Direkt nach dem Öffnen und Schließen des ›Augenlids‹ taucht aus der Schwärze heraus die Rauman sicht plötzlich durch eine ruckartige Aufblende wieder auf, als ob nun doch keine Lider vorhanden wären,²⁶⁷ was auch einen sehr anderen thermischen Farbeindruck erzeugt. Auch setzen Jump Cuts ein, die etwa aus einer verschwommenen Ansicht heraus das Gesicht des Pflegers plötzlich an einer anderen Stelle des Raums zeigen; ganz so, als sei die Wahrnehmung durch Episoden von Sekundenschlaf fragmentiert.

Der Ton ist ebenso unstet wie das Bild; die drei Ebenen des Atemgeräuschs, der Gesprächsfetzen und des immer noch leise zu vernehmenden Gesangs sind abwechselnd dumpf und wieder klarer zu hören. Das Pulsieren des Herzschlags bleibt als einziges Geräusch konstant klar und nah. Plötzlich tritt ein merkwürdiger Effekt auf: Ebenso völlig ›raumlos‹ wie der Herzschlag, also bar jeglicher hörbarer Beugung durch den Raum, ist ein zitterndes Ein- und Ausatmen zu hören, das die bereits bestehenden Atemgeräusche verdoppelt und deren Zuordnung zu ›meinem‹ Körper, die ja schon durch ihre merkwürdige Verortung im Raum infrage stand, zusätzlich unplausibel macht (TC 00:02:04). Dieser plötzlich auftretende, nahe, zittrige, stark körpermaterialisierende Atem steht in deutlichem Kontrast zu den bestehenden entfernteren Atemgeräuschen, die im Vergleich nun auch seltsam steif und mechanisch wirken, was die Frage evoziert, ob jemand in diesem Zimmer, das den Farben und der vage als Kittel erkennbaren Kleidung der sichtbaren Personen nach zu urteilen ein Krankenhauszimmer ist, an eine Beatmungsmaschine angeschlossen ist.

Nachdem die Personen im Zimmer auf ›mein‹ Erwachen aufmerksam geworden sind, nach einem Dr. Cocheton rufen lassen und sich mit den Worten »Monsieur Bauby, gardez les yeux ouverts« [Monsieur Bauby, halten Sie die Augen offen] eilig dem Bett nähern, beugt sich die Krankenschwester zu ›mir‹/der Kamera hinunter, bis ihr Gesicht so nah ist, dass es als verschwommene blassrosa Masse erscheint, in der einzelne Details wie ihr Nasenrücken, ihr linkes Auge oder eine Haarsträhne für den Bruchteil einer Sekunde an fokussiert werden und volumenhaptische Präsenz erhalten, die sich aber sofort wieder entzieht. Der Ton schwankt zwischen sehr dumpfer und etwas klarerer Qualität hin und her, in einer annähernden Entsprechung der Fokussierungen und Defokussierungen.

267 Durch das Bonusmaterial der DVD wird deutlich, dass Kamiński den ›Lidschlag‹ auf unterschiedliche Weisen erzeugt; manchmal durch die vor dem Objektiv zusammengeführten Unterarme, manchmal durch eine Scherenbewegung der Finger, manchmal durch Ab- und Aufblenden. Einerseits wirkt dies zwar organischer als etwa die immer gleich erscheinenden, postproduzierten ›Lidschläge‹ Oscars in ENTER THE VOID, andererseits entstehen besagte tastsinnlich erspürbare Unstimmigkeiten zwischen Figurenleib und Filmleib.

Mit sanfter Stimme erklärt sie, ich/Bauby sei lange bewusstlos gewesen und fragt, ob ich/er sie hören könne, woraufhin mit einem »Quoi?« [Was?] und einem »Oui, oui, je vous entends« [Ja, ja, ich höre Sie] zum ersten Mal Baubys Stimme erklingt, die eine weiche und sonore Qualität hat, etwas erschöpft klingt und die Worte zwischendurch immer wieder stark aspiriert, aber nah und klar zu hören ist, ohne Verzerrungen. Sie haptilisiert Baubys Körper akustisch im *avant-champ* und wirft damit gefühlt einen synoptischen Anker in das wogende Meer der taktilen Anbrandungen, in dessen Gischt hier und da ein Detail auftaucht wie ein Stück Treibgut – diese maritime Assoziation wird auch von dem aquatischen Türkisgrün gestützt, das die Atmosphäre des Raums bestimmt, sowie von dem eigentlich wohl weißen, aber durch die Lichtverhältnisse hellblau strahlenden Kittel des nun ankommenden Dr. Cocheton (Gérard Watkins), der sich zur Untersuchung ebenfalls extrem an die Kamera annähert.

Die thermischen Eindrücke der Sequenz kippen so immer wieder zwischen kalt und warm hin und her, indem abwechselnd die kalten Farben der Wände und der Krankenhauskittel und die warmen Zartrosa-Töne der Gesichter den Bildausschnitt beherrschen. Auch Dr. Cochetons Stimme ist sehr sanft und beim ersten Hinabbeugen, verbunden mit der Ansprache »Monsieur Bauby«, bleibt sein den Bildausschnitt füllendes Gesicht zunächst verschwommen und die Stimme leicht dumpf, was die Irritation der extremen Annäherung etwas abpuffert. Plötzlich, nach einer kurzen Schwarzblende, ist sein Gesicht jedoch wie per Jump Cut noch einmal ein gutes Stück näher gerückt, sodass wir unvermittelt in eine Detailansicht seines linken Auges starren. Der abrupte Distanzwechsel macht die Basistaktilität von Film bewusst; mit jedem Schnitt kann er uns überraschen.

Diese beunruhigende Erkenntnis wird dadurch unterstrichen, dass sich die Helligkeit der Szene zu einem düsteren Low Key verschoben hat. Wie als Reaktion versucht der Fokus, Dr. Cochetons Gesicht scharfzuziehen, bekommt aber nur kleinste Bereiche wie seine Nasenspitze, einzelne Poren auf seiner Wange oder seine Tränenfurchen zu fassen und verliert sie sofort wieder, während Dr. Cochetons Bewegungen so nah an der Kamera eine proximale Hypertrophierung hervorrufen (vgl. Kap. 4.2.2), also sowohl Bewegungsschnelligkeit und -umfang überzeichnet sind als auch die Größenkonstanz unterlaufen wird. Der gestische Eindruck des Filmleibs-als-Figurenleib ist hier ein hilfloses Greifen, dessen Versuche, einen Anhalt am Sichtbaren herzustellen, um sich dieses übernahe Gesicht vom Leib zu halten, den Effekt einer unheimlichen Verfremdung zeitigen. Das Erhaschen eines Stückchens ölig glänzender Haut, einiger Bartstoppen und Poren in einer solchen Nähe und Schärfe, wie es nur bei Menschen mit starker Myopie und ohne Sehhilfe in dieser Kombination vorliegen kann, wirkt verstörend, indem sowohl meine Wahrnehmung als fremd fühlbar gemacht wird – als eine, die an der Macht der Kamera, extrem nah zu fokussieren, teilhat, ohne deren erratische haptische Intentionalität zu kennen, als auch die Wahrnehmungsinhalte verfremdet erscheinen: Die gesehenen Körper werden auf eine Weise sondiert, die kurze Augenblicke irritierter Faszination erzeugt, in denen Dr. Cochetons Gesicht als »eine materielle Masse« erscheint, »seltsam wie eine Mondlandschaft«, wie Merleau-Ponty die Wirkung von zu naher Wahrnehmung beschreibt, »wie z. B. wenn man ein Stück Haut unter der Lupe betrachtet« (PhW 350f.).

Fokussiert nimmt diese materielle Masse als Ansammlung von Poren, Falten und Härchen eine diegetisch-flächenhaptische Präsenz vom überfordernden Typus an, so-

dass das Abgleiten des Bildes in Unschärfe einen fast erlösenden, taktilen Effekt hat. Die Taktilität wird noch verstärkt, als Dr. Cocheton eine Lichtquelle vor der Kamera hin- und herführt, der ich/Bauby folgen soll: Die Pendelbewegung des Lichtkegels, gepaart mit Dr. Cochetons ruhiger Stimme, dockt an meine Erfahrung mit ASMR-Light-Tracking-Videos an und evoziert für mich deren schwingende Taktilität. Der Test endet zudem mit dem Schließen »unserer« Augenlider und damit im Eindruck einer warmen, lichtdurchstrahlten, rötlich-rosafarbenen Umhüllung, begleitet von einem beruhigenden, langgezogenen »Voilà« [hier etwa: Na bitte!] des Arztes. Während des Tests ist allerdings ein gepresstes, zitterndes Einatmen zu hören, das die hedonische Qualität dieser Taktilität ins Unlustvolle beugt, da es Bauby offenbar Unbehagen bereitet oder zumindest großer Anstrengung bedarf, die Augen geöffnet zu halten.²⁶⁸ Dr. Cocheton erklärt, Bauby befände sich im Krankenhaus Berck-sur-Mer und fragt, ob er sich erinnere, was ihm passiert sei. Als Baubys Stimme zur Erklärung ansetzt, unterbricht ihn ein jäher Jump Cut, der eine Detailansicht von Cochetons Gesicht plötzlich viel näher, schärfer und in dunkleren Lichtverhältnissen zeigt, gepaart mit der nah und eindringlich wiederholten Frage, ob er sich erinnere. Die so erneut herausgestellte filmische Basistaktilität des Schnitts, die in merklicher Differenz zur relativen Kontinuität natürlicher Wahrnehmung steht, zeitigt in dieser Kombination eine extrem beunruhigende Wirkung und präfiguriert den emotionalen Schock der bald folgenden Information, dass Bauby nicht sprechen kann, obgleich er seine eigene Stimme hört.

Insgesamt vermittelt diese erste Aufwachsequenz überwiegend eine Unkontrollierbarkeit der eigenen Wahrnehmung und des Wahrgenommenen in Form eines Versagens des haptischen Anhaltvermögens an den Gegenständen, einer Schwächung der »Fassungskraft unseres Blickes« (PhW 364): Dieses tosende Meer von Eindrücken, die teilweise sogar die Kohärenz zeiträumlicher Verhältnisse unterlaufen, ist geprägt von der Erfahrung hypertrophierter äußerer Bewegung, die die Versuche, eine fokussierte Greifbarkeit des Visuellen herzustellen, immer wieder durchkreuzt. Dabei kreieren die Zuwendungen und Untersuchungen eine irritierende und teils invasive Nähe, die

268 Brophy macht die interessante Beobachtung, dass dieses Richten des Lichtkegels in die Kamera bei der Rezeption in einem Kinosaal den Effekt hat, den Zuschauerraum für einen Moment hell zu erleuchten, und liest dies als Unterwerfung der Zuschauer*innen unter den ärztlichen Blick (vgl. Ders. 2021, 129). In der privaten Rezeptionssituation, in der ich den Film analysiere, erlebe ich die emersiv-taktile Lichtwirkung eher als Abmilderung einer Invasivität der auf mich/Bauby gerichteten Blicke, ebenso wie das Überwiegen der Unschärfe und die zahlreichen Umrissverzerrungen durch Bewegungen des Tilt-Shift-Objektivs. Auch die flüchtigen, haptischen Sondierungsversuche der Kamera entziehen den mich/Bauby anschauenden Personen Souveränität, insofern als die fragmentierende Wirkung des ärztlichen Blickes auf das ärztliche Personal zurückgewendet erscheint. Das haptische Fixieren eines einzelnen Auges, eines Tränensacks oder einer Falte, auch wenn es nur kurz gelingt, entspricht in Merleau-Pontys Sinne der Handlung des Subjekts, »den fixierten Bereich [zu] trennen vom übrigen Feld, mithin den lebendigen Zusammenhang des Gesamtschauspiels [zu] lösen« (PhW 265). Indem der Filmleib Bauby die Macht ausleiht, durch die optischen Effekte der hypertrophierten Nähe und des fragmentierenden, extremen Detailzugriffs des Tilt-Shift-Objektivs an den Körpern seiner Beobachter*innen seinerseits einzelne, materiell faszinierende Setzungen vorzunehmen, kann er sich der Gesamtsituation als sozialem Machtgefüge auch punktuell entziehen und den ärztlichen Blick ansatzweise mit der »Obszönität« der Kamera, »in *inhumane* Distanzen einzudringen« (Aumont 1992, 82; Herv. i. Orig.) kontern.

aber auch auf verschiedene Weisen abgepuffert wird. Dies geschieht einerseits durch die Weichheit der starken Unschärfen, die die Umrisse emersiv-taktil verschwimmen lassen, durch Momente schwingender, hypnotischer Taktilität – den ›Light-Tracking-Test‹ wiederholt Cocheton noch einmal mit seinem vor dem Objektiv pendelnden Finger, was eine ebenfalls stark an ASMR-Videos erinnernde Anmutung entstehen lässt – sowie durch die thermische Wirkung der sonnendurchstrahlten Haut der ›Augenlider‹, die eine Umhüllung des Objektivs erzeugt, welche durch den periodisch dumpf werdenden Ton (der im Englischen so treffend als *muffled*, also ›eingemummelt‹ bezeichnet wird) crossmodal aufgegriffen wird. Andererseits wird die Präsenz des Wahrnehmungsgemischs durch die merkwürdige, vor allem akustisch erzeugte ›Trennwand‹ zurückgesetzt, die quer durch Baubys Eigenwahrnehmung zu verlaufen und seine Existenz in der Welt seltsam zu verdoppeln scheint; als außen im Raum zu hörender, fast mechanischer Atem und für Andere sicht- und adressierbarer Körper und als innerer Atem und Stimme – die aber eben nicht nur Stimme ist, sondern ein stark haptilisiertes Körpersubjekt transportiert, das den kleinen Körperraum bewohnt, in dem wir mit ihm verortet sind. Der Film verweist so auf eine Störung in der empfundenen, »doppelte[n] Zugehörigkeit« von Baubys Leib »zur Ordnung des ›Objekts‹ und des ›Subjekts‹« (Merleau-Ponty 1986[1964], 180), verfällt aber auch nicht in eine Geist-Körper-Trennung, in der seine Stimme nur als körperlos-ephemere Gedanken erklingen würden; Baubys Bewusstsein erscheint als irreduzibel verkörpert.

