

5. Schlussbetrachtungen: Loslassen

Sieh mich an. Nimm meine Hand, sei so lieb.
Leg sie ganz leicht an deine Wange. Spürst
du meine Hand? Aber spürst du, dass ich es
bin? Dass *ich* es bin?

– *Tim in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN*

Kehren wir am Ende noch einmal zurück zu dem Film, mit dem diese Arbeit begonnen hatte, *AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN*. Es ist ein Film über »Kräfte«, die man ›nicht meistert‹, derer man ›nicht Herr wird‹, wie es Katarinas Kollege Tim (Walter Schmidinger) in der Mitte des Films in einem programmatischen, selbstreflexiven Monolog vor dem Spiegel ausdrückt. Es ist ein Film, dessen Figuren, insbesondere Peter und Katarina, von den Fäden ihrer sozialen Rahmen – den wohlbekannten Forderungen ihrer eingebüßten Rollen, der unnachgiebigen Mechanik ihrer ritualisierten Handlungsabläufe, den gleichbleibenden Skripts ihrer Begegnungen und Abstoßungen, Streits und Versöhnnungen – sowohl gehalten als auch gefesselt werden. Immer wieder reizen sie performativ ihre Freiheitsgrade aus, die in ihrer absoluten gegenseitigen Vorhersagbarkeit nichts als die eigene Restriktion ausstellen; ein Spiel ohne Spiel. Sie hängen in der Luft, zappelnd, ineinander verknotet; ihre auf der Oberfläche impulsiven Handlungen können nicht verdecken, dass sie keinen Impuls, keine Schwungkraft mehr entfalten können. Peter beklagt sich bei Mogens:

Wie oft sagt man, dass man hasst. Oder dass man wünscht, der andere wäre tot. Oder schlägt. Oder demütigt, herausfordert, droht. Man spuckt einander an, hält einander die Arme fest, ringt, schreit; es fließt ein bisschen Blut. Der eine triumphiert, der andere ist vernichtet. Steht an der Badezimmertür und bittet um Verzeihung [...] Alles ist wie ein Spiel. Mit wiederholten Repliken, Pausen, Ausbrüchen; die Abgänge sind vorbereitet. Der Mangel an Publikum ist natürlich fatal. Aber der Ungelegenheit kann man normalerweise abhelfen (TC 00:10:26).

Peters und Katarinas Zusammenleben ist ein dauerndes Machtspiel in der Schwebe, vor allem aber eine beständige Wiederaufführung scheiternder Kontaktversuche, die sich auf so eingeschliffenen wie dysfunktionalen Bahnen bewegen. Peter fährt fort:

Gibt es nicht so eine idiotische Vorstellung davon, dass manche arme Irre ihre Prügeleien, ihre gegenseitigen Demütigungen lieben? Dass es irgendeine besonders ausgesuchte Form von Kontakt sei? Ich kriege einen Schlag auf die Nase, hurra, also berühren wir uns! (TC 00:11:34)

Die psychische und physische Gewalt, die sie gegeneinander richten, adressiert eigentlich die Endlosschleife, in der ihre Beziehung gefangen ist; sie soll dem asymptotisch toten Theater, das beide in seinem Bann hält, wieder Leben einhauchen:

Loop ist Stillstand in Bewegung. Das macht seine Faszination wie seinen Schrecken aus. Ein grundlegender Dualismus bestimmt die Rezeption der Endlosschleife: Der einlullenden Geborgenheit einer rituellen Wiederholung steht das uferlose Kreisen im geschlossenen System entgegen, das nicht mehr regressiver Schutzraum, sondern auch aggressives Gefängnis ist (Beil 2017, 34).

