

2.1 Den Tastsinn handhabbar machen – Definitionen

Wenn nämlich das Tasten nicht eine einzige Wahrnehmung ist, sondern mehrere, so muß notwendig auch das Tastbare mehrfach wahrnehmbar sein. Es ist aber eine Frage, ob sie eine einzige Wahrnehmung ist oder mehrere, und was das Organ des Tastvermögens ist [...]. Jede Wahrnehmung scheint sich nämlich auf nur einen Gegensatz (eines Gegenstands-bereiches) zu beziehen [...]. Im Tastbaren aber liegen viele Gegensätze: Warmes und Kaltes, Trocknes und Feuchtes, Hartes und Weiches, und anderes dergleichen mehr. [...] Was aber das Eine ist, das beim Tasten so zugrunde liegt, wie beim Gehör der Ton, ist nicht klar.

– Aristoteles³

Die Problematik der Vielgestaltigkeit des Tastsinns und der Wahrnehmungsqualitäten, die er ermöglicht, die schon aus Aristoteles' erkenntnistheoretischen Überlegungen zur Sinneswahrnehmung spricht, sowie die Schwierigkeiten, die sich daraus für seine Definition und Abgrenzung zu den anderen Sinnesmodalitäten ergeben, spiegeln sich in vielen der in dieser Arbeit referierten kunst- und filmwissenschaftlichen Arbeiten wider, die ›mit dem Tastsinn denken‹ wollen – die Art und Weise, wie den Tastsinn betreffende Adjektive wie haptisch, taktil, hautsinnlich, propriozeptiv oder kinästhetisch benutzt werden, differiert zwischen den verschiedenen Autor*innen sowie teilweise auch innerhalb eines einzigen Ansatzes, wie der folgende kurSORische Überblick deutlich macht.

Verwirrende Begriffsvielfalt

JENNIFER FISHER, die in ihrem Artikel »Relational Sense: Towards A Haptic Aesthetics« (1997)⁴, auf den sich später auch Marks bezieht (vgl. SF 169), den Beitrag tastsinnlicher Wahrnehmungen an ästhetischer Erfahrung von Kunstwerken (und ihren Ausstellungs-situationen) auslotet, definiert den Tastsinn unter dem Begriff »the haptic sense« als »comprising the tactile, kinesthetic and proprioceptive sense« (ebd., o. S.). Dabei gibt sie für den Begriff »tactile« keine Definition, während Propriozeption in ihren weiteren Ausführungen als »the sense of dimensionality and motion in space« definiert wird. So-mit bestehen Überschneidungen mit ihrer Nutzung des Begriffs »kinesthetic« für das Erspüren der »aspects of one's movement, balance and presence in space«.

Sie verweist darauf, dass der haptische Sinn die Oberfläche unseres Körpers porös mache, da er das Spüren gleichzeitig »inside, on the skin's surface, and in external space«

3 Aus: Ders.: *De Anima*, 123; 125 [Ausgabe Felix Meiner, 1995].

4 S. <http://www.david-howes.com/senses/Fisher.htm> (25.01.2023). Auch erschienen in: PARACHUTE 87, S. 4–11. Die hier genutzte Online-Version erlaubt leider keine Seitenangaben.

verorte. Als Grund für diese Durchdringung der Körperoberfläche gibt sie an, dass der Tastsinn das Erleben von Gewicht, Druck, Balance, Temperatur, Vibration und Präsenz ermögliche. Entsprechend argumentiert sie weiter, dass der Tastsinn, obwohl er in »[e]arly research on haptic perception« üblicherweise als kontakterfordernder Nahsinn verstanden worden sei, ebenso Distanzen überbrücken könne, wenn es um die Erfahrung von Räumen gehe: »[H]aptic perception can elucidate the energies and volitions involved in sensing space: its temperature, presences, pressures and resonances«. Hier werde der Tastsinn, verstanden als ein »affective touch« von der Ebene des konkreten physischen Kontakts auf eine Ebene des Gefühls im Sinne der Emotion transponiert.

Die andere Richtung der Ausweitung des Tastsinns, also das Spüren in den Körper hinein, das das Individuum etwa über Druck, Bewegung und Vibration in den inneren Organen informiere, benennt sie als Interozeption. Kinästhesie, Propriozeption, Interozeption und Taktilität sind bei Fisher also Teilespekte der tastsinnlichen Wahrnehmung, die sie übergreifend als haptischen Sinn bezeichnet. Dabei scheint sie Taktilität zunächst besonders auf die Körperoberfläche zu beziehen, da sie etwa tastbare Bilder für Blinde als »tactile pictures« benennt; zuletzt benutzt sie »haptic« und »tactile« allerdings wieder austauschbar:

I conclude with this work as a reminder that the haptic and visual senses are not in fact isolated, but rather, are implicated in each other. The issue is not to replace the visual by the tactile, but to explore the complexity of the senses in æsthetic experience (ebd., o. S.).

Ein Schwanken zwischen einem Verständnis taktiler Wahrnehmung als Teilbereich eines insgesamt als haptischer Sinn benannten Tastsinns und einer Verwendungspraxis von ›taktik‹ und ›haptisch‹ als austauschbar kennzeichnet auch LAURA MARKS' Vorgehen. Eine kurze Definition von »haptic perception«, die sie als die ›gewöhnlich unter Psycholog*innen vorherrschende‹ Definition ausflaggt, findet sich zu Beginn ihres Unterkapitels zur *Haptic Visuality*. Hier schreibt sie: »Haptic perception is usually defined by psychologists as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies« (SF 162).

Die genaue Verwendung dieser drei Vokabeln wiederum bleibt unklar; so spricht Marks etwa im Vorwort zu *The Skin of the Film* im Zusammenhang mit der Frage, welche Bedeutung (Film-)Ton für die Adressierung der eigentlich ›unrepräsentierbaren‹ Sinne Tasten, Riechen und Schmecken habe, davon, dass das Dröhnen eines tiefen Basses im Brustraum »kinesthetically« erlebt werde, was die Frage aufwirft, warum es sich bei einem solchen Erleben um eine Bewegungswahrnehmung handeln sollte und nicht eher um eine viszerale Vibrationswahrnehmung. Auch nennt sie später, in einer Aufzählung derjenigen Sinne, deren Repräsentation zeitgenössische Filmmacher*innen zunehmend interessiere, Kinästhesie und Tastsinn separat voneinander, als ob Ersteres nun doch nicht zu Letzterem gehören (vgl. SF 194).

Gleichzeitig lassen sich allerdings viele ihrer Erklärungen dazu, wie haptische Filmbilder, die den Sehsinn nur unzureichend bedienen, dadurch eine multisensorische Art der Verstehensanstrengung hervorrufen und dabei etwa auch olfaktorische und gustatorische Erinnerungen aufrufen können, so verstehen, dass sie tastsinnliche Erfahrung

als synonym mit ganzkörperlicher und sogar multisensorischer Erfahrung versteht. Ihrer Bestimmung des Tastsinns als »both on the surface of and inside our bodies« (SF 162) folgt die Aussage: »Touch is a sense located on the surface of the body: Thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to the body as a whole« (SF 163), die ein solches Ganzkörperverständnis einerseits zu untermauern scheint, andererseits die Frage aufwirft, warum die zuvor zum Tastsinn ausdrücklich dazugezählte Tiefensensibilität im ersten Teil des Satzes mit der Verortung des Tastsinns ›auf der Oberfläche des Körpers‹ offenbar wieder unterschlagen wird. Die Adjektive »haptic« und »tactile« benutzt Marks durchgehend austauschbar.

SAIGE WALTON (2013; 2016) bringt Marks' Begriff der haptischen Visualität in Anschlag, um den Beitrag haptischer Bilder zu dem aufzudecken, was sie »barockes Kino« bzw. »neo-barockes Kino« nennt. Hiermit beschreibt sie eine Filmästhetik, die sie z. B. in den Filmen Claire Denis' zum Tragen kommen sieht. Diese erlaube eine sinnlich-kognitive Verstrickung des*der Zuschauer*in mit dem Film, die im Modus des »Fleisches« nach Merleau-Ponty als chiasmatische und reversible Wahrnehmung beschrieben werden könne, was sie letztlich mithilfe der Formulierung des »barocken Fleisches des Kinos« (*cinema's baroque flesh*; Dies. 2016) zusammenfasst.

Während sie hierbei mannigfaltige Beispiele sinnlicher Affizierung durch Film aufzählt, fällt auf, dass gerade das Tastsinnliche eine große Rolle spielt und sie insbesondere die filmische Erzeugung virtueller Texturen beschreibt⁵ – wie etwa in Claire Denis' TROUBLE EVERY DAY (FR 2001), wo die bewegte und das Licht der Straßenlaternen widerspiegelnde Wasseroberfläche der Seine die Anmutung eines bewegten textilen Stoffes annimmt: »Rather than the substance and materiality of water, Denis presents the water to us as if it were a moving textile« (Walton 2013, 3). Sie grenzt die Begriffe ›taktile‹ und ›haptisch‹ nicht voneinander ab, präferiert aber deutlich den ersten, mit dem sie sich hauptsächlich auf die Art von Reiz bezieht, die von einer texturierten Oberfläche ausgeht, aber auch die Explorationsbewegungen bezeichnet, die die Kamera bei langsamem Kamerafahrten über Körper und Texturen ausführt: »Enthralled with its own tactile exploration of the surfaces of body and world, the film slowly moves its vision over the contours of June's inert body« (ebd., 5).

