

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 referenzierte, 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 Apparaturtheorien als »Realismusdispositiv« verstandene Regelsystem 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. Shaviro, 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).

auch aus einer erzeugten Distanz zum* zur Angesehenen, die zu einer Reduktion des gesamtkörperlichen Bilderlebens führe.

Sinnlichkeit, Differenz und Exotismus

Zunächst stellt sich die Frage, ob eine Untersuchung der ästhetischen Strukturen und Funktionsweisen interkultureller Videoarbeiten ausschließlich durch das Prisma einer in ihnen vermuteten Gegenästhetik zu *white-gaze*-geprägten, ethnografischen Filmen sowie zum westlichen Mainstream-Kino⁷³ nicht eine zu wenig überraschungsoffene Analysehaltung darstellt. Insbesondere die Perspektivierung einer die tastsinnliche Wahrnehmung adressierenden, ästhetischen Organisation als spezifisch minoritäre Strategie steht zudem in riskanter Relation zu sinnesgeschichtlichen Diskursen. Wie in Kapitel 2.2 dieser Arbeit ausgeführt, haben der Tastsinn und die ganzkörperliche Wahrnehmung in der Diskursgeschichte des Rassismus einen mindestens problematischen Stellenwert, da Tastsinnlichkeit mit der Konzentration auf nicht-weiße Haut, mit Ideen von erhöhter Reizbarkeit und affektiver Unkontrolliertheit sowie mit exotisierenden Imaginationen von naturverbundener Subjektlosigkeit argumentativ immer wieder rassistische Komplexe bildet. Interessant ist, dass Marks das Risiko der Exotisierung nicht-westlicher Wahrnehmungsweisen auch selbst unter den Stichworten des »primitivist longing« (SF 207) und des »neo-Orientalism« (SF 240) anspricht – beides sieht sie in einigen der teilweise romantisierend beschreibenden Feldforschungen sensorischer Anthropologen wie David Howes reifiziert (vgl. SF 207ff.). Problematisch an ihrer Argumentation ist nun, dass sie, obwohl sie mehrfach darauf verweist, in ihrem Ansatz vermeiden zu wollen, das »Western (or, more particularly, North American/northern European) sensorium« (SF 241) als abgestumpft darzustellen und nicht-westliche Kulturen als sinnlicher zu idealisieren, besonders im Schlussteil ihrer Arbeit immer wieder zu Formulierungen tendiert, die genau dies suggerieren. So spricht sie mit Rückgriff auf Marc Augé etwa davon, dass Industrienationen immer mehr »sinnliche Nicht-Orte« ausbildeten (vgl. SF 244), wo gerade die sinnlichen Eindrücke völlig austauschbar, weil zunehmend durch künstliche ersetzt würden (etwa Düfte und Töne, die im Zuge des *multisensory marketings* und des *sensory brandings* als Wiedererkennungszeichen von Firmen eingesetzt werden). In Verbindung mit der Rede davon, dass migrantische Kulturen sinnliche Erfahrungen »even to the sensuous nonplace of a North American suburb« (SF 245) transportierten, bringt sich Marks letztlich selbst wieder in die Nähe derjenigen exotistischen Positionen, von denen sie sich gerade erst distanziert hatte.

73 Letztlich geht es dabei auch um die Frage nach Wahrheit: Marks geht davon aus, dass die Erfahrung von Vertreibung aus einer Heimatkultur mit epistemologischen Brüchen einhergeht, die dazu führen, dass diasporische Filmemacher*innen der Repräsentationskraft des Mediums Film, persönliche Erfahrungen zu vermitteln, per se misstrauen. Hieraus leitet Marks ein Misstrauen gegenüber den »Konventionen des westlichen Mainstream-Kinos« ab, denen dadurch stillschweigend unterstellt wird, Filme zu bedingen, die konsensuell als »wahre Bilder« wahrgenommen zu werden, die der interkulturelle Film nun durch ganz andere filmästhetische Formen ersetzen muss – obwohl natürlich auch das Mainstream-Kino eine reiche Geschichte der Reflexion und Durcharbeitung der Frage nach der Wahrheit filmischer Bilder hat.

Ähnliche Kritik äußert auch Anja Michaelsen, die danach fragt, was Marks' Forderung nach einer körperlichen Nähe zum Analysegegenstand im Gegensatz zur frühen feministisch-filmtheoretischen Forderung nach mehr intellektueller Distanz und ihr Versuch einer nicht-repräsentationalen Form der Analyse für diasporischen Film insgesamt und für postmigrantisches türkisch-deutsches Kino im Besonderen bedeutet (vgl. Dies. 2019, o. S.). Obwohl die Frage nach dem Niederschlag einer »spezifische[n] epistemologisch[en] Erschütterung diasporischer Erfahrung« in einer Filmästhetik der »Inkohärenz, der Leerstellen und Nicht-Linearität«, die »Materialität und Synästhetik [...] im Gegensatz zu gegenständlichen Darstellungen und Identifikationsangeboten« betone (ebd.), sicherlich fruchtbar für die Betrachtung diasporischen Filmschaffens sei, kritisiert Michaelsen:

Marks' Herangehensweise ist jedoch problematisch, weil sie diasporische Erfahrung in tendenziell fetischisierender und ethnisierender Weise mit einem ontologisch anderen »kulturellen Sensorium« ersetzt. [...] Eine spezifische Haptik wird nicht mehr auf eine gewaltvolle diasporische Erfahrung zurückgeführt, sondern auf letztlich »kulturelle Unterschiede« (ebd., o. S.).

Da es den Filmemacher*innen in vielen der Werke, die Marks beschreibt, allerdings nicht nur darum geht, durch erzwungene Dislokationen erzeugte Brüche in der eigenen Biografie, Wahrnehmung und Sinnerzeugung in ästhetischen Ausdruck zu überführen, sondern die Suche nach und Versuche des Wieder-in-Kontakt-Tretens mit einer Heimatkultur, mit Familienangehörigen oder sinnlich-bedeutenden Objekten aus der Kindheit tatsächlich eine große Rolle zu spielen scheinen, erscheint eine Art der Analyse, die danach fragt, inwieweit die Arbeiten (auch) Hinweise auf je spezifische Organisationen der Sinne (und deren Verbindung zu bestimmten Zeiträumen der eigenen Biografie sowie zu kulturellen Praktiken) enthalten, m. E. durchaus berechtigt. Diese Frage erscheint für Arbeiten wie etwa Shauna Beharrys *SEEING IS BELIEVING* (CA 1991), wo es auch darum geht, die haptische Erfahrung des Stoffes des mütterlichen Saris zu evozieren, sowie um eine Suche nach Spuren der Mutter in der eigenen Körperhaltung und Körpererfahrung,⁷⁴ durchaus relevant und muss nicht per se ein Othering bedeuten. Problematisch wird sie erst, wenn Marks ihren eigenen Verweis auf die letztlich uneinholbare, weil durch persönliche Erlebnisse geprägte Idiosynkrasie sinnlicher Weltwahrnehmung, die sie unter dem Stichwort des »Minenfeldes persönlicher Erinnerung« durchaus diskutiert (vgl. SF 63), im Verlauf ihrer Studie selbst wieder erodieren lässt: Zunehmend erscheinen in ihrem Text die beschriebenen filmischen

74 Diese Suche nach sinnlichen Erinnerungen und Versuche ihrer audiovisuellen Evokation aus der aktuellen Verortung heraus sind dabei in Marks' Verständnis immer schon (auch) von einem Wissen um die eigentliche Unerreichbarkeit dieses Vorhabens sowie oft von einer Traurigkeit darüber geprägt: »[U]ltimately, there is no possibility of getting to a truth about either culture« (SF 115; vgl. auch 191). Aus diesem Grunde können haptische Bilder zwar als Versuche der Filmemacher*innen gelesen werden, der Wahrheit ihrer persönlichen Erfahrung etwas näher zu kommen als klassisch repräsentierende Bilder es könnten; allerdings ist Michaelsens Vorwurf, Marks spreche haptischen Bildern den Status einer *eigentlichen* Wahrheit zu, in dieser Härte wohl nicht haltbar.

Evokationen sinnlicher Erfahrungsweisen als *vor allem* vor dem Hintergrund einer spezifischen sinnlichen Kultur des Heimatlandes (bzw. eines Verlustes dieser) verstehbar, welche sie jeweils *vor allem* als Gegenüber eines homogenen westlichen Visualprimats wahrnimmt. Ebenfalls wirkt der Versuch der Beschreibung anderer kultureller Sensoria stellenweise holzschnittartig – so kritisiert Michaelsen auch, dass Marks etwa »eine für ›arabische Kulturen‹ spezifische soziale Bedeutung von Berührung und Geruch« sowie eine »Zentralität von Essen [...] für ›afrikanische Kulturen‹« postuliert (Dies. 2019, o. S. [Fußnote 6]), ohne die referenzierten »Arab and North African cultures« (SF 159) in irgendeiner Weise innerkulturell zu differenzieren.⁷⁵

Während Michaelsen Marks' Versuch der Überwindung repräsentationaler und repräsentationskritischer Analysen durchaus als Schritt in die richtige Richtung begreift, plädiert sie dafür, den Fokus von Fragen der Angemessenheit der Repräsentation postmigrantischer Subjekte nicht wie Marks auf experimentelle, haptische Bilder zu verschieben, die in Michaelsens Wahrnehmung bei Marks den Status von ›wahren Bildern‹ erhalten (s. hierzu auch Fußnote 74 dieses Kapitels), sondern stattdessen auf das Wissen der postmigrantischen Filmemacher*innen um ihr eigenes »Angeblickt-Werden«: Unter Zuhilfenahme von Rey Chows Konzept des postkolonialen Films als Form der »Autoethnografie«, das vor allem danach fragt, wie postkoloniale Filme durch ihr »Wissen um einen früheren, kolonialen Objektstatus der ›eigenen‹ Kultur« strukturiert sind, könnten Filme wie bspw. diejenigen Zhang Yimous und Mira Nairs dann statt als ›Anbiederung an westlichen Geschmack‹ durch »exotistische, kommerzielle Ästhetik« auch als Verweise auf die »Bedingungen von Kulturproduktion in einer postkolonialen Welt« (Michaelsen 2019, o. S.) gelesen werden. Die sinnlichen Oberflächen des Films bilden in dieser Perspektive dann nicht mehr eine exotisierte Kultur ab, sondern vielmehr die »koloniale Geschichte des Angesehen-Werdens« selbst (ebd.).

Anschließend an diese fruchtbare Weiterentwicklung der Mulvey'schen Blickkritik wäre dann m. E. zu fragen, wie sich im Sinne einer somatischen Filmtheorie eine Analyse der filmischen Instrumentalisierung auch der anderen Sinne vor dem Hintergrund dieser Überlegung denken lässt. Lassen sich Hinweise dafür finden, dass minorisierte Filmschaffende, dem Wissen um das eigene Angeblickt-Werden analog, in ihren Werken auch spezifisches Wissen um majoritäre Vorurteile gegenüber z. B. Geschmacks- und Geruchsvorlieben, auditiven Habituerungen oder Sensibilitäten, Tastverhaltensweisen oder Höflichkeitsabständen der ihnen zugeschriebenen ›Ursprungskulturen‹ verhandeln und, wenn ja, wie beeinflusst ein solches Bewusstsein die filmische Überformung speziell nahsinnlicher Erfahrung? Wann und inwieweit lässt sich so etwas wie die Produktion einer bestimmten Sinnlichkeit als Instrument spezifisch minoritärer ästhetischer Praktiken also nicht nur wie bei Marks als Versuch der (letztlich unmöglichen) Auffindung eines ›Sensoriums der Heimatkultur‹ und als Auseinandersetzung mit diasporisch bedingten Umformungen und Hybridisierungen sinnlicher Erfahrung

75 Auch Maria Walsh hat übrigens schon 2004 auf die Gefahr hingewiesen, dass durch Marks' Schema hierarchisierende Differenzen erneut festgeschrieben werden: »[I]n emphasizing how postcolonial cinema and experimental film use senses beyond the visual, such as smell and touch, to engage and recover bodily memories, she [Marks, S.K.] unwittingly reasserts the very hierarchy that she wants to readdress between mind and body, dominant and marginal« (Dies. 2004, 174).

verstehen, sondern als strategische Performanz spezifischer Sinnlichkeiten mit dem Ziel der Ironisierung, der Kommentierung von Rassismen und der Positionierung zu einer Diskursgeschichte der Sinne, die aufs Engste mit einer Diskursgeschichte der Hierarchisierung und Diskriminierung von Subjekten und Gruppen verbunden ist?