Verkrallung und Erblindung

Nicht zufällig haben beide den Eindruck, weder sich selbst noch den*die Partner*in wirklich zu erfahren. Peter und Katarina sind ineinander verkrallt – die Reizadaptation hat das Fühlen schon lange ausgelöscht. Ihre Art der »Nähe garantiert« nicht nur »kein Herrschaftswissen mehr (weder über sich selbst, noch über den anderen)«, wie Mirjam Schaub es ausdrückt (Dies. 2012, 79), sondern überhaupt kein Wissen jenseits der Erkenntnis, in einem gegenseitigen Festhalten ohne Halt, einer Kontrollgeste ohne Kontrolle gefangen zu sein. Der fühlbare Mangel an fühlbarer Differenz, der »gemeinsame[] Blutkreislauf«, den die beiden laut Katarina teilen, und die »unheimliche Art«, auf die ihre »Nervenstränge zusammengewachsen« sind (TC 00:23:09), verunmöglichen immer wieder eine andere Form der Berührung, ein *erkennendes Berühren*, das sich als beständiges Begehrn durch den Film zieht. Katarina sagt:

Wenn es Peter nicht gut geht, sofort passiert mir das Gleiche. Ich will zu Peter nach Hause rennen und ihn festhalten und sagen: »Jetzt! Von jetzt an versteh ich alles, was du sagst, alles, was du denkst, alles, was du fühlst.« Ich will ihn festhalten, bis er mich entdeckt. Woran zum Teufel liegt es eigentlich, dass wir einander nicht sehen, obwohl wir so eng zusammenleben und alles voneinander wissen? (TC 00:23:23)

Auch Tims programmatische Selbstreflexion vor dem Spiegel spricht von dem Begehrn, in der Berührung erkannt und anerkannt zu werden. Er bittet Katarina:

Katarina? Sieh mich an. Nimm meine Hand, sei so lieb. Leg sie ganz leicht an deine Wange. Spürst du meine Hand? [Katarina nickt] Aber spürst du, dass ich es bin? Dass ich es bin? [Katarina schüttelt den Kopf] (TC 00:52:16)

Die Figuren in AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN sind von dem doppelten Wunsch getrieben, Zugang zum*zur Anderen in dessen*deren Individualität zu erhalten sowie auch selbst in ihrer Individualität gesehen und begriffen zu werden. Ihr Sexleben hat nichts von diesem begehrend umkreisten, fast biblisch doppeldeutigen *Erkennen*, sondern ist

»ohne Gefühl« (Peter, TC 00:08:00). Ersehnt wird eine Art des Kontakts, der sich nicht in Form einer bemächtigenden Verschlingung, eines formverändernden »Raptus« verkrallt und den*die Andere*n nur in der Form erfahrbar macht, die man selbst ihm*ihr aufgezwungen hat, sondern subjektivierend als ein »Getast der Verliebten [...] jene impermeable Grenze« nachzeichnet, die das moderne Subjekt bestimmt (Vogel 2008, 95). Eine Art der Berührung, die den*die Andere*n weder monströs verändert noch dessen*de- ren Lebendigkeit stillstellt, ihn*sie nicht mit sich selbst vermischt und ihn*sie sich nicht einverleibt; eine Gratwanderung über die und mit der Haut, die das Gegenüber als wirkliches *Gegenüber*, als Nicht-Ich, als eigenständig, widerständig und gerade deshalb als Gefährt*in, als Möglichkeit zur Polsterung der existenziellen Einsamkeit versteht.

Am deutlichsten drückt sich die Utopie dieser Form des fragenden, ergebnisoffenen Tastens in Peters Traumbericht aus, den ich zu Beginn der vorliegenden Arbeit wieder- gegeben habe. Die »winzigen Augen auf Peters Fingerspitzen« registrieren »mit blinzeln- dem Entzücken« eine »glitzernde Weisse und das eigentliche Schweben«. In diesem Bild ist eine Art von Annäherung entworfen, das den*die Andere*n als unbekannte sinnlich-affektive Landschaft, als »glitzernde, weitläufige Fläche« (TC 01:00:43) erfährt, deren For- men noch nicht durch Zugriff bekannt, noch nicht umfasst und festgehalten sind. Es ist eine Form des Tastens, die die Rückberühring, den Anteil der taktilen Rezeptivität der Hand, aus der Latenz der Informationssammlung über den intentionalen Terminus her- austreten lässt; ein haptisches Verhalten, das daran arbeitet, taktil zu werden, und das letztlich einen Modus des *dehold* (vgl. Kap. 4.2.4) begehrkt, um aus einem ambienten Er- leben des*der Andere*n und seines*ihres affektiven Ausdrucks organisch und zwanglos neue, vage erfühlbare und fühlend verstehbare Gestalten hervorgehen zu lassen. Diese Art der Hingabe unter gleichmütiger Hinnahme der eigenen Verletzbarkeit erscheint in Peters Traum zunächst als Lösung:

Ich dachte ... oder richtiger, ich dachte überhaupt nicht; es floss mir wie ein vielfarbi- ges Band durch die Lippen: Wenn du mein Tod bist, dann sei willkommen, mein Tod. Bist du das Leben, dann sei willkommen, mein Leben (TC 01:01:39).

Doch diese akzeptierende Gelassenheit Peters trifft im weiteren Verlauf des Traums auf eine ambivalente Gleichgültigkeit Katarinas, die, von Peter als Kippbild zwischen Gefü- gigkeit und Ignoranz gelesen, dem Weg eines gegenseitig respektvollen, berührenden Erkennens eine Absage zu erteilen scheint: Peter fährt fort, er habe geträumt, er erwache neben ihr liegend und versuche, sie anzusprechen. Aber er erreiche sie nicht, da sie tue, als bemerke sie seine Gegenwart nicht. Plötzlich sagt Peter in bedrohlichem Tonfall und zu einem *staccato* in die Tasten geschlagenen, dunklen Akkord:

Sie war weich. Und auf eine erregende Weise gleichgültig. Und ich wollte, dass wir uns liebten, aber sie entging mir; es gelang mir nie, in sie einzudringen. Sie sah mich un- ter halb geschlossenen Augenlidern an und lächelte. Mich packte ein besinnungsloser Zorn und ich zog mich zurück, um sie nicht zu töten. Ich erstickte bald vor Raserei und Entsetzen. Ich musste ja ruhig sein, nicht ängstlich. Beherrscht, nicht unberechenbar. Alles war misslungen (TC 01:03:42-01:04:20).

Die Audioebene spiegelt dabei Peters Ringen um Selbstbeherrschung mit bedrohlichen, rituell anmutenden Konzertpaukenschlägen, während auf der Bildebene zu sehen ist, wie Katarina Peter verhöhnt und provoziert. Als Markierung seiner affektiven Überforderung setzen schmerhaft schneidende, hohe Töne ein, die durch deutlich hörbare Übersteuerungsartefakte verzerrt werden, als Peter schließlich die Kontrolle verliert und nach Katarina schlägt, die Situation völlig eskaliert und in einer Prügelei endet.

Die Kränkung Peters, die er hier im Traum durchzuarbeiten scheint und die haptisch-taktile verstehbar wird, ist eine doppelte: Nachdem er zunächst von einer bemächtigenden Art des Zugriffs abgesehen und sich taktil verletzbar gemacht hat, um Katarina neu zu begegnen, antwortet sie nicht mit derselben Art von interessierter, fragender Rezeptivität, sondern mit betonter Ignoranz seiner Gegenwart. Dass sie ihn überhaupt bemerkt, lässt sie ihn nur in Verbindung mit seinem Scheitern an der männlichen Geste des Eindringens wissen, so wie sie ihn auch im Alltag vor gemeinsamen Freund*innen schon als impotent beleidigt hat (vgl. TC 01:10:00-01:11:38). Der Traum macht klar, dass es keinen Weg für Peter gibt, Nähe auf eine Weise zu leben, die nicht immer zugleich frustrierende Verhandlung eines Männlichkeitskonzeptes ist, von dem er sich nicht lösen, das er aber auch nicht erfüllen kann. »Alle Wege sind verschlossen«, äußert Peter im Verlauf des Films mehrfach, auch kurz bevor er die Prostituierte Ka erdrosselt. Der »Traum von der Nähe, von Zärtlichkeit, Gemeinsamkeit, Selbstvergessenheit; von allem, was lebendig ist« schlägt um in »die Gewalt, die Schweinerei, das Entsetzen, die Todesdrohung«, wie Bergman Tim die beiden Achsen des Grundkonflikts in den Mund legt, den der Film bearbeitet (TC 00:51:11). Da das Loslassen, das für eine zaghafte fragende Neubeggnung nötig wäre, nicht möglich ist, scheint nur eine ›Flucht nach vorn‹ zu bleiben, in die »sprunghafte, überschießende« Gebärde, mit der Benjamin die »Bemeisterung« beschrieben hatte, die »die Zone der feinsten epidermalen Berührung« überspringt (Ders. 1991[1928], 90f.). Berührung wird zur zerstörenden Übertreibung, zur Zerquetschung der Kehle, zum endgültigen Stillstellen des anderen Körpers, zur verzweifelten, als remaskulinisierend erhofften Kontrollgeste.

Peters Traum präfiguriert diese Dynamik; dort führt die Prügelei mit Katarina einen »Augenblick [...] vollständiger Stille« herbei, auf den Peter sein Begehren nach einer beiderseits verletzlichen, aber nicht verletzenden, taktilen »Zärtlichkeit« projiziert, einer Begegnung in einer ›verwandten, mild gewordenen Luft‹ und einer »weiche[n], gedämpfte[n] Morgendämmerung«, die »wie freundliche Hände« ihre »wunden Leiber berührt[]«; ein Kontakt, der »in einer plötzlichen Innerlichkeit, ohne Vorbehalte« stattfindet (TC 01:05:10-01:05:52). Das ernüchternde Ende des Traums aber legt den Finger in die Wunde dieses Wahns: Peter hat Katarina ermordet – seine Handlung hat das Verhältnis, innerhalb dessen sie als männlich Sinn ergeben soll und als solche gelesen werden will, selbst zerstört.

AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN dreht sich um Berührung als Grenzverhandlung, um den Wunsch nach Lebendigkeit als Spiel von Körpern, die sich frei hin und her bewegen, sich lösen und wiedertreffen und sich dabei selbst und gegenseitig als autonome Wesen herstellen, bezeugen und erfahren können; vor allem aber um das Scheitern dieses Begehrns, das Scheitern am Loslassen, das Erblinden der Augenhände in der Starre der Verkrallung.

Rückschau

Auch die vorliegende theoriekritische Untersuchung zu filmischer Tastsinnlichkeit hat die Notwendigkeit eines Loslassens und einer neuen, fragend-rezeptiven, insbesondere auch taktilen und zuhörenden, informationssammelnden Annäherung ergeben. Sie ist von der Beobachtung ausgegangen, dass die postkolonialistisch und anti-okularzentrisch ausgerichtete Theorie des haptischen Bildes und der haptischen Visualität nach Marks, in die die am Tastsinn interessierten Arbeiten der somatischen Filmtheorie seit zwei Jahrzehnten regelrecht verkrallt erscheinen, an die Grenzen ihrer Beschreibungsfähigkeit stößt, wenn damit die zunehmend in Populärkultur, Werbung und Filmproduktion vordringenden, audiovisuell teletaktilen Ästhetiken der wachsenden ASMR-Community untersucht werden sollen.

Ich habe mich von der gängigen Praxis der – gegebenenfalls aufstockenden, aber größtenteils kritiklosen – Anwendung des Konzepts der haptischen Visualität gelöst, um einen Schritt zurückzutreten und eine neuerliche Untersuchung seiner Entstehung durch Marks' spezifische Art der Riegl-Rezeption vorzunehmen. Diese habe ich eingebettet in eine größere Diskursgeschichte der sinnesphysiologischen und -psychologischen Definitionsversuche des Tastsinnessystems, der sinnesgeschichtlichen Verhandlungen des Tastens und Fühlens als subjektivierender Prozesse sowie der Konzeptgeschichte des Konnexes von Sehsinn, Tastsinn, ästhetischer Wahrnehmung und visueller und audiovisueller Medienerfahrung.

Ziel war es, zu verstehen, welche Konsequenzen die Art der Konzeptualisierung des haptischen Bildes bei Marks für seine eigenen Wurzeln und seine Vorgeschichte sowie für die Denk- und Fühlbarkeiten des audiovisuell Tastsinnlichen hat; welche Ausschlüsse, Brüche, Umdeutungen und Verwaschungen in diesem Diskursfeld sie produziert. Es ging um eine tastende Sammelbewegung, um das Ausgraben früherer Denkbarkeiten des audiovisuell Tastsinnlichen, um die Beschreibung seiner im Praxisfeld oder in der »sensorischen Maschine ASMR« entstehenden neuen Fühlbarkeiten sowie um eine ordnende Inventarisierung möglicher Modi filmischer Tastsinnlichkeit in einer Art und Weise, die nicht von der Folie des Optischen als vermeintlich unkörperlich Wahrgenommenem abhängig ist und die Ausschlüsse und logischen Brüche dieses Schemas weiterträgt.

Entsprechend habe ich für ein Loslassen der dem Konzept des haptischen Bildes zugrundeliegenden Denkfigur des Sehens und Tastens als Antagonisten argumentiert. Bleibt das Verständnis filmischer Tastsinnlichkeit in ein Bild verstrickt, in dem Sehen und Tasten sich in Form von optischen versus haptischen, distanziert versus verkörpert wahrgenommenen Bildern im Kampf befinden, sich abwechselnd gegenseitig niederringen und dabei jeweils eine Ordnung des Weltzugangs und des Filmerlebens durch eine grundlegend andere ersetzen, fällt sie – meist ungewollt – hinter die phänomenologische Einsicht zurück, dass das Tasten kein utopisches *Außerhalb* von optischer Macht und Kontrolle darstellt. Vielmehr bedienen sich Momente von Macht und Kontrolle bereits selbst der Arten und Weisen, wie der Tastsinn jeglichem Sehen eingeschrieben ist und instrumentalisieren diese, um sich hervorzu bringen und ihre Wirkmächtigkeit und Verstehbarkeit zu sichern.

In Konsequenz bedeutet dies ebenfalls die Notwendigkeit des Loslassens einer Funktionalität des Tastsinns als homogene, anti-okularzentrische Projektionsfläche, ein Loslassen der Imagination des Tastens als per se und ahistorisch Hierarchie-nivellierendes, zurückberührtes Berühren und das Loslassen einer Analysehaltung, die ich als am »Ambivalenzkonzept« orientiert bezeichnet habe. Eine solche Haltung antwortet auf die Multidimensionalität des Tastsinns und die Mehrdeutigkeit von Berührung mit einer Konzentration auf deren vermeintlich fehlende Ausdifferenzierbarkeit, beschreibt Berührung bevorzugt als vermischende Verstrickung, die Subjekt/Objekt-Differenzen überkommt, und unterstellt ihr damit letztlich doch wieder eine gleichbleibende Bedeutung. Berührung und ihre Bedeutungsproduktionen sind aber so heterogen wie das Tastsinnssystem selbst; tastsinnliches Erleben ist ein komplexes, onto-formatives und grenzverhandelndes, gestisches, affektives, verkörpertes und situiertes Geschehen, in dem Eindrücke von Kontrolle und Hingabe, Informationssammlung und -überforderung, Schutz und Entblößung, Präsenz und Entzug, Erwartung und Überraschung, Ausweitung und Einhegung, Verbindung und Abgrenzung, Stabilität und Fragilität oszillieren und sich immer nur kontextabhängig und momenthaft ergeben.

Sowohl die diskursgeschichtliche Recherche als auch die Erfahrungsanalysen haben dabei immer wieder die Relevanz intramodaler Differenzierungen des Tastsinns, insbesondere entlang der Frage der Eigenaktivität des* der Wahrnehmenden, sichtbar gemacht. Da in konsequent phänomenologischer Perspektive das Sehen vom Tasten ohnehin und in Bezug auf alle Arten von Bildern immer schon durchwoben ist und da die existenziell bedeutsame Grundstruktur des Handelns oder Erleidens, des Angehens oder Angegangen-Werdens für das Erleben affektiver Valenz zentral ist, habe ich für ein Loslassen des intermodal orientierten Schemas ›Optik-versus-Haptik‹ zugunsten eines intramodal orientierten Schemas des Hapto-Taktiles argumentiert, in dem durchaus auch Distanz- und Beobachtungsbilder beschrieben werden können, diese aber eben nicht als unkörperlich, sondern ganz im Gegenteil maßgeblich als Effekt bestimmter Indienstnahmen des Tastsinns vor dem Hintergrund der *immer* als verkörpert und tastsinnlich informiert zu verstehenden Raum- und Filmwahrnehmung gefasst werden.

Damit lässt sich bruchlos in einer leibphänomenologischen Haltung bleiben, in die auch neuere Erkenntnisse der neuroästhetischen Forschung zu neurologischen Aktivierungsmustern eingeflochten werden können, die verschiedene, quasi-handelnde, gestische Bezugnahmen auf greifbare, betastbare, nachfahrbare, umfassbare etc. Formen von Körpern nahelegen. