

3. (Un-)Greifbarkeiten: Das Haptische und das Optische

Ihre Begriffe des *haptischen Bildes* und der *haptischen Visualität* entwickelt Marks auf Basis der kunsttheoretischen Arbeiten des Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl, der um 1900 die Unterscheidung zwischen haptischen und optischen Eigenschaften von Kunst einführt (vgl. SF 162). Eine vergleichende Lektüre macht deutlich, dass Marks Riegls Überlegungen zu den verschiedenen Darstellungsweisen, die er in den plastischen und den flächenbildenden Künsten¹ historisch verfolgt, dabei nicht einfach nur auf das Medium Film überträgt; vielmehr wird das haptische Bild bei Marks zu einem Konzept, das Riegls Bestimmung des Haptischen sowohl erweitert als auch (in anderer Hinsicht) verengt und sich letztlich als ein intrinsisch ambivalentes Konzept darstellt. Die Idee des Haptischen sowie korrelierend auch die Idee des Optischen durchlaufen also auf ihrem Weg von Riegl zu Marks bestimmte Veränderungen, deren Nachzeichnung für die hier verfolgte Revision des Konzepts des haptischen Bildes im Sinne einer Neuperspektivierung filmischer Tastsinnlichkeit zentral ist.² Entsprechend werde ich im folgenden Kapitel 3.1 zunächst Riegls Konzeptualisierung des Haptischen und des Optischen erläutern, bevor ich in Kapitel 3.2 nachvollziehe, wie Marks auf Basis dieser Unterscheidung zur Auffassung zweier konträrer ›Visualitäten‹ gelangt. Diese versteht sie als ›Sehtypen‹, die von bestimmten Bildtypen – nämlich haptischen bzw. optischen Bildern – eingefordert werden.³ Ich wer-

- 1 Mit diesen Begriffen unterscheidet Riegl »die beiden grossen Klassen [...], in die sich die dekorativen Künste scheiden« (Stil 1).
- 2 Wie Kap. 2.3 deutlich gemacht hat, sind Einfluss und Reichweite der Riegl'schen Überlegungen zum Zusammenhang von Tastsinn und Kunstrezeption nicht hoch genug einzuschätzen und wurden nicht nur von Laura Marks, sondern, entweder direkt oder über Umwege, von fast allen Autor*innen aufgenommen, die sich in diesem Diskursfeld bewegen.
- 3 Die Vorherrschaft verschiedener Visualitäten ist dabei historisch und gesellschaftlich variabel und ihre Ausbildung und Bedeutung von diskursiven, sozialen und natürlich medialen Praktiken bestimmt. Hal Foster unterscheidet hilfreich in *Vision and Visuality* (1988) den physiologischen Akt des Sehens von der Visualität als sozialer Praxis, wobei er zusätzlich darauf verweist, dass auch das physiologische Sehen nie als völlig vordiskursiv gelten kann: »Although vision suggests sight as a physical operation, and visibility sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visibility involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual – between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its

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

3.1 Das Haptische und das Optische bei Alois Riegl

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

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

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