BETTINA PAPENBURG (2011a) schränkt ihre Gebrauchsweise des Begriffes ›haptisch‹ zunächst dezidiert auf den Bezug auf Oberflächensensationen der Haut ein:

To clarify: my use of the term ›haptic‹ follows the psycho-physiological classification of sense impressions, insofar as I use the word to refer to cutaneous sensations. I thus limit the scope of my enquiry to sensations such as touch, temperature and pain, whilst excluding other haptic dimensions such as that of the kinaesthetics (the sense of movement) and proprioception (the perception of one's body) (ebd., 113).

5 Dies referenziert auch die Bedeutung der Illusionierung von Texturen und des beliebten Bild-elements der Draperie in der historischen Barockmalerei, deren Stilmerkmal des Faltenwurfs für Walton aufgrund ihres Rückgriffs auf die bei Leibniz, Merleau-Ponty und Deleuze vorkommende Denkfigur der Falte von besonderem Interesse ist.

Hinsichtlich einer »evocation of tactile experience« sieht sie besonders solche Filme als geeignet an, die durch eine exzessive Repräsentation von Händen, manuellen Handlungen und Berührungen eine immersive Mischung aus »vitalism, rhythm and intensity« erzeugten (ebd., 114; vgl. auch 117). Obwohl dies Marks' anti-repräsentationalistischer Konzeption haptischer Visualität entgegensteht, greift Papenburg dann auf ebenjene zurück, um nahsinnliche Wirkungen sowohl eher klassisch repräsentierender Sequenzen wie in VIDEODROME (CA/USA 1983, David Cronenberg) als auch bildfüllender Detailansichten von Körper- und Stoffoberflächen wie in VENDREDI SOIR (FREITAG NACHT, FR 2002, Claire Denis) zu beschreiben. Dass Papenburg bei letzteren die »vagabundierende Kamera« und deren rastlose »Streifzüge« als »caressing the bodies like a hand« hervorhebt (ebd., 128), wirft die Frage auf, warum sie die kinästhetische Dimension aus dem Tasten zuvor ausgeschlossen hatte.

Ein ähnlich unklarer Status kinästhetischer Erfahrung charakterisiert den Ansatz JÖRG METELMANN (2012). Entlang des von seinen Studierenden erfundenen Begriffs »Skinema«, der eigentlich eine Konzentration auf die Oberflächensensibilität der Haut erwartet lässt, perspektiviert Metelmann das Kino Darren Aronofskys als ganzkörperlich affizierend und verwendet dazu den Begriff »Kinästhetik«, wobei unklar bleibt, ob er damit die Tatsache der Bewegtheit der Filmbilder an sich, eine Ästhetik bewegter Körper auf der Leinwand, eine Bewegungsempfindung der Zuschauer*innen im Sinne der Sinnesphysiologie⁶ oder ein Zusammenspiel aus all diesen Dimensionen meint.⁷ Die körperliche Einbindung der Zuschauer*innen in die diegetische Welt von BLACK SWAN (USA 2010) geschieht für Metelmann in einer Art und Weise, dass sie reflexiv gefühlt wird – etwa dadurch, dass die Zuschauer*innen unmögliche Standpunkte vor Spiegeln einnehmen, ohne dass eine Kamera über die Spiegelung sichtbar würde. An diesem Punkt wird deutlich, dass es hier offenbar nicht so sehr um Bewegungswahrnehmung geht, sondern vielmehr die durch die Bilder implizierte Positionierung der Zuschauer*innen im oder zum diegetischen Raum, die körperliche Verortung gemeint ist. Später bezeichnet er die bedeutungsgenerierende Verkoppelung »von Zuschauerkörper und Leinwand« als ein »in der Erfahrung präsentes, kinästhetisches Subjekt« (ebd., 33) und referenziert Vivian Sobchacks Begriff des *cinesthetic subject* (vgl. zu diesem näher Kap. 2.3), womit sein vorheriger Gebrauch des Begriffs der Kinästhetik allerdings nicht geklärt, sondern weiter verunklart wird, da Sobchacks Konzept sich nicht auf Bewegung oder Verortung be-

6 In diesem Fall wäre Kinästhetik tatsächlich der falsche Begriff, da dieser die *Lehre* von der Bewegungsempfindung meint, während sich als Bezeichnung für die Bewegungsempfindung des Subjekts der auf »Kinästhesis« zurückgehende Begriff der Kinästhesie (von altgriech. κίνεω, »bewegen, sich bewegen« und αἴσθησις, »Wahrnehmung, Erfahrung«) durchgesetzt hat, geprägt durch Henry Charlton Bastian (1880): »We may much more reasonably and conveniently, in the face of all the disagreements concerning the ›muscular sense‹, speak of a Sense of Movement*. Bastians per Asterisk gegebene Erklärung zu »Sense of Movement« lautet: »Or in one word, Kinesthesia« (ebd., 543).

7 In der kurzen Definition, die er selbst gibt, bezeichnet er Skinema als »einen Meta-Strang der Erörterung von Kino und Kinästhetik selbst« (Metelmann 2012, 32). Auf Basis der Beobachtung, dass sich BLACK SWAN sowohl für eine psychoanalytische als auch eine phänomenologische Ausdeutung eigne, kommt er am Ende zu einer Einschätzung des Films als einer »Meta-Lektüre der Möglichkeiten von Körper-Kino und Kino-Körpern überhaupt« (ebd., 37).

zieht, sondern auf den Phänomenen der Synästhesie und der Zönästhesie (*coenaesthesia*) basiert, die zusammen mit *cinema* ihrer Wortschöpfung zugrundeliegen.⁸

ANNE CRANNY-FRANCIS (2009) beschreibt unter dem Begriff der »synergistic tactility«⁹, wie das Zusammenspiel aus opulenter Mise-en-scène, diegetischer Musik, Dialog und Sprechweise in der Danse-Macabre-Szene von VAN HELSING (USA/CZ 2004, Stephen Sommers) den Körper Draculas für die Zuschauer*innen fühlbar werden lässt. »Synergistic tactility« definiert sie dabei als »deployment of sonic, oral and visual stimuli; sound, words and images working together to touch the viewer« (ebd., 7); ein Zusammenspiel, das die Zuschauer*innen effektiv in die Narration hineinzieht und sie innerhalb der Narration positioniert (vgl. ebd., 8). Symptomatisch für die verbreitete Praxis einer ungenauen Übernahme der Marks'schen Begrifflichkeit führt Cranny-Francis aus: »The synergistic touch I refer to here is what Laura Marks describes as ›haptic visuality‹« (ebd., 7) – obwohl Cranny-Francis' eher narrativ-repräsentationaler Entwurf der Marks'schen Sichtweise tatsächlich diametral gegenübersteht. Später addiert sie zu dem, was sie, vermeintlich mit Marks, als *haptic cinema* versteht, noch die »material affects« Stefan Popescus. Bei dem australischen Filmemacher und Autor von *Material Affects: The Body Language of Film* (2008) steht allerdings – ebenfalls ganz anders als bei Marks – die narrative Bedeutung symbolischer Materialzeichen im Vordergrund. So setzt er in seinem Film ROSEBURY 7470 (AU 2006) bspw. ästhetische Kunstgriffe ein, die das Zersplittern des Kameraobjektivs suggerieren, um ein psychisches ›Zerbrechen‹ der Figuren anzudeuten (vgl. Popescu 2008, 154ff.).

Diese kurSORISCHE Zusammenschau verschiedener Begriffsverwendungen von Vokabeln, die alle das Tastsinnliche referenzieren, ohne untereinander kongruent zu sein, spiegelt die Tatsache wider, dass das Schreiben über so etwas wie das audiovisuell Tastsinnliche an mindestens zwei Fronten mit der Bekämpfung von Unschärfe zu tun hat: Einerseits ist die Aufgabe der Übersetzung oft sehr diffuser subjektiver Affizierungen durch audiovisuelle Phänomene in Sprache zu leisten, in der Hoffnung, diese intersubjektiv nachvollziehbar werden zu lassen.¹⁰ Andererseits wiederholt sich in diesen Schriften eine Unschärfe, die schon den Diskurs um den Tastsinn selbst betrifft: »So ist festzu-

8 Sobchack 2004a, 67 (Herv. i. Orig.): »We might name this subversive body in the film experience the *cinesthetic subject* – a neologism which derives not only from *cinema*, but also from two scientific terms that designate particular structures and conditions of the human sensorium: *synesthesia* and *coenaesthesia*. Both of these structures and conditions foreground the complexity and richness of the more general bodily experience that grounds our particular experience of cinema, and both also point to ways in which the cinema uses our dominant senses of vision and hearing to speak comprehensibly to our other senses.« Ausführlicher zu Sobchacks Aufsatz s. Kap. 2.3 dieser Arbeit.

9 Später verwendet sie hierfür auch den (zumindest in ihrem System) tautologisch anmutenden Begriff der »haptic tactility« (ebd., 9).

10 Während sich, wie Roland Barthes glaubt, der Körper des*der Schreibenden durchaus zumindest teilweise im Text abbildet (vgl. Scherger 2000, 249), verweist Classen mit Nancy auf die Schwierigkeit des Schreibens über das Tasten: »Nor can writing adequately convey the nature of embodied experience: ›A body is what cannot be read in writing, says Jean-Luc Nancy« (Classen 2020[2005], 6). Allerdings sei das Schreiben selbst eine tatsinnliche Praktik: »The etymological meaning of the verb to write is to scratch. This makes writing like an inscription on the skin (for what do we scratch more frequently?) – an analogy supported by the fact the parchment once used for writing in Europe was made out of animal skins« (ebd.).

stellen, dass in der durchaus umfangreichen internationalen und nationalen Literatur zum Tastsinn eine unübersichtliche Menge von Begriffen und Begriffskombinationen verwendet wird« (Grunwald 2001, 1).

Dieser Diskurs stellt sich als dynamisches Gefüge von Versuchen der begrifflichen Umgrenzung und Ordnung eines geradezu quälend vielgestaltigen Wahrnehmungsfeldes dar, deren Schwierigkeit zentral mit der schon Aristoteles umtreibenden Unmöglichkeit zusammenhängt, dem Tastsinn, der deshalb in neueren sinnesphysiologischen Schriften als *Tastsinnessystem* bezeichnet wird, ein isolierbares Organ zuzuordnen:

In terms of organs [...] from classical to Renaissance treatises on anatomy, the entire body, the nerves, skin, fingertips, tongue, palms, the region about the heart, were alternatively imagined as the locus of touch. [...] Whereas eyes, ears, nose, and tongue symbolize the modes of sensory perception they enable, touch is more difficult to represent, localize, and demonstrate (Mazzio 2005, 88).

Wie Carla Mazzio ausführt, entgleitet der Tastsinn dabei nicht nur dem Definitionskriterium des klar begrenzten Organs, sondern auch der von Antike bis Renaissance einflussreichen Definitions-Trias von Objekt, Medium und Organ, nach der ein Sinn auf Basis des damit wahrgenommenen Gegenstands, der vermittelnden Substanz und dem wahrnehmenden Organ klassifiziert wird. Gegenüber etwa dem Sehen, wo die Luft oder das Durchsichtige als Medium offensichtlich scheint, gibt die Frage, was beim Tasten das Medium sei, ebenso Rätsel auf wie die Beobachtung, dass seine Objekte vielfältiger Art sind. Mazzio weist außerdem darauf hin, dass ohne die Möglichkeit, dem Tastsinn ein Organ zuzuordnen, auch seine Repräsentierbarkeit geringer ist als die der anderen Sinne. Während Auge, Ohr, Nase und Zunge etwa problemlos als Figuren in allegorischen Theaterstücken auftreten können, tritt der Tastsinn in den visuellen und sprachlichen Künsten der Renaissance meist nicht, wie man annehmen könnte, pars pro toto als Hand auf, sondern als »Touch« oder »Tactus« selbst – an der Vielgestaltigkeit des Tastsinns scheitern

the two operations of representation so integral to early modern somatic symbolism: synecdoche and metonymy. [...] This sense without a metonymy itself becomes metonymic in much Renaissance drama for the psyche's approach to what the psyche cannot precisely locate or measure (ebd., 88).

Diese Ortlosigkeit des Tastsinns erzeugt, auch weit über die Renaissance hinaus, bis heute immer wieder Klassifikationsversuche und Überdeterminationen, die nicht auf das Fach der Sinnesphysiologie begrenzt sind, wo sie etwa Diskussionen darum anreizen, ob von 3, 5, 6, 9, 21 oder gar 33 Sinnen auszugehen sei,¹¹ sondern die ebenfalls in moralphilosophischen, anthropologischen und epistemologischen Diskursfeldern wuchern. Bevor wir uns diesen im nächsten Teilkapitel unter einer sinnesgeschichtlichen Perspektive

¹¹ Vgl. Keeley (2002); Draper (2005); Macpherson (2011; insbes. »Introduction: Individuating the Senses«, S. 3–43); Matthen (2015).

nähern und historische Verhandlungen des Tastsinns vor allem hinsichtlich ihrer hierarchisierenden und subjektivierenden Effekte betrachten, möchte ich an dieser Stelle eine Definition des Tastsinns referieren, die aus der Psychophysiologie stammt und auf den Haptikforscher Martin Grunwald zurückgeht. Seine Ausführungen zum Tastsinn sind besonders produktiv für diejenigen Überarbeitungen, die ich im Verlauf dieser Arbeit an der bestehenden Denkweise des Haptischen in der Filmtheorie vornehmen möchte, da sie die Differenz zwischen empfundener Aktivität und Passivität des wahrnehmenden Subjekts ins Zentrum rücken. Diese ist, wie ich zeigen werde, einerseits auch für sinngeschichtliche Hierarchiebildungen zentral gewesen, andererseits filmtheoretisch bislang nicht hinreichend berücksichtigt worden.

Grenzen verwalten

Während sich filmtheoretische Verhandlungen des Tastsinns hauptsächlich für die vermeintliche Verbindung und Vermischung von Tastsubjekt und Tastobjekt, für die Aufhebung von Distanz und Differenz interessieren, weist Grunwald vor allem auf die Bedeutung des Tastsinns für das Selbsterleben des Individuums gerade in seiner *Abgeschlossenheit* und *Differenzierbarkeit* gegenüber der Umwelt hin. Informationen aus den Rezeptoren des Tastsinnesystems sind schon deshalb überlebensnotwendig, weil sie dem Lebewesen darüber Auskunft geben, wo seine Körperfürzen sind, was ergo nicht zu ihm gehört und was als Fressziel (oder als Fressfeind) zu bestimmen ist. Damit bildet der Tastsinn die Basis für jegliche (Selbst-)Bewusstseinsprozesse (vgl. Ders. 2012, i). Ebenso ist das Berührt-Werden und Berühren eine »Grundeigenschaft aller lebenden Organismen«:

[M]it dem Vorhandensein von Masse ist jedes Biosystem, jedes Lebewesen regelrecht gezwungen von der ihn umgebenden Umwelt berührt zu werden und diese seinerseits – mindestens mit den ausgebildeten Grenzflächen – zu berühren (ebd., 2).

Grunwald nennt das Tastsinnesystem auch den »Grenzflächenverwalter und Grenzanalysator des gesamten Körpers« (ebd.). Neben den mehreren hundert Millionen Tastsinnesrezeptoren, die als verschiedene Rezeptortypen – Mechanorezeptoren wie die Meissner-Körperchen, die Ruffini-Körperchen, die Merkel-Zellen und die Vater-Pacini-Körperchen sowie die freien Nervenendigungen als Nozizeptoren, Thermozeptoren und ebenfalls Mechanorezeptoren¹² – in der Haut vorliegen, befinden sich weitere hun-

¹² Die freien Nervenendigungen übertragen sowohl Schmerzreize als Hinweise auf Verletzung als auch Temperatureindrücke sowie Information über mechanische Verformungen der Haut. Nozizeption kommt von lat. *nocere* >schaden< und *recipere* >aufnehmen<.

¹³ Grunwald erinnert ebenfalls daran, dass sich besonders viele Rezeptoren um die Haarwurzeln, und zwar jedes einzelnen Körperhaars, herum befinden, die Berührungen und Beugungen der jeweiligen Haarspitze registrieren, und dass so normalerweise nicht die Haut der Ort der ersten registrierten Berührung des Menschen mit der Umwelt ist, sondern das Ende jedes noch so feinen Härcchens (vgl. ebd., 3). Da wir auf minimalste Kontaktbereiche und Temperaturwahrnehmungen (aber auch auf plötzliche Stimmungsänderungen) mit dem Aufstellen der Körperhärcchen in Form einer Gänsehaut reagieren können, ist die Detailaufnahme sich aufstellender Härcchen im

derte Millionen Rezeptoren, die dem Tastsinnesystem zurechenbare Informationen wahrnehmen, auch in tieferen Schichten des Körpers wie an und in Muskeln, Sehnen, Gelenken und inneren Organen (vgl. Grunwald 2001, 5). Neben Mechanorezeptoren, die über mechanische Einwirkung und damit über Berührung, Druck, Vibration und Dehnung von Gewebe sowie über Anspannung und Stellung von Muskeln und Gelenken Auskunft geben, Thermozeptoren zur Temperaturwahrnehmung und Nozizeptoren zur Schmerzwahrnehmung lassen sich zum Tastsinnesystem noch Chemorezeptoren zählen, die über chemische Veränderungen in den Zellen informieren und im Zusammenwirken mit den anderen Rezeptortypen Empfindungen auslösen können, die in den Eingeweiden lokalisiert und deshalb als Viszerozeption (von lat. *viscera*) bezeichnet werden können, wie etwa Bauchschmerzen, Hunger oder Übelkeit.

