

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

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

3.2 Das Haptische und das Optische bei Laura Marks

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

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

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

gegangenen oder abwesenden kulturellen Artefakten, Bräuchen, Orten und Menschen wenigstens filmisch eine Verbindung (wieder-)herzustellen.

Memories of the Senses

Die untersuchten Filme erscheinen Marks vor allem als Versuche des Appellierens an und Reaktivierens von *memories of the senses*. Hierunter sind mit Marks zum einen Erinnerungen an sinnliche Empfindungen zu verstehen, die mit bestimmten kulturellen Praktiken verwoben sind – etwa die Erinnerung an die Gerüche, die die Zubereitung eines lokal-spezifischen Gerichtes begleiten, oder an die haptisch erfahrbaren Eigenschaften eines traditionellen Gewandes. Zum anderen können *memories of the senses* auch als Erinnerungen der Sinne verstanden werden, also als Erinnerungen, die über sinnliche Erfahrung gebildet werden und entsprechend in den sinnlichen Erfahrungen gespeichert vorliegen. Die sinnlichen Eindrücke, die sich, abhängig von der umgebenden Kultur und von persönlichen Erfahrungen, so als ›verkörpertes Wissen‹³⁵ (vgl. SF 194ff.) sowohl in den Körper einschreiben als auch eine bestimmte ›Organisation der Sinne‹³⁶ bedingen, seien durch bestimmte Sinneswahrnehmungen zu einem späteren Zeitpunkt reaktivierbar. Da die untersuchten interkulturellen Arbeiten meist sehr persönlich sind und die Nahsinne Fühlen, Schmecken und Riechen, deren Eindrücke im Gegensatz zu auditiven und visuellen Wahrnehmungen nicht technisch fixierbar und teilbar seien, in Marks' Verständnis in besonderem Maße »repositories of private memories« (SF 130) darstellen,³⁷ ist in ihrer Analyse die Frage zentral, wie die Filme die ihnen zur Verfügung stehenden Mittel einsetzen, um genau diejenigen sinnlichen Erfahrungen zu repräsentieren, die sie im konkreten technischen Sinn nicht repräsentieren können. Dies gibt sie im Vorwort erstaunlicherweise als Grund dafür an, warum sie die Tonebene nicht umfassend untersuchen werde: »Ultimately, the reason that I tend to exclude sound from this discussion is that I am most interested in meaning that lies outside the means of cinematic signification, namely, visual image and sound, altogether« (SF vxi). Warum sie das Bild dabei als privilegiertes Mittel zur Evokation von »touch, smell, and taste« (ebd.), den Ton aber als vernachlässigbar behandelt, bleibt offen. Tatsächlich beschränkt sich ihre theoretische Reflexion der Tonebene dann auch auf einen sehr kurzen Hinweis zu »haptic

Auswirkungen haben (etwa sichtbares Filmkorn gegenüber sichtbaren Pixeln), auf die ich später in diesem Kapitel zurückkommen werde.

- 35 Hier orientiert sich Marks an Henri Bergsons Ausführungen zum verkörperten Gewohnheitsgedächtnis in *Materie und Gedächtnis* (vgl. Ders. 1908[1896], 71ff.).
- 36 »I will point out that the organization of the senses, that is, the sensorium, varies, culturally as well as individually; thus we would expect cinema to represent the sensorial organization of a given culture. Often the sensorium is the only place where cultural memories are preserved. For inter-cultural cinema, therefore, sense experience is at the heart of cultural memory« (SF 195).
- 37 Dieses Argument erscheint durch den Schlussteil des Buches allerdings wieder relativiert, in dem Marks über die zunehmende Kommerzialisierung sinnlicher Erfahrung schreibt, im Zuge dessen letztlich Erfahrungen aus *allen* Sinnesmodalitäten dem Schicksal anheimfallen könnten, verpackt und vermarktet zu werden: »Although vision is the sense most commonly associated with control and with packaging into signs, any sense can be turned to these uses« (SF 244; m. Herv.).

sound« (SF 182f.): Ton könne haptisch genannt werden, »when all sounds present themselves to us undifferentiated« (SF 183).³⁸

Marks' Untersuchung ist entlang derjenigen Mittel gegliedert, derer sich die interkulturellen Filme ihrem Eindruck nach bedienen, um an die *sense memories* der Rezipient*innen zu appellieren. So untersucht sie in vier Kapiteln erstens den Einsatz von Bildern, die nach Deleuze als *Zeitbilder* beschrieben werden können (Kapitel 1: The Memory of Images), zweitens die filmische Thematisierung von »Erinnerungsobjekten«³⁹ (Kapitel 2: The Memory of Things), drittens die Adressierung des Tastsinns (Kapitel 3: The Memory of Touch) sowie viertens die Involvierung der Sinne insgesamt sowie deren Aussage über kulturell variable Formen der Sinnesorganisation (Kapitel 4: The Memory of the Senses).

Haptische versus ›normale‹ Visualität

Innerhalb des dritten Kapitels ihrer Studie kommt Marks auf haptisches und optisches Sehen (vgl. SF 129ff.), haptische und optische Bilder (vgl. SF 131ff.) sowie auf das Gegensatzpaar der haptischen und der optischen Visualität zu sprechen (vgl. SF 162ff.). Sie definiert haptische Visualität als einen bestimmten Sehmodus, zu dem der*die Zuschauer*in von bestimmten Bildern, nämlich haptischen, bewegt werde. Zentral ist für sie bei dieser Art des Sehens die Tatsache, dass es kein problemloses Sehen ist; vielmehr hindert das Bild aufgrund verschiedener ästhetischer Kriterien den Sehsinn des*der Rezipient*in an der Ausübung dessen, was Marks als die – zumindest durch die westliche visuelle Praxis so definierte – Hauptaufgabe der visuellen Wahrnehmung versteht, nämlich die Bildgegenstände und deren Verortung im Raum zu erkennen. Haptisches Sehen definiert sie also zuallererst ex negativo darüber, dass es grundlegend *anders* als ›normales‹ Sehen sei und nicht dem entspreche, »how we usually conceive of vision« (SF 162).

Das ›normale‹ Sehen, das sie im Folgenden als »optical visibility« (ebd.) bezeichnet, entspricht für sie dabei nicht nur der gängigen Weltwahrnehmung, sondern auch dem Rezeptionsmodus, den die Bilder des klassischen Erzählkinos bedienten. Diese versteht Marks mit Deleuze auch als *Bewegungsbilder*, die hauptsächlich narrative Funktion haben und daher tendenziell auf eine unproblematische Erkennbarkeit setzen.⁴⁰ Unter Bezugnahme auf Riegls versteht sie optische Bilder als Versuche der »creation of an illusionistic picture plane that would be necessary for the identification of, and identification with, figures« (SF 166; Herv. i. Orig.). Anders als Riegls versteht sie die daraus resultierende, stärkere psychisch-emotionale Ansprache des*der Betrachter*in aber gerade *nicht* als

38 Die Vernachlässigung des Tons in Marks' Überlegungen kritisiert auch Quinlivan: »[H]er work tends to privilege the image over the soundtrack, a ›silence‹ that is also acutely felt in Sobchack's work« (Dies. 2012, 21f.).

39 Unter »recollection-objects« (SF 77) versteht sie Objekte, in die sich (kollektive, kulturelle) Erinnerungen und Geschichten eingeschrieben haben, welche von den Filmen nach und nach in archäologischer Manier wieder ans Licht befördert werden. Sofern es sich dabei um durch kolonialistische Bestrebungen fetischisierte Objekte handle, könne Film diese durch die Narrativisierung ihrer ursprünglichen Geschichte wieder »entfetischisieren« (vgl. SF 113f.).

40 Das optische Bild in Marks' Sinne entspreche Deleuze' Konzept des Bewegungsbildes, »as it affords the illusion of completeness that lends itself to narrative« (SF 163) und indem es dem*der Zuschauer*in suggeriere, »that all the resources the viewer requires are available in the image« (ebd.).

idealen und verbindenden Rezeptionsmodus, sondern kritisiert, dass eine optische Darstellungsart ganz im Gegenteil auf einer starken Trennung und einer Distanz zwischen Betrachter*in und Bild basiere, die den*die Betrachter*in in sowohl dazu verführe, sich als allsehend und allmächtig zu wähnen⁴¹ als auch »to imaginatively project him/herself into or onto the object« (ebd.).

Die von ihr untersuchten interkulturellen Arbeiten weisen demgegenüber Bilder auf, die das normale Sehen unterlaufen, es erschweren oder sogar verunmöglichen und dadurch auch auf die Grenzen filmischer Darstellbarkeit verweisen. Den subversiven Gestus einer solchen Filmsprache sieht Marks dabei zum einen darin, die Differenz zwischen der persönlichen Erinnerung des*der Filmemacher*in – die z. B. eine vor allem tastsinnliche Erinnerung an die Haut der Mutter sein kann – und der auf das Register des Audiovisuellen reduzierten filmischen Ausdrucksfähigkeit auszustellen. Zum anderen enthielten interkulturelle Filme damit eine Kritik sowohl am Sehen (und vor allem am Ansehen) als auch an der filmischen Fixierung und vermeintlichen Vereindeutigung von Menschen und Kulturen: »All these works are marked by a suspicion of visibility, a lack of faith in the visual archive's ability to represent cultural memory« (SF 21). Dabei äußern die Filme, so Marks, eine Kritik am (vor allem westlich geprägten) Okularzentrismus und an objektifizierenden und fetischisierenden Seh- und Aufzeichnungspraktiken etwa der Ethnografie, womit sie auch als Fortsetzung einer bereits länger bestehenden kritischen Tradition feministischer und postkolonialistischer Arbeiten zum Zusammenhang von Blick- und Machtstrukturen gesehen werden können (vgl. SF 133).

Entsprechend hat für Marks die Definition haptischer Visualität ex negativo als »insufficiently visual« (SF 175) eine große Bedeutung, was einen ersten Hinweis darauf gibt, warum das Konzept des haptischen Bildes derart breit anwendbar erscheint, wenn man bedenkt, dass es sehr vielfältige Möglichkeiten gibt, eine Einstellung so zu gestalten, dass es dem*der Rezipient*in nicht mehr möglich ist, Dinge »from enough distance« zu sehen, »to perceive them as distinct forms in deep space« (SF 162). Dies kann sich entweder perspektivisch bedingt aus der extremen Annäherung an Objekte und Strukturen ergeben oder technisch-ästhetisch sowie qualitativ bedingt etwa durch starke Unschärfe, verwirrende Schärfenwechsel, schnelle Kamerabewegungen oder Schnittfrequenzen sowie Unter- oder Überbelichtung entstehen. Auch Merkmale, die auf die Materialität des Filmstreifens oder des Magnetbandes verweisen, wie Körnigkeit bzw. sichtbare Pixel und Bildartefakte, Kratzer auf der Emulsion des Filmstreifens, Solarisation und Einfügung

41 Das optische Bild biete »a distant view that allows the viewer to organize him/herself as an all-perceiving subject« (SF 162). Interessanterweise referenziert sie diese Aussage mit einer Stelle aus Riegls *Gruppenporträt*, wobei weder dort noch in der Übersetzung von Benjamin Binstock, die sie als Zugang nutzt, Hinweise darauf zu finden sind, dass das betrachtende Subjekt von Riegl tatsächlich als »allwahrnehmend« imaginiert wird. Während es stimmt, dass optische Kunst in Riegls Verständnis stärker auf das betrachtende Subjekt hin organisiert ist (und es so eben auch stärker affektiv miteinbezieht), lassen doch weder die dazu wichtigen Raumschatten, die Teile des Raums vorenthalten, noch Riegls Aussagen über die stärkere Inanspruchnahme der Erinnerung des*der Betrachtenden (s. oben) durch optische Kunst den Schluss zu, es gebe hier eine »Allwahrnehmung« im Sinne einer Sicherheit, umfassend alles zur Situation zugehörige optisch verfügbar gemacht zu bekommen.

von Text oder andere durch optisches Printing erzeugte Effekte, die den Blick auf das Bildobjekt verdecken, können laut Marks haptische Bilder hervorbringen (vgl. SF 173).

Desorientierung und Subjektivität

In Marks' Beschreibungen von haptischen als ›visuell unzureichenden‹ Bildern zeigt sich eine weitere und nicht unerhebliche Verschiebung in Bezug auf Riegls Kategorie des Haptischen, indem Marks das Charakteristikum der *Desorientierung* ins Spiel bringt. In ihrem Verständnis gehen haptische Bilder notwendigerweise mit einer Desorientierung der Betrachter*innen einher, bei der Figur und Grund ununterscheidbar bzw. ›vermischt‹ würden (»figure and ground commingle«, SF 183), was einen Einfluss auf die Selbstwahrnehmung des*der Betrachter*in als Subjekt habe. Diese*r könne sich im Kontakt mit haptischen Bildern nicht in gleicher Weise als distanzierendes, souveränes und verstehendes Subjekt und als allsehende*r Betrachter*in imaginieren, wie dies optische Bilder ermöglichen: »Haptic visuality implies making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing« (SF 185). Um nun desorientierende Elemente wie starke Unschärfe, Über- oder Unterbelichtung ebenfalls als haptisch beschreiben zu können, ändert Marks Riegls Definition des Haptischen dahingehend, dass sie das bei Riegl wie oben gezeigt wichtigste Kriterium der starken Abgrenzung von Figur zu Grund fallen lässt.⁴² Marks' Umarbeitung führt zu einer Relokation des Begehrens nach Kontrolle von der Kategorie des Haptischen in die Kategorie des Optischen, wo es zudem einer Vereindeutigung unterzogen wird, wie der direkte Vergleich mit Riegl zeigt.

Riegls Beschreibungen machen deutlich, dass die tastbare Umgrenzung des Objekts für das Subjekt eine zentrale Funktion darin hat, die objektive Realität der Dinge zu beglaubigen; die haptische Darstellungsweise der altägyptischen Kunst mit ihrer Betonung der Umrisslinie als Übersetzung dieser tastbaren Umgrenzung soll seiner Ansicht nach nicht desorientieren, sondern ganz im Gegenteil dem »optischen Chaos« (HG II 292) und der Unzuverlässigkeit des Sehnsinns entgegenwirken – muss also durchaus als ein Versuch der Kontrollnahme gelesen werden, der die Produktion und entsprechend auch die Rezeption von Kunstwerken bestimmt.⁴³ Wirken die entstehenden Reliefs und Malerei-

42 Hiermit umgeht Marks auch eine Diskussion der linearperspektivischen Konstruktion als Darstellungsweise, deren Einsatz von Umrisslinien, Verkürzungen und Verdeckungen nach Riegl als haptisch zu klassifizieren wäre. Marks hingegen kann nun das aufgrund der monokularen Sicht der Kamera oft als linearperspektivisch verstandene Filmbild ebenfalls als »normalerweise«, d. h. im klassisch-narrativen Film, optisch beschreiben und es mit Kritiken an der Zentralperspektive engführen, die diese als Darstellungsweise sehen, die dem*der Betrachter*in ein Dominanzverhältnis über das Bild zusichert (vgl. hierzu ausführlich Kap. 3.3 dieser Arbeit). Mit dem Verzicht auf eine Diskussion der Linearperspektive als bei Riegl haptische, aber dennoch raumillusionistische ›Mischform‹ fällt ebenfalls eine Thematisierung von Riegls Kategorie der Normalsicht weg, wodurch auch die dort beschriebene Reizung des Greifinstinktes des*der Betrachter*in durch Körper und Gegenstände unerwähnt bleibt.

43 Ähnlich beschreibt Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1908) sowohl den Ausschluss der Tiefräumlichkeit als auch die Abstraktion von Körpern zu kristallinen Formen als Strategien der – wie Rüffer ihn paraphrasiert – »Bewältigung des ängstigenden Tiefraums und verwirrenden Organischen« (Rüffer 1986, 183). Vergleichbare Gedanken finden sich auch bei Wölfflin:

en auf heutige Betrachter*innen trotzdem flächig und dadurch potenziell verwirrend, liegt dies nur am modernen Sehabstand – aus der Nahsicht, die die Altägypter*innen in Riegls Verständnis bevorzugten, herrscht die von der haptischen Gestaltung angestrebte Individualität der Objekte, also »Klarheit und Ordnung« (HG II 293).

Optische Bilder dagegen involvieren den*die Betrachter*in laut Riegl stärker emotional durch die Illusionierung seiner*ihrer Eingebundenheit in den Bildraum und die Szene sowie die Adressierung durch Blicke und Körpersprache, die von den Figuren ausgeht. Dabei stellt eine optische Darstellungsart auch stärker die Flüchtigkeit der Anschauung und ihre Abhängigkeit vom individuellen Blickwinkel des betrachtenden Subjektes aus, anstatt eine überindividuelle, materielle Objektivität der Gegenstände zu behaupten. Eine Differenzierung von Optischem und Haptischem entlang der Frage nach dem Machtverhältnis zwischen Betrachter*in und Bild stellt sich also als komplex heraus und muss letztlich zu demselben Ergebnis kommen wie schon der Versuch ihrer Differenzierung entlang der Frage nach der Adressierung des Tastsinns, nämlich, dass auch hier nicht quantitativ beurteilt werden kann, sondern die Differenz auf *qualitativer* Ebene zu suchen ist.

Qualitative Differenzierung als Desiderat

Lohnenswerter als die Frage, ob haptische Bilder einen vermeintlich als machtvoll erlebten Subjektstatus des*der Betrachter*in *stärker* infrage stellen als optische, erscheint damit die Frage, inwiefern ästhetisch unterschiedlich organisierte Filmbilder Eindrücke von Kompetenz und Souveränität der Betrachter*innen im Umgang mit den Bildern *auf jeweils andere Weise* beeinflussen. Denn Filmbilder, die in Marks' Verständnis optisch sind, weil eine Figur und ihre Verortung klar erkennbar sind, können ja dennoch auf vielfältige Weisen Gefühle der Unverfügbarkeit des Gesehenen, der Machtlosigkeit, der (vielleicht sogar ungewollten) Verbindung mit dem*der Anderen oder (etwa beim plötzlichen Bruch der vierten Wand und Blick in die Kamera) sogar – wenn auch kurzfristig – des eigenen Objektstatus als vermeintlich Angeblickte*r provozieren. Marks dagegen beschreibt die Differenzen zwischen optischen und haptischen Bildern vor allem unter quantitativen Aspekten. Dies gilt insbesondere für ihre Beschreibungen der körperlichen Wirkung haptischer und optischer Bilder: »[H]aptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality« (SF 163). Dabei involvieren haptische Bilder in Marks' Verständnis generell alle Nahsinne mehr, als dies optische Bilder tun, den Tastsinn aber im Besonderen, den sie auch als eine Art Vorstufe ganzkörperlicher Wahrnehmung be-

»Der lineare Stil ist ein Stil der plastisch empfundenen Bestimmtheit. Die gleichmäßig feste und klare Begrenzung der Körper gibt dem Beschauer eine Sicherheit, als ob er sie mit den Fingern abtasten könnte« (Ders. 1915, 23). Vgl. ebenfalls Arnheim (1983): »They [Tactile percepts, S.K.] defined each object as a separate, independent, and complete thing, detached from the next thing, and not united with it in a co-herent spatial context« (ebd., 20). Dass hier nicht-westlichen Kulturen und Ausdrucksstilen von westlichen Autoren eine spezifische Angst zugeschrieben wird, die letztlich nur aus deren eigener, kulturell geprägter Wahrnehmungsweise heraus vermutet wird, ist natürlich problematisch; mir geht es hier aber darum, zu zeigen, wie die Möglichkeit, auch das Tasten als Kontrollgestus zu verstehen, mit Marks' Theorie aus dem Diskurs verschwindet.

greift: »thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways in which cinema appeals to the body as a whole« (ebd.).

Wenn Marks haptische Bilder als Bilder definiert, die den Sehsinn auf inadäquate Art und Weise adressieren und sich stattdessen an den Tastsinn richten, ist damit natürlich noch nicht erklärt, warum es gerade der Tastsinn sein soll, den sie stattdessen aufrufen, und wie genau dies geschehen soll. Für manche der von Marks als haptisch beschriebenen Filmbilder kann diese Frage sicherlich damit beantwortet werden, dass sie Mittel wie etwa langsames Panning oder starkes Einzoomen nutzen, die offenbar über die Bewegung Analogien zum Tasten oder zumindest zur Annäherung an das Objekt entstehen lassen (vgl. SF 127). Für andere scheint eher die entstehende Flächigkeit des Bildes, die eine Beziehung zum »screen as a whole« (SF 172) fördert, von Bedeutung zu sein. Hier drängen sich bereits diverse Fragen nach Differenzierungsmöglichkeiten auf: Wird der haptische Eindruck von diegetischen Flächen und Texturen ausgelöst oder von den sichtbaren Materialeigenschaften des Mediums? Muss das eigene Auge auf einem statischen, flächigen Bild hin- und hertasten oder tastet die Kamera für uns? Verläuft dieses Tasten immer lateral über die Bildoberfläche oder ist nicht auch die Anmutung eines in der Richtung der Kameraachse verlaufenden Tastens vorstellbar, wenn etwa zwischen verschiedenen Bildebenen durch Fokusverschiebungen der Kamera hin- und hergesprungen wird? Dabei geht es letztlich um die Frage, wie genau sich der Körper des Films, der des*der Zuschauer*in und diegetische Körper einander fühlbar machen und sich zueinander verhalten.

Haptisches Sehen als widersprüchliche Rezeptionshaltung

Ein zentrales Unterscheidungskriterium zwischen optischer und haptischer Visualität ist für Marks das Aktivierungspotenzial von Bildern. Dabei geht sie sogar davon aus, dass haptische Bilder *immer* zu derselben Rezeptionshaltung führen, die sie als aktiv und partizipativ beschreibt:

Haptic visibility requires the viewer to work to constitute the image, to bring it forth from latency. [...] The viewer is called upon to fill in the gaps in the image, to engage with the traces the image leaves (SF 183).

Doch worauf beziehen sich die Zuschauer*innen in einer solchen ›Arbeit am Bild‹; auf welche Ebene des Bildes sind sie in ihrem Erleben ausgerichtet – auf die materielle Oberfläche des Bildes oder auf das (unvollständig Gesehene) Bildobjekt?⁴⁴ Mit Marks ist diese

44 Zusätzlich ließe sich fragen, ob es nicht unterschiedliche Arten der Ergänzungsleistung gibt. Die zumeist von Flicker und sichtbaren Kratzern auf der Emulsion geprägte Bildlichkeit alter Kurzfilme aus der Anfangszeit des Kinos etwa kann die Sicht auf die Bildobjekte erschweren; je nach Zustand des Materials befinden sich diese oft hinter einem Schleier von Bildartefakten und man erkennt sie umso besser, desto mehr man diese vorgelagerte Ebene ignoriert – das Ergänzen ist ein Ausblenden. Anders etwa Einstellungen, in der Teile der aufgenommenen Körper in Schatten verborgen sind oder die in extremen Detailaufnahmen nur Ausschnitte eines Körpers zeigen: Hier besteht die Arbeit, die der*die Zuschauer*in leisten muss, um das Bild voll hervorzubringen, eher daraus, auf nicht sichtbare Anteile der Bildobjekte rückzuschließen oder sie zu imaginieren. Bin ich dage-

Frage nicht eindeutig zu beantworten, denn sie beschreibt haptische Visualität einerseits als einen Sehmodus, der sich mit der materiellen Präsenz des *Gegenübers* (»the material presence of the other«, To xviii) beschäftige und diese anerkenne, also auf die Materialität des über das Filmbild vermittelten Körpersubjekts bezogen ist. Andererseits betont sie haptische Visualität als einen Sehmodus, der eine körperliche Beziehung *zum Bild* in seiner Materialität selbst *anstatt zu einer potenziellen Identifikationsfigur* (vgl. To 3) aufbaue; haptisches Kino beschreibt sie dann noch einmal als ein »Objekt«, mit dem wir interagieren, anstelle einer »Illusion«, in die wir eindringen (vgl. To 18).

Wenn sich die Aktivität der Zuschauer*innen nun allerdings aus der Lückenhaftigkeit des Bildes ergibt – und diese Lückenhaftigkeit definiert Marks ja in Differenz zu der »normalen«, optischen Visualität, die Körper identifizieren und verorten will – dann müsste diese Aktivität eigentlich darauf abzielen, den oder die Figuren und Objekte im Bild zu erkennen, mit anderen Worten eine optisch-kognitive Aktivität sein, die auf ein optisches Begehren zurückgeht. Ein solches optisches Begehren ist für Marks bei den Zuschauer*innen ganz offenbar auch vorhanden, denn sie schreibt, dass eine haptische Bildlichkeit die im Bild dargestellten Körper vor den dominierenden Blicken der Zuschauer*innen schützen könne (vgl. SF 186) – was ihr offenbar oft auch nötig erscheint. Allerdings müsste in diesem Fall die Tatsache, dass sich die haptische Bildlichkeit quasi schützend zwischen den Körper im Film und die Betrachter*innen »schiebt«, letztere eigentlich frustrieren. Stattdessen entsteht laut Marks aber ein Nahkontakt zwischen Bild und Zuschauer*in, der hierarchiefrei und nicht-dominierend sei. Haptische Bilder sind also, so scheint es, Bilder, die das optische Begehren gerade deshalb provozieren, weil sie es unbefriedigt lassen. Warum aber, stellt sich die Frage, sollte dieses Begehren dann plötzlich aufgegeben werden?

Insgesamt finden wir bei Marks damit eine Zuschauer*innenkonzeption, die widersprüchlich wirkt, da der*die Zuschauer*in einerseits aktiv an einer Vervollständigung des Bildes arbeite, gleichzeitig aber gerade *nicht* versuche, das Angesehene zu verstehen und zu klassifizieren (und damit imaginär zu dominieren). Stattdessen gebe er*sie sich unkritisch dem Kontakt hin, respektiere die Unverständlichkeit des Angesehenen und erfreue sich daran. Dabei helfe die Verschleierung der Sichtbarkeit und Wissbarkeit des Angesehenen, die die haptische Visualität biete und die laut Marks haptischen Bildern ein intrinsisches erotisches Potenzial verleihe: »A visual erotics that offers its object to the viewer but only on the condition that its unknowability remains intact, and that the viewer, in coming closer, give up his or her own mastery« (To 20).⁴⁵ Erotik versteht Marks

gen einfach mit fehlender Bildinformation konfrontiert, wie etwa bei einem übertragungsbedingt schwach aufgelösten Online-Video, das ich als Reaktion vielleicht pausiere, um das Buffering abzuwarten, bin ich bei der ergänzenden Arbeit am Bild eher auf dessen technisch-materielle Ebene ausgerichtet.

- 45 Diese Nicht-Verstehbarkeit des Anderen erscheint allerdings wiedereinhegbar durch die Art der Analyse, die Marks mit dem Begriff des »haptic criticism« beschreibt: »I don't believe in the alterity or ultimate unknowability of other things, people and times. We all live on the same surface, the same skin. If others are unfathomable, it is because it takes an infinite number of folds to really reach them« (To xii). »Haptic criticism« besteht für Marks darin, die im Gegenstand vorliegenden Einfaltungen zwischen Wahrnehmung und Welt durch das eigene, mimetische Erleben auszufalten und übersetzbar zu machen (To xi). Da sie an anderer Stelle sinnliche Wahrnehmung als immer

hier nicht notwendigerweise in einem sexuellen Sinn, sondern als eine reversible Auflösung oder Aufgabe der eigenen Subjektivität im Kontakt mit dem Bild:

[W]hat is erotic is the ability to move between control and relinquishing, between being giver and receiver. It's the ability to have your sense of self, your self-control, taken away and restored (To xvi);

[T]he form of visibility I am describing is itself erotic; the fact that some of the images are sexual is, in effect, icing on the cake (SF 185).⁴⁶

Indem der*die Zuschauer*in haptischer Bilder die Unlesbarkeit des Bildes akzeptiere und sich dieser hingebe, würden seine*ihre Subjektgrenzen verwischt:

By interacting up close with an image, close enough that figure and ground commingle, the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image – not to know it, but to give herself up to her desire for it (SF 183).

Formuliert man dies noch einmal unter Berücksichtigung der blickpolitischen Wertung, die Marks' Argument durchzieht, gibt es in ihrem Verständnis also den Standardzustand einer ›schlechten‹ Aktivität der Zuschauer*innen, die sich auf das Erkennen-Wollen des Bildobjekts bezieht und die von einer haptischen Ästhetik des Bildes durchkreuzt werden kann. Eine haptische, nicht hinreichend visuell-informative Bildlichkeit kann die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen dabei gewissermaßen umlenken, indem sie das Filmbild in seiner Materialität als technisch-ästhetisches Produkt selbstreflexiv werden lässt und den*die Zuschauer*in zu einer ›guten‹ Aktivität verführt, die sich als Beschäftigung mit dem haptischen Bild als medialer Oberfläche darstellt. Unklar bleibt dabei allerdings, an welchem Punkt und aus welchen Gründen (d. h. im Zusammenspiel mit welchen anderen filmischen Elementen) ein ›schlechtes‹ optisches Begehren in ein ›gutes‹ haptisches Begehren umschlagen sollte. Ähnlich wie in den Beschreibungen zur Erotik des Bildes kommt es hier zu dem paradoxalen Konstrukt, dass haptische Visualität *gleichzeitig* genau das Gegenkonzept zu optischer Visualität sein soll *und* die eine Seite einer Oszillationsbewegung zwischen Erkennen und Nicht-Erkennen bzw. Erkennen-

auch zu großen Teilen kulturalisiert sowie durch persönliche Erfahrung »subtractive« (bestimmte Aspekte ausblendend) beschreibt (SF 152), ist also gleichzeitig fraglich, ob *haptic criticism* wirklich zu einer hinreichenden Übersetzung führt.

- 46 Hier muss man anmerken, dass Marks mit Shani Mootoos *HER SWEETNESS LINGERS* (CA 1994) ein Beispiel solcherart erotischer Bilder beschreibt, bei dem ein erotisches, anschniegenderes Wahrnehmen der Zuschauer*innen die tatsächlich erotische, sehnsüchtige Natur des Videos unproblematisch spiegelt. Sicherlich muss gefragt werden, ob die Beschreibung als ästhetisch-aisthetisch erotisch auch für solche Sequenzen gelten kann wie etwa die Vergewaltigungsszene in *PRECIOUS* (USA 2009, Lee Daniels), die durchaus in Marks' Sinne haptische Charakteristika aufweist: In einer Hip-Hop-Montage unterbelichteter, meist naher Einstellungen, kombiniert mit einer überbetonten Geräuschebene, werden dort die sexualisierten Gewalthandlungen an der Protagonistin Claireece (Gabourey Sidibe) durch ihren Vater erzählt (TC 00:06:19-00:06:50). Zum Problem der Idealisierung des Tastsinnlichen und dessen Implikationen s. auch Kap. 3.3.

Wollen und Nicht-Erkennen-Wollen, welche wiederum *zusammen* die haptische (sowie erotische) Visualität erst ergeben sollen.

Man muss m. E. davon ausgehen, dass Bilder, die eine in Marks' Sinne haptische ästhetische Gestaltung aufweisen, tatsächlich ein nicht unerhebliches Irritationspotenzial beinhalten und durchaus (auch subjektimmanent) konfligierende Reaktionen und Weisen des Erlebens provozieren können, welche wiederum jeweils von diversen kontextuellen Elementen (den weiteren filmischen Mitteln wie Montage und Tonebene, der Rezeptionssituation, den Sehgewohnheiten etc.) abhängen. Marks verfolgt dieses filmästhetische Konfliktpotenzial und seine möglichen Lösungen selbst nicht im Einzelnen nach, sondern lässt es in der Annahme eines quasi idealen, hierarchiefreien Kontakterlebens zwischen Zuschauer*in und haptischem Bild aufgehen,⁴⁷ von dem allerdings nie ganz klar wird, wie, wann und warum die dafür nötige Hingabe des*der Zuschauer*in zustande kommt. Für haptische Bilder scheint damit letztlich immer ein ›sowohl als auch‹ zu gelten, ein *Zusammenfallen* von Aktivität und Hingabe, von Erkennen-Wollen und Akzeptanz des Nicht-Erkennens – eine intrinsische Ambivalenz, die das haptische Bild zum Behälter diverser konfligierender Leistungen bestimmt: Es soll das Bildobjekt unserem Blick vorenthalten, aber dennoch eine Anerkennung des Anderen gewährleisten, dessen Alterität schützen, aber auch verstehbar machen; es soll uns unbefriedigt lassen, aber auch befriedigen.⁴⁸ Es soll uns mit kleinen Details oder unscharfen Andeutungen banen und anziehen, aber unseren Blick auch zu einem unstillen, wandernden Blick werden lassen, der auf Fokussierung verzichtet. Es soll uns durch seine Lückenhaftigkeit zu einer aktiven Erarbeitung des Bildinhaltes provozieren, gleichzeitig aber durch seine Sinnlichkeit eine gewisse Lust am Nicht-Sehen hervorrufen (»the haptic viewer is quite willing to pull the wool over her eyes«, SF 184). Es soll uns das Vertrauen vermitteln, uns

47 Dass bereits die Annahme einer festgelegten Zuschauer*innenreaktion auf haptische Bilder, bei der der*die Zuschauer*in sich letztlich immer nah herangezogen fühlt, ohnehin problematisch ist, zeigt sich deutlich etwa bei Bildern, die aus extremer Nähe eine Fülle sehr kleinteiliger Strukturen zeigen, ohne dass der Raumzusammenhang klar ist. Gerade solche Bilder können erfahrungsgemäß sehr leicht auch zur gegenteiligen Reaktion führen – nämlich zu dem Impuls, zurückzutreten, um einen Überblick zu gewinnen, bzw. zu dem Wunsch, die Kamera möge sich vom Bildobjekt entfernen, um einen Überblick zu ermöglichen. Der Wunsch nach einer Distanznahme wäre streng nach Marks allerdings der Wunsch nach einer ›optischeren‹ Sehhaltung. Dieses Irritationspotenzial haptischer Bilder sowie die Einsicht, dass eine ›Kontaktaufnahme durch das Bild‹ nicht zwangsweise eine Erwidern im Erleben des*der Zuschauer*in anreizt, wird von Marks m. E. nicht hinreichend thematisiert; ich komme auf den Gedanken zurück. Vgl. zur Problematik der Annahme einer fixen Bedeutung von Raumkonstruktionen auch Khouloki (2009, 31) sowie Kirsten/Lowry/Mücke (2019): »Dabei [bei der Betrachtung von Abständen in der Erfahrung von Filmen, S.K.] ist bemerkenswert, dass Nähe und Distanz einerseits ein graduelles Kontinuum zeichnen (von sehr weit entfernt bis ganz nah dran), aber auch plötzlich ineinander kippen und somit scheinbar paradoxe Situationen etablieren können: Ein Zustand, den man in Anlehnung an Bullough als ›under-distance‹, als ›zu nah‹ begreifen kann, führt schnell zur Distanznahme oder gar zum Abbruch der Rezeption – und damit zu einer ›over-distance‹« (ebd., 12).

48 So bewertet sie haptische, niedrig aufgelöste Videos einerseits als »unfulfilling or unsatisfactory« (To 10), andererseits schreibt sie über die in ihrem Sinne haptischen, verschwommenen Fahraufnahmen in Leslie Peters' 400 SERIES (CA 1997–2000): »[U]sually the image is more satisfying when it is slightly unfocused, the speed of travel turning the yellow median strip into a Rothkoesque abstraction« (ebd.).

auf das Bild im Nahkontakt einlassen zu können (»a certain trust, that the objects of vision are not menacing but will patiently wait to be seen«, SF 181), zugleich aber immer die Spannung beibehalten, jederzeit ins Bedrohliche umschlagen zu können (»Haptic visibility implies a tension between viewer and image, then, because this violent potential is always there«, SF 185). Es soll der Erkennbarkeit optischer Bilder und auch ihrer narrativen Funktion entsagen; gleichzeitig soll sich die intrinsische Erotik des haptischen Bildes *gerade aus der Kombination* haptischer Flächeneindrücke und optischer Räumlichkeit und der Oszillation des Blicks zwischen nah und fern (vgl. To 13; SF 175) erst ergeben.

Haptische Bilder versus kalte Medien? Marks und McLuhan

Es ist unübersehbar, dass Marks' Beschreibung des Aktivierungspotenzials haptischer Bilder stark an Marshall McLuhans Konzeption kalter Medien und insbesondere des Fernsehens als taktiles Medium von geringer Auflösung und hoher Partizipation erinnert (vgl. Kap. 2.1). Umso erstaunlicher erscheint es, dass sie selbst sich dezidiert von McLuhan absetzt:

In utter contrast to McLuhan and the many critics who followed him in asserting that video is a »cool« and distancing medium, I argue that video's tactile qualities make it a *warm* medium. It is the crisp resolution into optical visibility that makes an image cool and distant (SF 176; Herv. i. Orig.).

McLuhan selbst schreibt hingegen über das coole und taktile Fernsehen, das den Zuschauer*innen ein neues Gefühl der umfassenden Teilhabe an der Welt vermittelt: »TV simply involved everybody in everybody more deeply than before« (UM 166), während er für taktile, elektronische Medien generell davon ausgeht, dass sie zu einer Implosion führen, die die Welt in der Art eines globalen Dorfes zusammenrücken lässt.

Sicherlich ist die Frage, inwiefern der coole, kompetente, schnell und ikonisch erfassende Umgang, den das taktile Fernsehbild in McLuhans Sicht von den Zuschauer*innen einfordert, nicht immer *auch* bedeutet, eine gewisse kognitiv-verarbeitende Distanz zum Medium zu wahren, nicht leicht zu beantworten, zumal McLuhans Beschreibung des Gegenbegriffs der heißen Medien nicht weniger komplex ausfällt: Beim detailreichen, zentralperspektivischen Filmbild etwa sind wir laut McLuhan einerseits in einer Machtposition, da wir uns um nichts bemühen müssen und uns – zumindest vermeintlich – alles Wichtige zum Verständnis des narrativen Zusammenhangs geliefert wird. Gleichzeitig aber besteht die Gefahr der hohen affektiv-emotionalen Aktivierung und Beeinflussung, die mit daran Schuld trägt, warum heiße Medien überhitzend wirken können.⁴⁹ Hier sieht man allerdings ebenfalls sehr deutlich, wie stark auch Marks' Beschreibung der identifikatorischen Teilhabe an optischen Bildern Züge von McLuhans Konzeption heißer, visueller Medien trägt.