Um in dieser Art nach einer *Metaebene des Sinnlichen* zu fragen, erscheint es dann noch einmal umso zentraler, auch in Marks' Sinne optische Bilder und »verstehbare Elemente« mit zu berücksichtigen.⁷⁶ Eine solche Perspektive erscheint bei Marks, insbesondere in ihren Analysen im Kapitel »The Memory of the Senses« (SF 194ff.), in denen sie das Konzept des haptischen Bildes bezeichnenderweise nicht mehr verwendet, für die Nahsinne generell zwar möglich; ihre vorangegangene Weise der Konzeptualisierung haptischer Visualität und deren effektive Behandlung des Tastsinnlichen als letztlich doch in sich homogen und ahistorisch, als Hierarchie-eliminierende Vermischung, steht einer in dieser Art kritischen Untersuchung der filmischen Evokation tastsinnlicher Erfahrung aber im Weg. Niklaus Largier verweist in seinen Schriften zum Stellenwert des Tastsinns in der Literatur der Mystik am Rande darauf, dass der Tastsinn ab Ende des 20. Jahrhunderts oft als Korrektiv dessen eingesetzt werden soll, was er als »abendländische Metaphysik« (Ders. 2010, 107) bezeichnet. Darunter versteht er eine Denkordnung, die Sehen, Licht und Aufklärung ebenso verkoppelt, wie sie Binaritäten zwischen »Innen und Außen, Objekt und Subjekt, Präsenz und Absenz, Licht und Dunkel, Geist und Sinne« (ebd., 108) setzt. Die sich daran abarbeitenden Positionen, die »utopischen Rekurse auf Körperlichkeit, Sinnlichkeit und schließlich die »niederen Sinne« [...], die charakteristisch sind für Aspekte der Kultur- und Vernunftkritik besonders im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts« bezeichnet er als »romantisch«; Laura Marks' Ansatz im Besonderen wirft er vor, dass »der Bereich des Taktiles« hier geradezu »Fetischcharakter angenommen hat, insofern als er für eine verlorene Eigentlichkeit und einen unmittelbaren Bezug steht, der sonst (angeblich) nicht mehr zu finden ist« (ebd.). Festzuhalten ist mit anderen Worten, dass das Risiko der Fetischisierung nicht nur die sinnlichen Wahrnehmungsweisen »nicht-westlicher« Kulturen betrifft, sondern auch die Konzeptualisierung des Tastsinns selbst.⁷⁷ Eine begriffliche Binnendifferenzierung des filmisch Tastsinnlichen kann, wie ich im weiteren Verlauf der Arbeit zeigen möchte, erleichtern, tastsinnliche Bild-Ton-Komplexe detaillierter auf ihre macht- und subjektproduktive Komplexität hin zu befragen und kritischer zur Diskursgeschichte des Tastsinns in Bezug zu setzen.

76 Für eine solche Form der Analyse, die danach fragt, welche verschiedenen tastsinnlichen Wirkungen eine audiovisuelle Arbeit instrumentalisiert, auf welche Art sie diese zusammen- oder gegeneinanderwirken lässt und mit welchen narrativen Elementen sie sie kombiniert, um über eine bestimmte Art der Somatisierung des*der Zuschauer*in in einen Metakommentar zur Bewusstheit des*der Video-/Filmemacher*in über die Historizität und diskursive Hergestelltheit der vermeintlichen eigenen Sinnlichkeitsstruktur in das Werk einzuschreiben, wären insbesondere eine bestimmte Form von ASMR-Roleplay-Videos interessant, die »Distant Intimacy, Care and Pleasure« anbieten und dabei absichtlich bestimmte Weiblichkeits- und Nationalstereotype performieren; s. hierzu Andersen 2014, 692ff.

77 Dabei entsteht die Fetischisierung des Tastsinns aber, wie in Abgrenzung zu Michaelsen bereits dargelegt, bei Marks weniger über die Annahme einer »Wahrhaftigkeit« haptischer Bilder, sondern über die Annahme der Hierarchiefreiheit des Berührens; auch Largier ordnet Marks hier vorschnell ein. Dieser wichtige Punkt wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch näher verfolgt.

Neben dieser, von postkolonialen Fragen der sinnlichen Exotisierung ausgehenden Kritik gibt es noch eine andere, konkreter technisch-ästhetisch argumentierende Achse, entlang derer Marks' Ansatz problematisiert werden kann und sollte. Diese speist sich aus einem bildästhetischen Diskurs um den Zusammenhang von Perspektive und Macht, der im Folgenden nachvollzogen wird.

Zentralperspektive und Kamera

Die Konzeptualisierung optischer und haptischer Visualität als Gegensatzpaar geht mit einer Rekonstitution bestimmter angenommener Essenzialismen des filmischen Bildes einher, die vor allem durch die Apparatustheorien der 1960er Jahre zunächst popularisiert, seitdem aber umfassend problematisiert und revidiert worden sind. So basiert die Kritik, die Marks an der Funktionsweise optischer Visualität äußert, letztlich auf der langen Diskurstradition der Kritik an der Zentralperspektive als Instrument zur Konstruktion räumlicher Ansichten, das dem*der Betrachter*in die Position eines allsehenden, allmächtigen Subjekts zusichere.⁷⁸ Hartmut Winkler (1992) fasst die Argumentation um die »formale Eigenheit« zusammen,

die seit der Renaissance (und bis an die Schwelle der Moderne) nahezu allen Bildwerken eingeschrieben ist und die unsere Auffassung einer ›realistischen‹ Darstellungsweise bis heute bestimmt: Die zentralperspektivische Konstruktion des Bildraumes, oder, in der Sprache der darstellenden Geometrie, die zentralperspektivische Flächenprojektion. Diese Art des Bildaufbaus beinhaltet zunächst die Festschreibung eines Augenpunktes dem Bild gegenüber, eines Standortes, der dem Betrachter vom Bild selbst vorgegeben wird; gleichzeitig aber, und darauf kommt es hier an, bedeutet diese Art der Darstellung, daß der gesamte Bildraum *für die Betrachtung* und auf den Betrachter hin konstruiert ist. Beim perspektivischen Bild ist ein Teil des Appells, des kommunikativen Gestus in die formale Grundkonstruktion selbst eingegangen, und wo ein Moderator sein »hochverehrtes Publikum« explizit als solches ansprechen muß, sagt das perspektivische Bild vor jeder inhaltlichen Aussage: ›Siehe! Hier. Eine Welt FÜR DICH.‹ Das Tückische dieses Appells ist, daß das Abgebildete dem Blick immer schon unterworfen erscheint; seine Autonomie und seine Position dem Betrachter *gegenüber* sind in eigentümlicher Weise geschwächt, der Betrachter selbst scheint eine herausgehobene und definitionsmächtige Stellung einzunehmen (ebd., 10; Herv. i. Orig.).

78 Schon Hegel präfiguriert eine solche Verbindung bereits vor der Erwähnung der Perspektive in seinem Vergleich zwischen der Malerei an sich und der Bildhauerei, was anschaulich macht, dass Zuschreibungen medialer Wirkungen immer auch davon abhängen (und sich damit verschieben), welches Medium oder welche Darstellungsprinzipien als Kontrastfolie betrachtet werden: »Die Statue ist für sich überwiegend selbstständig, unbekümmert um den Beschauer, der sich hinstellen kann, wohin er will; sein Standpunkt, seine Bewegungen, sein Umhergehen ist für das Kunstwerk etwas Gleichgültiges«. Die Malerei dagegen sei dadurch bestimmt, »wesentlich nur für das Subjekt, für den Beschauer und nicht selbstständig für sich da zu sein. Der Zuschauer ist gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk nur für diesen festen Punkt des Subjekts« (Ders. 1835–1838, 908f.).

Die Diskussion um die Subjekteffekte und ideologischen Implikationen eines geometrischen Konstruktionsverfahrens, das ursprünglich nur im Kontext der Erschaffung unbewegter Bilder in Zeichnung und Malerei relevant war,⁷⁹ übertrug sich zunächst auf fotografische Bilder, die zu zentralperspektivisch konstruierten Kunstwerken die Parallelen aufwiesen, dass auch sie (in ihrer Abbildungstechnik zurückgehend auf die Lichtstrahlen bündelnde Camera obscura) auf Monokularität basierten sowie eine Ansicht generierten, die wie bei der zentralperspektivischen Konstruktion einem Schnitt durch eine vorgestellte Sehpyramide entsprach. Während die phänomenologischen Unterschiede zwischen Camera obscura und zentralperspektivischer Konstruktion von Autor*innen wie Jonathan Crary und Svetlana Alpers herausgestellt worden sind,⁸⁰ sind die Unterschiede zwischen Fotografie und zentralperspektivisch konstruiertem Bild schon schwerer erfassbar. Über den Fehlschluss, die phänomenologische Struktur perspektivisch wirkender Filmbilder ließe sich zutreffend auf Basis von Überlegungen zur Wirkung von unbewegten perspektivischen Bildern einschätzen, da Film rein technisch betrachtet aus unbewegten fotografischen Einzelbildern besteht, gelangt die Kritik an der Zentralperspektive in die Filmtheorie; maßgeblich ist hier vor allem Jean-Louis Baudry's einflussreicher Text »Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus«, in dem er der Filmkamera als »fabricated on the model of the camera obscura« die Konstruktion eines Bildes »analogous to the perspective projections developed during the Italian Renaissance« (Ders. 1974[1970], 41) unterstellt. Die Tatsache, dass die Perspektive des Bildes von den benutzten Brennweiten abhängt und sich mit diesen verändert – sowie, muss man hier

79 Auch Merleau-Ponty geht davon aus, dass klassisch darstellende, linearperspektivisch konstruierte Malereien die Betrachter*innen eher auf Abstand halten als – so sein Gegenbeispiel – eine Art der Darstellung, wie sie uns bei Cézanne begegnet, die den Raum eher als nicht-euklidischen behandelt (vgl. Ders. 2004[1948], 49–56). Distanz kann leibphänomenologisch dennoch nicht als unkörperlich erlebt verstanden werden; vielmehr verstehen wir Distanzen gerade *aufgrund* unserer Verkörpertheit. Dass diese Wirkung linearperspektivisch konstruierter Malereien zudem nicht deckungsgleich auf vermeintlich zentralperspektivische Filmbilder übertragbar ist, die schließlich immer auch ein Wahrnehmungsverhalten vermitteln, wird spätestens in Sobchacks Übertragung der Leibphänomenologie Merleau-Pontys auf den Film deutlich.