Grunwald weist darauf hin, dass in der sinnesphysiologischen und psychologischen Literatur zum Tastsinn gerade aufgrund der Vielzahl der verschiedenen Reizqualitäten, die das Tastsinnesystem verarbeitet, und der Wahrnehmungsinhalte, die es produziert, unterschiedlich mit denjenigen Teilbereichen verfahren wird, die man als Subsysteme des Tastsinnesystems begreifen könnte. So gebe es Ansätze, die nicht nur die Nozizeption (Schmerzwahrnehmung) als eigenen Sinn begreifen, sondern auch Kinästhesie (Bewegungswahrnehmung), Somästhesie (Körperwahrnehmung) sowie Tiefenwahrnehmung oder Tiefensensibilität (Wahrnehmung von Reizen aus dem Körperinneren) vom Tastsinn unterscheiden (vgl. ebd., 4). Anstelle des Begriffs der Tiefensensibilität werde auch der Begriff der Propriozeption (Eigenwahrnehmung) genutzt, der, weil er die Wahrnehmung von »passiven und aktiven Bewegungs-, Stellungs- und Lageänderungen der Körperlinder« (ebd.) meint, aus »*Stellungssinn*, *Tiefensinn*, *Bewegungssinn* und *Kraftsinn*« zusammengesetzt verstanden wird (ebd.; Herv. i. Orig.) und insofern die Kinästhesie wieder miteinschließt.

Noch anschaulicher wird Grunwalds Rede von der »unübersichtliche[n] Menge von Begriffen und Begriffskombinationen«, wenn man weitere Termini mit in die Betrachtung nimmt: Etwa die »Pallästhesie«, von Adam Rydel und Friedrich Wilhelm Seiffer in der Studie »Untersuchungen über das Vibrationsgefühl oder die sog. »Knochensensibilität« (Pallästhesie)« (vgl. Dies. 1903, 533) spezifisch für das Vibrationsempfinden durch die Vater-Pacini-Körperchen vorgeschlagen,¹⁴ den in sinnesphysiologischen Schriften des 19. Jahrhunderts häufig vorkommenden Begriff des »Drucksinns« bzw. der »Barästhesie«¹⁵

Film sicherlich eine besonders eindrückliche Visualisierung und Vermittlung von taktiler Sensitivität. Man denke hier etwa an die Szene in THE FOUNTAIN (USA 2006, Darren Aronofsky), in der der Lebensbaum, der auf der dritten, in der Zukunft liegenden Zeitebene des Films die todkranke Protagonistin Izzi (Rachel Weisz) verkörpert, mit feinsten Härchen auf der Rinde ausgestattet ist, die auf die sich nähernenden Fingerspitzen Tommys (Hugh Jackman) reagieren und sich ihnen wie elektrisiert entgegenstrecken, noch bevor eine Berührung stattfindet, wodurch der Baum eigentlich belebt erscheint. Die Narration unterstreicht diese Signalfunktion; Tommy überprüft mit der Annäherung regelmäßig, ob der Baum noch am Leben ist (TC 00:08:16).

- 14 Der verwirrende Begriff der »Knochensensibilität« geht auf frühere Untersuchungen M. Eggers zurück (vgl. Ders. 1899), der ursprünglich die Knochen als vibrationssensibel beschrieb und die Wahrnehmung mit Osteosensibilität bezeichnete; Rydel und Seiffer korrigieren dies, auch wenn Knochen als Resonanzverstärker dienen können.
- 15 Vgl. z. B. Eulenburg (1871, 13ff.) oder Weber (1905[1850], 46ff.). Auch Max Dessoir greift den Begriff auf (Ders. 1892, 240ff.). Für einen neueren Ansatz, der versucht, den Tastsinn über das Scharnier

oder die Kategorien der Exterozeption und Interozeption, die nach Charles Scott Sherrington seit Anfang des 20. Jahrhunderts genutzt werden, um die Reizverarbeitung von Informationen aus der Umwelt von der Reizverarbeitung von Informationen aus dem Körperinneren abzugrenzen und sich darin wiederum mit dem Begriff der Tiefensensibilität überlappen.

Während es hinsichtlich der Frage nach dem Wert der einzelnen Begriffe für filmtheoretische und filmanalytische Konzepte fruchtbar erscheint, von phänomenalen Unterschieden zwischen der Wahrnehmung der eigenen Lage im Raum (bzw. der Kamera zum gefilmten Geschehen), der Wahrnehmung einer Eigenbewegung (bzw. deren Vermittlung per Kamerafahrt) und der Wahrnehmung einer suggerierten Berührung durch das Filmbild oder Berührbarkeit des Dargestellten auszugehen, halte ich es dennoch für sinnvoll, wie Grunwald das Risiko umgeht, sich in immer feineren Ausdifferenzierungen zu verlieren. Positionen, die die Propriozeption und die Kinästhesie als eigene, dem Tastsinn nicht zugehörige Sinnesmodalitäten begreifen wollen, begegnet er mit dem Hinweis, dass keinerlei eigenleibliches Spüren der Lage und Bewegung ohne eine zusätzliche Stimulation der Haut geschehen kann, die insofern immer involviert sei, weshalb Propriozeption und Kinästhesie auf jeden Fall als dem Tastsinnessystem zugehörig begriffen werden müssten (vgl. Ders. 2001, 5). Gerade bei der Propriozeption und Kinästhesie könnte man hinzufügen, dass vor allem Mechanorezeptoren für das Spüren von Lage und Bewegung der Muskeln und Gelenke verantwortlich sind, die denen in der Haut funktional gleich sind.

Hinsichtlich der Viszerozeption merkt er allerdings an, dass die zentrale Funktion der Mechano-, Chemo-, Thermo- und Nozizeptoren in den Eingeweiden die Aufrechterhaltung der Homöostase sei und daher ein Großteil ihrer Registrierungsleistungen nicht bis ins Bewusstsein vordringen, weshalb ihm die Hinzurechnung der Viszerozeption zum Tastsinnessystem »nicht sinnvoll« (ebd., 6) erscheine. Dieser Schluss ist m. E. jedoch nicht zwingend: Gerade da Grunwald den Tastsinn ja wiederholt als dasjenige System betont, das dem Individuum erlaubt, sich selbst grundlegend als körperliches Wesen zu erleben, würde ich die Viszerozeption – und zwar in den Anteilen, die tatsächlich bewusst wahrgenommen werden – insbesondere im Sinne einer somatisch-filmtheoretischen Betrachtung des Tastsinns zu diesem hinzurechnen. Im Fall von Hunger oder Übelkeit etwa äußert sich die Viszerozeption schnell als ein diffuses ganzkörperliches Schwächegefühl und existiert in diesem Sinne im fließenden Übergang zu dem, was auch als Vitalgefühl, Leibsinn oder Gemeingefühl (vgl. Rein/Schneider 1964, 674; Peters 1984, 606) bezeichnet worden ist. Bei aller Vagheit der Begriffsverwendung tastsinnlicher Termini in filmtheoretischen und filmanalytischen Arbeiten scheint es doch erstens so oft um eine ganzkörperliche Wirkung von Film zu gehen und erscheint zweitens eine viszerale Wirkung als so häufige Begleiterscheinung von taktilen Szenarien wie etwa Darstellungen der Verletzung der Hautoberfläche in Horrorfilmen, dass mir eine Hinzurechnung der Viszerozeption zum Tastsinn filmtheoretisch sinnvoll erscheint. Aus-

des Druckempfindens als Sinn zu vereinheitlichen, indem »pressure and tension« als »proper and primary object« des Tastsinns definiert und Temperatur- und Schmerzempfinden ausgeklammert werden, s. Massin/de Vignemont (2013; hier: 7).

drücklich tut dies etwa auch Thomas Morsch in *Medienästhetik des Films* (2011), der generell eine sehr breite Definition des Tastsinns anführt:

Der haptische Sinn umfasst taktile, kinästhetische, interozeptive und propriozeptive Funktionen und ermöglicht die Wahrnehmung von Gewicht, Druck, Gleichgewicht¹⁶, Temperatur, Vibration und Präsenz, aber auch der Lage des eigenen Körpers im Raum und der viszeralen Vorgänge und gefühlten Intensitäten des Körperinneren. Das Haptische ist ein Proximalsinn, er beruht auf Nähe, Kontakt und körperlicher Resonanz. Aufgrund der synästhetischen Verschränkungen der Sinneswahrnehmung ist das Haptische aber auch im Distalsinn impliziert (ebd., 73f.).