Generell lässt sich konstatieren, dass Marks McLuhans Konzepte der *hotness* und *coolness* von Medien in einem psychologisierenden Sinn missversteht, wenn sie annimmt,

49 Die argumentative Parallele zu den ideologiefokussierten Apparatustheorien der 1960er Jahre ist offensichtlich; s. hierzu Kap. 3.3.

kalte Medien rissen eine Art der kognitiven Distanz zwischen Rezipient*in und Bild auf, die eine ganzkörperliche Rezeption gewissermaßen einfriere.⁵⁰ Tatsächlich entspricht die Lückenhaftigkeit kalter Medien bei McLuhan ziemlich genau Marks' Beschreibung der Ergänzungsbedürftigkeit haptischer Bilder und deren darauf basierendem Aktivierungspotenzial. Auch McLuhans Verständnis des Taktilen als *sensus communis* und die damit einhergehende multisensorische, synästhetisch wirksame Ansprache der Rezipient*innen kalter, taktiler Medien ist vergleichbar mit Marks' Beschreibung haptischer Bilder als ganzkörperlich und synästhetisch affizierend. Ebenso resoniert umgekehrt ihr Verständnis der projektiven Beziehung zwischen Zuschauer*in und optisch-narrativem Bild, die den Kontakt mit der Oberfläche und Materialität des (haptischen) Bildes gegen eine psychisch-emotionale Involvierung mit gesehenen Figuren und Projektionen von Gefühlen auf diese eintauscht, stark mit McLuhans Idee des emotionalen Überhitzungsrisikos bei zentralperspektivischen, hoch aufgelösten Bildern. Wenn ihre vehemente Abgrenzung von McLuhan also tatsächlich auf einem Missverständnis seines Schemas kalter und heißer Medien beruht, wird erklärungsbedürftig, wo genau die Unterschiede zwischen kalten Fernsehbildern im Sinne McLuhans und den in Marks' Sinne haptischen, interkulturellen Film- und Videoarbeiten liegen.⁵¹ Marks' Fokussierung auf das Potenzial haptischer Bilder, *memories of the senses* aufzurufen sowie die kulturelle Variabilität sinnlicher Wahrnehmungsorganisation sichtbar zu machen, könnte dann ebenso schlüssig als lediglich leichte Re-Perspektivierung McLuhans bzw. als eine methodische Verschiebung seines Programms begriffen werden: Ging es McLuhan darum, zu explizieren, wie jedes neue Medium, das andere Wahrnehmungsanforderungen an das menschliche Sensorium stellt, das Zusammenspiel der Sinne neu ordnet, fragt Marks umgekehrt danach, welche historisch und kulturell variablen Organisationsformen der Sinne sich in interkulturellen Videos einschreiben, ausstellen und an Publika anderer kultureller Situierung vermittelbar machen.

Haptische Bilder versus Kognition und Narration?

Einerseits ist die Ansprache der *sense memories*, des sinnlichen Körpergedächtnisses, durch lückenhafte Bilder ein zentrales Unterscheidungsmerkmal haptischer und optischer Bilder, andererseits lassen Marks' auf Bergson zurückgreifende Erklärungen zur theoretischen Fundierung und Struktur verkörperter Erinnerung im Filmerleben, aber auch die Filmbeispiele, die sie gibt, Unklarheiten darüber entstehen, wie genau sie sich diesen körperlichen Erinnerungsprozess bei haptischen Bildern vorstellt und welche Rolle die (Nicht-)Erkennbarkeit der Objekte spielt. So ist Marks, wie bereits dargestellt, bemüht, das optische Bild dadurch vom haptischen Bild abzusetzen, dass in ersterem

50 Auch in ihren Ausführungen zu ihrer Art der Analyse, die sie als »haptic criticism« benennt und bei der sie eine größtmögliche Nähe zum Gegenstand und einen Willen zum Affiziert-Werden betont, findet sich dieses Missverstehen McLuhans. Unter Verweis auf McLuhans Text »Media Hot and Cold« schreibt sie: »In the spirit of Marshall McLuhan's thermostatic understanding of cultural distance, I offer haptic criticism as a way to ›warm up‹ our cultural tendency to take a distance« (To xiii).

51 Nicht zufällig beschreibt übrigens auch Barbara Flückiger (2012) McLuhans Konzeption der taktilen Visualität unter Rückgriff auf Formulierungen Laura Marks' (vgl. ebd., 80).

eine größere intellektuelle Distanz zwischen Zuschauer*in und Bild bestehe, während das haptische Bild stärker körperlich involviere und *sense memories* aufrufen könne, die sich – ihr zufolge Bergsons Gewohnheitsgedächtnis oder *mémoire-habitude* vergleichbar (vgl. SF 142) – über gewohnte (wiederholte) sinnliche Praktiken der Heimatkultur als verkörpertes Wissen in den Körper eingeschrieben haben. Gleichzeitig spricht aus ihrer Beschreibung des Kontakts zwischen Zuschauer*in und haptischem Bild aber auch ihre Annahme einer »attentive recognition« als »a participatory notion of spectatorship. We move between seeing the object, recalling virtual images that it brings to mind, and comparing the virtual image thus created with the one before us« (SF 147). Dies wiederum entspräche nun aber viel eher Bergsons Vorstellungs- oder Erinnerungsgedächtnis bzw. dem attentiven Gedächtnis oder *mémoire-souvenir* (vgl. Bergson 1908[1896], 69ff.), das »vorstellt«, nicht »wiederholt« (ebd., 75) und das »der Wahrnehmung im täglichen Vollzug« nicht »zu Hilfe kommt« wie das Gewohnheitsgedächtnis (Fahle 2002, 101), sondern sich von ihr ablöst und sich in eine eigene Sphäre der Erinnerungsbilder begibt.

Die anfängliche Unlesbarkeit haptischer Bilder würde demzufolge also einen zeitlichen Aufschub der Identifizierung des Bildinhaltes erzeugen und eine vorschnelle Einordnung verhindern, was Gelegenheit für das Einsetzen von Erinnerungsbildern eröffnet – Unlesbarkeit kreiert mit anderen Worten also auch bei haptischen Bildern eine kognitive Distanz und entfernt uns von der Präsenz der aktuellen Wahrnehmung, was Marks ja gerade als Charakteristikum *optischer* Bilder ausweisen möchte. Diese kontraintuitive Verknüpfung nimmt Marks deshalb vor, um eine Engführung von haptischen Bildern mit der Kategorie des *Zeitbildes* bzw. rein optischen Bildes nach Deleuze zu erreichen, die ihrerseits von Bergsons attentivem Gedächtnis inspiriert ist.⁵² Dies dient ihr einerseits dazu, an ihr erstes Kapitel zu Zeitbildern anschließen zu können, andererseits dazu, dem haptischen Bild mit Deleuze ein dem Zeitbild vergleichbares, narrationsunterbrechendes Potenzial zu attestieren, da sie haptische Bilder ja gerade als minoritäre Gegenstrategie zu den Bewegungsbildern des klassisch-narrativen Kinos fassen möchte. Entsprechend wird aber auch die Bedeutung des Körpergedächtnisses und insbesondere seiner sensomotorischen Dimension für haptische Bilder wieder verunklart. Während sensomotorisches Körperwissen bei der Rezeption von Bewegungsbildern zum Erkennen der Figuren und Aktionszusammenhänge genutzt wird, scheint bei haptischen

52 Marks: »As I will explain, an *optical image* in the sense that I use it, borrowing from Alois Riegl, is different from Deleuze's term *optical image*; in fact, confusing though it may sound, it is the haptic image that falls under Deleuze's category of optical images« (SF 131; Herv. i. Orig.; vgl. auch Zechner 2013b, 26). Auch Zechner sieht in Deleuze' Konzept des Optozeichens ein Erklärungspotenzial für Bilder, die eine Faszination an und Wahrnehmung von Oberflächentexturen erzeugen, äußert aber den wichtigen Einwand, dass Deleuze' Konzentration auf die Virtualität der Erfahrung (durch den Rückgang auf virtuelle Erinnerungsbilder) der materiellen Präsenz der Dinge und Oberflächen und dem Verweilen bei ihnen nicht genügend Rechnung trägt (vgl. Dies. 2013b, 28). Diese Ansicht lässt sich auch mit Oliver Fahles Paraphrasierung von Bergson stützen, dass »die so genannte attentive Erinnerung (*mémoire-souvenir*), [...] zunächst noch ausgehend von einer aktuellen Wahrnehmung, gleichsam eine Eigendynamik von Erinnerungsbildern entfaltet und diese in einen Kreislauf hineinzieht, der sich von der momentanen Wahrnehmung ablöst« (Ders. 2002, 101).

Bildern nur noch eine bewegungsunabhängige, sich an Texturen und an zur Spekulation einladenden Objektfragmenten abarbeitende Form körperlicher Erinnerung aktiv zu sein, was sensomotorische Affizierung effektiv aus der Funktionsweise tastsinnlichen Filmlebens ausklammert: »A sensuous engagement with a tactile [...] image is pure affection, prior to any extension into movement« (SF 163). Warum die sensomotorische Dimension des Körpergedächtnisses aber (nur weil sie *auch* »abstrakt-klischeehaften«⁵³ Bewegungsbildern und der Narration zuarbeiten *kann*) nicht ein ebenfalls eindrücklich tastsinnliches Erleben von Filmbildern hervorbringen sollte, bleibt unbeantwortet.

Auffällig ist dabei, dass Marks sich in den Teilkapiteln, die der Thematisierung haptischer Visualität vorausgehen, noch darum bemüht, die Involvierung des Körpers bei der Interaktion mit Zeichen und Darstellungsweisen als ein Kontinuum zu entwerfen. So sei Wahrnehmung generell *immer* verkörpert und entstehe aus einem mimetischen Kontakt mit der Welt,⁵⁴ genauso wie sich Sprache und Zeichensysteme ursprünglich aus dem Körper und seinen Gesten entwickelten und sich erst dann immer abstraktere und symbolhaftere Zeichen und Darstellungsweisen bildeten, die immer weniger verkörpert rezipiert würden und sich immer mehr von einem direkten Kontakt mit der Welt entfernen (vgl. SF 139f.). Während sie nun einerseits Film generell als wesentlich »mimetischer« als etwa Schrift versteht und dem Kino daher eine besondere körperliche Wirkmächtigkeit zuspricht (vgl. SF 149), sieht sie andererseits die optischen Bilder des klassisch-narrativen Films als Bilder, die auf distanzierte und unkörperliche Art wahrgenommen werden. Da sie in ihrem Verständnis außerdem immer der Narration zuarbeiten, entwirft sie einen analogen Gegensatz zwischen einer verkörperten gegenüber einer narrativen Involvierung des Zuschauers: »[T]he viewer experience[s] two very different forms of [...]

53 Ein weiteres Problem ist Marks' unklarer Gebrauch der Begriffe abstrakt und Abstraktion. So nennt sie den für Figuren »bevölkerbaren«, also narrativ einsetzbaren Raum, den optische, räumlich-illusionistische Bilder erschaffen, unter Verweis auf Riegl »abstract space« (SF 166), obwohl Riegl selbst den Begriff abstrakt ganz im Gegenteil ausschließlich für haptische Kunst im Sinne einer unter naturalistischen Gesichtspunkten abstrahierten, stilisierten, ornamentalen oder geometrischen Kunst gebraucht. An anderer Stelle wird deutlich, dass Marks damit Deleuze folgt, der klischeehafte Bewegungsbilder des Erzählkinos deshalb als abstrakt bezeichne, da diese nur das bedienten, was für die Verknüpfung der Bilder im Sinne des *sensory-motor-schemas* nötig sei (vgl. SF 46). Deleuze selbst bezieht sich in *Das Zeit-Bild* auf Worringer, dessen Unterscheidung von *Abstraktion* und *Einfühlung* er als seinen eigenen Überlegungen entsprechend versteht (vgl. Deleuze 2015[1985], 18). Tatsächlich meint allerdings auch Worringer, ähnlich wie Riegl, mit Abstraktion eben nicht den illusionistischen Tiefraum, sondern das Gestaltungsprinzip flacher, ornamentaler und »[k]ristallinisch[]« abstrahierter Kunst (Worringer 1921[1908], 4), die den*die Künstler*in gegen das Chaos des Organischen absichert (vgl. Rüffer 1986, 183). Entsprechend muss man sich vergegenwärtigen, dass Marks den Begriff abstrakt unter Rückgriff auf Autoren benutzt, die zwei völlig verschiedenen Verständnistraditionen des Begriffs angehören, ohne dies zu reflektieren. Erst im Sprechen über die abstrakte, gotische Linie (vgl. Kap. 2.3 dieser Arbeit) trifft sich Deleuze wieder mit den Kunsthistorikern bei der Bedeutung von nicht-figurativ und abstrahiert.

54 Hier bezieht sich Marks auf die Konzeption von Mimesis als einem hierarchiefreien Kontakt mit der Welt, einem »Anlehnen« des Subjekts an seine Umgebung und einem Nachgeben gegenüber dem Wahrgenommenen, wie sie Adorno und Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* unter Rückgriff auf Roger Caillois vertreten und Benjamin in seinen Überlegungen zu einer »Lehre vom Ähnlichen« als »mimetisches Vermögen« beschreibt (Ders. 1991[1932] und 1991[1933]); s. hierzu näher auch Kap. 4.2.5 dieser Arbeit.

looking, one narrative and one embodied« (To 85f.). Insbesondere die Identifizierung mit Figuren stellt für Marks ein Problem dar, da sie ein Mitfühlen mit diesen offenbar als weniger körperlich begreift als einen ›direkten‹ Kontakt mit dem haptischen Bild. Dabei erscheint ihr aber bereits die *Erkennbarkeit* des Bildobjekts problematisch. Dies führt dazu, dass sie zwar argumentiert, die Differenz zwischen haptischer und optischer Visualität sei »a matter of degree« (SF 163), tatsächlich aber in ihren Beschreibungen den Eindruck entstehen lässt, es gäbe so etwas wie einen Umschlagspunkt, an dem ein Filmbild vom Haptischen ins Optische *kippe*: »The switch between what I will term haptic and optical vision describes the movement between the relationship of touch and a visual one« (SF 129; m. Herv.). So schreibt sie etwa zu Shauna Beharrys Videoarbeit SEEING IS BELIEVING (CA 1991): »But at the point where the image becomes recognizable as that of a woman in a sari, narrative rushes in: to use Deleuzian terminology, the movement-image returns« (ebd., 187).⁵⁵ Interessanterweise hält selbst Deleuze' eigenes Beispiel eines haptischen Elementes, das die Narration unterwandert, nämlich die Close-ups der Hände in Robert Bressons PICKPOCKET, Marks' Schema nicht stand:

To me, Deleuze's focus on filmic images of hands seems a bit unnecessary in terms of evoking a sense of the haptic. Looking at hands would seem to evoke the sense of touch through identification, either with the person whose hands they are or with the hands themselves. The haptic bypasses such identification and the distance from the image it requires (SF 171).

Die Konzepte des Haptischen und des Optischen wirken hier weniger wie zwei Pole eines Kontinuums als vielmehr wie das Diesseits und Jenseits einer Grenze, die den Einbruch des Verstehens in die (zuvor körperliche) Beziehung zum Bild und die Herrschaft der Narration sowie den Verlust der verkörperten Rezeption markiert. Die Annahme, ein zuvor ganzkörperlicher Modus der Filmerfahrung werde plötzlich verunmöglicht, sobald Elemente eben nicht mehr nur andeutungsweise, sondern ganz sicher erkennbar werden, ist aber wenig überzeugend.⁵⁶

55 Kritisch könnte hier mit Noël Burch auch gefragt werden, ob die Gleichsetzung von Figuration und Narration überhaupt legitim ist oder nicht viel eher eine Ungenauigkeit, die vor allem von narrationsfeindlichen Ansätzen herrührt: »The very meaning of the term ›narrative‹ seems clouded indeed in the minds of those who adopt a critical stance towards narrative. A well-known American film artist recently presented one of his works to a London audience with the warning that it contained ›narrative elements‹. These turned out to be a strip of film (apparently slipping past the camera lens) on which there were dark, blurred photograms showing what might have been a woman's face. ›Figurative‹ had come to equal ›narrative‹« (Burch 1991, 165).

56 Eine ähnliche Problemwahrnehmung scheint Tarnay in Bezug auf Marks zu haben, wenn er an ihren Ansatz die Frage stellt »how can we accommodate haptic visibility as ›lack of things to see‹ with digital hyperrealism as embodied synesthetic perception?« (Ders. 2015, o. S.; Herv. i. Orig.). Er merkt an, dass man eine »indeterminate vision« als »lack of things to see«, wie es etwa die Texturen der Kurzfilme von Stan Brakhage bestimme, von einer »multimodal sensibility« unterscheiden müsse. Letztere beschreibt die haptische Wirkung erkennbarer, insbesondere digitaler, die Bildobjekte zunehmend perfekt simulierender Bilder. Bei diesen fungiere der Tastsinn multimodal, »in tandem« mit den anderen Sinnen. Dagegen sieht Tarnay »indeterminate vision« als »synaesthesia [...] in its pure form«: »We need non-definability as a condition for pure synaesthesia« (ebd.). Obwohl damit seine Ausgangskritik an Marks meiner ähnlich ist, halte ich seine vorgeschlagene Bezeichnungs-

Zudem verweisen m. E. bereits Marks' eigene Analysen, die dem Kapitel zur »haptic visuality« vorangegangen waren, auf diese Problematik, da sie an mehreren anderen Stellen ihrer Untersuchung, die sich nicht auf haptische Visualität beziehen, durchaus eine starke Evokation von *sense memories* durch Filmbilder beschreibt, die erkennbare Gegenstände und Körper zeigen und in ihrer Ordnung eigentlich optisch sein müssten.⁵⁷ Und auch diejenigen Elemente von haptischen Bildern, die die Möglichkeit der Vervollständigung des Bildes durch *sense memories* erlauben und eine synästhetische Filmwahrnehmung befördern (mithin das haptische Bild überhaupt erst als solches konstituieren), sind oft Elemente wie Magnolienblätter und Wassertropfen, die durchaus relativ sicher erkennbar sind.⁵⁸ Ohnehin sind die meisten der interkulturellen Arbeiten, die sie beschreibt, keinesfalls non-narrativ oder unverständlich, sondern lassen über Voice-Over oder eingeblendete Schrift eine Einordnung des Gesehenen zu. Marks selbst richtet sich bei ihrer Ausdeutung der haptischen Bilder oft stark nach den Informationen, die sie über die persönlichen Geschichten der Filmemacher*innen hat und die die Videos über solche nicht-bildlichen Mittel liefern. Dass sie also letztlich doch immer wieder darauf zurückfällt, das (wenn auch über Umwege und Zusatzinformationen) Erkennbare im Bild anhand des bereits Gewussten auszudeuten, kritisiert auch Anne Rutherford:

[W]hile Marks' theoretical project is compelling in its reach and insight, and while she glosses the literature on embodied spectatorship [...] when she comes to discuss the films and videos that instigated her inquiry, the descriptions of this work seem to fall short of the expectations raised by that exegesis. [...] Her core questions are essentially questions of knowledge [...] Her discussion of Mona Hatoum's *Measure [sic] of Distance* (1988) exemplifies this tendency (153ff.). At every point the images are analysed for the information they convey. [...] In a way Marks' argument twists back on itself. Although she lays out in great detail the embodied aspects of knowledge and perception that evade cognitive frameworks, and »the ways cinema can appeal to senses that it cannot technically represent« (129), she returns again and again to the question of what can be represented. [...] Marks give [sic] a detailed reading of the surface of the videos – of the image – but it is essentially a hermeneutic project: the films are interpreted and

praxis zumindest für filmphänomenologische Ansätze für verunklarend, da in leibphänomenologischer Perspektive alle Wahrnehmung immer synästhetisch *im Sinne von multimodal* ist. Insofern transportiert sich erstens die Bedeutungsdivergenz zwischen den von Tarnay beschriebenen Rezeptionsmodi begrifflich nicht; zweitens wird nicht klar, warum eine spekulativ-komplettierend fungierende synästhetische Wahrnehmung gegenüber lückenhaften Bildern eine »reineren« Form synästhetischer Wahrnehmung darstellen sollte als eine sich synästhetisch auf ein erkennbares Bildobjekt beziehende. Den allerdings wichtigen Punkt einer »visuellen Unterversorgung« durch bestimmte Arten haptischer Bilder greife ich in Kap. 4.3 erneut auf.

- 57 So rufe etwa das Bild einer Feldflasche, die mit Wasser gefüllt wird, in *HISTORY AND MEMORY: FOR AKIKO AND TAKASHIGE* (USA 1991, Rea Tajiri) die taktile Erinnerung an die erfrischende Kühle des Wassers hervor (vgl. SF xi; 33; 76; 112); die Ansicht eines Mannes, der sich in Steve Reinkes *INSTRUCTIONS FOR REVOCERING FORGOTTEN CHILDHOOD MEMORIES* (CA 1993) mit der Zunge Dosenfrüchte in die Nase schiebt, evoziere die taktilen, gustatorischen und olfaktorischen Erinnerungen an diese von vielen in der Kindheit ausgeführte Spielerei (vgl. SF 197f.).
- 58 Dies fällt auch Tarnay auf: »Many of the examples Marks gives have a strong semantic content that can easily be narrativized« (Ders. 2015, o. S.).

the methodology remains linked to methodologies that derive from textual analysis (Dies. 2006, 96ff.).

Die Frage nach dem Stellenwert narrativer Information taucht dabei nicht nur bei der Analyse haptischer Videos auf. Aus der Gleichsetzung von Räumlichkeit, Erkennbarkeit und narrativer Funktion und deren Klassifizierung als Charakteristika einer optischen, unkörperlich und distanziert wahrzunehmenden Bildlichkeit ergibt sich vielmehr die Frage, ob und wenn ja wie der haptische Bildbegriff auch oder überhaupt für die Beschreibung klassisch-narrativer Filme eine Rolle spielen könnte. Marks selbst spricht in diesem Zusammenhang an einer Stelle von »prohaptic qualities« (SF 172), die sie als haptische Eigenschaften wie Fokusverschiebungen, Körnigkeit oder Fehlbelichtung in »ansonsten nicht haptischen Filmen« versteht. Dabei zeigt sich noch einmal ihre Skepsis gegenüber der körperlichen Wirkmächtigkeit klassisch-narrativer Filme: Das Vorkommen haptischer Bilder im kommerziellen Kino unterscheide sich von ihrer Nutzung in interkulturellen Arbeiten dadurch, dass haptische Bilder im kommerziellen Film lediglich Ergänzungen seien, die die Narration zwar sinnlich anreicherten – aber letztlich nur unterfütterten, was sowieso repräsentiert werden könne, während interkulturelle Arbeiten haptische Bilder als dezidierte ästhetische Wahl einsetzten, um ihre eigenen Konfigurationen sinnlicher Wahrnehmung einem euro-amerikanischen Sehen entgegenzusetzen (vgl. SF xiii). Dies relativiert m. E. sowohl die Rolle von repräsentierenden und narrativierenden Bildern auch für die interkulturellen Videos⁵⁹ als auch den Eigenwert haptischer Bilder in klassisch-narrativen Filmen als ästhetische Wahl, die der Narration durchaus Neues, auch Konfligierendes oder Kommentierendes, hinzufügen kann.

Das Verhältnis zwischen narrativen Elementen und in Marks' Sinne haptischen Bildern wäre also fruchtbarer nicht als wesensmäßig antagonistisches, sondern als wechselseitig transformatives in den Blick zu nehmen. Neben den Fragen, wie haptische Bilder für Nicht-Repräsentierbares und Nicht-Narrativierbares entstehen oder wie haptische Bilder Repräsentierbares und Narrativierbares sinnlich anreichern, wäre auch die Frage zu stellen, wie genau narrativierende Elemente tastsinnliche Wahrnehmungsmodi beeinflussen können. So kann bspw. über die Narration eine verschwommene Sequenz – etwa, wenn sie als subjektive und zeitweise beeinträchtigte Sicht einer Figur in Gefahr markiert wird – eine gesteigerte Aufmerksamkeit und einen starken Wunsch nach Figuration im Sinne einer Greifbar-Werdung der Gegenstände auslösen; dieselben

59 Michaelsen merkt zu Marks' Analyse des Films *HISTORY AND MEMORY: FOR AKIKO AND TAKASHIGE*, der die Internierung tausender japanischer Amerikaner*innen nach dem Angriff auf Pearl Harbour in offiziell bis in die 1970er Jahre hinein geleugneten Gefangenenlagern zum Thema hat, an, dass Marks durch die Privilegierung haptischer Bilder die Bedeutung der »Vielzahl anderer visueller, historischer und aktueller Materialien« (Dies. 2019, o. S.) übersehe. Der Film enthält »Ausschnitte aus Hollywoodfilmen und japanische und US-amerikanische Nachrichtensendungen, in denen die Existenz der Lager geleugnet oder verharmlost oder auch das Leugnen selbst thematisiert wird, geheime Super-8-Aufnahmen aus den Lagern, inszenierte Szenen und dokumentarische Aufnahmen der Gegenwart« (ebd.). In ihrem Übergehen dieser optischen Bilder entgehe Marks deren Effekt, durch die »überwältigende[] audiovisuelle[] Informationsdichte und Multiperspektivität« eine Reflexion über den Zusammenhang von Macht, (angemessener) Dokumentation und Wahrheit zu eröffnen. Vgl. zu Michaelsens Kritik auch näher Kap. 3.3.

Bilder könnten aber, je nachdem in welchem Kontext sie vorkommen, ebenso eine sedierende Wirkung haben bzw. nahelegen, sich den sinnlichen Eindrücken passiv hinzugeben.

Phänomeno-logische Probleme

Ein zentrales Problem in Marks' Argumentation ist, dass in ihrer Theorie durch den Versuch der Definition haptischer Bilder über eine Differenz zu optischen Bildern ein logischer Bruch entsteht: Einerseits folgt sie einem filmphänomenologischen Verständnis von Filmwahrnehmung als generell *immer* verkörpert, ganzkörperlich und synästhetisch, andererseits muss sie optischen Bildern, sollen sie als Folie zu haptischen Bildern fungieren, diese körperliche Wirkmächtigkeit wieder absprechen.⁶⁰ Selbst wenn man nun das paradoxe Element dieser Argumentation dadurch aufzulösen versucht, dass man das oben beschriebene Bild des »Kippens« in ihren Analysen ignoriert und an ihrer Bestimmung des Optischen und Haptischen als Pole eines Kontinuums und als »a matter of degree« festhält, bleibt die Frage, mit welchem Vokabular man dann Bilder beschreiben soll, die über erkennbare Gegenstände und Körper *sense memories*, vor allem des Tastsinns, aufrufen – denn der ihnen der Theorie nach aufgrund ihrer Raumdarstellung zuzuordnende Begriff des optischen Bildes erscheint hinsichtlich ihrer Wirkung unpassend. Die Beschreibungen der haptischen Bilder im dritten Kapitel von *The Skin of the Film* stehen somit unvermittelt neben den Beispielen sinnlicher Adressierung, wie sie in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben werden, die – nun rückwirkend in den Gegensatz zum haptischen Bild gestellt – den Tastsinn plötzlich nicht mehr (wie haptische Bilder) *aufgrund* ihrer ästhetischen Organisation zu reizen scheinen, sondern *trotz* dieser. Um diejenigen Elemente und Prozesse zu bezeichnen, die in leicht erkennbaren, potenziell narrativ zu instrumentalisierenden Bildern für das Aufrufen von *sense memories* verantwortlich sind, fehlen nun also schlichtweg passende Begriffe. Indem verstehbare Bilder, die erkennbare Körper zeigen, bei Marks aus dem Vokabular des Haptischen ausgeklammert und dem Register des Optischen zugerechnet werden, fällt sie durch die Art ihrer Konzeptualisierung haptischer Visualität und haptischer Bilder letztlich in einen anti-repräsentationalistischen und anti-semiotischen Gestus zurück, den konsequenter phänomenologisch argumentierende Filmtheorien laut Thomas Morsch bereits hinter sich gelassen haben.⁶¹

60 Dies bemerken auch Julian Hanich und Christian Ferencz-Flatz in ihrer Einleitung zur Sonderausgabe »Film and Phenomenology« der Zeitschrift *Studia Phaenomenologica* (Vol. 16, 2016): »Sometimes Marks makes it sound as if only – or predominantly – haptic images elicit an *embodied* response. But this would not only contradict her own claim that in the cinema *in general* all the senses are involved, it would also go against claims by Merleau-Ponty or Erwin Straus who have insisted in their phenomenologies of perception that vision is always experienced and hence embodied as well« (ebd., 45).

61 Insofern als haptische Visualität in Marks' Beschreibungen auch als stark affektives Phänomen erscheint, fällt sie mit ihrem binären Modell des Haptischen, Somatischen, Non-Repräsentationalen und Non-Narrativen gegenüber dem Optischen, A-Somatischen, Repräsentationalen und Narrativen auch in die in neueren neurowissenschaftlichen, aber auch philosophischen Ansätzen längst überkommene Spaltung von Affekt und Kognition zurück, die klassische Verhandlungen des Affekt- und Emotionsbegriffs von Platon bis zur philosophischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ge-

Morsch vollzieht in *Medienästhetik des Films* (2011) zunächst eine mittelbare Ideeengeschichte des Körperlichen nach, indem er zeigt, dass das Körperliche als Unterton diverser Konzepte wie des Figuralen (Lyotard; Deleuze), des Punctums sowie des stumpfen Sinns (Barthes), des Semiotischen (Kristeva) oder auch des Exzesses (Thompson; Casetti; Dyer; Williams u. a.) in poststrukturalistischen Theorien als eine Art Chiffre fungiert, unter der versucht wird, das zu bezeichnen, was nicht-sprachlich ist, die Sprache entweder exzesshaft über- oder unterschreitet, in jedem Fall aber in einem der Sprache äußerlichen, radikal anderen Bereich zu verorten ist. Unter dieser Perspektive ist es möglich, die durch Film aktivierte Körpererfahrung – wie insbesondere in dem von Shaviro formulierten Masochismus der Filmerfahrung (vgl. Kap. 2.3) anschaulich wird – als Subversion sowohl des Subjekts als auch des Filmtexts, »als praktische Kritik an der selbstherrlichen Souveränität des bürgerlichen Subjekts und [...] an den repräsentationalen Prozessen des Films« (Morsch 2008, 14) zu verstehen. Spätestens seit der von Sobchack in die Filmtheorie eingebrachten leibphänomenologischen Perspektive, in der ganzkörperlich-sinnliche Wahrnehmung weder das Außen noch das Andere eines sinnhaften Verstehens oder eines Subjekterlebens bildet, sondern ganz im Gegenteil zuallererst seine Basis, haben wir es allerdings laut Morsch »in der Ästhetik nun mit mindestens zwei Körpern zu tun, einem ›funktionalen‹ und einem ›subversiven‹« (ebd., 15).

Vor diesem Hintergrund kann Marks' Vorgehen auch als ein Versuch der Integration zweier diametraler Denkweisen des Körperlichen gesehen werden, das gleichzeitig als Subversion majoritärer Filmsprache und als sinnliches Fundament jeglichen Filmverstehens fungieren soll, der allerdings in sich dissonant bleibt.⁶² Dass Marks' Ansatz eine ungreifbare Stellung zwischen filmontologischer (Film ist wesensmäßig etwas immer mimetisch und verkörpert Wahrgenommenes) und bildästhetischer (manche Bilder werden verkörpert wahrgenommen, andere nicht) Argumentation⁶³ einnimmt, spiegelt

kennzeichnet hat; vgl. hierzu Voss (2015, 67; sowie 78f.): »Der neuerlich hervorgehobene fundamentale Überschneidungs- und Begründungszusammenhang von Affekt und Kognition machen innerhalb der psychologischen Forschung zur Psychosomatik sowie in neurowissenschaftlichen und philosophischen Theorien des Geistes eine Revision dualistischer Ansätze nötig. [...] Dieser Befund ist nun auch für ästhetische und medienanthropologische Kontexte interessant. Denn vor dem Hintergrund eines komplexer gefassten Affektbegriffs können auch mediale Affektmodulierungen in kognitiver Hinsicht komplexer gefasst werden. Affektmodulierungen sind dann nicht länger ausschließlich blinde Reizungen und Regungen oder nurmehr für das Ungreifbare, Unbestimmte, Unaussagbare zu reservieren.«

62 Deutlich wird dies auch daran, dass sie in den dem Teilkapitel zur *haptic visibility* vorangehenden Teilen ihrer Arbeit unter Rückgriff auf Bergson, Merleau-Ponty und Sobchack für eine verkörperte Rezeption im Sinne eines verkörperten *Verstehens* argumentiert (vgl. insbes. SF 145–151), ab der Einsetzung ihres Begriffs des haptischen Bildes aber von einer »pure affection« durch das haptische Bild (ebd., 163; m. Herv.) spricht, womit erneut zur Disposition zu stehen scheint, inwieweit die Affektion durch das haptische Bild nun doch vor den eigentlich immer aktiven, körpergedächtnisgestützten Sinnbildungsprozessen anzusiedeln oder als mit diesen verschachtelt zu verstehen ist.

63 Nach Morsch lässt sich diese Differenz auch vor dem Hintergrund der von ihm (nach Kappelhoff) konstatierten Differenz zwischen Medientheorie und Medienästhetik lesen. Seine Lösung besteht in der Beachtung des Grundsatzes, dass »die auskristallisierten *ästhetischen* Parameter eines Mediums nicht den Charakter von definierenden Eigenschaften [beanspruchen], sondern [...] *Potenziale* [benennen], die genutzt werden können – oder eben nicht« (Ders. 2011, 135; Herv. i. Orig.).

sich m. E. darin wider, dass auch Morsch in der Einordnung ihrer Theorie schwankt: Stellenweise schlägt er sie den von ihm referenzierten poststrukturalistischen Theorien zu, die das Körperliche als »ästhetisch-subversiv« (Ders. 2011, 131) und als »Grenze des Kommunikativen [...] oder des Kommunizierbaren« (ebd., 130) verstehen, gleichzeitig steht sie aber in Morschs Verständnis zumindest durch ihren Versuch der Beschreibung einer »tactile epistemology«, die nach einem spezifisch taktilen Wissen fragt (SF 138), auch den phänomenologischen Theorien einer verkörperten Filmwahrnehmung nach Sobchack nahe (Morsch 2011, 77; 99).

Die von somatischen Filmtheorien beständig umkreiste Frage danach, ob und wenn ja welche Möglichkeiten der Subversion einer angenommenen Souveränität des wahrnehmenden Subjekts oder einer angenommenen filmsprachlichen Agenda durch intensiv körperlich affizierende ästhetische Wahrnehmungen eröffnet werden, ist also hochkomplex. Zugleich überspringt sie aber auch eine eigentlich notwendige Problematisierung ihrer Prämisse. Denn der Begriff der Subversion enthält bereits die Erzählung eines einheitlichen, souveränen Subjekts und einer dieses bedienenden filmsprachlichen Agenda als Norm oder Standard und hierarchisiert körperliche Affizierungen durch non-narrative Elemente als ungewöhnliche Abweichung. Eine solche Auffassung ergibt sich in ihrer vermeintlichen Klarheit aber eher als Diskurseffekt der filmtheoretischen Okularzentrisismuskritik als aus essenziellen filmbildlichen Eigenschaften oder essenziellen Eigenschaften des Sehens als Modus des Welterlebens, weswegen ich sie in Kapitel 3.3 re-problematieren werde.⁶⁴

64 Morsch selbst argumentiert übrigens für eine *Integrierbarkeit* beider Modelle – des Körperlichen als transgressiv-exzessiv-subversive Kraft und des Körperlichen als funktionale Basis und »Fundament der Bezeichnungspraxis, der Sinnhaftigkeit, der Subjektivität, der Sprachlichkeit, des gesellschaftlichen Handelns, der Gefühle, des Verstehens« (Ders. 2011, 131). Dass wir einen Körper haben und ein Leib sind, bzw. der Körperleib sowohl zur Ordnung des Subjekts wie des Objekts gehört, wie Morsch uns mit Merleau-Pontys Ausführungen zum Chiasmus erinnert, und »sich in ihm [dem Leib, S.K.] in dieser Weise zwei Ordnungen verschränken, begründet sein Potenzial zur Subversion dessen, was er zugleich fundiert, nämlich die Subjektivität des Ichs« (ebd., 132). Morsch schließt seine Studie mit der Einbringung des *organlosen Körpers* nach Deleuze/Guattari, um über Filmsequenzen nachzudenken, die bzgl. ihrer Verbindung zwischen Ästhetik und Narration keinen »Organismus« (Deleuze/Guattari 1997[1980], 218ff.) im Sinne eines nachvollziehbar strukturierten und vermittelnden Filmkörpers mehr bilden. Die Kombination von Merleau-Ponty'schen und deleuzianischen Auffassungen ist umstritten, u. a. aufgrund von Deleuze' eigener Kritik an Merleau-Pontys vermeintlicher Gleichbehandlung von natürlicher und filmischer Wahrnehmung (vgl. Deleuze 2017[1983], 85), die aber schon Sobchack entkräftet hatte (vgl. AE 30f.). Morsch verweist demgegenüber auf bestimmte Parallelen und mögliche Anschlusspunkte zwischen Merleau-Ponty und Deleuze, z. B. hinsichtlich ihrer jeweiligen »Einbeziehung des Körpers als ästhetische Produktivkraft« (Ders. 2011, 279) sowie auf Merleau-Pontys Formulierung des Sehens als anonymes Geschehen (vgl. ebd., 160). Zu weiteren Parallelen zwischen Deleuze und Merleau-Ponty in Bezug auf Ästhetik, Ethik und Ontologie s. auch Günzel (2013, 169ff.), Walsh (2004) sowie Zechner (2013b, 208ff.). Für Elsaesser/Hagener (2007) sind die phänomenologische Position Merleau-Pontys und die vitalistisch-asubjektivistische Position Deleuze' hingegen unvereinbar (ebd., 159f.); für Barker nur sehr eingeschränkt (vgl. TE 165). M. E. ist eine Indienstnahme von Deleuze zur Analyse körperlich stark affizierender und dabei eher experimenteller Filmästhetiken überhaupt nicht nötig: Wenn Film, wie Sobchack argumentiert, über von uns körperlich verstehbare Wahrnehmungsstrukturen seine Verstehbarkeit herstellt, ist es ihm zugleich immer möglich – gerade weil er eben