80 Crary verweist hier vor allem auf die Bewegung der Objekte: »Many contemporary accounts of the camera obscura single out as its most impressive feature its representation of movement. Observers frequently spoke with astonishment of the flickering images within the camera of pedestrians in motion or branches moving in the wind as being more lifelike than the original objects. Thus the phenomenological differences between the experience of a perspectival [sic] construction and the projection of the camera obscura are not even comparable« (Ders. 1992[1990], 34). Für Alpers, so fasst Gabriele Schmid zusammen, bestehe der Unterschied vor allem darin, dass die zentralperspektivische Konstruktion die Welt in einem Rahmen abbilde, dem der*die Künstler*in sein*ihr Auge zuwende, wodurch das Bild als »Gegenstand in der Welt« konstituiert werde, während sich bei der Camera obscura die Welt vermeintlich selbst automedial auf einer der Netzhaut vergleichbaren Fläche abbilde, welche »an die Stelle des Auges tritt« (Alpers, zit. n. Schmid 1999, o. S. [dort Kap. I.13; Fußnote 2]). Die Welt zeigt sich laut Alpers in der Camera obscura also praktisch perspektivlos, anstatt von einem Künstler*innensubjekt gesehen zu werden. Für Schmid geht Alpers damit zu weit, bzw. unterliegt einem »Trugschluss«; vielmehr unterschieden sich »[d]ie beiden bildgebenden Verfahren [...] dadurch, daß das zentralperspektivisch konstruierte Bild – meistens als Entität – komponiert ist, während das Bild der Camera obscura einen ausgewählten Ausschnitt aus einem größeren Ganzen wiedergibt« (ebd.).

ergänzen, von der architektonischen oder natürlichen Beschaffenheit der ausgewählten Objekte, der Ausrichtung zu ihnen und dem Zusammenspiel von Sensorgröße, Brennweite und Bildwinkel – erwähnt Baudry zwar, relativiert dieses Argument aber mit dem Hinweis, solche klar markierten Abweichungen untermauerten die Zentralperspektive als eigentliche Norm des filmischen Bildes. Auch ›das Bildformat‹ des Filmbildes – wahrscheinlich geht er hier vom Academy-Standard von 4:3 bzw. 1.33:1 aus – erscheint ihm als Übernahme aus der Staffelei-Malerei. Mit Pleynet führt er aus, die Problematik eines solchen Bildes liege in seiner ordnenden Funktion, indem die abgebildeten Objekte auf einen Fluchtpunkt hin organisiert würden, wodurch dem* der Betrachter* in eine festgelegte Position der idealen Sicht zugeteilt werde – »the position of the ›subject‹, the very spot it must necessarily occupy« (ebd.) – die aber gleichzeitig eine der Transzendenz sei. Die Bewegungszusammenhang des Films, die die Differenz der Einzelbilder tilge, sowie die Montage – Baudry spricht hier allerdings ausschließlich über *continuity editing* – verstärkten diese Subjektposition nur noch weiter; Effekt sei die Produktion eines transzendentalen Zuschauer*innensubjekts, erlebt als ein idealmobiles Auge »no longer fettered by a body, by the laws of matter and time« (ebd., 43). Die Fülle der objektiven Realität wird im Film also in Baudrys Verständnis zu einer geordneten, begrenzten und bedeutungsvollen Einheit, als deren Adressat*in und Erzeuger*in gleichzeitig sich der* die illudierte Zuschauer*in erlebt; die ideologische Durchwirksamkeit des gesamten Dispositivs und seiner Bedeutungsgenerierung wird dabei verschleiert.⁸¹

Während die Einschätzung, Film erzeuge ein auf das zuschauende Subjekt hin geordnetes, dieses in den filmischen Raum einnähendes visuelles System, das den Eindruck der umfassenden Sichtbarkeit und Beherrschung des Bildes vermittelt, für den unsichtbaren Schnitt des Classical Hollywood sicherlich – wenn auch nicht in der von Baudry formulierten Härte – nachvollziehbar ist, erscheint es dennoch problematisch, wenn Marks diese Kritik am Filmbild, die sich größtenteils aus der Annahme herschreibt, es sei ›normalerweise‹ sichtbar zentralperspektivisch verfasst, auf eine Großklasse ›optischer Bilder‹ überträgt, die dem* der Zuschauer*in in ihrem Verständnis schon allein deshalb die Position eines allmächtigen Sehsubjekts zusichern, weil *überhaupt* Dinge und Körper im Raum ausgemacht werden können. Dies erscheint als eine Verschärfung der Kritik Baudrys, denn hierzu sind weder ein wirklich zentralperspektivischer Aufbau des Filmbildes noch eine Vernähung der Zuschauer*innen in den filmischen Raum qua *continuity* nötig. Schon die Annahme, eine zentralperspektivische

81 In einer ganz ähnlichen Gleichsetzung von zentralperspektivischer Malerei und Kamerablick formuliert Christian Metz: »Was die Malerei des Quattrocento oder auch das Kino selbst anbelangt, so heben diese die monokulare Perspektive hervor (also die der *Kamera*) sowie deren ›Fluchtpunkt‹, der den Platz des Zuschauersubjekts als Leerstelle vorsieht, als eine allmächtige Position wie die von Gott selbst, oder weiter gefasst, wie die von einem letzten Signifikat« (Ders. 2000[1977], 49; Herv. i. Orig.). Für einen Überblick über die Apparatus-Debatte und eine Kritik der einschlägigen Ansätze s. Winkler (1992, 19–76), der dieses Argument aber auch selbst fortführt: »Jedes der unzähligen Photos, die uns umgeben, jeder Kinofilm und jedes Realbild, das das Fernsehen überträgt, gehorcht dem zentralperspektivischen Flächencode, und ganz anders als im Fall der Malerei sind es nun die bilderproduzierenden Maschinen selbst, die diese Art der Flächenprojektion erzwingen. Die Photographie und der Film haben die Zentralperspektive von der Camera Obscura ererbt« (ebd., 11).

Struktur stelle so etwas wie die »natürliche Norm« des Kamerabildes dar, ist dabei streitbar; vielmehr handelt es sich um ein Aussehen, das über den gewählten Aufnahmewinkel, die Brennweite und die Mise-en-scène hergestellt werden muss bzw. kann.⁸² Dass das Filmbild dieselbe auf einen in unendlicher Ferne liegenden Fluchtpunkt hin geordnete Tiefräumlichkeit wie ein zentralperspektivisch konstruiertes, gezeichnetes oder gemaltes Bild aufweist, ist dabei nicht unbedingt wahrscheinlicher als ein eher flacher, zweidimensionaler Look. So schreibt etwa schon Arnheim über das filmische Einfangen der Dreidimensionalität eines Würfels:

Wenn ich einen Würfel photographieren will, genügt es nicht, dass ich den realen Gegenstand »Würfel« in den Bereich meiner Kamera hineingebracht habe. Es kommt vielmehr darauf an, welchen Standpunkt ich zu ihm einnehme, resp. welche Stellung ich ihm gebe (Ders. 2016[1932], 25).

Überhaupt wirke Film »weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem« (ebd., 27), da gerade bei der Bewegung von Objekten in den Tiefraum hinein nach hinten oder aus ihm heraus nach vorn gleichzeitig die Ausdehnung oder Zusammenziehung des Objekts bzw. die Bewegung nach oben oder unten erlebbar bleibt – die Erfahrungsdimension des dreidimensionalen Bildes als Flächenbild wird nie ganz negiert (vgl. ebd.). Tatsächlich wird sie durch bestimmte Differenzen zu unserer realweltlichen Wahrnehmung von Bewegung in der Tiefendimension sogar verstärkt: Merleau-Ponty verweist darauf, dass die Kamera die Größenzunahme eines herannahenden Zuges zwar mit derselben Schnelligkeit abbildet, mit der sich auch das Abbild auf unserer Netzhaut vergrößert; in unserer realweltlichen Wahrnehmung dieses Spektakels wäre diese Größenzunahme jedoch deutlich verlangsamt, da unsere Wahrnehmung eben von mehr Faktoren abhängt als nur der Physik des Auges (PhW 303). Wie an den Erklärungen zu Noël Burchs Modell des haptischen Kinos bzw. des »Institutional Mode of Representation« ersichtlich wurde (vgl. Kap. 2.3), ist die Vermittlung von filmischer Raumtiefe sogar etwas, das spezifischer Techniken bedarf, welche von den Filmemacher*innen erst gefunden und erlernt werden müssen. Antonia Lant fasst Burchs Argument zusammen:

[D]ie Einrichtung der Perspektive im Kino – die Erfüllung seiner »dreidimensionalen Berufung« – erfolgte trotz der Physik der Kameralinse nicht sofort und selbstverständlich, sondern war durch zahlreiche Bemühungen und Fehlschläge gekennzeichnet (Dies. 2012[1995], 61).

82 Entsprechend spielten auch künstlerische Bewegungen immer wieder mit der Entfremdung von Alltagsgegenständen anhand dieser Parameter, in der Fotografie etwa die Bauhaus-Künstler*innen des »Neuen Sehens« in den 1920er Jahren.

Auch laut David Bordwell, John Berger, Rayd Khouloki und anderen⁸³ lässt sich das Filmbild nicht einfach mit dem zentralperspektivischen Bild gleichsetzen. Bordwell verurteilt die Idee, »that the film image is condemned to repeat the single spatial schema, and thus the ›positionality‹, of Albertian linear perspective« in *Narration in the Fiction Film* als »utterly unwarranted« (Ders. 1985, 107). Er verweist darauf, dass etwa unter Einsatz eines Teleobjektivs eine parallel-perspektivische Organisation des Bildes ohne Fluchtpunkte entstehe (ebd. 109) sowie dass auch zentralperspektivische Bilder ja mit mehrfachen Fluchtpunkten konstruiert werden können (ebd., 107). Khouloki fasst Bordwells Argumentation in *Der filmische Raum* (2009) zusammen und ergänzt sie um den Hinweis, dass auch ein einzelner Fluchtpunkt ja nicht in der Mitte gesetzt werden muss, sondern auch zum Rand hin gelegen platziert werden kann: »Dadurch verändert sich die gesamte Dynamik und Blickführung innerhalb des Bildes, da die Linien nicht mehr auf den Betrachter zulaufen, sondern an ihm vorbei« (ebd., 33). Außerdem verweist er mit Richard Gregory, Erwin Panofsky und Rudolf Arnheim auf den technisch-ästhetischen Unterschied zwischen Zentralprojektion und Kamerabild,

dass bei einem fotografischen Bild die Umrisslinien mit zunehmender Entfernung je nach Wahl des Objektivs mehr oder weniger gekrümmt sind. Solche Krümmungen entsprechen auch dem Netzhautbild, werden aber mit der Konstanzskalierung von uns automatisch korrigiert, sodass die Umrisslinien als gerade angenommen werden (ebd., 34).

Die gleiche ›Korrektur‹ nimmt die Malerei bei der zentralperspektivischen Organisation von Gemälden vor. Zwischen unmediatisierter Weltwahrnehmung, zentralperspektivischer Bildorganisation der Malerei, Camera obscura, Fotokamera und Filmkamera bestehen, so lässt sich zusammenfassen, zwar einige physikalische bzw. technische und phänomenale Entsprechungen, aber eben auch bedeutende Unterschiede. Die Gleichsetzung der verschiedenen Arten der Vermittlung zwischen Welt und Betrachter*innen, auf der der filmtheoretische Diskurs um das mächtige Sehsubjekt fußt, wird dieser Komplexität nicht gerecht.

Einerseits lässt sich also festhalten, dass man Kamerabilder nicht per se als zentralperspektivischen Konstruktionen strukturell und phänomenologisch gleich verstehen kann, sondern, sollten solche Ähnlichkeiten bestehen, es sich um zufällig durch bestimmte Bedingungen entstandene oder dezidiert durch bestimmte Entscheidungen, Auswahlprozesse und Handlungen hergestellte Ähnlichkeiten handelt. Andererseits kann man in der Problematisierung auch noch weiter zurückgehen, denn auch die Annahme, eine zentralperspektivische Konstruktion sichere dem*der Betrachter*in eine ungeteilte Machtposition zu, kann selbst bereits zumindest teilweise in Zweifel gezogen

83 Anke Zechner, auf deren Arbeit zu den *Sinnen im Kino* (Dies. 2013b) ich vor allem ab Kap. 4.2 noch eingehen werde, positioniert sich dabei bzgl. dieser Diskussion nicht eindeutig, da sie einerseits von der »Zentralperspektive, der das photographische Einzelbild des Films unterliegt« schreibt, andererseits festhält: »Auch ist die ›Tiefe‹ des filmischen Raums nicht wirklich grundlegend, sondern eine spezifische ästhetische Form, die sich in der Filmgeschichte erst entwickelt« (Dies. 2013b, 100). An anderer Stelle beschreibt sie den filmischen Raum als »nicht zentralperspektivisch organisiert, sondern eher [als] ein Geflecht« (ebd., 50).

werden, wenn man berücksichtigt, dass der Raumaufbau und die sichtbaren Fluchtlinien auch deutliche blicklenkende Wirkungen entfalten können, die die Betrachter*innen in ihrer visuellen Exploration zu einem gewissen Grad führen können; somit kann dem Bild selbst ebenfalls Agency und eine kontrollierende Wirkung zugeschrieben werden (vgl. Haubl 2000, 169f.). Auch Norman Bryson bemerkt, dass das zentralperspektivisch konstruierte Bild in sich immer schon als ambivalent hinsichtlich einer angenommenen Ermächtigung des*der Zuschauer*in gelten muss, da es gleichzeitig *viewing point* und *vanishing point* enthält: Selbst wenn alle architektonischen Strukturen auf mich als Betrachter*in hin ausgerichtet zu sein scheinen, führen doch alle Fluchtlinien von mir weg zum Horizont – ich bin also zugleich im Vordergrund verortet und zum Fluchtpunkt hin dezentriert (vgl. Ders. 1988, 91).