Während ich mit Morsch also Grunwalds Verständnis des Tastsinnlichen um die (bewussten) Eindrücke der Viszerozeption erweitern würde, möchte ich gegenüber den bislang referierten filmwissenschaftlichen Verwendungsweisen tastsinnlicher Begriffe mit Grunwald vor allem auf die Relevanz der Unterscheidung von taktiler und haptischer Wahrnehmung verweisen. Die Adjektive »haptisch« und »taktile« sowie die zugehörigen Substantive »Haptik« und »Taktilität« »wurden und werden [...] im Alltag sowie in der Forschungsliteratur zum Tastsinn« »[s]ynonym und in einem breiten Bedeutungsspektrum« verwendet (Grunwald 2001, 7). Während »haptisch« bzw. »Haptik« dem griechischen ἄπτειν (háptein) entlehnt ist, was laut verschiedenen Quellen soviel wie anfassen, ergreifen oder berühren, aber auch befestigen bedeutet,¹⁷ geht »taktile«

-
- 16 Der Gleichgewichtssinn setzt sich aus Anteilen der tastsinnlichen Wahrnehmung und der vestibulären Wahrnehmung zusammen; das Gleichgewichtsorgan im menschlichen Innenohr registriert lineare Bewegungen bzw. Beschleunigungen, Drehbewegungen bzw. -beschleunigungen sowie die Richtung der Gravitation. Zusätzlich werden in den Nervenkernen im Hirnstamm, zu denen vestibuläre Informationen geleitet werden, visuelle und akustische Eindrücke in Relation verarbeitet. Die Augenmuskeln sind mit dem Gleichgewichtsorgan zum Vestibularischen Reflex verschaltet, der eine wahrgenommene Raumkonstanz auch bei Eigenbewegungen erlaubt. Aufgrund der auch von Merleau-Ponty stark betonten generellen Interdependenz der sinnlichen Eindrücke, d. h. der Tatsache, dass sinnliche Wahrnehmung insgesamt als hochkomplex verschaltetes Netz von Eindrücken vorliegt, kann die begriffliche Systematisierung verschiedener Arten von Wahrnehmung immer nur modellhaft sein und muss das Risiko mitbedenken, in Merleau-Pontys Worten »szientistisch« zu werden. Ein Auseinanderklaffen von modellhafter Zergliederung und phänomenalem Eindruck zeigt sich etwa am Beispiel der Feuchtigkeitsempfindung der Haut, die in einer biologistisch auf die Rezeptortypen fokussierten Argumentation lediglich als »Täuschung« verstanden werden kann, da sie »in Wirklichkeit« aus taktilen und thermozzeptiven Eindrücken zusammengesetzt wird. Im Sinne der Formulierung filmanalytischer Begriffe gilt es also, den Mittelweg einer analytisch produktiven Differenzierung körperlicher Erfahrung zu finden, die letztere nicht verstellt oder verrätselt, sondern eingedenk auch ihrer eigenen Mitwirkung an ihr ausdrückbar macht.
- 17 Verschiedene Quellen geben verschiedene altgriechische Wörter an, auf die der Begriff Haptik zurückgehen soll. Max Dessoir (1892) etwa gibt den Begriff ἄπτομαι (haptomai) an, ohne eine Übersetzung zu liefern (vgl. ebd., 242); Grunwald benutzt den Begriff ἄπτεσθαι (haptesthai), den er mit »ergreifen, anfassen oder berühren« übersetzt (Ders. 2001, 7), und verweist auf das Grimm'sche Wörterbuch als Quelle, wo es allerdings keinen Eintrag zu »Haptik« gibt. Die deutsche Wikipedia leitet die »haptische Wahrnehmung« von »altgriechisch ἀπτός haptós, deutsch ‚fühlbar, ἀπτικός haptikós, deutsch ‚zum Berühren geeignet« her und verweist auf Ernst Heinrich Weber, bei dem aber weder das Wort haptisch noch das Wort taktil vorkommt (<https://de.wikipedia.org/wiki/Haptik>)

bzw. ›Taktilität‹ auf lateinisch *tactus* bzw. *tangere*, deutsch ›berühren‹, zurück. Beide Begriffe wurden und werden im Sinne von ›den Tastsinn betreffend‹ gebraucht, während der Begriff der Haptik ebenfalls gelegentlich als Bezeichnung des Forschungsfeldes im Sinne einer ›Lehre vom Tastsinn‹ gebraucht wird¹⁸ und der Begriff *haptics* im Englischen sowohl das psychophysiologische Forschungsfeld der tastsinnlichen Wahrnehmung als auch das sozialpsychologische Forschungsfeld der zwischenmenschlichen Berührungs-kommunikation sowie das anwendungsorientierte Forschungsfeld der *haptic technologies* bezeichnen kann, welches sich vor allem mit der Entwicklung von Interface-Technolo-gien mit tastsinnlich spürbaren Feedbackmechanismen beschäftigt. Zusätzlich wird der Begriff der Haptik im Produktdesign sowie in der Alltagssprache für die haptisch erfahrbaren Qualitäten von Gegenständen und Oberflächen verwendet, etwa bei der Re-de von ›haptisch ansprechenden‹ Produkten oder Verpackungen. Die Begriffe Taktilität bzw. taktil, deren Nutzung »[i]n der deutschsprachigen Literatur« »überaus willkürlich und ohne eine genaue, definierte Bedeutungzuweisung« erfolgt (Grunwald 2001, 8), bleiben meinem Eindruck nach tendenziell eher auf die Wahrnehmung selbst bzw. das Gefühl des Subjekts bezogen. Die Rede von »taktilen Werten« oder »tactile qualities« von Räumen und Gegenständen kommt zwar in kunsttheoretischen Schriften gelegentlich vor (hierzu näher Kap. 2.3); von einer »Taktilität von Gegenständen« aber wird im Alltag üblicherweise nicht gesprochen, da Taktilität eher als Erlebnisdimension des sensiblen Subjekts gedacht zu werden scheint.

Tasthandeln und Fühlen

Diesen insgesamt diffusen Verwendungsweisen gegenüber plädiert Grunwald nun dafür, die beiden unterschiedlich gebildeten Begriffe klar zwei verschiedenen Dimen-sionen der tastsinnlichen Wahrnehmung zuzuordnen: ›Haptik‹ bzw. ›haptisch‹ sollte für durch *Tasthandeln* entstehende tastsinnliche Wahrnehmungen benutzt werden, d. h.

tische_Wahrnehmung; 25.01.2023). Vor allem in englischen Erklärungen zur Herkunft des Wortes *haptic* liest man außerdem immer wieder die Übersetzung »to fasten«. Laut dem Historiker Guido M. Berndt gibt es im Altgriechischen »ἄπτειν = (h)ápttein – ein Infinitiv. Das Verb kann *berühren*, *an-fassen* o. ä. sowie *befestigen* bedeuten. ἄπτομαι wäre dazu Indikativ, passiv, erste Pers. Sg. ἄπτεσθαι = (h)aptesthai ist der gleiche Wortstamm, nämlich ἄπτω = (h)áptō und zwar Infinitiv passiv dazu« (aus einer E-Mail-Korrespondenz am 05.08.2020). Ich selbst habe Grunwalds offenbar falsch kon-jugierte Übersetzung in Kirschall 2015 leider noch ungeprüft übernommen.

18 Diese Gebrauchsweise geht auf Max Dessoir (1892) zurück, der schreibt: »Soll die Uebersichtlichkeit der dargelegten Verhältnisse durch eine genaue Benennungsweise erhöht werden, so ist die Einführung einiger neuen Ausdrücke nicht zu umgehen. Schon die Lehre von den durch mechanische Reizung der Haut gelieferten und durch die Thätigkeit des Bewegungsapparates bereicherten Wahrnehmungen ermangelt eines eigenen Namens. Ich erlaube mir, hierfür das Wort ›Haptik‹ in Vorschlag zu bringen, das im Anschluss an Optik und Akustik und von dem Verbum ἄπτομαι ab-zuleiten ist« (ebd., 242). Offenbar bestand ebenfalls eine Zeit lang Verwirrung über die parallele Konstruierbarkeit der Begriffe Taktik bzw. taktilisch; Benjamin und Riegl (s. hierzu Kap. 2.3) benutzten zunächst das Wort »taktisch« im Sinne von tastsinnlich. Da dies den seit spätestens dem 18. Jahrhundert bestehenden Bedeutungshorizont »strategisch« kreuzte, setzte sich diese Gebrauchs-weise nicht durch.

das Sinnessubjekt führt unter Betätigung seiner Muskeln aktiv Explorationsbewegungen aus, erschließt sich seine Umwelt und sammelt Informationen über »Objekt- und Raumeigenschaften« (ebd., 10) – etwa Informationen über die Oberflächenstruktur bzw. Textur, die Viskosität, die Schwere oder Leichtigkeit, die Gestalt/Form und Größe/Ausdehnung sowie die Temperatur und Feuchtigkeit oder Trockenheit von Gegenständen und Substanzen, aber auch über die Enge oder Weitläufigkeit des Raumes und die Anordnung der Gegenstände in ihm zueinander sowie deren Verortung zum eigenen Körper:

Das heißt, dass die aktive Erfassung von Raumeigenschaften, die sich außerhalb des explorierenden Subjekts befinden, in Bezug zu den Körpereigeninformationen (Stellung und Lage des Körpers im Raum sowie motorische Steuer- und Regelprozesse während der Exploration) ebenfalls der haptischen Wahrnehmung zugeordnet wird. Eine Bestimmung des Begriffes haptische Wahrnehmung, die nur Explorationsoperationen der Hand umfasst und nicht den gesamten Körper in die Bestimmung einbezieht, ist nicht sinnvoll (ebd.).