Diese akustische Trennung hält bis zum Ende der Szene an; als Dr. Cocheton und die Pfleger*innen den Raum verlassen haben und Bauby sich offenbar langsam beruhigt, folgt, aufgeblendet aus einer längeren Schwarzblende, eine lange *Dutch-Angle*-Einstellung auf die wehenden Vorhänge am offenen Fenster, auf denen das Sonnenlicht spielt. Das Bild gleitet immer mehr in die Unschärfe ab, während Bauby sich von der schwingenden Taktilität der immer wieder zum Bett hin wehenden Vorhänge bannen zu lassen scheint, deren Bewegungen er mit einem rhythmischen »clac ...clac ...« kommentiert (TC 00:06:16). Ähnlich einem *pillow shot* in den Filmen Yasujiro Ozus wirkt die Einstellung entschleunigend und kontemplativ-verträumt und deutet einen Stimmungswechsel an. Die rhythmisch wahrnehmbar gemachte Taktilität des Windes scheint eine Einschwingung zwischen Baubys ›innerem Atem‹ und dem im Außenraum hörbaren Atemgeräusch herbeizuführen, das immer mehr von dem Rauschen des Windes ersetzt wird, welches wiederum Baubys ›inneren Atem‹ mitzutragen und auf die Bewegungen der Vorhänge einzuschwingen scheint. Taktilität tritt hier in ihrer hypnotischen Qualität auf und leitet eine Sammlung und Beruhigung Baubys sowie ein Abdriften seiner Aufmerksamkeit ein, einer Hingabe Baubys an eine Wahrnehmungshaltung des *dehold*.

Dies scheint eine Art Schleuse zu öffnen, denn plötzlich greift das Schwingen auch auf die Kamera über, die jetzt pendelnd durch den Raum des Krankenzimmers schwenkt, welcher zudem durch starke Überbelichtungen immer wieder in weißen Flecken dematerialisiert wird, als ob sich auch das Spiel des Sonnenlichts auf den Vorhängen auf den Filmkörper übertragen habe. In einer Einstellung, die offenbar halb Rückblende, halb Traum ist, sieht man eine Frau, die Baubys Stimme mit »Inès« adressiert, Bilder an der Wand des Zimmers aufhängen. Dabei pendelt die Kamera, nähert sich ihrem Gesicht, schwingt wieder zurück und vollzieht Bewegungen im Raum, die wir nicht unproblematisch diahaptisch, also als Erleben Baubys, inkorporieren können;

vielmehr zeigt der Filmleib einen Eigensinn. Zuletzt trudelt die Kamera von einem Foto an der Wand, auf dem Bäume zu sehen sind, zu einer wirklichen Baumkrone, dann abwärts auf das Gesicht eines panisch aussehenden Jungen, dessen Anblick uns sofort entzogen wird, als ein geräuschvolles Öffnen der Vorhänge durch die Krankenschwester Bauby wieder ins Hier und Jetzt zurückholt. Die diegetische Taktilität des Windes und der Sonne affiziert hier also zunächst uns/Bauby, aber dann auch den Filmleib, der von der gestischen Qualität der Berührung, einem schwingenden Wiegen, mimetisch angesteckt zu werden scheint, dadurch Bewegungen im Raum ausführt, die Bauby aktuell unmöglich sind, über diese aber Baubys verkörperte Erinnerungen an die Situation des Schlaganfalls affiziert und zur Wahrnehmung bringt.

Nach dem Aufwachen ist Bauby merklich desorientiert; Ton und Bild zeigen erneut starke Schwankungen in Klarheit bzw. Schärfe. Auch hat die Beweglichkeit der Kamera in der vorangegangenen Traum-/Rückblendensequenz Spuren hinterlassen: Baubys Blick wandert nun deutlich beweglicher im Raum hin und her, folgt teilweise den Bewegungen der Krankenschwester, aber wirkt dabei immer noch ungeschickt schwankend und haltlos; seine/unsere Wahrnehmung wirkt wie die Perspektive eines in der Brandung dümpelnden Schiffbrüchigen. Dabei tauchen auch kurz, durch einen flüchtigen, aber annähernd gelingenden Versuch der Fokussierung, seine Hände aus der Unschärfe auf, die leblos und objekthaft auf der blauen Fläche seiner Bettdecke liegen und durch den kurzen Moment des volumenhaptischen Bezuges auf sie, bei dem die Härchen auf dem Handrücken eine merkwürdige haptische Präsenz erhalten, noch fremder erscheinen (TC 00:06:59).

Die anschließende Chefvisite, bei der Dr. Lepage (Patrick Chesnais) Bauby die entmutigende Diagnose des Locked-in-Syndroms überbringt, verstärkt die aquatische Atmosphäre des Zimmers noch weiter, indem während des Gesprächs zahlreiche Lichtreflexionen auf den weißblauen und türkisgrünen Kitteln und den Gesichtern der Ärzte tanzen, wie man es vom Spiel des Sonnenlichts auf stark bewegten Wasseroberflächen kennt, was zusammen mit der Untersicht der Einstellung den Eindruck erzeugt, wir befänden uns unter Wasser und die Wellen über uns reflektierten Licht auf die Umstehenden. Dies kreiert aber nicht nur den Eindruck einer Submersion, sondern auch einen kurzen, filmkörper-reflexiven Moment, indem die Frage aufgeworfen wird, woher die Reflexionen kommen, warum sie in den vorangegangenen Szenen nicht da waren und ob sie in der filmischen Wirklichkeit objektiv bestehen oder Baubys immer noch beeinträchtigte visuelle Wahrnehmung vermitteln sollen. Ein emersiv-taktiler Griff Dr. Lepages zur Kamera (TC 00:09:45), an Baubys/unser rechtes Auge, das Bauby mit einem scharfen Einatmen als Zeichen von Schmerz beantwortet, wirkt so unvermittelt körperlich, dass wir und Bauby sowie Filmleib und Figurenleib wieder zur Deckung kommen; unser diataktiles Erleben des Filmleibs-als-Figurenleib ist wiederhergestellt.

Nachdem die Gruppe der Ärzte und Schwestern das Zimmer verlassen hat, positioniert uns die nächste Einstellung tatsächlich unter Wasser; aus der bildfüllenden Ansicht trüben Wassers heraus schwenkt die Kamera auf den Helm eines altertümlichen Taucheranzugs (TC 00:10:44). Diese Einstellung verleiht allem, was zuvor latent, als unterhalb der filmischen Wirklichkeit des Krankenhauszimmers liegende taktile Potenzialität erahnbar war, auf einen Schlag eine fühlbare Präsenz: Die aquatische Atmosphäre des Zimmers ist zum bläulichen Meerwasser geworden, die seltsam mechanischen

Atemgeräusche aus der Aufwachsequenz sind nun als gepresstes Atmen innerhalb des leicht metallisch schallenden Taucheranzugs verstehbar, in dessen kleinem Innenraum wir akustisch verortet sind. Baubys heftig schlagendes Herz ist zu hören und vor allem zu fühlen – die Schläge sind über den Subwoofer als pulsierender Bass stark taktil fühlbar, ebenso wie der Wasserdruck, der als durchgehendes, tieffrequentes Dröhnen auf den Körper presst. Dann jedoch taucht hinter den Sichtfenstern des Helms das schreiende Gesicht eines Mannes auf, der wild den Kopf hin und her schleudert. Erneut wird eine Spaltung deutlich: Warum ist sein Herzschlag und Atem zu hören, aber nicht sein Schreien? Visuell und akustisch mit ihm abgetaucht, sind wir in der Submersion verortet, die die Metapher seines Körpererlebens darstellt, wo dieses erneut als ein merkwürdig verdoppeltes, von sich selbst abgetrenntes Erleben deutlich wird.

Der nächste Schnitt transportiert uns zurück ins Bett: Wir sehen zwei Hände in Großaufnahme vor dem Hintergrund der grünen und blauen Bettdecke (TC 00:10:54). Nur einzelne Hautfalten und Härchen am Handrücken der einen Hand liegen im Fokus, während der Rest des Bildes extrem verschwimmt. Der über den Subwoofer kommende, permanente, tieffrequente, rauschende Druck ist nun zwar leiser, aber immer noch deutlich fühlbar; darüber ist Baubys ›innerer Atem‹ zu hören sowie das Rascheln der Bettdecken, während immer wieder langsam bewegte Hände in Großaufnahme mit stark schwankendem Fokus auftauchen und deutlich wird, dass zwei Pfleger Bauby massieren und seine Gliedmaßen, Hände und Füße dehnen, worauf er jeweils mit zitterndem Atem reagiert. Der Druck des Wassers auf den Taucheranzug bzw. des Subwoofer-Schalls auf meinen Körper ist teilweise noch als taktile Retention der vorangegangenen Unterwasser-Szene vorhanden, teilweise auf den Druck der Hände der Pfleger auf Baubys Körper transponiert. Aus einem homogen abschließenden und immobilisierenden Druck wird damit ein punktueller, auf mehrere Hände verteilter, Baubys Körper mobilisierender Druck, der der Körperoberfläche als Anderem und Fremdem die bedrückende Qualität zumindest etwas zu nehmen scheint und daran arbeitet, Baubys Körper als in der Welt, in dieser Situation präsenten Körper zu haptilisieren.

Die folgende Szene, in der sich Marie (Olatz Lopez Garmendia) und Henriette (Marie-Josée Croze) als Baubys Krankengymnastin und Logopädin vorstellen, konstruiert diesen Körper zudem als geschlechtlichen und sexuellen, indem Bauby die Aussagen und Fragen der Frauen in seinem Kopf anzüglich kommentiert, während seine Blicke insbesondere für ihn begerhrliche Fragmente wie Maries Lippen oder ihr Dekolleté als haptisch präsent fokussieren und er sich im Voice-Over ›angesichts solcher Schönheiten‹ über die Unerfüllbarkeit seines Berührungsbegehrens frustriert zeigt (TC 00:11:56). Gregory Brophy, der bereits eine gendersensible Analyse des Films vorgelegt hat (Ders. 2021), weist darauf hin, dass damit einerseits ein *toxic trope* der Darstellung männlicher Behinderung aufgerufen wird, da *Disability*-Narrative männlicher Figuren den Verlust einer generell als männlich konstruierten Unabhängigkeit und Handlungsmacht oft mit einer über misogynen Male-Gaze-Blickgeschehen erzählten Hypersexualisierung und einer ›erotischen Rehabilitation der Männlichkeit‹ kompensieren. Andererseits sieht er die starke Adressierung der Kamera durch die Figuren als Möglichkeit, auch eine *hypervisibility* Baubys herzustellen, ihm also die Anonymität des Voyeurs zu entziehen. Tatsächlich fragt man sich kurz, ob Marie und Henriette in dieser Nähe nicht sehen, wohin Bauby schaut, oder

ob die immer noch etwas schwankend und instabil wirkende Qualität seiner Ausrichtungsbewegungen ihm hier gewissermaßen Deckung verschafft.