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass die Konzeptualisierung des Haptischen bei Marks zu logischen Problemen führt, weil sie auf einer Binarität von Optischem und Haptischem als nicht-verkörpernt versus verkörpert fußt, dabei aber aus einer reduktiven Lesart des kunsthistorischen Konzepts des Haptischen hervorgegangen ist, die bei Riegl existierende, phänomenologisch anschlussfähige Beschreibungen des Haptischen *auch* hinsichtlich seiner Bedeutung für Situationen bzw. Medialisierungen eher instrumentell-narrativen Sehens aus dem Blick verliert. Im Verlauf der Arbeit möchte ich zeigen, wie man über eine Neuperspektivierung filmischer Tastsinnlichkeit sprachlich beschreibbar machen kann, wie *sowohl* narrative als auch non-narrative Bilder auf verschiedene Weisen tastsinnlich affizieren können. Das auch von Morsch kurz erwähnte Potenzial des Haptischen als Konzept zur Beschreibung filmischer Ästhetiken, die bekannte ästhetische Codes und die durch sie gelieferten Subjektpositionen unterlaufen oder transgredieren, dabei aber nicht die *Fundierung* des Subjekts im Körperlichen aufgeben müssen (vgl. Ders. 2011, 133), kann m. E. nur dann ausgeschöpft werden, wenn im Zuge seiner Formulierung nicht die Vielgestaltigkeit des Tastsinns wiedereingeht wird.

Haptische Bilder und Bewegung – Wo, was, wie, wohin?

Was bei Marks' Ansatz insgesamt auffällt, ist, dass Bewegung einerseits, insofern als sie rezeptionsseitig als Augenbewegung figuriert, als wichtiges Kriterium haptischer Bilder erscheint, wenn sie schreibt »haptic looking tends to move over the surface of its object« oder »[t]he works I propose to call haptic invite a look that moves on the surface plane of the screen for some time« (SF 162f.), wobei es andererseits irrelevant zu sein scheint, durch welche spezifischen formalästhetischen Operationen eine Bildlichkeit erzeugt wird, die ein solches Rezeptionsverhalten provoziert. Aus ihren Analysen lassen sich ganz verschiedene Mittel zur Erzeugung eines filmischen »haptischen Gewebes« herauslesen – langsam »tastend«, aber auch rasend schnelle Kamerabewegungen, schnelle Schnittfolgen, collagiertes Filmmaterial, extreme Detailaufnahmen oder Fokusverschiebungen. Für sie scheint der Status einer Einstellung oder Sequenz als optisch

nie ganz zu *unserer* Wahrnehmung wird, Welt medialisiert und also nicht nur sein Wahrgenommenes, sondern auch das Wahrnehmen selbst zeigt – uns genau darin zu erschüttern und zu irritieren, kurz, uns mit anderen (auch ahumanen) Körperschemata zu konfrontieren und unsere (immer auch situierte, kulturalisierte) Art des Zur-Welt-Seins auf neue, andere Wahrnehmbarkeiten und Fühlbarkeiten hinzuweisen. In einem Denken mit Merleau-Ponty, das die körperliche Sinnfundierung als immer prozessual und im Werden befindliche Annäherung begreift, ist die Annahme eines zentrierten, souveränen Subjektes, das durch nur dem Kunstwerk gehörende Perzepte und Affekte als eigene »Wesen« (Deleuze/Guattari 1996, 192; Herv. i. Orig.) erst deleuzianisch erschüttert werden müsste, um es produktiv zu deterritorialisieren, ohnehin nicht haltbar; vgl. hierzu auch Kap. 4.4. Vorsichtig wäre ich auch dabei, wie Morsch von einer Dimension des »Vorpersönlichen, Vorindividuellen oder Vorsubjektiven« (Ders. 2011, 160) zu sprechen, als sei dies alles dasselbe. Mein leiblich-sinnliches Zur-Welt-Sein mag mir oft unthematisch, unreflektiert und damit vorsubjektiv sein; keine experimentelle Filmästhetik wird mich aber je auf eine Art affizieren, die meine individuellen Voraussetzungen – etwa die Tatsache, dass ich auf dem rechten Ohr taub bin und sich dies in mir u. a. damit verbindet, dass ich als Autistin Details anders wahrnehme als neurotypische Menschen – derart unterläuft, dass ich in einen Modus des wirklich *vorindividuellen* Wahrnehmens geraten würde.

durch die Erkennbarkeit und sichtbare räumliche Verortung der Bildgegenstände ontologisch festgelegt zu sein, während dann lediglich das Kippen oder Umschlagen von einem optischen zu einem haptischen Bild diagnostiziert werden kann, das sich sowohl ästhetisch als eine Fläche darstellt als auch als eine spürbare Kontaktfläche, an der es zur Berührung mit dem »grasenden Blick« (SF 162) des* der Zuschauer*in kommt.

Welchen Stellenwert für filmische Tastsinnlichkeit aber haben werkseitige Bewegungsprozesse? Hier wäre zu überlegen, ob nicht verschiedene Arten von Bewegungseindrücken differenzierbar sind, die möglicherweise auf unterschiedliche Weise zu einem Tastsinnlich-Werden einer Einstellung oder Sequenz beitragen. Es wäre also nach filmisch-tastsinnlichen Unterschieden zwischen z. B. bewegten diegetischen Elementen und Figuren, Kamerabewegungen, Bewegungseindrücken durch bestimmte Formen der Montage, durch bestimmten Einsatz von *focus pulling* oder bei CGI-basierten Filmen durch Morphing von Räumen oder Objekten und materialästhetischen Bewegungseindrücken etwa durch Ruckeln des Films in analogen Projektoren, durch den Tanz der Kratzer auf der Emulsion und der Wolken des Filmkorns zu fragen. Auch wäre, neben der Frage, wo welche Bewegungen vorkommen, darüber nachzudenken, welche Rolle wahrgenommene Bewegungsrichtungen spielen.

Aus dieser Überlegung heraus erscheint erneut die Ausklammerung der Tiefendimension in Marks' Ansatz überdenkenswert, reduziert sie doch Riegls Verständnis des Haptischen dezidiert auf ein reines Flächenkonzept und verwirft die mögliche haptische Wirkung suggerierter Durchschreitbarkeit von Bildräumen und Greifbarkeit von Dingen und Körpern, die, wie oben gezeigt wurde, durchaus als Möglichkeit aus Riegls Beschreibungen herauszulesen ist. Warum vor dem Hintergrund dieser Überlegung dann einerseits eine Kamerabewegung, die flächig-lateral den Stoff eines Saris abtastet (vgl. SF 127), als haptisches Verhalten gelesen werden soll, während andererseits etwa eine explorative Erschließung des Raumes durch eine Vorwärtsbewegung der Kamera als optische und distanzierende Bildlichkeit verstanden werden soll, erscheint nicht plausibel, zumal Marks selbst haptische Visualität als einen Sehmodus definiert, der sich vor allem aus den Sinneserfahrungen des Tastens und der *Kinästhesie* speise (vgl. SF 163), also auch aus den Erfahrungen der Bewegung des gesamten Körpers durch den Raum.

Auch Merleau-Ponty verweist auf die Bedeutung der Bewegung für die Realisierung und Konstitution der Vielfältigkeit tastsinnlicher Qualitäten:

Bewegung und Zeit sind nicht allein objektive Bedingungen des erkennenden Berührens, sondern phänomenale Komponenten der Tastgegebenheiten selbst. Sie vollbringen die Formgebung der taktilen Phänomene, so wie das Licht die Konfiguration einer sichtbaren Oberfläche umreißt. Das Glatte ist keine Summe einer Anzahl ähnlicher Druckempfindungen, sondern die Weise selbst, in der eine Oberfläche gleichsam Gebrauch macht von der Zeit unserer Tasterkundung und die Bewegung unserer Hand moduliert. Der Stil dieser Modulation definiert ebensovielen Erscheinungsweisen des Takttilphänomens, die nicht aufeinander reduzierbar noch deduzierbar sind aus einer elementaren Taktilsensation. Es gibt »Oberflächentastungen«, in denen ein zweidimensionales Tastobjekt sich der Berührung darbietet und der Durchdringung mehr oder weniger stark widersetzt, einer farbigen Oberfläche vergleichbar; und es gibt das dreidimensionale Tastmilieu etwa eines Luftzuges oder strömenden Wassers, in dem

wir unsere Hand gleiten lassen, es gibt die taktile »Transparenz« durchtasteter Flächen (PhW 365).

Hier liegen nach Merleau-Ponty also »unterschiedliche Strukturen der Erkundungsbewegung« (ebd.) vor, die an der Art der tastsinnlichen Beschaffenheit der Gegenstände konstitutiv Anteil haben. Wenn also sinnliche Wahrnehmung grundlegend synästhetisch ist, »[j]edes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist«, »jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugeordnet ist« (Ders. 1986[1964], 177), es also eine »Eintragung des Sichtbaren in das Berührbare und des Berührbaren in das Sichtbare« gibt (ebd.), dann müssen unterschiedliche Kamerabewegungen, unterschiedliche Möglichkeiten unserer Blicke auf das Präsentierte und unterschiedliche Bewegungen des Sichtbaren vor unseren Augen, aber ebenso unterschiedliche akustische Phänomene gehörter Bewegung, Annäherung und Distanzierung zu jeweils spezifischen Arten audiovisueller Taktilitäten oder Haptiken führen.

Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass auch einzelne Elemente im Bild oder des Bildes durch (verschieden schnelle, verschieden gerichtete) Bewegungen durchaus anders gelagerte tastsinnliche Affizierungen produzieren können als die gezeigte Gesamtszenerie, weswegen die Rede von haptischen oder optischen *Bildern* per se problematisiert werden bzw. durch Überlegungen zu verschiedenartig wirkenden *Elementen* ergänzt werden müsste.⁶⁵ Zuletzt ist die zugleich banale und zentrale Anmerkung nötig, dass jede Einstellung durch ihre Einbettung in andere Einstellungen beeinflusst wird.⁶⁶ Wollte man die Trennung in haptische und optische Bilder überhaupt aufrechterhalten, wären diese Kategorien mindestens als relational aufzufassen und die haptische Wirkung einer Einstellung nicht mehr als absolut durch ihre aktuelle Bildlichkeit bedingt, sondern als Differenzphänomen und als Ergebnis eines Prozesses der Kontextualisierung durch den Film selbst zu verstehen.⁶⁷

65 Marks problematisiert den Bedeutungsbereich ihres Begriffs *haptic image* diesbezüglich zwar nicht explizit, spricht aber in ihren Beispielen sowohl über einzelne, haptische Einstellungen, als auch über die oben bereits erwähnten haptischen »Gewebe«, die sich aus mehreren schnell wechselnden oder überblendeten Einstellungen ergeben; ihr Vorgehen ist hier dann meist, diese im Plural als *haptic images* zu referenzieren. Etwas genauer ließe sich hier m. E. von *Bild-Ton-Komplexen* aus heterogenen und interagierenden tastsinnlichen Elementen sprechen.

66 Natürlich gibt es auch die Sonderfälle der *one shot movies* wie etwa *MACBETH* (HU 1982, Béla Tarr) oder *VICTORIA* (D 2015, Sebastian Schipper), in denen komplett auf Montage verzichtet wird und der gesamte Film aus einem einzigen *long take* besteht. Auch dort werden mögliche tastsinnliche Wirkungen aber durch den Kontext bestimmt und Kontraste, bspw. zwischen nahen und fernen Anschauungen, können etwa durch plötzliches Einbrechen eines Elementes aus dem Off in den Vordergrund oder durch *swish pans* zwischen räumlich verschieden strukturierten Blickwinkeln auffällig werden.

67 Eine ähnliche Kritik äußert übrigens Florian Krautkrämer an Anke Zechners Monografie *Die Sinne im Kino*, die das Potenzial haptischer Affizierung vor allem in solchen Einstellungen gegeben sieht, die als *temps-morts*-Bilder die Narration unterbrechen und stillstellen. Krautkrämer hierzu: »[D]abei stellt sich jedoch die Frage, ob dieser Moment nicht gerade erst durch den Kontrast von suspensiver Narration innerhalb eines narrativen Gefüges entsteht. Kann diese besondere Art der Wahrnehmung nicht erst dadurch entstehen, dass es vor und nach jene [sic] Szenen auch welche gibt, welche die Konzentration auf die Erzählung stärker ansprechen, die Sensoren für die haptische Wahrnehmung sozusagen während dieser »narrativen Ruhepausen« wieder aufgeladen wer-

Ich gehe davon aus, dass Filme bestimmte *Strategien der Vertastsinnlichung* aufweisen, die tastsinnliche Wirkpotenziale ihrer Elemente, Einstellungen und Sequenzen durch ein Zusammen- und Gegeneinanderwirken diverser filmischer Mittel jeweils in Relation zum spezifischen Kontext erst herstellen. Diesen Strategien der filmischen Erzeugung einer tastsinnlichen Wirkung wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit differenziert nachzugehen sein, wobei ich klassisch repräsentierende bildliche Informationen, identifikatorisch besetzbare Figuren- und Figurenhandlungen sowie sprachliche, bedeutende Elemente der Dialogebene, also in Marks' Verständnis kognitive, »verstehbare« Elemente, diametral zu ihr gerade nicht als entkörperlichende Dimension des Films, sondern als generatives Teilelement filmischer Tastsinnlichkeit verstehe.

Zusammenfassung

Marks übernimmt Riegls kunsttheoretische Kategorien des Haptischen und Optischen nicht einfach und wendet sie als Instrumente der Beschreibung auf Film an, sondern arbeitet sie mit weitreichenden Konsequenzen um. So ging es bei Riegl noch zentral um eine Differenzierung künstlerischer Mittel entlang der Frage, auf die Vormachtstellung genau welcher Sinne bei der direkten sinnlichen Erfahrung des ins Kunstwerk zu übersetzenden Objekts und seiner Eigenschaften diese wohl verweisen (zeigt etwa eine starke Umrisslinie, dass für den* die Künstler*in besonders die auch im Dunkeln tastbare Qualität der absoluten Ausdehnung des Objektes entscheidend war? Oder zeigen Farb- und Helligkeitsschattierungen, dass vor allem die momentane visuelle Erscheinung des Objekts im Licht ins Bild gesetzt werden sollte?). Bei Marks dagegen wird, durch das Bemühen einer Parallelisierung der Kategorien des Optischen und des Haptischen mit den Kategorien des Deleuze'schen Bewegungs- sowie Zeitbildes, die Frage nach der narrativen Instrumentalisierbarkeit des Bildes zentral (die bei Riegl noch eher als Nebeneffekt optischer Darstellungskonventionen erscheint). Verbunden mit dem dezidiert blickpolitischen Einsatz ihrer Theorie geht es ihr in der Folge entsprechend vor allem um die Frage, wie sichtbar, verortbar und identifizierbar Körper dargestellt und dem Blick verfügbar gemacht werden oder wie stark ebendies eventuell nicht der Fall ist, sondern unser Sehen gestört, herausgefordert, unterlaufen oder verunmöglicht wird. Durch diese Verschiebung können plötzlich auch Mittel wie Unschärfe, Unter- und Überbelichtung als haptisch beschrieben werden, die bei Riegl noch der Dimension des Optischen angehörten; d. h. das Haptische erfährt bildästhetisch eine enorme Erweiterung, die auch die breite Anwendbarkeit auf unterschiedlichste Filmbilder und die in der Folge starke Popularisierung von Marks' Konzeption erklärt.

Auf einer narratologischen Betrachtungsebene hingegen wird das Konzept des Haptischen bei Marks einer starken Verengung unterzogen, da ihren Ausführungen nach allein schon die erkennbare Figuration eines Körpers oder Objekts im Raum dazu führt, dass haptische Bilder ins Optische, Narrative kippen, weswegen sie Filmen des narrativen Kinos lediglich den Einsatz »prohaptischer« Bilder zugestehen kann, ohne diese Bezeichnung überzeugend zu definieren. Hierdurch kommt es ebenfalls zu einer Verschär-

den?« (Ders. 2016, o. S.). Vor allem die Idee der Wiederaufladung bzw. der Notwendigkeit stetiger Wiederherstellung ist für die tastsinnliche Wahrnehmung zentral; ich komme darauf zurück.

fung der Annahme, das Haptische sei ein reines Flächenphänomen, was wie in Kapitel 3.1 gezeigt schon bei der Rezeption Riegls nur einer verkürzten Lesart geschuldet ist, während eine kleinschrittige Auslegung seiner Schriften vielmehr auf ganz unterschiedliche Quellen, Ebenen und Arten der tastsinnlichen Affizierung durch Kunstwerke hinweist, etwa durch voluminös-illusionistisch dargestellte, quasi umgreifbare Körper oder zum Nachtasten einladende Linien. Tastsinnliche Wirkungen durch erkennbare und verortbare Körper und Objekte sind in Marks' Untersuchung insgesamt zwar auch immer wieder beschrieben; durch die Einführung des Begriffes der haptischen Visualität und die Konstruktion einer optischen, unkörperlich-distanziert wahrnehmenden Visualität als dezidiertes Gegenkonzept sowie durch den dadurch erzeugten logischen Bruch in ihrer ursprünglich phänomenologischen Argumentation wird deren Status allerdings verunklart. Insgesamt verschwinden mit dem Marks'schen Vokabular deshalb Möglichkeiten, tastsinnliche Wirkungen audiovisuellen Materials zu denken, wieder aus dem Blick, die in früheren Theoretisierungen des Konnexes von Tastsinn, Sehsinn und Kunst- bzw. Medienrezeption, wie in Kapitel 2.3 ausgeführt, durchaus angelegt waren.⁶⁸

Besonders auffällig aber ist Marks' Konzeption des Haptischen als Modus hierarchiefreier, nicht-dominierender Wahrnehmung, in der der Tastsinn letztlich ahistorisch als einseitig positiv konnotiertes Korrektiv okularzentrischer Strukturen auftritt, was Riegls (sowie Worringers und Wölfflins) Auslegung des Haptischen als Modus, der nicht zuletzt auch als Kontrollgestus und Versuch der Feststellung der Welt und ihrer nur klar umgrenzt und isoliert begreifbaren Objekte fungiert, effektiv ins Gegenteil verkehrt. In ihrem Versuch, haptische Visualität als subversive Praxis zu perspektivieren, zeigt sie zwar eine hohe Sensibilität für die Tatsache, dass spezifische Formen von Sehen, die von spezifischen Bildgestaltungsweisen ermöglicht werden, immer als radikal historisch und verortet zu beschreiben sind.⁶⁹ Allerdings sind nicht nur die Techniken der Bildgestaltung und die Verbreitung der resultierenden Ästhetiken, sondern auch das Nachdenken, das Sprechen und das Schreiben über Sichtbarkeit, Bildgestaltung und Sehpraktiken und deren ethische Bewertung selbst ebenso historisch und variabel, und Theoriebildung und Sprachpraxis wirken auf das Seherleben zurück. Davon auszugehen, dass räumlich-verortendes, identifizierendes Sehen *immer* als unkörperlich-distanziert erlebt wird, bedeutet also eine Essenzialisierung, die ihrerseits problematisiert werden muss. Dies wird in Kapitel 3.3 vorgenommen, das entlang einer notwendig kursorischen,

68 So fallen etwa auch Beobachtungen Deleuze' zu haptischen Potenzialen bestimmter Filmbilder wieder aus der Betrachtung heraus, auf den sich Marks ansonsten ja sehr stark bezieht. Neben den in Kap. 2.3 bereits genannten Beispielen der Bresson'schen Hände ist hier auch erwähnenswert, dass Deleuze an anderen Stellen in der gestaffelten Tiefräumlichkeit des Barock das haptische Potenzial des glatten Raums entdeckt; s. zusammenfassend hierzu Günzel (2013, 175f.).

69 Elizabeth Stephens (2012) kritisiert dennoch, dass jenseits eines plötzlichen Bewusstwerdens über die haptischen Qualitäten von Film in demjenigen Strang der somatischen Filmtheorie, den sie als feministischen phänomenologischen Theoriekorpus bezeichnet und zu dem sie die Arbeiten Sobchacks, Marks', Barkers, Beugnets und MacCormacks zählt, nicht vergessen werden dürfe, dass Film *selbst* von den frühesten *rube*-Filmen an über zahlreiche Genres, Tropen und Ästhetiken hinweg immer auch ein *Training des Tastsinns* gewesen sei: »[L]ike the visual, the hapticity of cinema is something the history of cinema itself teaches us to experience as central and important, and a part of cinematic convention« (ebd., 534).

aber exemplarischen Diskursgeschichte des Blickpolitischen die Variabilität der Sicht auf das Sehen darstellt.

3.3 Der böse Blick, die gute Hand? Blick- und Tastpolitiken

Durch Marks' Bestreben, mit dem Begriff des haptischen Bildes als Beschreibungskategorie dem auf die Spur zu kommen, was sie als eine alternative, minoritäre⁷⁰ Filmsprache interkultureller Film- und Videoarbeiten ansieht, ist ihrer Theorie haptischer Visualität von Anfang an ein politischer Gestus eingeschrieben. Verbunden scheinen ihr die untersuchten Arbeiten von Regisseur*innen durchaus sehr heterogener kultureller Provenienz und Verortung dadurch, dass die ästhetischen Strategien, die sie einsetzen, sich von den in Marks' Verständnis gängigerweise vom Mainstream-Kino benutzten und insgesamt westlich kodierten Visualisierungs- und Dramatisierungsstrategien unterscheiden.⁷¹ Den Begriff der optischen Visualität, den Marks einsetzt, um diese beiden filmästhetischen Strategien einander diametral gegenüberzustellen, füllt sie entsprechend mit einer Reihe von Charakteristika, die jeweils die Kontrastfolie zur haptischen Visualität darstellen: Optische Visualität werde erlaubt durch optische Bilder, die so strukturiert seien, dass Figur und Grund gut unterscheidbar seien und Körper im Raum leicht verortet, erkannt und identifiziert werden könnten. Dies ebne den Weg zu einer Festlegung und (vermeintlichen) Wissbarmachung des*der Anderen ähnlich dem imperialistischen und/oder exotisierenden *white gaze* ethnografischer Fotografie- und Filmarbeiten⁷² und mache den gefilmten Körper zur Projektionsfläche für einen ihn vereinnahmenden und besitzenden Blick des Zuschauer*innensubjekts, dessen Dominanz sich dabei wiederum nicht nur aus der Machterfahrung des ungehinderten Sehens herschreibe, sondern

70 Ich nutze hier den Begriff »minoritär« als Wiedergabe von Marks' eigener Bezeichnungspraxis, die interkulturellen Film als Praxis einer »minority group« innerhalb eines majoritären Kontexts bezeichnet, und halte den Begriff auch selbst für treffend, solange er minoritäre Ästhetiken als reifizierte, sichtbare Reaktion minorisierter Gruppen auf minorisierende Prozesse bezeichnet.

71 Wobei sich hier die Frage aufdrängt, ob so etwas wie »das Mainstream-Kino« überhaupt (noch) als umreißbare, ästhetische Entität angenommen werden kann oder ob Marks hier nicht den Darstellungs- und Erzählkonventionen der Classical-Hollywood-Ära stillschweigend immer noch einen zentralen Stellenwert für kommerzielle Filme einräumt. Jenes von den Apparatustheorien als »Realismusdispositiv« verstandene Regelset wurde ohnehin durch zahlreiche neue Wellen des Kinos seit New Hollywood immer wieder infrage gestellt, gekontert und/oder überarbeitet; interessant ist hier z. B. die Diskussion um die neuen Wahrnehmungsanforderungen, die digitale, hektisch geschnittene und stark CGI einsetzende Action-Blockbuster ihren Zuschauer*innen abverlangen, was sich im Diskurs um Post-Cinema etwa im Begriff des »chaos cinema« widerspiegelt (Matthias Stork, zit. n. Shaviri, Denson et al. in Denson/Leyda 2016, s. bspw. 52ff.). Beim *chaos cinema* scheint die Basistaktilität von Filmen hervorzutreten, während die Entwicklung einer Basishaptik erschwert bzw. ein haptisches, sensomotorisch informiertes Verständnis der filmischen Raumvermittlung zunehmend mehr von akustischen als von visuellen *continuity cues* abhängig zu sein scheint.

72 Zum *white gaze*, *imperialistic gaze* und (neo-)kolonialistischer Praxis s. z. B. Fanon (2008[1952]); Chow (2010[1995]); hooks (1996); Tobing Rony (1996); Kaplan (1997); Friedrichsmeyer/Lennox/Zantop (2001[1998]); Edwards (2003); Yancy (2008).