Distanz, körperliche Resonanz und *Male Gaze*

Die Annahme einer Kontrolle des*der Zuschauer*in über das optische Bild und das im Bild Dargestellte ist bei Marks eng verzahnt mit der These, die *Körperlichkeit* der Wahrnehmung der Betrachter*innen werde dabei durch die illusionierte räumliche Distanz zum angesehenen Objekt oder Körper unterdrückt. Vor diesem Hintergrund erscheint es fast zwingend, auch über das Verhältnis dieses Arguments zum Diskurs über Pornografie nachzudenken. Pornografische Bilder stellen Körper auf eine in Marks' Sinne optische Weise aus, um dezidiert physisch zu erregen und beinhalten damit immer auch das Potenzial einer körperlichen Selbstbewusstwerdung der Betrachter*innen, die pornografiethoretisch für eine Relativierung der Annahme eines eindeutigen hierarchischen Verhältnisses zwischen Betrachter*in und Bild bzw. Bildobjekt genutzt worden ist: »Neuere Ansätze, die die Position der Betrachter_innen berücksichtigen, brechen [...] mit dem starren Konzept des aktiven, kontrollierenden und unterwerfenden männlichen Blicks« (Danner 2016, 9). So argumentiert etwa Linda Williams unter Rückgriff auf Jonathan Crary⁸⁴ für eine »körperliche Dichte des Sehens« pornografischer Bilder, »in der die Sinne der Betrachterin oder des Betrachters nicht entkörperert, distanziert und zentrisch sind«, sondern ganz im Gegenteil als »dezentrierte, fragmentierte Sinne, die durch Sensationen affiziert werden und direkt ins Geschehen involviert sind« verstanden werden müssen (Williams 1997[1995], 91). Auch

wird die Berührung sozusagen vom abwesenden Referenten aktiviert, aber sie ist nicht an ihn gerichtet. Obgleich die Berührung als physische und unmittelbare erlebt wird, geht es hier nicht darum, das abwesende repräsentierte Objekt zu spüren, sondern darum, daß die zusehende Betrachterin oder der zusehende Betrachter den eigenen Körper spürt (ebd., 79).

84 Williams entwickelt ihr Konzept der körperlichen Dichte des Sehens auf Basis von Jonathan Crarys einflussreicher Monografie *Techniques of the Observer* (1990), in der Crary das Aufkommen eines das Betrachter*innensubjekt dezentrierenden »physiologischen Sehens« beschreibt, welches sich im 19. Jahrhundert im Spannungsfeld von neuen optischen Apparaten, sinnesphysiologischen und physikalischen Experimenten und kulturellen Praktiken entwickelt und das Modell der *Camera obscura* als Metapher für die Beziehung zwischen souveränem*r Betrachter*in, geometrischer Optik und Betrachtungsgegenstand ablöst.

Susanna Paasonen geht unter dem Begriff der »carnal resonance« (Dies. 2011) in ähnlicher Weise von einem – die eigene Kontrolle zumindest teilweise aufgebenden – In-Kontakt-Treten mit der pornografischen Darstellung aus, während sie zusätzlich hervorhebt, dass die entstehenden Erlebnisdimensionen durchaus heterogen, oszillierend, widersprüchlich und schwer fassbar sein können:

[B]odily resonance can run alongside and together with critical considerations and resistance toward the imageries consumed. [...] I would suggest that mixed reactions, moments of creepy arousal, and surprising resonance are characteristic of encounters with pornography and other body genres as well as a range of media images (ebd., 188).

Gerade solche Überlegungen zur Pornografie, die das Machtverhältnis zwischen Bild bzw. Bildobjekt und Rezipient*innen unter der Perspektive körperlich-selbstreflexiver Rezeptionsprozesse als uneindeutiges und durchaus wechselseitiges zu beschreiben versuchen, weisen erneut darauf hin, dass eine Raumkonstruktion, die Körper sichtbar macht, ohne sie durch eine in Marks' Sinne haptische Bildlichkeit zu verschleiern, nicht notwendigerweise mit einer Entkörperlichung der Betrachter*innen oder einer Dominanz über diese einhergehen muss, sondern dass umgekehrte Machtwirkungen auf vielfältige Weise möglich sind⁸⁵ – mit anderen Worten, weder gefilmte Körper noch gefilmte Räume, Elemente oder Strukturen sind jemals völlig widerstandslos visuell verfügbar und/oder imaginär besitz- bzw. besetzbar. Genauso wenig kann aber sicherlich umgekehrt ohne Berücksichtigung des Kontexts davon ausgegangen werden, dass eine körperliche Affizierung der Zuschauer*innen diesen per se verunmöglichen würde, sich dem Angesehenen gegenüber zumindest teilweise als dominant zu imaginieren und das Angesehene als verfügbar zu erleben.⁸⁶

Auch ist erneut über die Rolle der Narration nachzudenken: Wenn bei Marks an dem Punkt, an dem das haptische Bild erkennbar wird und »die Narration zurück ins Bild schwappt«, sofort eine rein optische, unkörperliche und das Angesehene dominierende Rezeptionshaltung die Folge ist, d. h. wenn zwischen Figuration und Narration für

85 Im Diskurs um somatische Filmwirkungen stellt allerdings gerade die Somatik des pornografischen Bildes laut Koch (2001[1997]) einen Sonder-, wenn nicht sogar einen Störfall dar: »[W]enn die Genitalien erregt werden, dann wird die somatische Reaktion, deren [sic] wir bei Komödie, Melodrama und Horrorfilm noch selbstverständlich nachgeben, zu einem normativen Problem, das im Sexuellen selbst liegt [...] [D]ie sprachliche Verregelung wird erschwert, das Umschreiben, peinliches Schweigen tritt ein, die Adressierung wird ausgegrenzt, die ebenjene somatische Reaktion begünstigt hat, deren [sic] man gerne verlustig gehen möchte« (ebd., 102f.).

86 Eine große Rolle spielen auch der Rezeptionskontext und die genutzte Abspieltechnik, da Möglichkeiten der Wiederholbarkeit der Rezeption oder auch das tastgestische Größierziehen von bzw. Einzoomen in Bilder/n an Touchscreens ein Erleben haptischer Kontrolle über sonst flüchtige audiovisuelle Medien erlauben. Zum Eindruck von Kontrolle durch Haptik und Handhabbarkeit mobiler Screens s. auch die Ausführungen zu den Analysen Olga Moskatovas in Kap. 4.1. Wichtig erscheint mir auch, dass eine wiederholte Rezeption bzw. eine Bekanntheit des audiovisuellen Geschehens neue Weisen der Rezeptionshaltung erlaubt, in denen Kontrollversuche auch (wiederum kontrolliert) abgegeben werden können; s. hierzu näher die Ausführungen zu ASMR und Versicherungsstrategien in Kap. 4.1.

die Frage der entstehenden Dominanzbeziehung kein Unterschied besteht, bedeutet dies schließlich sogar eine Verschärfung desjenigen Konzeptes, das für die Diskussion von Voyeurismus im Kino zentral gewesen ist: Schon Laura Mulveys Konzept des *Male Gaze* bezeichnete schließlich nicht schlicht eine spezifische Organisation des Bildes. Vielmehr liegt Mulveys Verdienst gerade im Verweis darauf, dass die Frau im klassischen Hollywood-Kino eben nicht einfach nur als Spektakel ins Bild gesetzt wird, also patriarchale Blickökonomien einfach nur im Medium wiederholt werden, sondern dass diese auf spezifische Art und Weise mit dessen Medialität zusammenwirken. So geht Mulvey (2001[1975]) psychoanalytisch informiert davon aus, dass die Frau als Spektakel eine doppelte Bedrohung darstellt – sowohl für die männliche Position in Form der Kastrationsdrohung als auch für die Narration selbst in Form des narrationsunterbrechenden Potenzials des Spektakelhaften. Diese Bedrohung muss im klassischen Hollywoodkino beständig durch die Narration wiederingelegt werden.

Der *Male Gaze* ist dabei weniger als eine spezifische Art des Blickens zu verstehen, sondern vielmehr als ein selbstperpetuierendes mediales System einer geschlechterungleichen Verteilung von Macht, die über Figuren, Handlungen und Blickstrukturen geschieht, d. h. ein geschlechterpolitisch wirksamer Konnex aus Arten der Körperdarstellung, Suture der Zuschauer*innen in den Filmraum und Identifikationsprozessen, die sich gegenseitig stützen und plausibilisieren und damit die patriarchale Verbindung zwischen Männlichkeit und einer plausibel wirkenden Mächtigkeit des Schauens immer wieder hervorbringen – kurz gesagt, schon bei Mulvey haben wir es mit einem sowohl bildästhetisch als auch narrativ informierten und speziell identifikations- und figurenbezogenen Konzept zu tun.⁸⁷ Steven Shaviro liest Mulveys Ansatz sogar so stark identifikationszentriert, dass er in *The Cinematic Body* anmerkt, dass eine Herrschaft des Blicks im Sinne Mulveys eben immer erst hergestellt werden muss, indem die Blicke der Zuschauer*innen qua Suture als die Blicke des männlichen, machtvollen Protagonisten erlebbar werden.⁸⁸

Die Bedeutung der Sinngebung, die den Bildern über die Narration zukommt, zeigt sich auch in vielen feministischen, queer- und trans*aktivistischen Versuchen des Kon-

-
- 87 Entscheidend ist ihr Hinweis, dass die beiden von ihr unterschiedenen Arten der Lust, die über das Schauen erzeugt werde, nämlich die voyeuristische sowie die identifikatorische, im System Hollywoodfilm im Verbund arbeiten: »Im Hinblick auf den Film bedeutet die eine Struktur die Trennung der erotischen Identität des Subjekts vom Objekt auf der Leinwand (aktive Skopophilie), die andere verlangt die Identifikation des Ego mit dem Objekt auf der Leinwand über die Faszination des Zuschauers durch das Ähnliche und das Wiedererkennen des Ähnlichen. Die erste ist eine Funktion der Sexualtriebe, die zweite der Ich-Libido. [...] Einzelnen haben sie keine Signifikanz, sie müssen mit einer Idealisierung verbunden sein. [...] Im Laufe seiner Geschichte hat das Kino offenbar eine ganz bestimmte Illusion von Realität hervorgerufen, in deren Rahmen aus dem Widerspruch zwischen Libido und Ego eine wunderbar ergänzende Phantasiewelt entsprungen ist« (ebd., 396).
- 88 Shaviro zeigt an dieser Stelle, wie Fassbinders *QUERELLE* (D/FR 1982) trotz des Einsatzes von Einstellungen, die für sich genommen »optische« Bilder im Sinne Marks' wären, eine *mastery of the gaze* über Schnitt und Suture untergraben kann, indem multiple Blickzuschreibungen einzelne machtvoll Blicksubjekte verunmöglichen: »He [Fassbinder, S.K.] undermines the authority of the gaze not by rejecting the shot/reverse shot structure, but by extending it to infinity [...] »[T]o-be-looked-at-ness« cannot be defined as the mere complement of a primary, intentional act of looking« (Ders. 2011[1993]), 170f.).

terns oder Queerens eines *Male Gaze* bzw. *Cis-Male Gaze*. So werden etwa in Cecilia Barrias Kurzfilm *MEETING OF TWO QUEENS* (ES 1991) Aufnahmen von Marlene Dietrich und Greta Garbo in ihren Rollen als *The Scarlet Empress* und *Queen Christina* zu einer neuen Narration über lesbisches Begehren montiert. Für die Serien *TRANSPARENT* (USA 2014–2019, Amazon/Prime Video) und *I LOVE DICK* (USA 2016–2017, Amazon/Prime Video) verfolgte Joey Soloway die Entwicklung eines *Female Gaze*, den they als »conscious effort to create empathy as a political tool« (Video [4], TC 28:28) beschreibt. They versteht darunter die Strategie, Rezipient*innen durch den Einsatz subjektiver Kamera und anderer Techniken der Hineinversetzung in die Figuren⁸⁹ bestmöglich an deren Gefühlsleben und Körperempfinden teilhaben zu lassen sowie insbesondere zu vermitteln, wie es für diese ist, durch Blicke objektifiziert⁹⁰ zu werden – weshalb they das Konzept auch breit als ein Instrument zur Ermöglichung eines anti-diskriminatorischen »Fühlsehens« verstanden wissen will und auch als »Other Gaze, Queer Gaze, Trans* Gaze, Intersectional Gaze [...] the Feel-With-Me-Gaze, the Being-Seen-Gaze« bezeichnet (ebd., TC 41:40; vgl. auch Krauß 2018).

