

## 4. Zu einer hapto-taktilen Filmtheorie

---

Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, sind der Theorie des haptischen Bildes und der haptischen Visualität nach Marks bestimmte Ambivalenzen inhärent. Es wird deutlich, dass ihr Begriff des haptischen Bildes letztlich ein *umbrella term* ist, der ein Gemenge ganz unterschiedlicher ästhetischer Mittel und Strukturen umfasst, ebenso wie haptische Visualität verschiedene, teils konfigurernde Erlebnisqualitäten und Arten des Umgangs mit verschiedenen Ebenen des Filmbilds bezeichnet. Marks' sehr breiter bildästhetischer Entwurf, der haptische Bilder letztlich ex negativo definiert und als all diejenigen Bilder versteht, die nicht dem ›normalen‹, identifizierenden, optischen Sehen entsprechen, trägt das Risiko, die Besonderheiten der tastsinnlichen Welterfahrung des sich im Raum bewegenden, handelnden Subjekts als Inspiration für das Verständnis filmästhetischer Prozesse wieder aus dem Blick zu verlieren;<sup>1</sup> ihr Ausschluss narrativ instrumenteller, erkennbarer Bilder aus dem Register des Haptischen nimmt in Kauf, Beschreibungsorte differenzierter Generativität, die sich etwa zwischen den körperlichen Wirkungen verschiedener, durch den Film kombinierter Nähen und Distanzen – auf die Tonebene be-

---

1 Die filmtheoretische Übertragung der Strukturen der existenziellen, verkörperten Erfahrung, und damit zentral der Welt-, Raum- und Dingbezogenheit des Subjekts im Modus des »Ich kann« (PhW 166; 364), wie sie Merleau-Ponty beschreibt, auf den Film als Perzeptionssubjekt hat wie oben ausgeführt maßgeblich Vivian Sobchack (AE) geleistet. Mein Einsatz unterscheidet sich, obwohl ich bestimmte ihrer Ideen im Folgenden wieder in den Vordergrund bringen möchte, von ihrem Denken insofern, als Sobchack sich auf Äquivalenzen filmischer und menschlicher Wahrnehmungsbewegungen fokussiert und wenig Interesse an der Beschreibung nonfigurativ-experimenteller Bilder hat. Positionierungen der Zuschauer\*innen zum Filmraum sowie speziell gegenüber dem Film als visuellem Oberflächenphänomen und damit als taktilem oder haptischem Objekt bleiben bei Sobchack unterbehandelt. Sie macht zwar Film als doppelseitig, als Perzeptions- und Expressionsmedium stark; auf der Expressionsebene steht bei ihr aber Film als der sicht- und hörbare Ausdruck eben seiner intentionalen Wahrnehmungsbewegung im Fokus. D. h. Film ist für uns entweder die Wahrnehmung eines anderen Subjekts, die wir von innen heraus mitvollziehen oder die wir als Ausdruck einer Wahrnehmung betrachten; dass uns der Körper des Films als eine expressiv-opake Oberfläche entgegentreten kann, ist damit aber nicht hinreichend beschrieben. Morsch bemerkt in ähnlicher Weise die »mangelnde Zuständigkeit ihrer [Sobchacks, S.K.] Theorie für extrem stilisierte, postfotografisch bearbeitete Bilder« (Ders. 2011, 182), zu der noch die Unterrepräsentation der Tonebene tritt.

zogen aber auch etwa zwischen dem semantischen Gehalt von Sprache und seiner sonischen Materialität – aufspannen, zu verfehlen. Mit Marks steht man also bestenfalls einem insgesamt haptischen Gewebe gegenüber, das in sich nicht mehr analysierbar ist, dessen Ausdifferenzierung allerdings gerade hinsichtlich einer Wiederberücksichtigung älterer Bedeutungsdimensionen des (audio-)visuell Tastsinnlichen sowie einer Verbindung der Schulen der ›Raumhaptik‹ und der ›Flächenhaptik‹ (vgl. Kap. 2.3 und 3.1) unter Berücksichtigung sowohl älterer leibphänomenologischer als auch jüngerer neurowissenschaftlicher Perspektiven fruchtbar erscheint.

Entsprechend wird im folgenden Kapitel 4, das den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet, eine schrittweise Begriffs differenzierung vorgenommen. Zunächst (4.1) wird die Marks'sche Konzeption mit der Frage nach dem Stellenwert einerseits des dezidiert aktiven Tastens und Greifens, andererseits des dezidiert passiven Fühlens und Hingebens konfrontiert. Zum ersten Punkt werden Überlegungen Olga Moskatovas zu den »Haptovisualitäten« (Dies. 2019) postkinematografischer Filme und Serien herangezogen. Zum zweiten Punkt wird ein Blick auf die ASMR-Community geworfen, deren Videopraktiken und diskursive Verhandlungen Hinweise auf die konkreten audiovisuellen Elemente und Strategien geben, die die Videos zur *Vertastsinnlichkeit* einsetzen und die insgesamt die Hervorbringung einer spezifisch passiv erlebten Taktilität zum Ziel haben. Auf dieser Basis wird für eine Übernahme der in Kapitel 2.1 vorgestellten Unterscheidung der psychophysiologischen Begriffe *haptisch* und *taktil* für ein filmanalytisches Vokabular des Tastsinnlichen plädiert. Die Strategien der Vertastsinnlichkeit, die sich ASMR-Videos zunutze machen, werden in Kapitel 4.2 einzeln vorgestellt. Ist damit bereits ein Nachdenken über die Bedeutung von Aktivität und Passivität für filmische Tastsinnlichkeit eröffnet, wird in einem zweiten Schritt über ihre zeitliche Struktur, über die Rolle von Erwartungshaltungen und Präsenzeffekten reflektiert. Hier wird gezeigt, dass aus Marks' Beschreibung der Funktionsweise haptischer Bilder tatsächlich zwei ganz verschiedene Wirkstrategien herausgelesen werden können, die Kapitel 4.3 entlang der Frage ihrer Zeitstruktur mithilfe der Begriffe der Potenzialität und Aktualität (als technisch-ästhetische Charakteristika) sowie der Antizipation und der Präsenz (als Rezeptionscharakteristika) differenziert. Auf Basis dieser Vorarbeiten wendet sich Kapitel 4.4 dann einer ordnenden Zusammenschau der Möglichkeiten filmischer Tastsinnlichkeit zu. Dazu wird Film zunächst filmtheoretisch als beständiger Prozess haptico-taktiler<sup>2</sup> Emergenzen beschrieben, zu verstehen als objektivierende bzw. subjektivierende Produktion wahrnehmbarer Entitäten (die ich übergreifend als Körper bezeichne) über Anmutungen ihrer Tastbarkeit und Fühlbarkeit bzw. ihres Tastverhaltens und Fühlerlebens (4.4.1). Diese Körper emergieren auf verschiedenen *Ebenen* des Gesamtphänomens Film als ästhetisch-aisthetische Komplexe, d. h. durch das Zusammenspiel von

---

2 Ich benutze hier bewusst den langen Gedankenstrich, nicht den Bindestrich, um anzudeuten, dass es hier nicht um ein »und« geht, also nicht darum, erneut einen kollektivierenden Begriff zu verwenden, mit dem »das Tastsinnliche« einfach nur ersetzt wird, sondern eher um ein »von ... bis«. Es geht darum, eine Haltung einzunehmen, die Film zu den Prozessen des Auftretens von Fühlbarkeiten auf dem oszillierenden Spannungsfeld befragt, das sich zwischen Körpern aufspannt, die durch haptische oder taktile Objektivierungs- oder Subjektivierungsprozesse emergieren und dabei Möglichkeiten nicht nur ihrer Erlebbarkeit, sondern auch ihrer Spiegelbarkeit, Mitfühlbarkeit, Bewohnbarkeit und Durchlebbarkeit eröffnen können.