Die Begriffe »Taktilität« bzw. »taktil« sollten dagegen für das passive Fühlen von Einwirkungen auf die Tastsinnesrezeptoren verwendet werden, ohne dass das fühlende Subjekt eine Eigenbewegung ausführt. Grunwald geht es dabei um das passive Registrieren von hauptsächlich auf der Haut verorteten Reizen, weswegen Taktilität in diesem Verständnis auch als Oberflächensensibilität bezeichnet werden kann.¹⁹

Daraus ergibt sich, dass die taktil Wahrnehmung als einheitlicher Erfahrungsmodus betrachtet wird, die haptische Wahrnehmung aber tatsächlich eine zusammengesetzte ist und aus der Kombination von aktiv veranlasster kinästhetischer und propriozeptiver Informationssammlung mit den taktil auf die Haut einwirkenden Reizen durch die berührten Gegenstände besteht; mit anderen Worten, die passive taktile Wahrnehmung kann vom somatosensorischen System allein geleistet werden, während bei der aktiven haptischen Wahrnehmung somatosensorisches und sensomotorisches System zusammenarbeiten (vgl. ebd., 11). Diese Aufteilung, die »die Stellung des Subjektes, welches passiv oder aktiv Reize der Umwelt mittels des Tastsinnes verarbeitet, hervor[hebt] und nicht die Reizstruktur« (ebd., 10), wirkt zunächst holzschnittartig, reagiert aber auf phänomenale Unterschiede beider Erfahrungsmodi, die in Texten über sinnliche Wahrnehmung tatsächlich immer wieder geäußert worden sind. So schreibt etwa Julius von Kirchmann 1871 in seinem Kommentar zu Aristoteles' *De Anima*, es sei doch merkwürdig,

¹⁹ Jack M. Loomis und Susan J. Lederman (1984) unterscheiden aufbauend auf ihrer Auslegung der Schriften J. J. Gibsons hier noch weitergehend zwischen dem passiven Spüren von Hautreizen (*cutaneous information*) als »tactile perception«, in der gar keine kinästhetischen Informationen aufgenommen werden, und dem Spüren von Hautreizen, die daraus resultieren, dass der^adie Versuchsleiter^bin die Hand des^ader Proband^bin über einen Gegenstand bewegt, also afferente Bewegungsinformation zur Verfügung steht; letzteres bezeichnen sie als »passive haptic perception«, die aus der Kombination von »cutaneous information«, »tactile perception« und »passive kinesthetic perception« entstehe. Die Bezeichnung der passiven kinästhetischen Wahrnehmung ist m. E. brauchbar für filmanalytische Beschreibungen von Filmsequenzen oder -effekten, die den Zuschauer^ainnen die Eigenbewegung ihres Körpers durch den Raum suggerieren, ohne dass sie den intentionalen Bogen der filmischen Wahrnehmungsbewegung teilen (s. hierzu näher Kap. 4.4).

dass die Wissenschaft den Unterschied zwischen den beiden doch so grundverschiedenen Wahrnehmungsweisen, die er selbst seit seiner Monografie *Die Lehre vom Vorstellen als Einleitung in die Philosophie* (1864) mit »reinem« versus »thätigem Fühlen« bezeichnet, noch nicht stärker theoretisiert habe, »zumal bei dem thätigen Fühlen noch der wichtige besondere Umstand eintritt, dass ein Wollen der Seele hinzukommen muss« (von Kirchmann in Aristoteles 1871, 113).

In der Sinnesphysiologie wird die Notwendigkeit der begrifflichen Differenzierung zwischen aktivem Tasten und passivem Fühlen etwa ab der Mitte des 20. Jahrhunderts reflektiert, was sich graduell vor allem daraus ergibt, dass Tastsinnesforscher wie David Katz (1925), Emil von Skramlik (1937), Géza Révész (1950) und James Jerome Gibson (1962)²⁰ sich für Unterschiede hinsichtlich der Genauigkeit der tastsinnlichen Wahrnehmungsleistungen bei passiver versus aktiver Reizung der Haut der Versuchsteilnehmer*innen interessieren. Laut Grunwald ist dabei Géza Révész der Erste, der die Begriffe haptisch und taktil im oben genannten Sinne dezidiert einsetzt, was von Gibson, Klatzky/Lederman (1987) und anderen in der Folge übernommen wird.

Révész versteht die tastsinnliche Form- und Objektwahrnehmung²¹ als aus zwei fundamental unterschiedlichen Modi bzw. Haltungen zusammengesetzt, die er als rezeptive (*receptive*) und zweckorientierte (*purposive*) bezeichnet (Ders. 1950, 100ff.). Die rezeptive Haltung ohne Eigenbewegung, bei der sich das Subjekt passiv den Einwirkungen auf seinen Körper hingibt, liefert taktile Eindrücke, die Formen lediglich auf eine Weise vermitteln, die »global, sketchy, unstructured« sei. Beim zweckorientierten haptischen Tasthandeln dagegen besteht ein Wille: »[W]e set ourselves the task of acquiring knowledge of the form and structure of the object« (ebd., 101). Diese möglichen Haltungen sieht Révész übrigens auch bei der visuellen Wahrnehmung gegeben, bei der wir entweder mehr abwartend-rezeptiv oder eben stärker suchend-forschend schauen können – hier deutet sich schon an, dass es unter Berücksichtigung des phänomenologischen Verständnisses aller Sinneswahrnehmungen als grundlegend intermodal und synästhetisch naheliegt, diese unterschiedlichen Sehhaltungen als auch unterschiedlich mit dem Tastsinn verschaltet zu begreifen und hieraus Begriffe zur Bezeichnung verschiedener Arten filmischer Tastsinnlichkeit abzuleiten.

Unabhängig von der Nutzung der Begriffe taktil und haptisch finden wir Versuche der begrifflichen Unterscheidung dieser beiden differenten Arten, Berührung zu empfinden, in der Wahrnehmungspychologie bereits früher, etwa bei Max Dessoir.²² Dieser unterscheidet den »Contactsinn«, der für ihn aus Berührungsempfinden und Druckempfinden besteht, klar von demjenigen Sinn, der »die an Bewegungen gebundenen und daher innerlich zusammengehörenden Eindrücke des Tast- und Muskelsinns«

²⁰ Für eine Übersicht zur frühen europäischen und US-amerikanischen Tastsinnesforschung s. Grunwald (Hg.) 2008, 3–84.

²¹ Auf die Form- bzw. Objektwahrnehmung konzentriert er sich m. E., weil diese Wahrnehmungen sich auf experimentell messbare Wahrnehmungsleistungen beziehen.

²² Das folgende sinnesgeschichtliche Kapitel wird diese Teilung auch in noch früheren Texten aus anderen Feldern referieren; so ist dieser Unterschied etwa bereits im Sensualismus des 18. Jahrhunderts wichtig.

wahrnimmt: »[V]elleicht findet der von $\psi\eta\lambda\alpha\phi\acute{\alpha}\omega$ (betasten, contrectare) abgeleitete Terminus ›Pselaphesie‹ einigen Anklang« (Ders. 1892, 242).²³

Wie Grunwald anmerkt, kann die Ordnung der Wahrnehmungen des Tastsinnesystems in die haptische und die taktile Dimension eine Verbindung zwischen psychologischer und physiologischer Sichtweise herstellen (vgl. Ders. 2001, 12), die sowohl dem Risiko der biologistischen Zergliederung des Tastsinns etwa in Drucksinn, Vibrationssinn, Kraftsinn etc. entgeht als auch beachtet, dass tatsinnliche Einzelwahrnehmungen immer in einem funktionellen Zusammenhang untereinander sowie mit dem Individuum als Lebe- und Leibwesen stehen und die tatsinnliche Begegnung zwischen Individuum und Welt von Anfang an in einem Wechselverhältnis mit persönlicher Bedeutungsproduktion geschieht. Die Differenz zwischen Berühren und Berührt-Werden, zwischen Handeln und Erleiden, zwischen der subjektiven und objektiven Dimension des Existierens ist eine grundlegende Ordnungsstruktur des bedeutungstragenden und -generierenden Zur-Welt-Seins²⁴, die sich in allen Texten der existentialistischen Phänomenologie, aber auch in vielen anderen philosophischen Teilgebieten und kulturwissenschaftlichen Betrachtungen niederschlägt.²⁵

So beschreibt etwa Alois Riegls in seinem ästhetiktheoretischen *Stimmungsaufsatz* (1899) das Schauspiel der an einen Strand rollenden und wieder zurückweichenden

23 Aus heutiger Sicht muss diese Hoffnung enttäuscht werden; der Begriff hat sich nicht durchgesetzt. Hier sollte der Genauigkeit halber noch angemerkt werden, dass Dessoir den *Contactsinn* insgesamt im Gegensatz zur *Pselaphesie* als passiv begreift, innerhalb des *Contactsinns* aber noch eine graduelle Unterscheidung zwischen der einfachen Berührungsmpfindung und der Empfindung des Druckes einzieht, da bei letzterer zusätzlich der Widerstand des eigenen Muskelgewebes gegenüber der Krafteinwirkung von außen gespürt werden könne, also eine Art Rest-Aktivität gegeben ist (vgl. ebd.).

24 Zum Begriff »Zur-Welt-Sein« als instinktives »leibliche[s] Rechnungtragen« des Lebewesens in einer weniger objektiv als praktisch bewussten, offenen Situation s. PhW 102f.; s. auch ebd., 489.

25 Bei Sartre ist die Differenz von Subjekt(-ivierung) und Objekt(-ivierung) zentral für seine solipsistische Frage nach dem Wissen um die Fremdexistenz des Anderen (vgl. Ders. 1993[1943], 338–359). Merleau-Ponty sieht im Sinnlichen immer den »Vorschlag zu einem gewissen Rhythmus der Existenz« angelegt, nämlich den »der Abduktion oder Adduktion« (PhW 251), nach dem wir uns auf die Dinge hin ausweiten oder uns zurückziehen, und gründet sein Konzept des Chiasmus auf die Doppelstruktur des Berührens und Berührt-Werdens (vgl. Ders. 1986[1964], 176ff.). Sobchack beschreibt in ihrem Aufsatz zur Interobjektivität Weltbezug als reversible Struktur von Passion-als-Leiden oder Passion-als-Zuwendung (vgl. Dies. 2004b, 286–318). In der sensualistischen Philosophie denke man auch an Herders Einteilung der Richtung von Gefühlen in Attraktion und Repulsion, die letztlich auf der Differenz zwischen Berührbarkeit des Anderen durch mich und Berührbarkeit meines Körpers durch den Anderen basieren. Auf die zentrale Bedeutung des Tastsinns für Herders Schema verweist Böhme: »Das Attraktive erhält seine Qualität daher, daß wir mit einem Anderen im Berührungskontakt stehen wollen; wohingegen das Berührende vermieden, ja zurückgestoßen wird, wenn wir an uns selbst repulsive Kräfte spüren, die uns Dinge oder Personen vom Leibe halten« sollen. Zwischen dem repulsiven und attraktiven Pol der Empfindungen und Begehrungen belehrt vor allem der Tastsinn über die variantenreiche Skala unseres leiblichen ›In-der-Welt-Seins« (Ders. 1996, 189). Bergson beschreibt den Leib als »Leiter«, »welcher zwischen die Objekte, welche auf ihn einwirken und jene, die er beeinflußt, gestellt ist« (Ders. 1908[1896], 69). Für das Körperverständnis der deleuzianischen Affekttheorie gilt, dass »[v]irtually anything, human or nonhuman, can function as a body, as long as it has the capacity to affect and be affected« (Ott 2017, 10).

Brandungswellen als »das klare Spiegelbild des Weltgetriebes in der Nahsicht« (ebd., 49). Taktile Einwirkungen auch unbelebter Elemente – »ein scharfer Windhauch, der mich frösteln macht und meinen Mantel fester schliessen heisst, ein kräftigerer Sonnenstrahl, der meinen Nacken brennt« (ebd., 48) – stellen Einwirkungen dar, die Reaktionen provozieren. Zu existieren bedeutet einem dauernden Kippspiel aus Zufügen und Erleiden ausgesetzt zu sein – die Welt besteht aus »Bewegungen, die Bewegungen herausfordern« (ebd.).²⁶ Gaston Bachelard schreibt in ähnlicher Weise über das Spiel eines Kindes mit der Brandung, das den Wellen abwechselnd nachjagt und vor diesen flieht: »All human battles are symbolized in this child's game« (Ders. 1983[1942], 175). Auf den Umgang mit Medien übertragen spricht die Annahme einer solchen Grundstruktur des Angehens oder Angegangen-Werdens – hier verschoben auf ein Denkmuster, das eine aktive Informationssuche einer passiven ›Berieselung‹ gegenüberstellt – schließlich auch aus dem Versuch der Aufteilung von Medienerfahrungen in »lean forward« und »lean back« experience[s]« (Katz 2010, 63).

Der Sinn einer Unterscheidung in taktile und haptische Wahrnehmung ergibt sich nicht nur aus der unterschiedlich erlebten Stellung des Subjekts zur Welt, die sich in beiden ausdrückt, sondern betrifft auch die Qualität der aufgenommenen tastsinnlichen Information selbst. Hier ist rein funktionell-anatomisch anzumerken, dass die Verarbeitung von haptischen, örtlich gut lokalisierbaren, spezifischen, diskriminatorisch informationsdichten Tastsinnesreizen, die insgesamt auch als epikritische Sensibilität oder Feinwahrnehmung bezeichnet wird, lemniskal geschieht, d. h. über das Hinterstrangsystem der Spinalnerven läuft und kortikal projiziert wird. Über diesen Weg werden haptische Informationen mit hoher Tastschärfe ebenso wie bewusste propriozeptive Informationen über die Lage, Stellung und Spannungszustände von Körperteilen, Muskeln und Sehnen vermittelt. Örtlich nicht gut lokalisierbare Grobwahrnehmungen von diffusem Berührt-Werden, Druck- und Temperatureinwirkung auf den Körper, Juckreiz, Schmerz- und Organempfinden sowie die dauernde unbewusste Tiefensensibilität werden dagegen anterolateral, also über das Vorderseitenstrangsystem verarbeitet und insgesamt auch als protopathische Wahrnehmungen bezeichnet, da sie relevanter für das Anzeigen einer eventuellen Bedrohung der Vitalsphäre des Lebewesens sind.²⁷ Auch funktionell-anatomisch zeigt sich also, dass der Tastsinn als aus zwei Subsystemen bestehend begriffen werden kann, mit denen das Individuum sich einerseits explorativ, aktiv informationssammelnd und handelnd auf die Welt bezieht, andererseits Einwirkungen von außen registriert, die es global angehen und vorwiegend hinsichtlich seiner ganzkörperlichen Integrität betreffen.

26 Für Rieg ist dieser »end- und ruhelose[] Kampf« (ebd., 48), in den man in der Lebenswelt verstrickt ist, deshalb bemerkenswert, da Augenblicke der Fernsicht – hier etwa der Anblick des weit entfernten Berghanges – den Menschen seines Erachtens für einen kurzen Augenblick über die Erfahrung der ästhetischen Stimmung aus diesem Zusammenhang lösen können. Stimmung definiert er als die »Ahnung [...] der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen« (ebd.). Vgl. zum Stimmungsaufsatz auch Kap. 3.1 dieser Arbeit.

27 Vgl. Braito 2018; Trepel 2015; Mattle/Mumenthaler 2015 (speziell 111ff.).

Berührung, nicht Vermischung

Ungleicher bedeutsamer als neurophysiologische Differenzen ist im Sinne der vorliegenden Untersuchung allerdings der phänomenale, leiblich vom Subjekt selbst gespürte Unterschied, den die Beteiligung oder Nicht-Beteiligung des motorischen Systems an einer Tastwahrnehmungssituation bewirkt: Aktivität oder Passivität des tastsinnlich wahrnehmenden Subjekts stehen in Wechselwirkung mit dem Zielort seines Intendierens.²⁸ So stellt Ernst Heinrich Weber in *Tastsinn und Gemeingefühl* (1850) die Frage, ob bei einer Selbstberührung – sein Beispiel ist die Hand auf der Stirn –

beide Eindrücke, die wir in den sich berührenden Tastorganen gleichzeitig empfangen, untereinander zu einer einzigen Empfindung verschmelzen, oder ob sie getrennt bleiben, und ob wir es in dem letzteren Falle durch die Beherrschung und absichtliche Richtung unserer Aufmerksamkeit selbst bestimmen können, welcher von beiden Eindrücken zum Bewußtsein kommen solle, oder welche andere Umstände bewirken, daß der eine oder der andere Eindruck zum Bewußtsein komme (Ders. 1905[1850], 110).

Dass die Eindrücke der beiden Seiten der Berührung nicht verschmelzen, sondern oszillieren, beweist er anhand der Beobachtung der Temperaturwahrnehmung bei der Zusammenführung eines warmen und eines kalten Gliedes, wobei man einseitig die jeweilige Temperaturdifferenz fühlt, nicht aber einen gemischten Wärmeeindruck hat. Wovon hängt nun ab, »[w]elcher von den beiden Eindrücken aber zum Bewußtsein gelange« (ebd., 111)? Neben Faktoren der Hautdicke sowie der Temperatur- oder Druckempfindlichkeit verschiedener Körperstellen und der davon abhängigen Schnelligkeit der Eindrucksvermittlung betont Weber, dass es insbesondere die gerichtete Eigenbewegung sei, die den Eindruck bestimme, und »daß wir daher, wenn alle anderen Verhältnisse gleich sind, mit dem durch unseren Willen bewegten Gliede immer das unbewegte als ein Objekt empfinden« (ebd.).

Dieses Beispiel einer Selbstobjektivierung und partialen Entfremdung eines Teils von mir von mir selbst, bei der ein zu mir gehörendes, sensitivs Körperteil durch meine aktive Berührung zum haptisch ertasteten Objekt wird, verweist über die Frage nach der Intentionalität der Wahrnehmung auf einen weiteren Unterschied zwischen Berührt-Werden und Berühren. Denn während beim Berührt-Werden meist meine eigene Körperoberfläche ins Bewusstsein gerückt wird,²⁹ intendiere ich beim haptischen Betasten nicht etwa die Haut meiner Fingerspitzen, sondern die Beschaffenheit des betasteten Objektes – meine Intentionalität transzendierte mein Gefühl auf das Objekt hin, verschiebt mein Fühlen auf die Materialität des Objekts, lokalisiert den Ort meiner Empfindung außerhalb meiner selbst. Es steht also eine Situation, in der ich passiv bin, gleichzeitig aber fühlend auf meine Subjektgrenzen verwiesen werde, was auch eine

28 Vgl. näher zum phänomenologischen Konzept der Intentionalität Kap. 4.

29 Man spricht zwar davon, etwas taktil zu fühlen, etwa den Wind; dieser wird aber *auf der Haut* gespürt – der Fokus liegt eher auf dem Hautgefühl, das der Wind auslöst, als auf der Beschaffenheit der Luftbewegung.

Form der Rückversicherung der eigenen körperlichen Integrität sein kann, einer Situation gegenüber, in der ich aktiv und handlungsmächtig, gleichzeitig aber intentional auf ein Objekt hin verschoben bin und meine eigenen Körperegrenzen notwendigerweise aus meiner bewussten Wahrnehmung entrückt sind. In beiden Fällen haben wir es mit einer komplexen Verschaltung von Selbst-, Welt- und Machtwahrnehmung zu tun, nicht aber mit zwei gleichen Fällen der Verbindung oder gar Selbstauflösung.

Wie ich im Verlauf der Arbeit zeigen werde, wird Tastsinnlichkeit als Denkmodell in der Filmtheorie hauptsächlich auf eine Weise eingesetzt, die Berührung vor allem als Hierarchie- und Subjektgrenzen auflösende Vermischung versteht, was zentral auf den Gedanken zurückgeht, dass man nicht anfassen könne, ohne zurückberührt zu werden – was zwar für im weitesten Sinne unvermittelte Kontakte richtig ist,³⁰ aber nicht hinreichend berücksichtigt, was bereits Merleau-Ponty in seinem berühmten Beispiel seiner sich gegenseitig berührenden Hände betont, nämlich, dass man immer nur eins von beidem bewusst wahrnehmen kann:

Berühre ich meine rechte Hand mit der linken, so hat der Gegenstand rechte Hand die Eigentümlichkeit, auch seinerseits die Berührung zu empfinden. Wir sahen freilich bereits, daß niemals beide Hände zugleich wechselseitig zueinander sich als berührende und berührte verhalten. Drücke ich beide Hände zusammen, so erfahre ich nicht etwa zweierlei Empfindungen in eins, so wie ich zwei nebeneinanderliegenden Gegenstände wahrnehme, sondern eine zweideutige Organisation, in der beide Hände in der Funktion der »berührten« oder »berührenden« zu alternieren vermögen (PhW 118).³¹

Während die Frage nach der Aktivität bzw. Passivität des wahrnehmenden Subjekts gegenüber dem Wahrgenommenen, die die Arbeiten der experimentellen Sinnesphysiologie zu je unterschiedlichen Graden begrifflich reflektiert, aber doch von Anfang an mitgeführt haben, auch andere Texte aus der Diskursgeschichte des Tastsinns bestimmt, geht sie dort – etwa in Texten aus der Philosophie, der Mystik, der Kunst- und Kulturgeschichte – sehr oft mit normativen Werturteilen einher, die moralisch-ethische, klassifi-

³⁰ Dagegen kann Film in bestimmten Fällen auch durchaus als Schutzfilm und etwa dem Handschuh analog verstanden werden; hierzu näher Kap. 3.3.

³¹ In vielen somatischen, speziell am Tastsinn interessierten und phänomenologisch argumentierenden Ansätzen wie denen Vivian Sobchacks (2000; 2004a), Jennifer Barkers (TE) und Saige Waltons (2016) wird auf diese Beschreibung Merleau-Pontys verwiesen; dieser Gedanke wird aber meist sofort weitergeführt zu einem Interesse an der reversiblen Grundstruktur aller Wahrnehmung, die auch Merleau-Ponty hier vorzeichnet und die in seinem Werk dann vor allem in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* unter dem Stichwort des »Chiasmus«, der »Verflechtung« detailliert dargelegt wird (Ders. 1986[1964], 172ff.). Mein Vorgehen unterscheidet sich von diesem, indem ich weniger an einer globalen, ontologischen Bestimmung von Filmwahrnehmung als immer reversibel interessiert bin als an der Frage, wie tastsinnlich passivierende und aktivierende, kühlende und wärmende, anziehende und abstoßende Eindrücke tatsächlich genau in ihrer Unterschiedlichkeit zusammen-, aber auch gegeneinander arbeiten, um affektiv Bedeutung zu generieren. Zudem interessiert mich, wie man die Ebenen und Prozesse des Auftretens dieser Eindrücke begrifflich differenzieren und analysieren kann, bevor man ein reversibles Gesamtgemisch unter einem einzigen Terminus wie *baroque cinema* (Walton), *in-spiration* (Barker) oder eben *haptic visuality* zusammenfasst.

katorische und damit, wie Kapitel 2.2 nachzeichnen wird, immer auch hierarchisierende Implikationen haben.

2.2 Den Tastsinn deuten – Sinnesgeschichte und Subjektivierung

Die Vielzahl der Fächer und Wissensfelder, in denen der Tastsinn als Verhandlungsgegenstand auftaucht, spiegelt seine Ungreifbarkeit. »The history of touch«, so die Kulturhistorikerin Constance Classen, die in *The Book of Touch* (2020[2005]) vor allem an einer Kulturgeschichte der variablen sozialen Bedeutung von Berührungsgesten und -praktiken interessiert ist, »is as difficult to define as touch itself. It continually overflows the boundaries and merges with other sensory phenomena« (ebd., 3). Diese Grenzen aber, die der Tastsinn vermeintlich überschreitet, müssen zuallererst diskursiv hergestellt werden. Der Tastsinn erscheint, um bewusst Freuds problematische Formulierung auszuborgen, als ›dunkler Kontinent‹³², bei dessen diskursiver Umgrenzung, Verortung und Kartografierung es so gut wie immer auch darum geht, eine vermeintliche Topologie und Struktur des Tastsinnlichen auf eine gewollte soziale Topologie abzubilden.

So ist die Diskursgeschichte der Sinne nicht nur durch beständige Versuche ihrer Hierarchisierung untereinander, also der Bildung von Rangfolgen etwa hinsichtlich der Brauchbarkeit der verschiedenen Sinnesmodalitäten zur Welterschließung geprägt, sondern auch durch eine intramodale Aufteilung, die versucht, feiner diskriminatoische und größer wahrnehmende, edlere und animalischere, moralisch bessere und schlechtere Anteile der jeweiligen Modalität zu differenzieren und durch die Zuordnung zu bestimmten Gruppen für die Produktion sozialer Hierarchien zu instrumentalisieren.³³ Die Logik, nach der Kategorien gebildet, gegeneinander in ein Werteverhältnis gesetzt und mit sozialen Gruppen verbunden werden, erscheint als eine versatile und flexible, ›nachrückende‹ Diskriminierung, die bei Bedarf die Ebene wechselt. Die Stufen

-
- 32 Freud beschrieb mit der Metapher des »dark continent« die Wissenslücken der Psychologie in Bezug auf das weibliche »Geschlechtsleben« (Ders. 1926, 241; Herv. i. Orig.), die ich hier ironisch mit Bezug auf den Tastsinn wiederhole, da letzterer wiederum im Verlauf der Sinnesgeschichte immer wieder für die diskursive Konstruktion von Weiblichkeit instrumentalisiert worden ist. Die Metapher der Dunkelheit als Bereich, in den vermeintlich nur noch nicht das Licht der Erkenntnis vorgedrungen ist, findet sich dabei auch in rassistischen Abwertungen von BIPOC sowie in klassistischen Texten etwa des Hygiediskurses des 19. Jahrhunderts in Form der Beschreibung der »tares« und der »crasse« (Sarasin 2001, 285ff.) – der Schmutzflecken und Schmutzschicht auf der Haut, die sich vor allem die Unterschichten abzuwaschen haben, um moralisch integre, gute Bürger*innen zu werden – und gehört damit zu einem hierarchisierenden Komplex aus sensorischen Metaphoriken und bestimmten Struktukategorien wie *race*, *class* und *gender* (zur Parallelität von tätiger Vernunft und Licht vgl. auch Aristoteles 2011, 155). Classen schreibt: »Die sensorische Symbolik von Geschlecht, Klasse und Rasse weist vielfältige Analogien auf. So erinnert die negative Bewertung des ›dunklen‹ Exoten an die Metapher der ›Dunkelheit‹, die immer wieder für Frauen und auch für die Unterschichten verwendet wurde« (Dies. 2003, 80).
- 33 Robert Jütte spricht hinsichtlich der gesellschaftskonstruierenden und -strukturierenden Wirkung solcher Zuordnungen, wie sie etwa auch dann produktiv wird, wenn durch eine Metaphorik der Sinne bestimmte angenommene Charaktereigenschaften oder Tugenden an Körperteile und speziell Sinnesorgane gekoppelt werden, von »Sinn-Bildern« (Ders. 2000, 83ff.).