Bewegung und Dezentrierung

Eine machtkritische Reflexion der Mediendifferenz zwischen Malerei, Fotografie und Film muss zudem vor allem die phänomenologischen Unterschiede zwischen statischen und Bewegtbildern beachten. Gegenüber dem zentralperspektivisch organisierten Gemälde, bei dem wiederholt darauf verwiesen wurde, es sei zumeist als geschlossene Form realisiert und tendiere dazu, den Eindruck zu vermitteln, als ob es dem*der Betrachter*in umfassend alles zeige, was zum Verständnis der Szene wichtig sei, gilt für das Filmbild eher, dass es das Bewusstsein seines eigenen Offs immer schon mittransportiert – sei es, wie im *continuity editing*, da es im Gefüge der Montage als immer nur vorläufige, durch die folgende Einstellung noch zu ergänzende Teilansicht des diegetischen Raums wirkt oder, wie in der Kollisionsmontage, dem*der Zuschauer*in bewusst werden lässt, dass gerade *keine* räumliche Verbindung der Ansichten im Off besteht. Selbst in den Tableaux-Anordnungen der Filme Méliès', in denen die Kamera unbewegt Aktionen vor und in Bühnenbildern abfilmt, bringt sich das Off immer wieder ins Bewusstsein, wenn Schauspieler*innen aus dem Kader verschwinden und die Betrachter*innen ihnen nicht folgen können. Die Bewegung, ob der Kamera oder der dynamischen Körper, bringt so immer schon ein Moment der beständigen Dezentrierung mit ins Spiel; der Raum des Films ist hinsichtlich seiner Erlebnisdimension ein grundlegend anderer als der des Gemäldes oder des Standbildes. Zechner formuliert treffend:

89 S. Video [4]»Joey Soloway on The Female Gaze | MASTER CLASS | TIFF 2016« (25.01.2023). They beschreibt den *Female Gaze* als »feeling seeing« (ebd., TC 17:36), zu dem u. a. auch eine spezifische Art der Kameraarbeit beitrage, bei der der Kameramann Jim Frohna ähnliche Bewegungen vollführe und Gefühle körperlich ausdrücke wie die zu filmenden Figuren: »He's playing the action of melting, or oozing, or allowing« (TC 18:26).

90 Sobchack differenziert hilfreich Objektivierung und Objektifizierung: Objektivierung versteht sie ontologisch als ein primäres zum-Objekt-Werden; Objektifizierung epistemologisch als ein als-Objekt-verstanden-Werden, das eine Selbstreflexion des entfremdenden Objektstatus enthält (vgl. AE 98; s. auch ebd. 119).

Die Dynamik der Zeit, die Tiefe des Raums, der nicht zentralperspektivisch organisiert, sondern eher ein Geflecht, ein Blickfeld ist, lässt Situationen entstehen, die körperlich erlebt, die bewohnt werden (Dies. 2013b, 50).

Für Vivian Sobchack entsteht diese Mediendifferenz dabei vor allem aus dem bereits erwähnten, für uns wahrnehmbaren *Verhalten* des Films, welches diesem den Status eines autonom wahrnehmenden und sich intentional zur Welt ausrichtenden Subjektes verleiht.⁹¹ Das bedeutet, anders als Fotografien entziehen sich die fortlaufenden Filmbilder beständig dem Versuch einer Vereinnahmung durch mich als Betrachter*in, da die Wahrnehmung des Films nie vollständig als meine Wahrnehmung, als durch mich intendiert und hervorgebracht erlebt werden, nie vollständig durch mich besessen werden kann.⁹² Die Fremdheit der Autor*innenschaft, also die Tatsache, dass diese konkrete Stellungnahme, diese konkrete Ansicht des Bildobjekts nicht meine eigene ist, ist zwar auch bei der Fotografie gegeben; für Sobchack ist der Film, der seine Wahrnehmungen in bewegten Bildern und damit gefühlt in Echtzeit präsentiert und seine diakritisch Sinn erzeugenden Wahrnehmungsbewegungen ausstellt, aber in einer Weise als autonomes, verkörpertes und situiertes Wahrnehmungssubjekt erlebbar, die die Fotografie nicht hervorbringen kann:

Along with its objective existence for us as its spectators, a film possesses its own being. That is, it *has being* in the sense that it *behaves*. A still photograph, however, does not behave; rather, it waits – as a vacancy – for us to possess it (AE 61; Herv. i. Orig.).

Die Zeitdimension des Films kann dabei ein Bewusstsein vom Eigensinn des filmischen Subjekts auch über die Tonebene einschreiben. Eindrücklich ist dies etwa in Godards *2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (ZWEI ODER DREI DINGE, DIE ICH VON IHR WEIß, F 1967), wo die Ansicht eines in der Nahaufnahme gefilmten, rauchenden Mannes vor einem Schild, auf dem »Achat Automobiles« zu lesen ist, mit dem Satz kommentiert wird: »Da ist auch ein bewölkter Himmel, vorausgesetzt, dass ich den Kopf bewege, anstatt starr vor mich hin zu blicken« (TC 00:42:23) – was die Kamera dann aber nicht einlöst.

Selbst in Situationen aber, in denen der Film als Medium vermeintlich besonders transparent wird, da sein perzeptives Verhalten tatsächlich meinen Wahrnehmungswünschen entspricht, bleibt mein visueller Zugang zu einem von mir gesehenen diegetischen Körper in dieser Perspektive immer lediglich erstens eine Teilhabe an der Wahrnehmung eines von mir verschiedenen filmischen Wahrnehmungssubjektes,

91 Ein ähnlicher Gedanke ist schon bei Benjamin im Kunstwerkaufsatz präfiguriert, der von den laufenden »Stellungnahmen« der filmischen »Apparatur« spricht, welche die Leistung der Schauspieler*innen, vermittelt über verschiedene Einstellungsgrößen und Schnitte, einer Reihe von »optischen Tests« unterwerfe (Ku 488).

92 Die fehlende Bewegung des fotografischen Bildes, das keine Temporalität über die des eingefrorenen Moments hinaus besitzt, bedeutet für Sobchack, dass es durch die Betrachter*innen potenziell mit jedweder Bedeutung aufgeladen werden kann, gerade weil das Medium keine eigene diakritische, sinngenerierende Bewegung zeigt (vgl. AE 60).

zweitens immer nur eine teilweise, denn jede perspektivische Ansicht kombiniert notwendigerweise Vermittlung mit Verdeckung, Präsentation mit Vorenthaltung⁹³ sowie drittens immer nur eine vorläufige, die von der nächsten Einstellung zunichte gemacht werden kann, was ich oben mit Rückgriff auf Walter Benjamin als Basistaktilität des Films benannt habe und was einen Teil der von Shaviro beschriebenen masochistischen Lust an der Filmrezeption bedingt. Linda Singer formuliert in ihrem sehr frühen Einsatz der phänomenologisch informierten Beschreibung von Rezeptionserfahrung gegen den Vorwurf des Voyeurismus im Kino:

Cinematic pleasure happens in a space of difference which decenters my sense of agency and opens me to the possibility of wonder and fascination in the face of things that emerge and relate themselves to one another and to me in ways that I could not have anticipated because they are only now being made. The cinematic spectator does not function as voyeur since he lacks the voyeur's source of control – the power to constitute an object as thing to be looked at. In cinematic experience, the spectator is in a far more innocent position, since the choice of what is worth seeing and how it is seen has already been made and is reflected in the way the film unfolds. Part of my pleasure and fascination with the movies lies with the force they exert, their ability to relieve the spectator of the burden of certain kinds of choices (Dies. 1990, 62).⁹⁴

Solche Beschreibungen der dem Film wesentlichen Aspekte der Temporalität und der Bewegung, die den Raum des Films selbst in einer statischen Plansequenz immer zu einem Raum machen, der grundlegend anders erlebt wird als der eines Fotos und in den immer etwas Unerwartetes einbrechen kann, lassen – ebenso wie die kritischen Aufarbeitungen der Apparatustheorien und ihrer Gleichsetzung von zentralperspektivisch konstruiertem Bild und Filmbild sowie die Überlegungen zum Zusammenwirken von narrativen Prozessen und Eindrücken machtvollen Schauens – die Annahme einer auf Figurati-on beruhenden und bruchlosen Dominanz des*der Zuschauer*in über im Bild gezeigte Körper, die dem Konzept des optischen Bildes zugrunde liegt, insgesamt als anachronistisch erscheinen. Nimmt man wirklich ernst, dass nicht nur die Organisation sinnlicher Wahrnehmung, also das Sensorium, radikal historisch ist und insofern immer auch

93 Vgl. speziell zum Punkt der fehlenden Isomorphie zwischen realem Objekt und perspektivischer Projektion auch Schröter 2010, 3f.

94 Die Passivierung der Zuschauer*innen gegenüber dem, was der Film ihnen liefert – in den Apparatustheorien noch als Werkzeug verstanden, mit dem die Zuschauer*innen ideologisch infiltriert werden – trägt in diesem Verständnis also ganz im Gegenteil zu einer Selbstreflexivität der Rezeptionssituation bei. Dies zu denken wird möglich, weil sich der Fokus verschiebt von denjenigen vor allem im Hollywoodfilm identifizierten Strategien, die unsere eigenen Wahrnehmungswünsche vermeintlich bedienen und vorwegnehmen, hin zu denjenigen, die uns Film als ein durchaus von uns unabhängiges, eigensinniges Wahrnehmungssubjekt bewusst machen. Linda Singers und auch Steven Shaviros Arbeiten können in diesem Sinne als Präfiguration von Sobchacks leibphänomenologischem Einsatz gelesen werden. M. E. unterschätzt Singer (ebenso wie Shaviro) allerdings die Bedeutung der Antizipation; sicherlich sehe ich oft Dinge, die ich nicht hätte erwarten können; meine (ganzkörperliche) Erwartungshaltung ist aber bereits ein relevanter Teil meiner Subjektivierung als Zuschauer*in, vgl. Kap. 4.3.

von seiner Diskursivierung sowie den bestehenden, mich umgebenden Medienästhetiken abhängt, sondern dass auch die Art und Weise, wie wir bestimmte Darstellungsweisen erleben (etwa als den Betrachter*innen Macht zusichernd oder nicht), stark davon abhängt, wie sie zu einer bestimmten Zeit gedacht und versprachlicht werden – kurz gesagt, dass Filmtheorie Film auf jeweils andere Arten erlebbar macht –, dann kann eine andere, feiner differenzierende Art des Sprechens über tastsinnliche Filmwirkungen auch andere Arten von Filmerleben hervorbringen, die sich selbst nicht länger als eine Kippfigur zwischen Verstehen und Fühlen narrativieren oder ihre Verkörpertheit über die Kontrastfolie einer hypostasierten kognitiven Distanz rechtfertigen müssen.

Die Frage, bei welchen der am Phänomenkomplex ›Film‹ beteiligten Entitäten, Körper und Subjekte überhaupt Handlungsmacht verortet werden kann und welcher Art diese ist, ist also keinesfalls mit einem einfachen Rückgang auf die Inkriminierung der Zentralperspektive zu beantworten. Ich gehe davon aus, dass wir es als Zuschauer*innen mit instabilen, multifaktoriell gebrochenen und uneindeutigen, punktuellen *Eindrücken* von ganzkörperlich erlebter Wahrnehmungskompetenz zu tun haben, die sich immer nur momentan und vor allem auf mehreren Ebenen *relational* ergeben – etwa in Bezug auf die vielen unterschiedlichen Elemente der Diegese und Extradiegese, die uns so oder so affizieren, in Bezug darauf, mit (oder gegen) welche(n) Körper wir fühlen, in Bezug auf unsere eigenen momentanen Wahrnehmungswünsche, auf die zeitliche Einbettung und die vorangegangenen Wahrnehmungen, auf unsere aktuelle Rezeptionssituation und die genutzten Abspeltechniken sowie in Bezug auf die Erfahrung, die wir im Umgang mit bestimmten Darstellungsstrategien und dem Nachdenken über diese haben.

Die gute Hand als Lösung?

Film kann also durch verschiedenste Elemente, Strukturen und Eigenschaften instabile, schwankende Eindrücke von Mächtigkeit oder Ohnmacht, Kontrolle oder Kontrollverlust, Agency oder Passivierung vermitteln. Ich habe mit meinen verschiedenen Kritikpunkten die Fragen aufgeworfen, ob ein binäres Modell, das von der Existenz unkörperlich wahrgenommener Filmbilder ausgeht, die körperlich wahrgenommenen Filmbildern gegenüberstehen, nicht der tatsächlichen Komplexität der Affizierung durch Filmbilder Unrecht tut, sowie, ob eine Ineinssetzung der Kategorien unkörperlich mit optisch und körperlich mit haptisch haltbar ist. Das Haptische wird bei Marks (und den unkritisch an sie anschließenden Positionen) zu einer einseitig positiv konnotierten Wahrnehmungsmodalität sowie Bildlogik,⁹⁵ die die möglichen Risiken eines erkennenden Sehens

95 Ausnahmen bilden hier Olga Moskatova (zu ihrer Position s. Kap. 4.1) sowie Katarzyna Paszkiewicz (2018), die zu Marks' Ansatz anmerkt: »However, instead of leading to a carnal comprehension of alterity, or opening up a space of interpersonal and/or transcultural contact, touch can also point to violent collisions« (ebd., 130). Hiermit überkreuzt sie sich teilweise mit den Wahrnehmungen Steven Shaviros (und reanimiert sie), der eine gewaltsame Kollisionserfahrung, genau wie sie, durch die Filme Kathryn Bigelows gegeben sieht: Hatte Shaviro BLUE STEEL (USA 1990) als »violently tactile« (Ders. 2011[1993], 8) bezeichnet, beschreibt Paszkiewicz die »body-bomb sequence« in THE HURT LOCKER (USA 2008) als Bilder, die die Distanz zum* zur Zuschauer*in »schmerzhaft vernichten« (Dies. 2018, 128). Indem Paszkiewicz zeigt, wie die spezifische Spannung, die dort zwischen

kontern sollen – wobei jedoch die Überlegung wegfällt, dass auch die Inkriminierung des identifizierenden Sehens selbst bereits eine historisch kontingente Perspektive auf das Sehen ist, die kein ursprüngliches oder beständiges ›Wesen‹ des Anschauens enthüllt, sondern selbst Effekt eines anti-okularzentrischen Diskurses in der Filmwissenschaft (u. a.⁹⁶) ist:

Even within current sensuous film scholarship, anti-visualism persists in the way that sight has come to signify a position of inherent optical or ideological mastery as opposed to the affective valuation of touch (Walton 2016, 16).⁹⁷

Steven Connor spricht von einer »scopophobia«, die die Zuschreibung von Eigenschaften zum Sehen und zu den anderen Sinnesmodalitäten entlang von Binaritäten strukturiert:

The interest in ›the senses‹ can often nowadays be decoded as an interest in ›the other senses‹, as though one might thereby in some way be able to soften or mitigate the cold severity of the eye. Many other orthodox binaries are then keyed predictably into this one: thus we hear time and again of the masculinism, the imperialism and the characteristically ›Western‹ nature of the eye (Ders. 2004b, o. S.).

Mit David Parisi lässt sich argumentieren, dass besonders der Tastsinn dank seiner lange bestehenden Untertheoretisierung zu einer Projektionsfläche wird, auf dem sich das Begehren nach der Formulierung einer neuen, somatisch ausgerichteten Theorie subversiver Filmsprache abbildet; der Tastsinn soll die Filmtheorie aus den Verfehlungen okularzentrisch argumentierender Filmtheorien herausführen:

Because the haptic has not received a holistic treatment in media theory, because its history as a science has been ignored, the haptic in media theory connotes a space outside the purview of optical rationality, a purely phenomenological and ahistorical category of experience not subjected to the same modes of domination, subjugation and most significantly rationalization that have been used to foster at best a mistrust and at worst a demonization of the visual (Ders. 2009, 79).

Die Benennbarkeit von Filmbildern, die in Marks' Verständnis ein distanzierendes und dominierendes Sehen kontern können, als »haptische Bilder« erreicht sie somit unter

einer »abstract, mythical masculinity and the singular, material bodies at risk« (ebd., 130) aufgebaut wird, von einem Zusammenspiel optischer und haptischer Bilder abhängt, bleibt sie jedoch letztlich trotz ihrer Kritik dem Marks'schen Vokabular treu.

- 96 Weiter ausgreifend wären hier z. B. die Wellen genereller sozial- und geisteswissenschaftlicher Hinwendungen zu Körper und Empfindung zu nennen, die u. a. als *body turn*, *corporeal turn*, *affective turn* und *sensory turn* benannt worden sind und die ihrerseits, je nachdem wie weit man zurückgehen möchte, sowohl als Reaktionen auf die Vormachtstellung der Semiotik und des Strukturalismus der 1970er Jahre verstanden werden können als auch als Versuche der Korrektur einer Überbetonung des Sehens als Erkenntnismedium in der Literatur der Aufklärung.
- 97 Schürmann (2008) verweist dagegen auf die »außerordentliche Bandbreite« des Sehens, die »vieler Binnendifferenzierungen« bedürfe. »Das Paradigma des Sehens als identifizierendes Erkennen der gegenständlichen Welt unterschlägt diese Gebrauchsvielfalt« (ebd., 62).

Inkaufnahme einer zu einseitigen Konzeptualisierung des Tastsinnlichen, die den Eindruck vermittelt, das menschliche Tastverhalten und Tasterleben trete immer in der – letztlich homogenen, ahistorischen – Form eines hierarchieauflösenden, Subjekt und Objekt gleichmachenden Kontakts zutage. Ihre Argumentation basiert damit auf einer Auffassung vom Tastsinn als intrinsisch non-hierarchischem Sinn, da man vermeintlich niemals berühren kann, ohne nicht auch selbst berührt zu werden (»[W]hile looking tends to be unidirectional, one cannot touch without being touched«, SF 149).⁹⁸ Gegen diese Position möchte ich im Folgenden einige Punkte ins Feld führen.

Zunächst bedeutet sie effektiv eine Gleichbehandlung von filmischer Tastsinnlichkeit und realweltlicher Wahrnehmung, die den Medialisierungscharakter audiovisueller Tastsinnlichkeit verfehlt, denn obwohl Film wirkmächtige Strategien hat, den Tastsinn zu affizieren, kommt es doch, zumindest hinsichtlich der visuellen Reize, nie zu einer tatsächlichen mechanischen Berührung zwischen meiner Haut und dem Wahrgenommenen. Eindrücke relativer Distanziertheit oder relativer Nähe und Verbindung zum Angesehenen, vielleicht sogar tatsächliche Hautsensationen, werden von den Zuschauer*innen zwar durchlebt, haben aber keine der realen Berührung von Körpern gleichzusetzenden Gefahren und Folgen – Film ist hier gleichzeitig in seiner Bedeutung als ›Häutchen‹, ›Membran‹ und seiner etymologischen Nähe zu ›Fell‹ und ›Schutz‹ zu verstehen,⁹⁹ indem er extreme Nähe und Berührung suggerieren kann, ohne dass wir aber ein reales Verletzungsrisiko eingehen müssten. Gerade dies zeigt wiederum, wie sehr Dimensionen von Macht und Kontrolle, gegen die Marks anschreibt, auch extrem nahen Bildern eingeschrieben sein können, da sie letztlich auf die Tatsache der Medialisierung selbst zurückgehen, als technisch gestützte Verbindung und Entrückung zugleich. Marks reflektiert die Unterschiede zwischen *haptic visibility* und realer Berührung nur insofern, als sie darauf verweist, die letztlich immer noch fehlende Berührung gebe *haptic images* eine »mournful quality« (SF 192), die den interkulturellen Videos so noch stärker das Gefühl der Sehnsucht nach der Ursprungskultur einschreibe. Dass eine große visuelle Nähe ohne tatsächliche Berührung von den Betrachter*innen allerdings auch als ermächtigende Kontrollfantasie erlebt werden kann, ist ebenso denkbar. Eine ganz nahe

98 Mădălina Diaconu (2005, 81) führt diesen weit verbreiteten Gedanken auf Husserl zurück, der von der »Doppelauffassung« des Tastens spricht (Husserl 1952[1913], 147); Loenhoff (2000, 264) verfolgt ihn bis Schopenhauer (1988[1859], § 6) zurück. David Katz spricht in *Der Aufbau der Tastwelt* (1925) hier von der »Bipolarität der Tastphänomene« (ebd., 17): »Bei ihnen verbindet sich scheinbar unabweichlich eine subjektive auf den Leib bezogene Komponente mit einer anderen, welche auf Eigenschaften von Objekten geht, bipolar wollen wir darum die Tastphänomene nennen« (ebd., 19). Jedoch merkt er ebenfalls an: »Eine leichte kitzelnde Berührung mit einer Feder an einer Stelle, die wie der Handrücken für gewöhnlich nicht zum Tasten verwandt wird, kann allerdings der rein subjektiven Tastempfindung sehr nahe kommen« (ebd.). Vgl. auch Laine (2006, 99); Connor (2004a, 263); Bruno (2002, 254).

99 Im *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen* heißt es: »Film m. ›sehr dünne Schicht‹, fotografisch ›mit einer lichtempfindlichen Schicht überzogener durchsichtiger und flexibler Streifen‹. Das gegen Ende des 19. Jhs. ins Dt. übernommene engl. film ›dünnes Häutchen, Überzug, Film‹, aengl. filmen ›Membrane, Eihaut, Vorhaut‹ gehört zur ie. Wurzel und Verwandtschaft von Fell« (<https://www.dwds.de/wb/Film>; 26.12.2023). Die indoeuropäische Wurzel *pel- habe neben Fell »bedecken, verhüllen« bedeutet (<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Fell>; 26.12.2023).

visuelle Abtastung, die in Marks' Sinne haptisch wäre, kann sich dann auch als besonders dominierend entpuppen – den angesehenen und gefilmten Körper gerade dadurch schamlos erkunden, dass sich die Kunstschaffenden nun selbst hinter dem Schutzwall der Kamera befinden, worüber sich besonders anschaulich etwa Jacques Aumont beschwert:

Der Film erweist sich als Erbe der Malerei, aber als perverser und exzessiver Erbe. Der Maler und der Photograph, sein feindlicher Bruder, hatten sich das Recht erkämpft, ihr Auge in der Natur schweifen zu lassen, aber dies immer unter Beibehaltung einer geziemenden und vernünftigen *Distanz*. Die Kamera besteht auf diesem Recht bis in seine letzte Konsequenz, sie mißbraucht es [...]. Sie geht sogar so weit, die Humanität, die bislang immer die von der Malerei oder vom Photo eingenommene Distanz kennzeichnete, aufzugeben, um bis zur Obszönität in *inhumane* Distanzen einzudringen (Ders. 1992, 82; Herv. i. Orig.).¹⁰⁰

Dabei muss ein Erleben von Eindrücken der Ermächtigung durch die extreme Näherbringung von Bildinhalten, Elementen, Texturen etc. auf Seiten der Zuschauer*innen auch nicht unbedingt an den implizierten Gestus der aktiv tastenden Untersuchung gekoppelt sein, sondern kann auch im Modus eines passiven Erlebens von Bedeutung sein: Bei den bereits erwähnten ASMR-Videos, insbesondere den »ASMR Role Plays«, bei denen ASMRtists ihre Zuschauer*innen durch verschiedene ästhetische und narrative Strategien als mit ihnen im Raum kopräsent erscheinen lassen, werden die Zuschauer*innen oft narrativ mit idealisierten Körpern ausgestattet, die als schützende Panzer verstanden werden können. Gestützt wird dadurch eine Art von Erleben, die von den Zuschauer*innen nicht zuletzt deshalb als lustvolle Kontrollfantasie erlebt wird, da sie auf teletaktile Weise Berührung genießen dürfen, ohne selbst als realer, sichtbarer und Zeichen produzierender Körper für das Gegenüber anwesend sein zu müssen.¹⁰¹ Wenn also bereits der aus realen Kontakten abgeleitete Glaube, man könne nicht aktiv berühren, ohne zurückberührt zu werden, für medialisierte und speziell audiovisuell vermittelte Berührung problematisch ist, gilt dies vielleicht noch nachdrücklicher für den umgekehrten Fall, also wenn es um das Erleben eines passiven Berührtseins durch das Medium geht.

Auch werden Körperdarstellungen besonders in der Werbung oft durch Montagesequenzen erzeugt, die zunehmend filmische Strategien der sinnlichen Überhöhung, wie etwa Aronofskys Hip-Hop-Montagen, in Dienst nehmen und in denen in schneller Folge Detailaufnahmen einzelner Körperteile und Hautpartien zu sehen sind; wann, so stellt sich mit dem Marks'schen Schema die Frage, handelt es sich dabei noch um ein lüsternes, dominierendes Abtasten mit den Augen, wann um eine hierarchiefreie haptische Bildcollage? Und wie lassen sich Beobachtungen zur Fetischisierung des weiblichen

100 Dass Aumont hier essenziellistisch der Malerei und der Fotografie eine »humane« Distanz zuschreibt, ist sicherlich gerade vor dem Hintergrund der Geschichte der Fotografie als ethnografisches Instrument problematisch; mir geht es hier lediglich darum, festzuhalten, dass Nähe nicht zwangsweise Eindrücke von Kontrolle über das Gesehene destabilisiert.

101 S. hierzu näher Kirschall 2013, 88ff.

Körpers durch eine fragmentierende Körperdarstellung¹⁰² in einem Schema denken, das Dominanz so stark an die Räumlichkeit und perspektivische Integrität der Darstellung knüpft?

Gegen eine intrinsische Hierarchiefreiheit einer tastsinnlichen Beziehung wäre weiterhin ins Feld zu führen, dass auch in außerfilmischen Kontexten die Berührung einer anderen Person durch das dabei nicht vermeidbare Berührt-Werden nicht per se eine hierarchiefreie Beziehung einrichtet. Dem Anschauen vergleichbar tritt der Tastsinn in der haptischen Dimension durch die Beteiligung der Motorik mehr als die übrigen Sinnesmodalitäten immer auch als Geste auf, die sozial bedeutungsvoll ist, indem sie sich zu bestehenden kulturellen Normen der Proxemik und des Tastverhaltens verhält und in dieser Relation beschreibbar und lesbar ist (vgl. Hall 1963). Prozesse der Erzeugung und Aufrechterhaltung von Ungleichheit und Dominanzrelationen qua Berührung werden u. a. durch Studien zu Diskriminierung am Arbeitsplatz offensichtlich, die zeigen, wie über die Häufigkeit von Berührungen von Angestellten durch Vorgesetzte Hierarchien, speziell geschlechterspezifische, kreierte und gefestigt werden¹⁰³ – sowie natürlich durch jegliche Form nonkonsensueller Berührung und physischer und sexualisierter Gewalt. Wie Asli Zengin, die Berührungspolitiken als Instanz staatlicher Machtausübung untersucht, auf den Punkt bringt:

One cannot assume the *mutuality* of touch to be *symmetrical*. While at the point of contact touching and being touched coincide, they are quite different – especially, for example, when pain results (Dies. 2016, 231; m. Herv.).

102 Nach Mulvey führt auch die Aufspaltung des »Renaissance-Raums« durch den fragmentierten Körper etwa einer Garbo oder Dietrich, die »den Film in ein Niemandsland außerhalb seiner eigenen Zeit und seines Raumes« befördern kann (Dies. 2001[1975], 398), nicht zu einer Aushebelung der Macht des Schausubjekts, sondern verschiebt die Lust des Zuschauens lediglich von der Ebene der identifikatorischen Lust auf die der voyeuristischen, fetischisierenden Lust, d. h. die Vermittlung über den Blick des machtvollen männlichen Protagonisten wird lediglich umgangen und, wie Mulvey im Falle von Sternbergs fetischisierenden Darstellungen anmerkt, zugunsten eines »direkte[n] Kontakt[s]« zwischen Bild und Schausubjekt aufgegeben. Mulveys Beschreibungen ähneln hier sogar stark Marks' Beschreibungen haptischer Bilder: »Die Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum verschmelzen miteinander [...] Sternberg spielt die Illusion der Bildtiefe herunter, seine Leinwand neigt zur Eindimensionalität, so wie auch Licht und Schatten, Spitze, Dampf, Laubwerk, Netz, Luftschlangen etc. das Blickfeld einschränken« (ebd., 402). Festigen solche Bilder nun das zuschauende Subjekt und geben ihm Macht oder generieren sie eine quasi hypnotische Verschmelzung, Hingabe und Selbstauflösung? M. E. kommt man in dieser Frage nur weiter, indem man diese Ansichten von Körperfragmenten im Kontext u. a. der vorangegangenen Bilder und Narration, aber auch der Rezeptionstechnik betrachtet sowie die Imagination einer Verfügbarkeit der Körper nicht *über den Ausschluss* des vermeintlich immer Hierarchiefreiheit garantierenden Tastsinns denkt, sondern fragt, welche Formen der Verfügbarkeit ganz im Gegenteil vielleicht genau *durch* tastsinnliche Affizierungen produziert werden.

103 Vgl. Henley (1973; 1977); Summerhayes/Suchner (1978). Mit der ›Tast-Semantik‹ von sozialem Berührungsverhalten und seinen gesellschaftskonstituierenden Effekten befasst sich neben der von Edward T. Hall begründeten Proxemik und der in Kap. 2.2 erwähnten *Sensory Anthropology* auch das vor allem sozialpsychologische Forschungsfeld des *Social Touch* (vgl. Loenhoff 2000, 264). Für eine programmatische Skizzierung einer »Soziologie der Berührung und des Körperkontaktes« s. außerdem Riedel 2012.

Aufgrund dieser Asymmetrie ist ein Erleben von Kontakt als Vermischung sogar eher unwahrscheinlich. Gerade gewaltvolle Berührung kann den Zweck verfolgen, Körpergrenzen vielmehr übermäßig bewusst werden zu lassen. So schreibt Sartre etwa eindrücklich über den Sadisten:

Der Sadist sucht also das Fleisch jäh und durch Zwang erscheinen zu lassen; das heißt unter Mitwirkung nicht seines eignen Fleisches, sondern seines Körpers als Instrument. Er sucht den andern solche Haltungen und Stellungen einnehmen zu lassen, daß dessen Körper unter dem Aspekt des Obszönen erscheint; so bleibt er auf der Ebene der instrumentellen Aneignung, da er das Fleisch entstehen läßt, indem er durch Gewalt auf den andern einwirkt – und der andre wird in seinen Händen ein Instrument –, der Sadist *handhabt* den Körper des andern (Ders. 1993[1943], 702; Herv. i. Orig.).

Benjamin beschreibt in seinen Ausführungen zum Ekel eine Art des »überschießenden« Berührens, die in ähnlicher Weise das taktile Element der Rückberührung (da es Ekel erregt) gewissermaßen »überspringt«:

Aller Ekel ist ursprünglich Ekel vor dem Berühren. Über dieses Gefühl setzt sogar die Bemeisterung sich nur mit sprunghafter, überschießender Geberde hinweg: das Ekelhafte wird sie heftig umschlingen, verspeisen, während die Zone der feinsten epidermalen Berührung tabu bleibt (Ders. 1991[1928], 90f.).

Neben der offensichtlichen Möglichkeit der Einleitung von Maßnahmen des eigenen Grenzschutzes, wie etwa dem Berühren des*der Anderen mit Handschuhen oder anderen Instrumenten, sind also durchaus auch andere Weisen oder Stile der Berührung denkbar, in denen Gefühle von Vermischung oder des eigenen taktilen Ausgeliefertseins unterdrückt werden;¹⁰⁴ solche realweltlichen Berührungserfahrungen spielen in die Imaginierbarkeit und Erlebbarkeit filmischer Tastsinnlichkeit also auch auf andere Weise hinein.

Kommen wir an dieser Stelle auch noch einmal auf die Tatsache zurück, dass in Marks' Umarbeitung der Riegl'schen Kategorie des Haptischen eine Dimension der Wissbarmachung und Kontrolle wegfällt, die den möglichst genauen Nachvollzug der Abgeschlossenheit des einzelnen Körpers zum Umland betraf, wodurch sich die haptische Kunst in Riegls Verständnis gegen eine chaotische Vielfalt des Lebendigen abzusichern versuchte. Die tastende Erfahrung von Oberflächen und Formen produziert immer auch Wissen, das in Macht übersetzt werden kann. Das phänomenologische Wissen um aktives Tastverhalten als epistemisch bedeutsam hallt auch im metaphorischen

104 Die Möglichkeit gewaltvoller Berührung unter Unterdrückung der Dimension eigener Taktilität spielt auch in denjenigen Fällen von rassistischer, sexistischer und klassistischer Gewalt eine große Rolle, wo Menschengruppen einerseits über Zuschreibungen von Unreinheit, Krankheit, Infektiosität etc. sprachhandelnd als »Unberührbare« produziert, stigmatisiert und diskriminiert werden – wie etwa in der hartnäckigen Diskursivierung der offiziell abgeschafften Kaste der Dalit in Indien als »Untouchables« (vgl. Sur 2020) – andererseits aber besonders oft Opfer direkter körperlicher und sexualisierter Gewalt werden (vgl. Fähnders 2020).

Gebrauch von Vokabeln des Greifens und Tastens zur Bezeichnung von Denkprozessen wider, die laut George Lakoff keine toten Metaphern, sondern »very much alive« sind: »Today we still have the conventional UNDERSTANDING IS GRASPING metaphor in our conceptual system. We still understand understanding itself as a kind of mental grasping« (Ders. 1987, 144f.; Herv. i. Orig.). Papenburg (2011a) schreibt:

The act of grasping, which arises from the mutual dependency of both visual and haptic activity, extends into the realms of cognition and everyday language. The common expression ›grasping an idea‹ hints at the fundamentally inextricable relation between visual, haptic and cognitive activity in our collective imagination. Experientially it makes no sense to separate touch and vision nor to uncouple these so-called ›sense perceptions‹ from ›mental activity‹ (ebd., 114).

Interessant ist nun, dass sich in vielen, dezidiert hierarchisierend eingesetzten Bildern – so etwa den ethnografischen Fotografien, über die Elizabeth Edwards in »Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien« (2003) schreibt – stilistische Strukturähnlichkeiten zu dem finden lassen, was Riegl als haptischen Kunststil beschreibt: So werden die dem kolonialen Blick ausgesetzten nicht-weißen Subjekte in John Lampreys und Thomas Henry Huxleys »anthropometrischen Studien« (ebd., 338f.) dicht vor einer mit Messeinheiten markierten, durch Kästchen von je zwei Quadrat-Inches strukturierter Wand abgeleuchtet, die den Abschluss des Körpers gegen den Umraum, mithin seine Proportionen, möglichst genau nachvollziehbar und vergleichbar machen soll. In der Fachzeitschrift der *Ethnological Society of London* bewirbt Lamprey sein System der Disziplinierung der abzuleuchtenden Körper mit den Worten:

By means of such photographs the anatomical structure of a good academy figure or model of six feet can be compared with a Malay of four feet eight in height; and the study of all those peculiarities of contour which are so distinctly observable in each group, are greatly helped by this system of perpendicular lines, and they serve as good guides to their definition, which no verbal description can convey, and but few artists could delineate (Ders. 1869, 84ff.; m. Herv.).

Die Folge sind flächig wirkende Bilder, die die Umrisslinie betonen und deren Räumlichkeit den Eindruck eines Hochreliefs nicht überschreitet.¹⁰⁵ Eine Sensibilität für die sich hier fortsetzende Verbindung zwischen haptischer Wahrnehmung und Kontrolle ist unter Marks' Perspektive nicht mehr möglich. Eine genauere Lektüre Riegls kann hier aber

105 Das Zwingen des Räumlich-Voluminösen in eine Fläche hinein ist übrigens auch bei Adolf Hildebrand bereits als Kontrollgestus angelegt. So könne eine eher flächige Organisation der Skulptur, etwa eingebettet in ein Relief, den Standpunkt des*der Betrachter*in klarer festlegen und das »Quälende« des »Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks« auflösen (Hildebrand 1910[1893], 71). Die Möglichkeit, sich um freistehende Skulpturen herum zu bewegen und sie von allen Seiten zu beschauen, erscheint Hildebrand also als quälende Wahloffenheit. Hier ist einmal mehr festzuhalten, dass Zuschreibungen von Kontrolle oder Unterwerfung der Betrachter*innen zu medialen Darstellungstechniken variabel sind und davon abhängen, aus welcher Perspektive, mit Bezug auf welche Kontrastfolie(n) man denkt und erlebt.

zu der Überlegung führen, dass es sinnvoll ist, auch die *diagrammatischen* und *mathematisch-geometrischen* Visualisierungsstrategien, die nach Johannes Fabian zentraler Teil des observierenden *Visualismus* der Anthropologie sind (vgl. Ders. 1983, 106ff.),¹⁰⁶ daraufhin zu befragen, welchen Anteil eine Adressierung des Tastsinns und die Produktion eines buchstäblichen wie metaphorischen *Begreifen-Könnens* von Körperumrissen an dem Effekt einer als machtvoll erlebten Rezeption haben. Der Film *ANATOMY OF A SPRING ROLL* (USA 1992, Paul Kwan) etwa, den Marks selbst kurz erwähnt (SF 235), erzeugt in dieser Perspektive seine Kritik an einem westlichen, speziell US-amerikanischen Blickregime dann nämlich nicht nur einfach über den ironischen Einsatz eines »Muybridge-style analytic grid« (ebd.) in der Traumsequenz, in der Kwan und seine Mutter zusammen kochen (TC 17:54), sondern darüber hinaus auch auf spezifisch haptische Weise bereits in der Titelsequenz: Hier sehen wir vor dem schwarz-weißen Gitternetz-Hintergrund einen Körper, der von einem ebenfalls mit einem schwarz-weißen Gitternetzmuster versehenen Anzug sowie ähnlich gemusterten Handschuhen bedeckt ist und dessen Kopf in einer ebenfalls gegitterten Box steckt. Auf die Box ist zusätzlich zu dem Gitternetz ein stilisiertes Gesicht gezeichnet, das durch eine durch die Mitte verlaufende, geschwungene Trennlinie Ähnlichkeiten zu sowohl gestaltpsychologischen Kippbildern als auch kubistischen Selbstporträts aufweist, die sowohl Frontal- als auch Profilansicht in sich vereinen. Damit symbolisiert die Box die insgesamt durch das Bild ausgeführte Ausstellung des Scheiterns der möglichst umfassenden und genau messbaren Sichtbar- und Begreifbarmachung seiner Elemente. Es ist ein Scheitern durch Übertreibung des beobachtenden Zugriffs oder der zugreifenden Beobachtung, das sowohl ausstellt, wie Kontrolle nicht nur den Seh-, sondern auch den Tastsinn instrumentalisiert, als auch wie ihre ironische Überschreitung nicht so sehr von der Überforderung eines rein optischen Sehens abhängt, das dann erst zu einem Tasten würde (wie bei Marks), sondern vielmehr von einem *intramodalen* Konflikt innerhalb der Arten der haptischen Reizung selbst: Die Observation des Subjekts in einem mit diagrammatischen Hilfsmitteln versehenen Umfeld, das den Körper klar zum Umraum abgrenzen soll, damit seine Umriss eben so tastbar erscheinen wie die haptischen Figuren in den von Riegl beschriebenen Reliefs, wird hier durch eine Mimese zwischen Körper und Hintergrund, zwischen Untersuchungsobjekt und Labor ad absurdum geführt, bei der die Haptik der Umrisslinie ihren Gegenstand nicht reifizieren kann, sondern mit einer Haptik der Flächenstruktur konfliktieren muss.

Gerade weil der Tastsinn immer auch Wissen über die Welt, über Räume und Körper herstellt, weil er als »unentbehrliche[r] Associé und Corrector des Auges« (Vischer 1873, 3) fungiert, lässt er sich umgekehrt aus dem Nachdenken über die Wirkung vermeintlich rein »optischer« Bilder nicht herausrechnen. Räumliche Bilder erkennen wir nicht

106 Eine konzise Zusammenfassung findet sich bei Rey Chow (2010[1995], 241): »Fabian defines visualism as a deeply ingrained ideological tendency in anthropology, which relies for its scientific, ›observational‹ objectivity on the use of maps, charts, tables etc. The recommendations for such visual aids ›rest on a corpuscular, atomic theory of knowledge and information. Such a theory in turn encourages quantification and diagrammatic representation so that the ability to *visualize* a culture or society almost becomes synonymous for understanding it. I shall call this tendency *visualism*.‹ Visualism ›may take different directions – toward the mathematical-geometric or toward the pictorial-aesthetic.‹ [Bei Fabian ist »visualize« mit doppelten Anführungsstrichen geschrieben; ich kursiviere es hier zur besseren Lesbarkeit des Zitats im Zitat].

über einen distanziert-unkörperlichen Prozess, sondern weil, wie sich George Berkeleys Argument in »An Essay Towards a New Theory of Vision« (1709) zusammenfassen lässt,

Sehen eine Wahrnehmungsweise ist, die nicht allein – ja noch nicht einmal grundlegend – auf visuellen Sinneseindrücken basiert. Basal ist vielmehr eine habitualisierte, analytisch kaum mehr trennbare Verbindung visueller mit taktiler Sinneserfahrung. Lediglich Farbe, Helligkeit und Deutlichkeit sind rein visuelle Eindrücke oder »unmittelbare Objekte des Sehens«. Entfernung, Bewegung, Ausdehnung, Größe, Gestalt und Position im Raum dagegen, die zum Erkennen von Gegenständen eigentlich wichtigen Qualitäten, sind mittelbare Gegenstände des Sehens: Sie stammen ursprünglich aus dem Tastsinn und gehen eine zwar nicht notwendige, aber habituell bedingte und universal anzutreffende Verbindung mit der visuellen Wahrnehmung ein (Glaubitz/Schröter 2009, 303).

Entgegen dem Denkmodell optischer und haptischer Bilder, das auf der Prämisse einer grundlegenden Differenz in der *Quantität* der ganzkörperlichen Affizierung beruht, ist für die gesamte vorliegende Untersuchung das »Wie« zentral. Es geht nicht darum, zu verneinen, dass bestimmte Visualisierungs- und Repräsentationsweisen und die durch sie ermöglichten oder sogar angereizten Blickweisen Eindrücke von Kontrolle und Dominanz der Zuschauer*innen über das Dargestellte produzieren können; noch weniger geht es darum, zu behaupten, dass Blicken immer unschuldig sei.¹⁰⁷ Es geht darum, zu verstehen und beschreibbar zu machen, dass und wie genau ein solches medialisiertes Blicken nicht einfach unkörperlich-distanziert geschieht, sondern den Tastsinn ganz im Gegenteil auf eine bestimmte Art – und oftmals unter einer spezifischen Nutzung der Tonebene – adressiert und in Dienst nimmt. Begreift man Audiovision umfassend als verkörpert, und zwar in Bezug auf alle, nicht nur auf ganz bestimmte Bilder, und erkennt man an, dass im ganzkörperlichen Welt- und Medienerleben die Sinnesmodalitäten als verschränktes System fungieren und *sowohl* Sehen als auch Tasten dominierende, aber auch hingebende Anteile haben, muss für eine Kritik dominierenden Sehens weder an der Annahme der Existenz eines reinen, unverbundenen, optischen Sehens noch an der einer überhistorischen, essenziellen Hierarchielosigkeit des Berührens festgehalten werden.¹⁰⁸ Eine Wiedererinnerung an die Vielfalt und Komplexität tastsinnlichen Erle-

107 Dass Blicken nicht unschuldig oder ungefährlich ist, da es erstens nie neutral oder objektiv, sondern immer aus einer spezifischen Situierung heraus geschieht sowie zweitens immer auch ein spezifisches Wissen produziert, welches wiederum Machteffekte zeitigt, ist neben den bereits erwähnten ethnografischen, (neo-)kolonialistischen Kontexten insbesondere auch für das Feld der medizinischen Bildgebung herausgearbeitet worden, etwa durch Duden (2007[1991]), Cartwright (1995), Waldby (2000), van Dijk (2005) und Peters (2010). Zur Unmöglichkeit des unschuldigen Sehens und zur habituellen Blindheit vgl. auch Schürmann (2008, 108ff.).

108 Mit Bezug auf Haraways Ausführungen zum Anti-Okularzentrismus bzw. zu dem »vielgescholtenen sensorischen System« der Vision ließe sich hinzufügen: Ob ich in den mannigfaltigen visuellen Technologien und durch sie ermöglichten Bildarten, die uns zur Verfügung stehen und mit denen wir täglich konfrontiert sind, ein metaphorisches Stützsystem sehen will, das den »göttlichen Trick, alles von nirgendwo aus sehen zu können« (Haraway 1995[1988], 81), täglich vorführt und damit den Mythos vom unmarkiert-objektiven Blick am Leben erhält, oder ob ich diese vielfältigen Bilder – ganz anders – als mediale Konkretionen der Vielfältigkeit von Perspektiven auf

bens, wie sie schon in der Diskursgeschichte des Tastsinns selbst sowie des Tastsinnlichen als kunst- und medientheoretischen Denkmodells – dort größtenteils begriffslos, aber aus den verschiedenartigen Beschreibungen herauslesbar – aufgeschienen ist, kann somit zur Entwicklung eines differenzierteren Vokabulars zur Beschreibung filmischer Tastsinnlichkeit fruchtbar gemacht werden, das Eindrücke von Kontrolle und Hingabe nicht binär auf einen entweder optischen oder haptischen Zugang zum Film verteilt, sondern innerhalb filmischer Gewebe, die selbst als komplex – und teilweise auch widersprüchlich – affizierend zu denken sind, kleinteiliger beschreibbar macht.

die Welt und damit als Veranschaulichung von *Objektivität als Partialität* verstehe, ist letztlich keine Frage einer wie auch immer gearteten Essenz des (medialisierten) Sehens, sondern eine des zugrundeliegenden Narrativs über das Sehen. Ebenso wie dieses ist auch das Narrativ über den Tastsinn bislang, zumindest filmtheoretisch, ein zu einseitiges.