Brophy argumentiert weiterhin, *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* unterlaufe nicht nur ein Unsichtbarkeitsgebot, sondern auch ein Berührungsverbot der Kamera, das Film generell bestimme und im Normalfall von Filmen nur vorübergehend gebrochen werden könne, soll die Immersion gehalten werden. Er nennt dieses Verbot die »haptophobia« der Kamera; ihr Modell sei die Nicht-Berührbarkeit des ideal männlichen Subjekts, die zu den »peculiar formalisms« der Performanz von Männlichkeit als autonom und distanziert gehöre (ebd., 125). Da »Haptophobie« das Standardmodell filmischer Gestaltung und Rezeption darstelle, bedeute Kameraberührung für die Zuschauer*innen (die Brophy offenbar als standardmäßig sich männlich identifizierend versteht) immer eine Krise und einen Schock.²⁶⁹ In *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* eröffnen für Brophy die extensiven Berührungen an der Kamera als Baubys Körper und die damit einhergehende Erschütterung des Ideals männlicher Nicht-Berührbarkeit ein queereres Potenzial und eine Möglichkeit der Neuverhandlung von Geschlechterkonstruktionen.

Dass eigene Nicht-Berührbarkeit – ebenso wie aktives Berühren anderer Körper, muss ergänzt werden – männlich konnotiert ist und Berührt-Werden deshalb eine Feminisierung darstellen kann, hat durchaus eine sinnesgeschichtliche Re-/Produktionsgeschichte (vgl. Kap. 2.2). Es lohnt sich allerdings, die Frage, wie Film tastsinnesgeschichtliche Konstruktionen von Geschlecht wiederaufführt (und sie dabei vielleicht auch neu verhandelt), nicht nur entlang der Achse von Berührung oder Nicht-Berührung bzw. Nicht-Berührbarkeit der Kamera zu stellen.²⁷⁰ Denn erstens können potenziell feminisierende Taktilisierungen auch ohne Kameraberührung, etwa akustisch oder atmosphärisch, erzeugt werden; zweitens ist eine über den Tastsinn funktionierende männliche Vergeschlechtlichung der Kamera bzw. des Filmleibs nicht

269 Brophy merkt dabei zwar an, dass die Kameraberührungen in *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON*, anders als aufgrund der generellen Haptophobie der Kamera zu erwarten wäre, nicht anti-immersiv, sondern sogar immersionsverstärkend wirken, kann aber nicht erklären, warum (vgl. ebd., 140). Eine hapto-taktile Analyse kann zeigen, dass dies über eine verbindende, glättende Funktion von Taktilität zustandekommt, die Brüche zwischen Film-, Figuren- und meinem Zuschauer*innenleib überspielen kann.

270 Diese Konzentration führt Brophy in seiner Argumentation auch dazu, die Taucherglocke als undurchdringlichen, unempfindlichen »Panzer« (»carapace«; ebd., 141) und als eine Metapher für konventionelle Männlichkeit zu lesen. Diese Lesart halte ich sowohl logisch als auch ethisch für problematisch. Logisch ist es nicht nachvollziehbar, wie die Taucherglocke, die Bauby als Metapher der Beschreibung seines gelähmten Körpererlebens wählt und die damit immer auch die *Einschränkung* seiner autonomen Männlichkeit visualisiert, gleichzeitig für ebenjene unangetastete, autonome, machtvollste Männlichkeit stehen soll, die sie behindert, was fast schon zynisch wirkt, da ein kulturalisiertes geschlechtliches Selbstverständnis die prinzipielle Möglichkeit einer Überarbeitung hat, seine körperliche Lähmung aber nicht. Ethisch halte ich es zudem für problematisch, diese Metapher, die eine kreative Schöpfung Baubys darstellt, derart stark umzudeuten. Eben weil sie als kreative Schöpfung auch eine wichtige selbstermächtigende Funktion hat, wird im Verlauf des Films zwar deutlich, dass die Taucherglocke in ihrer hedonischen Qualität ambivalent sein kann, auf taktill unterschiedliche Weisen Bedeutung tragen und schaffen kann, als niederdrückend, aber auch als schützend empfunden werden kann. Letzteres ist aber gerade *kein* Rückzug auf eine ursprüngliche männlich-autonome Selbsterfahrung, sondern eine Aneignung des Gegebenen im Rahmen seiner aktuellen Möglichkeiten, eine Überlebensstrategie.

nur von der Einhaltung eines Standards des *noli me tangere* abhängig, sondern wird auch über andere Parameter wie das gestische Verhalten der Kamera im Raum, die visuelle und akustische Verfügbarkeit des Raums und die Kopplung mit narrativer Information re-/produziert.

Dies wird auch an der nun folgenden Szene deutlich. Auf Henriettes Frage, ob Bauby der Chefredakteur der *ELLE* gewesen sei, werden wir mit einem harten Schnitt in eine Rückblende, eine Szene aus Baubys Leben vor dem Schlaganfall, geworfen (TC 00:13:47). Die Szene, in der Bauby von den Bürogebäuden der *ELLE* zu einem Fotoshooting fährt, vor Ort mit den Fotografen spricht und ihre Arbeit kontrollierend begutachtet, ist von treibender Rockmusik (*Chains of Love* von The Dirtbombs) bestimmt, die die Dialogebene fast vollständig überdeckt. Dabei folgt die Kamera Bauby zunächst in illativen Kamerafahrten aus merklicher Untersicht und mit leicht geneigter Verkantung, während dieser sich in breitschultrigem Jackett mit selbstsicherem, federndem Gang durch den Raum bewegt. Dann wechselt die Sicht zu seinem POV, während er von Fotografen und Models begrüßt wird und mit schnellem gleitenden Blick die auf dem Boden ausgebreiteten Fotos kontrolliert, was wiederum mit *overshoulder shots* zwischengeschnitten wird, die Bauby in dynamischen Schwenks begleiten. Dabei wird das Set immer wieder von den Blitzen der Fotoapparate erhellt wie von Weißblenden. Die merklich entfesselte Kamera transportiert eine Art des lebendigen Eingebundenseins Baubys als aktiver Gestalter, als ›Macher unter Machern‹ (außer den Models sind die meisten Anwesenden männlich). Es ist ein dionysisch-fließender, fast chaotischer Raum, den Bauby aber kompetent durchmisst und benutzt; immer wieder schüttelt er Hände, erklärt gestikulierend, begutachtet, nickt ab, wendet sich bestimmten Dingen zu. Seine Wahrnehmung ist ein operationelles, Wichtiges schnell erkennendes und reagierendes Sehen; seine Bewegungen sind mühelos fließend und auf seine Ziele hin vereinheitlicht, während er das ›Tableau Vivant‹ der posierenden Models auf seinen ästhetischen Wert hin haptisch exploriert, bestimmte Winkel herausgreift, bestimmt, was wie festgehalten werden soll und wie die späteren *ELLE*-Leser*innen blicken werden, während er seine Fotografen anleitet. Die sich immer wieder illativ in den Raum hinein bewegende Kamera scheint zu spiegeln, wie die Kameras der Modelfotografen »tief ins Gewebe der Gegebenheit [eindringen]« (Ku 496).

Die Szene steht dabei sowohl im Kontrast zu den Aufnahmen im Krankenbett als auch in einem partiellen Ähnlichkeitsverhältnis: Die emersiven Griffe der Personen in den *avant-champ*, wenn sie Bauby die Hand reichen, die Untersicht auf das Geschehen und die Taktilität der das Studio durchzuckenden Blitze sowie die Tatsache, dass das meiste der Szene in einer Verkantung aufgenommen ist, die Baubys Kopfhaltung nach dem Schlaganfall nachträglich in die Erinnerung einzuschreiben scheint, entsprechen einigen derjenigen Gestalten und Strukturen des Visuellen, die Baubys Sicht nach dem Schlaganfall kennzeichnen, haben aber hier eine andere hedonische Qualität, untermalen sie doch eine Umgebung, die nicht nur selbst hochgradig belebt erscheint, sondern in der Bauby agieren und reagieren, sich kompetent bewegen und visuell uneingeschränkt orientieren und dem Raum so ausreichend haptischen Anhalt und haptische Verfügbarkeit abgewinnen kann. Es ist ein Raum, in dem er über Abstand und Annäherung selbst entscheiden kann – haptische Kompetenz bildet hier klar die Figur des Erlebens, während die taktilen Qualitäten der Umgebung wie die Blitze und Berührungen nur einen

Grund darstellen, der zur Belebtheit des Milieus beiträgt, in dem Bauby, ganz in seinem Element, agil zu schwimmen scheint wie ein Fisch im Wasser.

Die Szene kreiert damit sowohl narrativ als auch ästhetisch einen starken Kontrast zur nun folgenden, als »exceptionally shivering scene« (Laine 2010, 298) wohl bekanntesten Szene des Films, in der Baubys rechtes Auge zugenäht wird (TC 00:14:30). Sie wird akustisch mit einem J-Cut eingeleitet, der Bauby aus der »Erinnerung« des Fotoshootings reißt, welche durch den fehlenden zeitlichen Anschluss an das Gespräch mit Henriette jetzt nachträglich als Traum erkennbar wird. Während noch eine Totale im Fotostudio zu sehen ist, ist eine unangenehm drängende Stimme zu hören, die sagt: »Votre œil droit ne va pas comme il faut!« [Ihr rechtes Auge funktioniert nicht richtig!]. Der nächste Schnitt wirft uns in Baubys POV im Krankenbett zurück. Zeitgleich setzt auch sein laut wummernder, bassiger Herzschlag wieder ein und etwas hintergründiger ebenfalls das dröhnende Rauschen, das die Szene unter Wasser bestimmt und die Massageszene begleitet hatte; akustisch sind wir praktisch wieder im Taucheranzug. Das Gesicht eines Arztes (Jean-Philippe Écoffey), der nun fragt, ob Bauby ihn höre, ist extrem dicht vor der Kamera. Nicht nur die plötzliche Nähe und die ruppige Ansprache sind verstörend; sein Starren direkt in die Kamera wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass er eine Lupenbrille trägt, deren Gläser seine Augen optisch vergrößern und an deren Oberseite eine Stirnlampe montiert ist, die nun direkt ins Objektiv scheint, während er wiederholt: »Votre œil droit ne va pas comme il faut« und diesmal anschließt: »Je vais vous le coudre!« [Ich werde es Ihnen zunähen!]. Bauby reagiert mit einem schockierten »Coudre!« [Zunähen!], während der Arzt sich kurz wendet, um Nadel und Faden bereit zu machen, dann knapp erklärt, die Okklusion sei wegen des Risikos der Geschwürbildung auf der Hornhaut notwendig, und er wäre früher gekommen, wäre er nicht im Skiurlaub gewesen. Das Abrollen des Fadens ist überlaut; von einer Detailaufnahme seiner chirurgischen Nahtschere schwenkt die Kamera auf das Gesicht des Arztes, wo der enge Fokus einzelne Poren und Schweißtropfen auf der Schläfe hervorhebt, während dieser weiter über seinen Skiurlaub plaudert, sich dann wieder zur Kamera wendet und sich uns/Bauby nähert. Baubys Herzschlag wird schlagartig lauter; sein »Ne m'approchez pas!« [Nähern Sie sich mir nicht!], das er noch zwei Mal wiederholt, transportiert deutlich seine Angst, während das Gesicht des Arztes bis auf sein durch die Lupe vergrößertes rechtes Auge durch die extreme Annäherung an die Kamera zunehmend verschwimmt. Die direkt ins Objektiv leuchtende Stirnlampe verunklart das Bild noch weiter. Baubys Stimme ist mittlerweile zu einem hilflosen Bitten übergegangen, durchsetzt von Flüchen und Unglaubensbekundungen.

Plötzlich ist, aus der Überbelichtung des immersiv-taktilen Lichts heraus und immer noch extrem verschwommen, etwas Blassrosafarbenes im Vordergrund zu sehen, das den Bildausschnitt von oben und unten einhüllt. Zur anempathisch wirkenden Aussage des Arztes, Bauby würde »gar nichts spüren«, fokussiert die Kamera auf diese Umhüllung, die nun als oberer und unterer Lidrand mit Wimpern und deutlich sichtbar durch das Gewebe gestochener blauer Operationsfaden erkennbar wird (TC 00:15:12), was einen starken, entaktill-nozizeptiven Effekt zeitigt – »an involuntary wincing« (Brophy 2021, 131), »with each stitch painfully felt by the viewer« (O'Brien 2019, 25). Baubys Stimme ist jetzt zu einem gequälten, zitternden Flüstern geworden, das zwar immer noch darum bittet, in Ruhe gelassen zu werden, aber dieser absoluten Unterwerfung sei-

nes Körpers unter die Macht eines invasiven Anderen nichts entgegenzusetzen hat. Sein Herzschlag und das Dröhnen der Taucherglocke sind mittlerweile sehr laut und machen diavital Baubys Stress spürbar. Der Fokus verlässt den Lidrand und richtet sich auf den Arzt, dessen Gesicht nun hinter dem rötlichen Oval der sich immer mehr schließenden Lider zu sehen ist. Von einem entsetzten Blick auf das Geschehen selbst verschiebt sich der Blick also auf das im Raum Sichtbare wie auf einen Ankerpunkt, der aber zunehmend verschwindet.

Hapto-taktil betrachtet stellt sich die Wirkung der Szene allerdings als sehr viel komplexer dar, als lediglich die größtmögliche Mitfühlbarkeit von Baubys Terror und Ohnmacht sicherzustellen. Der extrem lokalisierte Fokus des Tilt-Shift-Objektivs gibt dem Lidrand, den Wimpern und dem Faden eine solche haptische Präsenz, dass ein Filmkörper-reflexiver Moment entsteht: Der Filmleib richtet sich auf eine Weise auf einen Teil seines eigenen Körpers, der im Kosmos menschlicher Wahrnehmung unmöglich ist; unsere Verortung in Baubys Kopf wird von ihrer bisherigen Stelle gelöst und nach hinten verschoben. Bei manchem*r wird vielleicht ebenfalls die in Sobchacks Sinne hermeneutische Frage auftauchen, wie die mit der offensichtlich künstlichen Lidmembran präparierte Kamera aussieht und warum Kamiński diese Fokussierung des Lidrandes für eine noch überzeugendere Darstellung von Baubys POV nicht vermieden hat. Zusätzlich entsteht eine Irritation darüber, warum Bauby plötzlich nur noch aus dem rechten Auge zu schauen scheint, da sein linkes ja noch funktioniert. Dies scheint rein dramaturgische Gründe zu haben, bedeutet der Moment entstehender, vollständiger Dunkelheit nach Vernähung des Auges doch eine ungleich existenziellere Bedrohung, die Brophy als »live burial of the eye« (Ders. 2021, 130) beschreibt. Es entstehen also Fokus/Echo-Fokus-Verschiebungen zwischen einer diahaptischen und diataktilen Ausrichtung auf den filmischen Raum und einer haptischen auf den Filmkörper, die ebenfalls einen Bruch zwischen Filmleib und Figurenleib fühlbar werden lassen: Die haptische Präsenz des Lidrandes geht merklich auf die Fähigkeiten der filmleiblichen statt auf die der figurenleiblichen Wahrnehmung zurück; unser figurenleib-diahaptisches und -diataktiles Erleben der filmischen Welt durch Baubys Wahrnehmung hindurch ist kein unkompliziert inkorporierendes. Dennoch »funktioniert« die Szene, da Taktilität hier die Funktion einer *affektiven Suture* der Zuschauer*innen in das Geschehen annimmt: Der sichtbar durch die Lidmembran gezogene Faden hat einen unmittelbar taktil fühlbaren Effekt, der unhintergebar ist; das »unfreiwillige Zusammenzucken« überspielt die Brüche zwischen den Körpern, ohne sie völlig zu tilgen, indem die existenzielle Verletzung des Körpers die Taktilität des Geschehens in den Fokus, die menschlich unmögliche Haptik in die Latenz treten lässt.

Dass diese Brüche dennoch bestehen bleiben und bedeutsam sind, wird kurz darauf noch einmal sehr deutlich. Nach einer Schwarzblende, die die vollständige Okklusion des rechten Auges anzeigt, und einer nur für einen Sekundenbruchteil sichtbaren verschwommenen Aufblende, die als das Öffnen von Baubys linkem Auge verstehbar ist, werden wir plötzlich aus Baubys Körper hinauskatapultiert: Wir starren aus nächster Nähe auf ebenjenes gerade geöffnete Auge, das sich wie als Geste der Kapitulation langsam wieder schließt, dann schwenkt die Kamera nach links und zeigt sein vernähtes Auge, was interobjektiv empathisch ebenfalls eine starke nozizeptiv-taktile Wirkung zeitigt. Gleichzeitig ist der umhüllende Bassdruck, der die Vernähungsszene bestimmt hatte,

nun verschwunden und durch die Atmo des Krankenzimmers ersetzt. Der plötzliche, auch akustische Ausschluss aus Baubys Körper erzeugt den Eindruck von Kälte, die den Anblick des mit kaltweißem Licht beleuchteten Auges, der dunkelroten Gewebs-einblutungen, der gelben Rückstände antiseptischer Jodlösung und der schwarzen Eintrittslöcher des Fadens als erschütternde Bilanz eines traumatischen Ereignisses untermauert.

Für sich genommen entspräche diese die Operationsszene abschließende Einstellung einer Präsentation des versehrten Körpers, die ein ableistisches Begehren »to witness body-based spectacles« (Snyder/Mitchell 2010, 180) bedient. Wie Snyder und Mitchell ausführen, instrumentalisieren Melodramen über Behinderung oft eine tiefsitzende Angst nicht-behinderter Zuschauer*innen vor Behinderung und zeigen den behinderten Körper »as a site of visceral sensation«, an dem »abject fantasies of loss and dysfunction (maimed capacity)« durchgespielt und abgewehrt werden (ebd., 190).²⁷¹ Während die viszerale Wirkung der Einstellung nicht abzustreiten ist, steht hier m. E. allerdings ein Spektakelwert oder ein abwehrendes Othering nicht im Mittelpunkt; vielmehr wird eine repräsentationskritisch produktive Ambivalenz erzeugt: Zunächst einmal ist die Einstellung sehr kurz, was ihre entaktil-viszerale Schockwirkung im Vordergrund der Wahrnehmung lässt und den Anblick wieder entzieht, bevor Baubys vernähtes Auge zum Objekt der faszinierten Abtastung mit dem Blick werden kann, die einem Begehren der empirischen Wissbarmachung folgt (vgl. ebd., 180). Dennoch schwingt der Aspekt der Abwehr und des Otherings mit, indem das stark fokussierende, haptische Greifverhalten des Filmleibs auf Lidrand und Faden aus der vorangegangenen Einstellung, das gestisch als Versuch anmutete, sich das chirurgische Besteck vom Leib zu halten, nun gegenüber dem vernähten Auge noch nachwirkt und uns die Begutachtung des versehrten Körpers von außen auch als distanzierenden Kontrollgestus spürbar macht. Auf der Tonebene ist derweil der leise zitternde Atem Baubys zu hören; darüber ein lautstarkes Aufstöhnen des Arztes, als ob der Vorgang des Vernähens *ihn* körperlich sehr mitgenommen hätte, was geradezu zynisch wirkt und den Ausweis seiner fehlenden Empathie vervollständigt, die maßgeblich zum »terror of proximity without the intimacy of care« (Brophy 2021, 130) der vorangegangenen Szene beigetragen hatte.

Zudem sind die Einbettung der Einstellung und die Dramaturgie der Sequenzabfolge interessant: Gleich nach dem kurzen Blick von außen sind wir wieder in Baubys POV verortet, der, zu einer sehr ruhigen, zaghaften und leicht wehmütigen extradiegetischen Klaviermusik²⁷², auf seinen eigenen, entblößten Oberkörper blickt, auf dem nun Pflasterverbände und ein Tubus zu erkennen sind (TC 00:15:47). Fremde Hände heben seinen linken Arm hoch und ziehen ihm ein Kleidungsstück an, während Dr. Lepages Stimme zu hören ist, der erklärt, man ziehe Bauby jetzt an, da das »Mut mache«. Die Szene ist

271 Der behinderte Körper als Spektakel wirkt bedrohlich, da er auf die (meist verdrängte) Fragilität und Nicht-Selbstverständlichkeit auch der eigenen Gesundheit verweist. Reaktiv und in Durcharbeitung dieser Angst wird er als absolut Anderer und bedauernswerter konstruiert, was aber die Vorstellung eines menschenwürdigen, geschweige denn lebenswerten und erfüllenden Lebens mit Behinderung in der Wahrnehmung Nicht-Behinderter noch mehr erschwert.

272 Es handelt sich um das von Paul Cantelon komponierte *Theme* des Films, das hier zum ersten Mal zu hören ist.

von taktilen Emersionen und Umhüllungen geprägt, indem uns/Bauby raschelnd Kleidungsstücke »über den Kopf« gezogen werden, sowie von passiven Kinästhesen: Er wird aus dem Bett gehoben, in einen Rollstuhl gesetzt, der um die eigene Achse gewirbelt und im Zimmer herumgerollt wird. Momenthaft tauchen herumstehende Personen im Blickfeld auf, die Dr. Lepage knapp als seine Studierenden vorstellt. Baubys Stimme fehlt; erst als Dr. Lepage ihn als »reif für den Rollstuhl« bezeichnet, ist seine bittere Antwort »Merci du verdict!« [Danke für das Urteil!] zu hören. Von der Rückblende, die das Fotoshooting erzählt hatte, bis hierhin zeichnet sich damit eine Dramaturgie ab, die als Kontrastierung eines haptisch Welt-habenden Kompetenzerlebens Baubys mit einer taktilen und invasiven Unterwerfung erscheint, die traumatisch in einem vollständigen Verlust seiner ohnehin fragilen Subjektposition kulminiert: Der Blick auf Baubys vernähtes Auge von außen erscheint damit nicht nur als unser Blick auf ihn, sondern, durch die über die Geräuschebene und die Farbtemperatur vermittelte plötzliche Kälte der Expulsion aus seinem POV in Kombination mit dem Entzug seiner Stimme, auch als eine schockartige Dissoziation Baubys von sich selbst, ähnlich einem außerkörperlichen Erleben, wie es etwa bei Nahtod-Erfahrungen auftreten kann. Nach der Rückkehr in seinen Leib finden wir dann eine Sicht vor, die, als klänge die Außensicht nach, zunächst sehr stark auf den eigenen Körper in seiner Objektivität ausgerichtet ist und sich dann nach oben wendet, als könne Bauby den Anblick seiner passiv bewegten Gliedmaßen nicht mehr ertragen. Die Chaotisierung und durchkreuzte Haptik des Raums durch die schwindelerregende Qualität der passiven Kinästhesen wird durch die getragene Musik abgemildert und nach dem traumatischen Höhepunkt des Vernähens des Auges scheint jetzt eine resignative Stimmung einzusetzen – das Schlimmste, so scheint es, ist ohnehin schon geschehen.

Diese ändert sich mit der nächsten Einstellung, in der die Klaviermusik durch eine kakophon verzerrte, verlangsamte Schallplattenaufnahme ersetzt ist, während Bauby durch den Krankenhausflur geschoben wird, in dem ihm mehrere Patient*innen und Pfleger*innen entgegenkommen und ihn anschauen. Diese Blicke sind in meinem Erleben ungleich schmerzhafter als die prüfenden Blicke des Krankenhauspersonals zu Beginn des Films, weil Bauby nun, nach dem Erleben völliger Machtlosigkeit gegenüber einem ungewollten Eingriff, der Beobachtung seines passiv angekleideten Körpers und der Ausstattung mit einem Rollstuhl als unverkennbarem sozialen Marker von Behinderung,²⁷³ merklich in einer Realität angekommen ist, in der er nicht nur nicht mehr *durch seinen Leib zur Welt ist*, sondern *mit einem Körper gegenüber einer Welt ist*, der ihm ebenso fremd wie immanent, ebenso unverfügbar wie untranszendierbar ist und dessen Oberfläche er nicht nur propriozeptiv als Fremdes fühlt, sondern in dessen äußerer Sichtbarkeit er sich selbst ebenfalls nicht mehr erkennt: Als sich ihm endlich die Gelegenheit bietet, den Wissensvorsprung der anderen hinsichtlich seines eigenen Äußeren aufzu-

273 In seinen Memoiren schildert Bauby dieses Erlebnis tatsächlich als traumatischer als die Lid-Okklusion, da es ihn in seinem Erleben »[v]om bloß Kranken zum Behinderten« werden lässt und eine »brutale Abwertung seiner Zukunftsperspektiven« bedeutet: »Auf einmal sah ich die bestürzende Realität. So blendend wie ein Atomblitz. Schärfer als das Fallbeil einer Guillotine« (Bauby 1997, 10f.).

holen, und er in den reflektierenden Glastüren der Vitrinen am Rand des Flures einen ersten Blick auf sein Gesicht erhascht, reagiert er mit blankem Entsetzen:

Oh mon Dieu, c'est qui, ça? C'est moi! J'ai l'air ... J'ai l'air sorti d'un bocal de formol!
Quelle horreur! [etwa: Oh Gott, wer ist das? Das bin ich! Ich sehe aus ... Ich sehe aus,
wie aus einem Glas Formalin gekrochen! Wie entsetzlich!] (TC 00:17:16).

Die Ansicht des Flures, dessen Raumtiefe durch ein vor Bauby/uns den Gang entlanglaufendes Mädchen betont wird, bietet zum ersten Mal die Erfahrung einer einigermaßen stabilen diegetischen Raumhaptik. Die sensorischen Störungen, die die ersten Szenen des Films als einen Kampf um den Anhalt in einem solchen stabilen, materiellen Raum charakterisiert hatten, erscheinen nun rückwirkend wie ein Schleier, der Bauby zumindest teilweise vor der Rückwendung auf die objektive Gegebenheit seines eigenen Körpers für andere bewahrt hatte, indem er dort, wie sich treffend mit Sartre beschreiben lässt, ganz in die intentionalen Akte der Herstellung von Orientierung involviert gewesen war, mit seiner eigensinnigen Wahrnehmung als »Hilfsmittel und Hindernis[]« befasst, und seine »Haltung« dabei »keine Außenseite« hatte (Sartre 1943, 346). Die Detailaufnahmen der Augen der Ärzte und Pfleger*innen in der Anfangssequenz, die durch den engen Fokus des Tilt-Shift-Objektivs eine verfremdende haptische Präsenz erhalten hatten, scheinen nun im Vergleich zu Baubys Reintegration in einen sozialen Raum, in dem Körper immer auch Ausdrucksgeschehen sind, noch mehr den Sartre'schen Unterschied zwischen Auge und Blick zu verdeutlichen, zwischen dem Organ des*der Anderen, das von mir in der Welt wahrgenommen werden kann, das ich fixieren, also auf Abstand ›haben‹ kann, und dem Blick, der mich abstandslos, direkt bei mir, auf meinem Körper trifft und mich bei mir fixiert (vgl. ebd., 345). Kurz, von einem audiovisuellen Gewebe, in dem die Welt ein anbrandendes Gemisch war, in dem Augen aber in all ihrer invasiven Nähe dennoch durch punktuelle Haptilisierungen und deren Verfremdungswirkung wenigstens teilweise auf Abstand gehalten werden konnten, ist Bauby nun in einem festeren Raum angekommen, der zwar objektiv mehr Anhalt bietet, in dem Augen aber zu Blicken werden, die ihn ungleich taktiler treffen und sich nun auf ihm selbst bewusste Weise auf seine behinderte Körperlichkeit heften.

Wenn Subjekt-Sein, wie Sartre ausführt, aber heißt, den Anderen in seinen Möglichkeiten zu verändern (vgl. ebd., 351ff.), verändert sich mit der folgenden Szene, in der Bauby auf die Terrasse geschoben wird, wo seine Frau Céline auf ihn wartet, auch die hedonische Qualität der Taktilität der Blicke zumindest teilweise. Hier leitet Dr. Lepage Céline an, sich Bauby so zuzuwenden, dass er sie sehen kann; ihre leiblichen Möglichkeiten werden also vom filmischen Kader (als Baubys leiblichen Möglichkeiten) diszipliniert (TC 00:18:23). Die männliche Zugriffsmacht des operationellen Blicks, mit dem Bauby während des Fotoshootings den Wert der fotografischen Blickwinkel auf die weiblichen Körper bestimmt hatte, ist hier einer leisen, indirekten Agency der Einwirkung auf die Blickwinkel seiner Besucher*innen gewichen, die sich aus deren Rücksicht und *Caring* für ihn herschreibt und die eine Sichtbarkeit herstellt, die ambivalent ist, indem sie auf ihn reagiert, seine Subjektivität bestätigt und ihn im Leben hält, zugleich aber auch seine ihn frustrierende Körperlichkeit hervorhebt, was sich dann auch in Baubys Weigerung, seine Kinder zu sehen, ausdrückt.

Eine kurz darauf folgende Szene, in der Henriette Bauby die ESARIN-Methode vorstellt (TC 00:21:23), thematisiert diese neue Form der Agency, in die Bauby sich einfinden muss, noch deutlicher als Resultat gemeinsamer, wechselseitig geduldiger und rücksichtsvoller Erarbeitung. Bislang hat Bauby mit einem binären Code – einmal Blinzeln für »Ja«, zweimal für »Nein« – kommuniziert; die ESARIN-Methode soll ihm ermöglichen, durch Blinzeln bestimmte Buchstaben des Alphabets auszuwählen. Zu Anfang wartet Henriette seine Antwort auf die Frage, ob er wisse, was er sagen wolle, nicht ab, sondern beginnt sofort damit, die Buchstaben vorzulesen, was ihm Stress verursacht. Anschließend liest sie zu langsam, und Bauby beklagt sich innerlich, dass er sein Auge nicht so lange offenhalten könne. Die narrative Thematisierung lässt hier mit der Konzentration auf das Blinzeln einerseits den Filmkörper-als-Figurenkörper hervortreten, haptilisiert Baubys Körper also im *avant-champ*, macht aber andererseits Differenzen zwischen beiden spürbar, da auffällig wird, dass der Filmkörper vor dieser ausdrücklichen Thematisierung auf der Dialogebene unnatürlich selten geblinzelt hatte. Hier tritt nun Taktilität wieder in ihrer Brüche überspielenden Funktion hervor: Mein eigener Körper übernimmt die Frequenz des Blinzelns mimetisch, ähnlich der spiegelnden Reaktion auf Luftanhalten oder Luftnot von Filmfiguren, die etwa tauchen oder zu ersticken drohen. In dieser homöorhythmischen Beziehung zum Filmkörper fühle ich taktil, als unangenehmes Gefühl der einsetzenden Trockenheit auf meiner Hornhaut, dass die Abstände wirklich zu lang sind, was sich mit Baubys gepresstem Atem und seinen inneren Unmutsbekundungen zu meinem figurenleib-diataktilen Erleben wiederverbindet.

Nachdem weitere Versuche, Buchstaben auszuwählen, misslingen, nimmt Baubys Frustration überhand und eine haptische Exploration der an der Wand hängenden Bilder zeigt seinen Wunsch, sich aus der Situation entfernen zu können. Auf Henriettes Frage, ob sie weitermachen wollen, antwortet der Filmleib mit einer Ansicht von Baubys Taucheranzug unter Wasser. Das über den Subwoofer erneut stark taktil fühlbare Dröhnen des Wasserdrucks und Baubys regelmäßiger, bassiger Herzschlag bilden eine Submersion, die gegen die Welt abschließt, aber hier, in Kombination mit Baubys »J'ai pas envie. J'ai pas envie ... Laissez-moi tranquille« [Ich habe keine Lust ... Ich habe keine Lust. Lassen Sie mich in Ruhe], eine neue hedonische Qualität annimmt. Der taktile Druck bedeutet nun nicht mehr nur die Bedrückung durch den gelähmten Körper, das Gefangensein in dessen eisernem Griff, sondern auch ein Gehalten-Werden und Geschützt-Werden vor Ansprüchen der äußeren Welt, denen nachzukommen Bauby eine zu große Anstrengung abverlangt. Die Taucherglocke des nicht-gehorchenden Körpers kann durch Bauby somit auch umdeutend-aneignend anders empfunden werden, auch zum Rückzugsort und zum Ziel werden, um für sich selbst eine diakritische, gestisch bedeutende Abwendungsbewegung, eine Absage ans Außen auszudrücken.

Dieser Rückzugswunsch schwappt auch hinüber in die folgende Szene, in der Bauby gebadet wird »comme un gros bébé« [wie ein großes Baby], was ihm, wie durch seine verbitterten Kommentare und den Versuch der ironischen inneren Abstandnahme vermittelt wird, die eigene Hilflosigkeit sehr deutlich vor Augen führt. Der Film nimmt hier erneut einen Bruch zwischen Filmleib und Figurenleib in Kauf, um Baubys selbstbezogene *Otherness*, die empfundene Objekthaftigkeit seines Körpers, spürbar zu machen, indem die Kamera zu Bauby in die Wanne getaucht und sein Körper aus Positionen gefilmt wird, die unmöglich seiner Perspektive entsprechen können (TC 00:24:28). Erneut

tritt Taktilität dabei aber als glättend und immersionserhaltend auf: Die taktile Submersion des Filmleibs spiegelt die Entaktilität, die der Anblick von Baubys gebadetem, bewegtem, berührtem Körper in Kombination mit dem Plätschern des Wassers und den Materialisierenden Klang-Hinweisen des Waschens und Abreibens evoziert. Erneut erscheint auch der homogene Druck der Taucherglocke durch den therapeutischen Druck der Hände aufgelockert und verteilt.

Brophy weist darauf hin, dass diese Erfahrung der Hilflosigkeit Baubys Geschlechtsidentität in einer Weise beeinträchtigt, die erklären kann, warum die Arbeit weiblicher Therapeutinnen, insbesondere die Darstellung Maries in der auf das Bad folgenden Physiotherapie-Szene, sexualisiert wird (vgl. Ders. 2021, 135). Dass diese Lesart plausibel ist, wird auch an der Heftigkeit deutlich, mit der Bauby dort auf den seine voyeuristische Lust unterbrechenden Spiegel reagiert, den Marie ihm vorhält und der seinen durch den Schlaganfall verzogenen Mund im Kader mit ihrer klassisch schönen Augenpartie kombiniert und kontrastiert und so seinen selbstempfundenen Mangel deutlich hervorhebt. Mich interessiert hier aber ein anderer Aspekt: Nachdem Bauby unter größter Anstrengung versucht hat, seine Zunge wie von Marie angeleitet zu bewegen und sein Voice-Over dabei starke Frustration über sein Unvermögen ausdrückt, zieht sich Marie nach ein paar ermutigenden Worten die Handschuhe aus und teilt ihm mit, dass sie ihm nun helfen werde, eigenständig den Kopf zu bewegen. Sie greift zur Kamera und bewegt diese langsam hin und her, während Bauby, zunächst noch immer frustriert, kommentiert, dass die ganze Bewegung nur von ihr verfügt sei und er nichts dazu beitragen könne. Ein getragener und verträumter Teil der Klaviermusik des Themas setzt ein (TC 00:27:00), während Marie mit sanfter Stimme im Rhythmus mit den Kamerabewegungen spricht: »Comme ça ... hm-hm ... À gauche ... C'est bien ... À droite ... Bien« [Genau so ... hm-hm ... Nach links ... Das ist gut ... Nach rechts ... Gut].

Die Szene nimmt durch die passiven Kinästhesen, kombiniert mit Maries Intonation und der Darstellung von *close personal attention* die taktile Qualität von ASMR-Stretching/Camera-Moving-Videos an. Plötzlich, während sie Baubys Kopf nach links bewegt, wechselt die Ansicht in Form eines Bewegungs-Match-Cuts vom Blick auf Maries Gesicht zu einem langsamen Schwenk über eine Landschaft: Mit einem deutlichen, nostalgischen Gelbstich, der an die typische Vergilbung der in den Stundenlaboren der späten 1970er und 1980er Jahre entwickelten Familien- und Urlaubsfotos erinnert, leicht unsicher zitternd und immer wieder durch thermozeptive und taktil-emersive Unter- und Überbelichtungen flackernd, gleitet die handgehaltene Kamera über eine bewaldete, sonnige Hügellandschaft, während Maries Worte »À gauche encore« [noch einmal nach links] ertönen. Kurz taucht am unteren Bildrand eine Frau auf und die Kamera rekadiert ansatzweise, gleitet aber schnell wieder ab und wendet sich erneut einem Schwenk über die Hügel zu. Dazu sind Maries Affirmationen »C'est bien ... Ici ... Bien ... Comme ça ... hmm ...« zu hören, die nun zu einem stimmhaften Hauchen geworden sind, während Baubys zitternder Atem die taktile Sinnlichkeit der Szene unterstreicht.

Narrativ wird hier Taktilität in Form passiver Kinästhesen zu einer Methode der Ansprache eines Körpergedächtnisses, in dem Bauby sinnliche Erinnerungen seiner Vergangenheit gespeichert hat, die von Marie über seinen Körper in Bewegung versetzt werden und in Wechselwirkung mit der filmischen Gegenwart treten können. Seine ak-

tuelle körperliche Verfasstheit wird so mit seinem alten, körperlich uneingeschränkten Zur-Welt-Sein wiederverbunden, aber nur teilweise und unter geänderten Bedingungen, denn das Archiv seines Körpergedächtnisses scheint nun nach einer anderen Wertigkeit sortiert zu sein: Im starken Kontrast zur Szene des Fotoshootings kommt nun eine Erinnerung an die Oberfläche, die ein ungerichtetes, sich den Eindrücken der Landschaft hingebendes Schauen zeigt. Auswahl und Beschaffenheit der Erinnerung scheinen durch Baubys körperlichen Jetzt-Zustand ihrerseits auf eine Art umgeschrieben zu sein, die uns über den Filmleib körperlich verständlich wird: Ebenso wie Bauby scheint der unsterblich zitternde Filmleib das horizontale Bewegen neu lernen zu müssen. Seine Wahrnehmung wirkt nicht operationell, sondern ungerichtet, vorsichtig tastend und über die Welt staunend; es ist das Ausprobieren eines neuen Stils des In-der-Welt-Seins, das der Filmleib hier Baubys Vergangenheit einschreibt, um eine Anschlussfähigkeit zu einem Jetzt zu kreieren, in der Bauby eine solche geduldige und probierende, aber auch Hilfe annehmende und sich hingeben könnende Haltung erlernen muss, um sich die Möglichkeit des Erlebens von Schönheit und Lebenslust wiederzueröffnen.²⁷⁴

Zugleich macht der Filmleib aber auch klar, dass er nicht eins zu eins für Baubys Wahrnehmung steht, dass seine – ebenso wie unsere – Möglichkeiten die Möglichkeiten Baubys übersteigen; er bringt uns in einen vermittelnden Kontakt, ohne die Differenzen zwischen den Körpern und Leibern ganz zu negieren: Als Marie Bauby fragt, ob er ihre Hände auf seinem Gesicht spüren könne, antwortet er langsam und nachdenklich »Non«. Dennoch sind wir dabei noch immer in der sonnigen Hügellandschaft verortet, in der uns die Light Leaks des alten Celluloids mit pulsierenden, taktilen Emersionen warmen Lichts anstrahlen. Der Filmleib lässt uns also eine Oberflächentaktilität spüren, die Bauby aktuell noch fehlt, der sich für den Moment mit den sein Körpergedächtnis mobilisierenden passiven Kinästhesen begnügen muss, lässt aber Maries Versicherung »C'est pas grave, ça viendra« [Das ist nicht schlimm; das wird kommen] glaubhafter erscheinen und uns Baubys beginnende Hoffnung mitfühlen, die auch aus der Änderung seiner Stimmlage spricht.

Wenn sich hier die leise Hoffnung einer neuen Art von Bewohnbarkeit seines Körpers und seiner Subjektivität andeutet, thematisieren die folgenden Szenen erneut seine (zum Teil durch Andere erzwungene) Auseinandersetzung mit der Frage, wie seine Existenz in der Außensicht erscheint. Er bekommt Besuch von Pierre Roussin (Niels Ares-

274 Barker beschreibt die Wahrnehmungsbewegungen des Films und Baubys Leiblichkeit insgesamt als in dieser Art parallel: »[A]s Bauby learns again how to swallow, how to speak, how to remember, and how to see, the film seems to relearn the conventions of classical cinema – camera movements, the voice-over, the zoom, the flashback – as if for the first time«, und beschreibt den Schwenk in dieser Szene als »a ›pan‹, only in the most awkward and poignant sense« (Dies. 2010, 192). Da sie allerdings sowohl die POVs nach Baubys Erwachen zu Anfang des Films als auch die ›synästhetische Wahrnehmung‹, die er im Verlauf des Films als neuen Stil des In-der-Welt-Seins anzunehmen beginnt (hier stimme ich mit ihr überein), mit Marks' haptischem Bildbegriff beschreibt, während das Wiedererlernen der Konventionen des klassischen Kinos mit diesem nur als Rückkehr in eine distanzierte Optik gedacht werden kann, ist ihre Analyse des Films für mich in vielen Punkten zwar inhaltlich nachvollziehbar, zeigt aber auch das Verunklarungsrisiko von Marks' Vokabular. Unterschiedliche hedonische Färbungen und Stimmungen der Sequenzen, die auf unterschiedliche tastegestische Begehren zurückgehen, lassen sich damit nicht beschreiben.

trup), der vier Jahre lang in Beirut als Geisel gehalten wurde, nachdem sein Flugzeug entführt wurde, in dem eigentlich Bauby an seiner Stelle hätte sitzen sollen. Roussin sagt ihm, er müsse sich an dem festhalten, was ihn menschlich mache, dann würde er überleben, während Bauby sich schämt, sich nach Roussins Freilassung nie bei ihm gemeldet zu haben. Evoziert diese Begegnung in Bauby ein Gefühl der Nutzlosigkeit seiner eigenen Existenz, wird dies noch weiter verschärft, als seinem Freund Laurent (Isaach de Bankolé) bei einem Besuch heraussrutscht, er habe im Café de Flore in Paris ein Gespräch mitgehört, in dem die Bemerkung gefallen sei, Bauby sei ›zum Gemüse geworden‹. Bauby ist verständlicherweise verletzt und aufgebracht; als Laurent geht, hat die Kamera Baubys POV zugunsten einer Außensicht auf ihn verlassen – zum ersten Mal im Krankenhaus-Setting seit dem kurzen Blick auf sein vernähtes Auge. Auf der Augenhöhe eines stehenden Menschen filmt sie den Balkonbereich in einer Totalen, während Laurent sich entlang der in den Tiefraum fliehenden Linien der Balkonbrüstung entfernt. Ein langsamer Tilt nach unten kadriert dann Bauby in einer von Laurent weggedrehten Dreiviertel-Rückenansicht, deren kunsttheoretische Bezeichnung des *profil perdu* hier genau die Stimmung zu treffen scheint: Bauby wirkt besiegt, sein ›Profil‹ als das Bild des Mannes, der er war, scheint verloren (TC 00:35:25).

Diese Stimmung wird in der darauffolgenden Szene auf nozizeptiv-taktile Weise zu einem Höhepunkt geführt. Mit einem Schnitt wechselt die Ansicht vom Balkon zu einer Totalen, die Bauby in seinem Zimmer im Bett liegend zeigt. Es ist Nacht, und die Konturen seines Körpers werden vom durch das Fenster hereinscheinenden Mondlicht beleuchtet. Es ist ein durchdringender, lauter Sinuston zu hören, der uns in sofortige Anspannung versetzt. Fast zehn Sekunden lang zeigt die Kamera Baubys reglosen Körper in der Totalen, während zweimal das Vorbeiwandern des weißen Seefeuers des Leuchtturms das Zimmer erhellt und wieder ins Dunkel fallen lässt; der Sinuston ist durchgehend zu hören. Die Ansicht springt auf Baubys aufgerissenes Auge im Detail, das den Kader füllt und dessen Iris und Pupille in der Dunkelheit zu einer einzigen schwarzen Fläche verschmolzen sind, die nass glänzend den Rahmen des Fensters reflektiert, welcher so als formal innerer Rahmen des Bildes, platziert auf Baubys Auge als sprichwörtlichem Fenster zur Seele, das Gefühl seiner ›Gefangenschaft in sich selbst‹ zu symbolisieren scheint. Nun ist auch sein gepresster Atem zu hören, was unser entonisches Erleben weiter steigert.

Der nächste Schnitt zeigt, zeitgleich mit einem Anschwellen des Sinustons, Baubys Perspektive: Wir blicken in etwa halbnaher und verkanteter Einstellung auf den an der Wand angebrachten Fernseher, der nur noch ein Testbild überträgt; die Uhr daneben zeigt knapp halb drei. Ein weiterer Schnitt rückt uns so nah an das Testbild heran, dass dessen Pixelstruktur kaderfüllend zu einer haptischen Fläche wird, über die taktil Moiré-Effekte zucken, während der Sinuston sich noch einmal und mittlerweile zu einer unerträglichen Lautstärke gesteigert hat, die in dieser akustischen Detailaufnahme sogar die periodischen Schwingungen des Tons hörbar macht. Der Gesamteindruck ist schmerzhaft, unnachgiebig, unentrinnbar, schneidend. Die Ansicht wechselt zu einer Unterwasser-Einstellung, deren unterbelichtete, stark sichtbare Körnigkeit zusammen mit den Schwebeteilchen im trüben Wasser an die haptische Qualität des Testbildes anschließt; als vager Schatten ist Baubys Taucheranzug zu erkennen, während zu seinem gepressten Atem nun sein wummernder Herzschlag tritt. Unterhalb von Sinuston und

Herzschlag ist das Dröhnen des Wasserdrucks hör- und spürbar, das ebenfalls von intermittierenden Verschiebungen erfasst wird, als hätte sich Baubys vegetativer Stress auf das Meer um ihn übertragen. Das Bild springt zurück auf sein jetzt wild hin und her zuckendes Auge, das mit ruckelnden Schwenks über die Fotos an der Wand seines Zimmers zwischengeschnitten wird. Diese wirken gestisch wie Versuche eines verzweifelt Halt suchenden, fahrigen Herumtastens, das die Gegenstände der Wahrnehmung nicht halten kann; immer wieder verliert dieses Tasten die Kadrierung, verlieren die Bilder ihre Schärfe und Konturen. Zusätzlich lassen Überbelichtungen und Überblendungen die Ansicht immer wieder taktil verschwimmen, und basistaktil springen Szenen aus Baubys Erinnerung ins Bild. Die zunehmend alptraumhafte Qualität der Szene kulminiert schließlich in einer Match-Cut-Überblendung von Baubys schwarzer Iris zum runden Sichtfenster des Taucheranzugs, hinter dem sein terrorisiertes Gesicht zu sehen ist, und erfährt dann eine plötzliche Erlösung durch einen Schnitt auf Found-Footage-Material von abbrechenden und ins Meer fallenden Gletscherkanten, zu deren Auftauchen der Sinuston verstummt (TC 00:36:26).

Das plötzliche Auftauchen von »far-flung images of the natural sublime spliced into the fabric of the human narrative« (Corne 2010, 226) erzeugt eine deutliche Zäsur. Die Bilder besetzen »an uncertain diegetic position« (ebd.) – gehören sie zu Baubys Fantasie oder zum »Imaginären des Films selbst« (vgl. ebd.), der hier vielleicht ein »modest field of possibilities [...] for non-subjectivity« aufmacht (ebd.)? Durch die plötzliche Aufhebung des Tons wirken die Eisbrocken auch im Fallen für einen kurzen Moment schwerelos; dann setzt, mit seinem erhebenden Anfangstriller, Bachs *Klavierkonzert f-Moll BWV 1056* ein. Baubys Stimme taucht nun endlich wieder aus dem Schweigen auf und sinniert im Voice-Over bilanzierend über sein Leben. Er fragt sich, ob das Licht eines Unglücks nötig gewesen sei, damit er seine wahre Natur erkenne.²⁷⁵

Die Sequenz führt damit ästhetisch zu einem spürbaren Einschnitt in der Narration, und zwar über die Generierung eines schneidend-schmerzhaften Kulminationspunkts der taktilen Wirkung von Sound, die Bauby so erschütternd auf die Immanenz seines Körpers und seine unhintergehbare Abhängigkeit von anderen hinweist, dass hieraus zuletzt eine Akzeptanz der Lage und Bereitschaft zur inneren Wiederhinwendung zur Welt erwächst. Das Einschneiden ist somit auch eine Öffnung. Das Zerbrechen und Herunterstürzen der Eisbrocken, die sich homöovital als Gefühl der Spannungslösung übertragen, erscheint als Aufgabe einer verbitterten Verhärtung gegenüber der ihm angebotenen Hilfe. Durch die folgende Szene wird dieser Eindruck bestätigt, indem sich Bauby nun kooperativer gegenüber Henriettes Kommunikationsversuchen zeigt, die er zuvor mit seinem Wunsch zu sterben abgebrochen hatte.

Darüber hinaus scheint der Terror des schneidenden Sinustons als taktil-nozizeptive Invasion seines Körpers auch das Tor zu einer anderen Art des inneren Fluchtwegs

275 Der Film nutzt hier Formulierungen aus Baubys Memoiren. Der letzte Satz ist an eine Stelle angelehnt, die sich im Buch allerdings nicht auf Bauby selbst bezieht. Bauby berichtet dort von den Briefen, die Bekannte ihm schreiben und in denen sich Menschen, mit denen er eine eher oberflächliche Beziehung hatte, plötzlich als sehr tiefgründige Lebensphilosoph*innen entpuppen. Er fragt sich entsprechend, ob er ihnen gegenüber zuvor blind und taub gewesen sei und es eines Unglücks bedurft habe, um sie in ihrem wahren Licht zu zeigen (vgl. Bauby 1997, 83).

aufgerissen und ihn zu einer bestimmten Art der Transzendenz gezwungen zu haben: Eine Halbtotale auf Bauby und Henriette im Profil vor der Kapelle des Krankenhauses springt in eine Totale, während er ihr per ESARIN-Methode seinen Entschluss mitteilt, sich nicht mehr zu beschweren, da er merke, dass außer seinem Auge zwei weitere Dinge nicht gelähmt seien; seine Fantasie und seine Erinnerung (TC 00:38:45). Zum Läuten der Kirchenglocke geht die Totale per langsamer Überblendung in farbgesättigte Aufnahmen eines aus dem Kokon schlüpfenden Schmetterlings über, die ihrerseits mit Detailansichten verschiedener Blumen überblendet werden, während die sich dramatisch aufbauende, dann wieder leichtfüßige Orchestermusik Nino Rotas für die Komödie *Napoli Milionaria* erklingt. Die geschichteten Aufnahmen enthalten jeweils viele Schwenks, was insgesamt ein ineinander gegenläufiges Gewebe erzeugt, das als zunehmend filmophaner Schleiertanz des Films anmutet, dabei den Blick in ein lateral schwankendes Gleiten bringt und zu einem *haptischen*, homöometamorphen Erleben von belebter Wandelbarkeit einlädt. Die laterale Bewegung des Schlingerns auflösend lässt uns die Kamera schließlich illativ wie ebenjenen frisch geschlüpften Schmetterling durch eine Blumenwiese fliegen und führt diese gleitende Vorwärtsbewegung dann raumgreifend als *crane* oder *drone shot* über eine Steilklippe fort, was als diavitale Ausweitung und Beflügelung fühlbar wird. Ausladende, mühelos gleitende Kamerafahrten durch verschiedene Landschaften und Erdteile gehen in Found Footage aus alten Hollywood-Filmen über, zwischengeschnitten mit einer Fantasieszene, in der Bauby eine Frau am Strand in der Brandung küsst, wackligen Handkamera-Aufnahmen eines Skiurlaubs Baubys mit Freund*innen sowie Fotografien von ihm aus Kindheit, Jugend und frühem Erwachsenenalter. Die Montagesequenz endet mit einer Nahaufnahme von Bauby im Hier und Jetzt. Zum ersten Mal ist sein vom Schlaganfall verzogenes Gesicht direkt und unverstellt aus dieser Nähe und nun auch mit all seiner Geschichtlichkeit sichtbar; ein Vorher scheint sich versöhnlich mit einem Jetzt wiederzuverknüpfen, in dem die spiegelnden Metallwände des Fahrstuhls, in dem er sich gerade mit Henriette befindet, einen warmen, erdigen Goldton angenommen haben (TC 00:41:07).

Der Film hat damit, im Durchgang durch Baubys Erleben des Prozesses einer Wiederaneignung seiner Subjektivität, eine Außensicht auf ihn etabliert, die im besten Sinne wohlwollend ist, mitfühlend statt mitleidig. Ab diesem Punkt zeigt er Bauby immer öfter in *third-person-Ansicht*²⁷⁶ und kehrt nur noch gelegentlich in seinen POV zurück. Ab hier beginnt Bauby, mit seiner Lektorin Claude Mendibil (Anne Consigny) zusammen an seinem Buch zu arbeiten, was auch das Setting des Krankenhauses transformiert, indem Baubys Erinnerungen, seine Fantasie und seine Stimme zunehmend nicht nur ihm selbst eine Geschichte (wieder-)geben, sondern auch die Flure des Hôpital Berck-sur-Mer mit dessen Patin Kaiserin Eugénie und ihrem Hofstaat in verspielten Rokokokleidern, mit einem Violinisten und dem anmutig in Slow Motion tanzenden Vaslav Nijinsky des Ballet-

276 Dies dient auch dazu, ästhetische Operationen einzuflechten, die zusätzlich Anteilnahme am affektiven Erleben der Lektorin Claude Mendibil (Anne Consigny) erlauben, die zur Zusammenarbeit mit Bauby an seinen Memoiren engagiert wird. So zeigt etwa eine Kamerafahrt auf ihr Gesicht beim ersten Treffen ihre Realisation der Bedeutsamkeit der auf sie zukommenden Arbeit. In halbnahen und halbtotalen Einstellungen werden Bauby und Claude außerdem so ausbalanciert und auf gleicher Augenhöhe kadriert, dass ihre Arbeit als gleichberechtigte Kooperation erscheint.

Russes-Ensembles, das hier geübt haben soll, bevölkern (TC 00:44:53). Die Flüssigkeit, mit der Baubys Stimme uns Teile seines Buches wiedergibt, verbindet sich dabei mit der Klaviermusik des Themas, den *tracking shots* seiner Rollstuhlfahrten durch das Krankenhaus und den Schwenks seiner schweifenden Blicke über die Landschaft zum Eindruck eines Stils des Zur-Welt-Seins, das ein bedächtig-getragenes, aber müheloses Gleiten evoziert. Nicht im Modus eines Zugriffs-auf, sondern eines Streifens-durch verfolgt die Kamera die Muster, die die Sonne auf die Dachterrasse malt (TC 00:45:32), und gleitet über die im Wind raschelnden Spitzen des Strandroggens (TC 01:32:16).

Fassen wir all diese Beobachtungen zusammen, ergibt sich, dass die vermeintlich homogenen, Subjekt und Objekt sowie Filmkörper und Figurenkörper vermischenden, experimentellen POVs sowie die vermeintlich homogenen, distanzbildenden und Souveränität wiederherstellenden *third-person*-Ansichten tatsächlich in sich tastsinnlich sehr komplex sind und ganz verschiedene Funktionen von Haptik und Taktilität sowie verschiedene Verhältnisse von Filmleib, Filmkörper, Figurenleib und Figurenkörper zueinander für unser Fühlverstehen des Films affektiv produktiv machen: Nach Baubys Aufwachen aus dem Koma treten flüchtige, haptische Bezugnahmen auf Details seiner Umgebung als angestrenzte Versuche auf, eine Festigkeit der Welt und einen Anhalt an ihr zu generieren, aber auch, sich Invasiv-Nahes vom Leib zu halten. Die haptische Präsenz myopisch fixierter, aus dem Zusammenhang gegriffener ›Hautlandschaften‹ und einzelner Augen im Sartre'schen Sinne kreiert eine Verfremdung, die soziale Situationen, in denen Bauby sich als umfassend abhängig erleben muss, aushaltbarer macht und ihn von seiner eigenen äußeren Sichtbarkeit als behinderter Körper zunächst ablenkt. Haptische Kompetenz in Form flüssiger, zielgerichteter Raumdurchmessung und -benutzung sowie in Form des Herausgreifens und Fixierens von bestimmten Blickwinkeln auf (weibliche) Körper fungiert als Mittel, Baubys frühere, nicht-behinderte Subjektivität als eine männlich-machtvolle zu erzählen. Eine haptische Präsenz von Baubys Körper transportiert insbesondere nach der Szene des Lidverschlusses seine selbstbezogene *Otherness*, die nicht nur als propriozeptive Unpassung und merkwürdig verdoppelte Existenz in einem Inneren und einem Äußeren, sondern auch als soziale, blickstrukturelle *Otherness* erfahren wird. Haptische Präsenz betont dabei nicht nur Baubys Körpergrenze als sichtbare und von anderen berührbare, sondern auch die des Filmkörpers, der immer wieder auch auf sich selbst verweist; als lidlos ›blinzeln‹ Blende, als Latex-Lid, als ins Wasser getauchte Kamera. Ein neues Wiedereinleben in die Welt unter geänderten Bedingungen geschieht weniger als zielgerichtete Raumerschließung und als Zugriff, denn als ein gleitendes Streicheln, ein Bei-den-Dingen-Sein. Die Möglichkeit des Zugriffs wird dafür an anderer Stelle gestisch produziert, indem Baubys Augenlid selbst zum Greiforgan wird und Buchstaben festhält, um ›Texte aus dem Nichts zu holen‹ wie er es in seinen Memoiren ausdrückt (vgl. ebd., 128). In der Restaurant-Szene, in der er der Ernährung per Magensonde in seiner Fantasie zu gustatorischen, olfaktorischen und erotischen Genüssen entflieht, wird die haptische Präsenz des diegetischen Raums und all seiner Gegenstände, die trotz der Dynamik der Schnitte und Schwenks jeden kleinsten Glanz auf jeder Auster, Zitronenscheibe und Olive erkennen lässt, zu einer Zelebration der Selbstkontrolliertheit, mit der er sich mittlerweile am opulenten Buffet seiner Vorstellungskraft bedienen kann.

Auch Taktilität nimmt verschiedene Funktionen an. Nach Baubys Aufwachen aus dem Koma wirkt sie desorientierend und entzieht ihm einen festen Raum, puffert aber auch die Bedrohlichkeit der plötzlichen, übernahmen Annäherungen und Untersuchungen etwas ab. In ihrer hypnotischen, beruhigenden Funktion hat sie erste Auswirkungen auf sein wiedererwachendes verkörpertes Gedächtnis und vermittelt ein erstes Gefühl der Wichtigkeit, die eine *dehold*-produzierende, nicht-operationelle, sich hingebende Art der Wahrnehmung für Baubys Wiedererlangung einer lebenswerten Art der Selbstnarration und eines lustvollen Zur-Welt-Seins haben wird. Über den tastsinnlichen Teilbereich der Druckwahrnehmung tritt Taktilität, stark eindrücklich über den Subwoofer vermittelt, als Submersion auf, die Baubys selbstgewählte Metapher der Taucherglocke spürbar macht sowie seine selbstbezogene, propriozeptiv empfundene *Otherness* vermittelt, aber auch als fühlbares Mittel der Verbindung und buchstäblichen Druckverlagerung, wenn der globale Druck der Submersion in die punktuellen Druckeinwirkungen der physiotherapeutischen Behandlungen transformiert wird und Baubys als niederdrückend und entfremdet empfundener Körper dadurch mit der gegenwärtigen Situation und seinem Umraum wiederverbunden wird. In ihrer invasiv-nozizeptiven Funktion während der Lid-Okklusion lässt Taktilität Bauby zugleich eine radikale Hilflosigkeit wie einen Kulminationspunkt der Spaltung von seinem Körper fühlen und verhandelt deren irritationserzeugendes, filmkörperreflexives Moment wiederum mit mir als Zuschauer*in, indem mein unwillkürliches, taktil-nozizeptives Mitfühlen die Brüche zwischen Filmleib und Figurenleib glättet. Verbindend wirkt Taktilität auch hinsichtlich der eigenen Narrativierbarkeit von Baubys durch ein nicht-behindertes Vorher und ein behindertes Nachher zäsierteter Subjektposition, indem passive Kinästhesen und die Hingabe an die hypnotisch-taktile Qualität der Therapiesituation mit Marie sein Körpergedächtnis in Schwingung versetzen und an die Möglichkeiten eines nicht-operationellen In-der-Welt-Seins erinnern. Taktilität dient somit mal der Verbindung der Körper und Leiber des Films und der Arbeit an einer Bewohnbarkeit von Baubys Perspektive, mal aber auch als Trennmittel, indem sie die Effekte sozialer, auch über Verinnerlichung wirksamer, othernder Blickstrukturen auf behinderte Körper spürbar macht. Über die Kombination aus objektivierender Haptilisierung und subjektivierender Taktilisierung Baubys verweist der Film auch auf die ethische Dimension der Berührbarkeit und Berührnotwendigkeit in der Pflege seines gelähmten Körpers. So tritt Taktilität auch mit der gestischen Qualität schmerzhaft-invasiver Einschneidung auf. Im Extremfall der ausgedehnten Qual durch den Sinuston führt sie letztlich zu einer Art Expulsion aus der eigenen Immanenz und figuriert geradezu als Zwang zur Transzendenz.

Hinsichtlich einer ethischen Ausdruckskraft des Films ist von all diesen Funktionen, die filmische Tastsinnlichkeit hier erfüllt, m. E. die der Herstellung einer spezifischen Art der Bewohnbarkeit von Baubys POV am bedeutsamsten. Diese Bewohnbarkeit wird insbesondere von einer Spezifität der filmleiblichen Wahrnehmung bestimmt, die ich als proximale Hypertrophierung benannt habe und die visuelle Taktilisierungsstrategien verstärkt: Bei starker Nähe der diegetischen Objekte zum Objektiv stellt der Film etwas sehr deutlich aus, was unsere natürliche, unmediatisierte Wahrnehmung durch das Phänomen der Größenkonstanz korrigiert, nämlich die Überzeichnung der Größe der Elemente, ihrer Nähe und der Schnelligkeit ihrer Bewegung. Dies wird in *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* insbesondere für eine *Belebung des Raums* von Baubys POVs produktiv ge-

macht. In den meisten der Einstellungen, die wir durch seine Augen sehen, erscheint Baubys jetzige Umgebung, im spürbaren Kontrast zu den *third-person*-Ansichten innerhalb des Krankenhauses, als lebendiges Gewirr, in das wir beständig durch filmisch hypertrophierte Annäherungs-, Berührungs- und Behandlungsgesten eingebunden sind. Dazu tritt die Tendenz der Größenüberzeichnung von Elementen nah am Objektiv, eine diegetische Flächentaktilität von Teilflächen herzustellen, die, immer nah an einer visuellen Umhüllung, einen einhegenden Effekt haben und an einer ›Gemütlichkeit‹ der Verortung mitarbeiten können, was m. E. auch in Julian Schnabels Audiokommentar des Films deutlich wird. Dort sagt er etwa zu der Szene, in der Céline auf der Dachterrasse auf Bauby wartet und sich zu ihm herunterbeugt:

I love the idea that her head is so big and when you're in a movie theatre and you're watching this and the screen's quite large – I was in San Sebastian and it's a very beautiful theatre with velvet chairs in it and velvet on the walls and everybody was sitting there and we looked like she was a giant and we were liliputians in Gulliver's Travels and we were just in a jewellery box looking out at this giant who was examining us (Audiokommentar im Bonusmaterial der DVD; ab TC 00:18:52).

Auch entfalten bestimmte dramaturgische und *Mise-en-scène*-bezogene Entscheidungen wie etwa die liebevoll-chaotische Gestaltung von Baubys mit Bildern, Fotografien und Zeichnungen ausgekleidetem Zimmer und die Hinzufügung eines dritten, kleinen Kindes (tatsächlich hatte Bauby nur zwei Kinder) in der subjektiven Perspektive, und hier insbesondere auch in Kombination mit dem Tilt-Shift-Objektiv, eine deutlich raumbelebende Wirkung. Wirken die Einstellungen, in denen wir das Krankenhaus in *third-person*-Ansicht sehen, den POVs gegenüber zunächst kalt und starr, liegt dies weniger daran, dass wir dabei oft von außen auf Baubys gelähmten, reglosen Körper schauen, als daran, dass der Film durch seine ästhetischen Mittel Lebendigkeit betont in Baubys Erleben selbst hineinverlegt, von seiner Perspektive abhängig macht. Erst durch Baubys Diktate, seine entstehende Renarrativierung von sich selbst und seiner Umgebung und den Einsatz seiner Vorstellungskraft transformieren sich auch die Krankenhausflure.

Unter diesem Eindruck steht auch mein Erleben einer Einstellung, die in den bestehenden Analysen des Films oft als Ausdruck von Baubys Sehnsucht nach Beweglichkeit und seinem Gefühl der Isoliertheit gelesen wird. In dieser sieht man Bauby in der Totalen, der Kamera zugewandt im Rollstuhl sitzend, auf einer Holzplattform im Watt, die von den schaubmbekrönten Wellen der wiedereinsetzenden, in Richtung der Kamera rollenden Flut umspült wird. Die Einstellung ist in eine Sequenz eingebettet, in der Bauby, Céline und ihre drei Kinder am Strand vor dem Krankenhaus den Vatertag feiern (TC 00:56:03-01:00:00). Die gesamte Sequenz ist mit Tom Waits' Song *All the World is Green* unterlegt, der eine schwer greifbare Stimmung von einem gewissen Galgenhumor verbreitet. Padgett (2022) schreibt treffend:

Though ostensibly a waltz – a dance song – it lurches queasily, the marimba and low horn give it a kind of nightmare cabaret feel. It sounds like what the Titanic band might as the ship goes down (ebd., o. S.).

Während die Kamera langsam auf die Holzplattform einzoomt, als wolle sie die Illusion erzeugen, die schäumenden Wellen transportierten Bauby auf uns zu, sind über der Musik auch noch die Atmo des Strandes, die spielenden Kinder und Célines Stimme, die das ESARIN-Alphabet spricht, zu hören. Baubys Körper ist reglos, aber Bild- und Tonraum sind lebendig erfüllt (TC 00:58:26). Die schäumenden Wellen sind homöokinetic und homöovital ansteckend, machen mit ihrer emersiven Bewegungsrichtung eine Verbindung von Bauby zu uns auf, binden uns in den Raum ein und wirken fast wie von ihm, der fest über ihnen thront, verfügt; er ist eher augenzwinkernder Poseidon als einsam Gestrandeter. Für diese hapto-taktil informierte Deutung scheint auch die nächste Einstellung zu sprechen, in der Céline lachend einen Witz vorliest, den Bauby über die ›radikale Diätwirkung‹ seines Schlaganfalls gemacht hat. Die Einstellung von ihm auf der Holzplattform charakterisiert Bauby somit in meinem Erleben gerade nicht als isoliert, hilflos sehnsuchtsvoll und bemitleidenswert, sondern transportiert vielmehr in nuce eine der eindrucklichsten ästhetischen Strategien des Films: Baubys Lebendigkeit ist nicht davon abhängig, sich in einer sichtbaren Motorik seines Körpers zu beweisen; sie wird über die Vitalisierung, Fluidisierung und Taktilisierung des Raums fühlbar gemacht. Diese geben Baubys POVs ihre involvierende, mitreißende Wirkung, die zwar je nach Situation auch die existenzielle Bedrohlichkeit von Berührung transportieren kann, ihn aber ebenso in die Welt einbindet und im Leben hält. Als der Vatertag vorbei ist und die Kinder sich verabschiedet haben, hält Bauby im Voice-Over fest: »[J]e suis rempli de joie à les voir vivre, bouger, rire ...« [Es erfüllt mich mit Freude, sie leben, sich bewegen, lachen zu sehen ...] (TC 01:01:18).

LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON kontert damit ästhetisch ein Modell von Lebendigkeit und Subjektivität, das an äußerlich sichtbare aktive Eigenbewegung geknüpft ist und das, wie Maxine Sheets-Johnstone ausführt, unserem intuitiven Verständnis der Lebendigkeit anderer entspricht:

Indeed, we intuitively grasp the coincidence of aliveness and animation from the very beginning. With no prior tutoring whatsoever, we take what is living to be that which moves itself and to apprehend what is not moving and has never moved to be precisely inanimate. Experimental studies and observations of infants readily document this intuitive knowledge. They document as well our fascination with movement. What moves straightaway captures our attention [...] We are all of us attuned to the animate over the inanimate (Dies. 2011, 116).

Baubys POVs packen uns bei unserer Vorliebe für Bewegtheit und Lebendigkeit und zeichnen durch ihre Gestaltung sein Erleben als den Ort aus, wo Lebendigkeit zu finden ist, wo wir bewegt und in die filmische Welt eingebunden werden. Baubys Lebendigkeit hängt damit weniger an Motilität als aktiver Eigenbewegung, als vielmehr an Mobilität als Beweglichkeit im Sinne der Möglichkeit, bewegt zu werden. Abhängig von Baubys zunehmender Eingewöhnung in diese neue Art der Subjektivität, seine Hinnahme von diesem und Hingabe an diesen Stil des Zur-Welt-Seins – seiner Sensomorphose (vgl. Kap. 4.2.1, Fußnote 42) – entsteht zudem eine von ihm ausgehende zentrifugale Ansteckungswirkung: Im Verlauf des Films scheint sich Baubys Lebendigkeit zunehmend auf die Räume des Krankenhauses zu übertragen, durch die seine Fantasie Éugenie und ihre

Hofdamen wandern lässt und wo zunehmend die Bücher, die er liebt und sich vorlesen lässt, die Blumen, Geschenke, Bilder, Briefe und Zeichnungen seiner Freund*innen und Bekannten sein Zimmer bevölkern. Selbst die einsame Unterwasser-Einstellung auf den Skaphander ist zuletzt belebt durch Claude, die gerne mit ihm abtaucht, wie sie erklärt, weil er ›auch ihr Schmetterling‹ sei (TC 01:23:15). Handlungsmacht und Subjektivität müssen in *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* nicht mehr auf einem ›Ich kann *mich* bewegen‹ begründet werden, sondern verschieben sich auf die Erfahrungen des ›Ich kann bewegt werden‹ und ›Ich kann bewegen‹. Lebendigkeit wird so verhandelt als spezifisch *affektive Lebendigkeit* – als Macht, spürbar verändert zu werden und zu verändern.

Dass Bauby dabei selbst, auch jenseits seiner POVs, den Filmkörper und seine Wahrnehmung affiziert und ihm spezifische Beugungen gibt, drückt sich u. a. in den Verkantungen aus, die auch die *third-person*-Ansichten des Films durchziehen und die seine schräge Kopfhaltung nach dem Schlaganfall sowohl in seine Erinnerungen von früher als auch in die filmleibliche Wahrnehmung der ›objektiven‹ filmischen Welt einschreiben. In seiner Todesszene wird diese Dynamik einer affektiven und transformativen Resonanz zwischen Figurenkörper und Filmkörper, Figurenleib und Filmleib noch einmal sehr deutlich: Während Claude an Baubys Sterbebett das fertige Buch vorliest, in dem er sich verewigt hat, beginnt auch der Film, der uns jetzt wieder in Baubys POV versetzt hat, das Gefühl von Vergänglichkeit verkörpert durchzuarbeiten: Die Szene ist mit mal langsamer, mal schnell gekurbelter *hand-cranked camera* gedreht (TC 01:40:25-01:42:21). Die plötzlich beschleunigten Bilder, die der zeitlichen Struktur unserer Erwartungshaltung und unserem haptischen Anhaltvermögen entgleiten, scheinen die oft überraschende Flüchtigkeit des Lebens selbst zu transportieren; die verlangsamten Momente halten sich wie als Reaktion an den Elementen emotionalen Ausdrucks auf den Gesichtern derer fest, die Bauby in seinen letzten Stunden beistehen – an ihren feucht werdenden Augen, ihrem schweren Schlucken, ihren gerunzelten Brauen. Die Kamera ist zwischendurch immer wieder zurückgedreht und die bereits belichteten Bilder mit geänderter Beleuchtung noch einmal belichtet worden; dadurch überlagern sich die Bilder und bilden ein geisterhaft leuchtendes, schleierartiges Gewebe aus halbtransparenten, sich selbst transzendierenden, sich selbst überholenden und wieder zu sich zurückfindenden Körpern, als wolle der Film zeigen, dass er als Bewegtbildmedium zwar nur, wie Bauby, innerhalb (viel zu schnell) verrinnender Zeit lebendig sein kann, sich zugleich aber ebenso selbst festhält und als Kunst beständig macht wie dieser sich in seinen Memoiren.

Der Film schließt mit den Bildern der ins Meer stürzenden Gletscherkanten, die bereits die erste affektive Transformation Baubys eingeleitet hatten, nur diesmal laufen sie rückwärts ab und evozieren homöovital das Körpergefühl eines machtvollen Sich-Aufrichtens, Sich-Erhebens und einer Ganzwerdung. Die Schwerkraft ist ausgesetzt; die von unten nach oben laufenden End Credits verstärken die Aufwärts-Bewegung. Damit entlässt uns der Film mit einem letzten Verweis auf seine Resonanz mit seiner Hauptfigur, die sich im Tod zu erheben und in etwas Größeres einzugehen scheint, aber auch auf seine und unsere Differenz. Wenn wir jetzt, wie hochgezogen von der Aufwärts-Bewegung und dennoch durch eigene Muskelkraft, von unserem Platz aufstehen, ist die Möglichkeit dieses Aufstehens im Erleben aus der Latenz einer Selbstverständlichkeit, aus einem körperlich Unbewussten herausgetreten.

Entgegen den eingangs referierten Positionen, die annehmen, der Film überspiele eine filmimmanente fehlende Überzeugungskraft als humane figurenleibliche Wahrnehmung mit der körperlichen Einschränkung seines Protagonisten und dehumanisiere ihn dadurch gar, zeigt eine hapto-taktile Art der Analyse also, dass der Film vielmehr die bestehenden Differenzen zwischen technischem Filmkörper und humanem Figurenkörper sowie zwischen filmleiblicher und figurenleiblicher Wahrnehmung für diverse haptische und taktile Wirkungen einsetzt, um mehrere verschiedene Funktionen zu erfüllen: Baubys Erfahrung einer *selbstbezogenen Otherness* zu transportieren und durchzuarbeiten, uns dabei für weite Strecken auf eine Art in Baubys Erleben zu halten, die die Differenzen zwischen Filmleib und Figurenleib glättet, aber auch nicht verleugnet, Baubys Wahrnehmung, Erinnerung und Fantasie umfassend als multisensorisch verkörpert zu vermitteln, seine Erarbeitung eines neuen Stils des Zur-Welt-Seins mitfühlbar zu erzählen sowie insbesondere, die Konzepte von Lebendigkeit, Agency und Subjektivität als solche neu zu verhandeln.