*werkseitigen Gestaltungs- und Narrativierungsweisen* und dadurch nahegelegten *rezeptionsseitigen Ausrichtungs- und Bezugswiesen*. Entlang dieses Schemas können die verschiedenen ästhetisch-aisthetischen Komplexe, die jeweils eigene Modi filmischer Tastsinnlichkeit bedeuten, tabellarisch geordnet werden. Kapitel 4.4.2 stellt die so erarbeitete Tabelle der *Modi filmischer Tastsinnlichkeit* (s. Anhang) vor und veranschaulicht sie, insbesondere hinsichtlich der jeweils körperproduktiven filmästhetischen Mittel. Im Anschluss an diese Übersicht über mögliche Modi filmischer Tastsinnlichkeit und ihre Beschreibung nehme ich in Kapitel 4.4.3 ihren Erzeugungsprozess noch einmal näher als immer auch gestisches Geschehen in den Blick; mit Thomas Fuchs und Daniel Stern wird filmische Tastsinnlichkeit entlang der Konzepte der affektiven Valenz, der Stimmung und des Vitalitätsaffekts so auch als ein Spektrum emotional bedeutungsgenerierender Beührungsstile fassbar. Eine *haptisch-taktile Filmanalyse* der Filmbiografie *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* in Kapitel 4.5 schließt den Hauptteil der Arbeit ab, um die durch die vorliegende Untersuchung entwickelten Sensibilitäten am Gegenstand nutzbar zu machen und die vorgeschlagenen Begriffe zur Beschreibung der möglichen Modi filmischer Tastsinnlichkeit in Anwendung vorzuführen.

## 4.1 Das Haptische und das Taktile

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich gezeigt, dass ein Nachdenken über die Weisen, wie audiovisuelle Medienphänomene *tastsinnlich* erlebbar werden, einerseits über die Begriffe des *haptic image* und der *haptic visuality* nach Marks eine extreme Popularisierung in der Filmwissenschaft erfahren hat, andererseits eine diskursive Vorgeschichte hat, die Denkbarkeiten des (audio-)visuell *Tastsinnlichen* enthielt, welche durch die spezifische Art der Marks'schen Konzeptualisierung des *filmisch Haptischen* als dezidiert non-narratives, materielles Flächenphänomen wieder verschüttet wurden. Abseits filmtheoretischer Diskurse entwickeln sich seit den 2010er Jahren außerdem mit der ASMR-Community online neue sinnliche Mediennutzungs- und Medienproduktionspraktiken mit dem Ziel einer medial gestützten taktilen Selbstaffektion der Handelnden. Die ASMR-Community, ihre Videos und ihre Kommunikation können dabei als Labor und Archiv *tastsinnlicher Affektionsmöglichkeiten* durch Video und Film verstanden werden, welche es auf Hinweise zu filmtheoretischen Denkbarkeiten des *Tastsinnlichen* zu befragen gilt. Wir haben außerdem gesehen, dass das *haptische Bild* bei Marks tatsächlich ein Konglomerat ganz unterschiedlicher ästhetischer Formen bezeichnet, welches sich – zumindest mit Marks' Vokabular – jenseits seines Unterschieds zu optischen Bildern nicht weiter ausdifferenzieren lässt. Dabei habe ich gezeigt, dass Marks' Konzeptualisierung des *haptischen Bildes* in Opposition zum optischen Bild aufgrund einer eigentlich bereits überholten, einseitig inkriminierenden Art der Bewertung optischer Bilder nachträglich einen Bruch in dem ihre Arbeit eigentlich fundierenden *filmphänenologischen Konsens* erzeugt, dass Filmbilder generell immer verkörpert wahrgenommen werden. Des Weiteren habe ich durch einen Blick auf die Diskursgeschichte der Sinne dargelegt, dass der diskursive Akt der Gruppierung, Subjektivierung und Hierarchisierung von Menschen nicht an der erzeugten Binarität zwischen Sehsinn und Tastsinn aufhört, sondern auch auf die Ebene der Einzelsinne zugreift. Bezüglich des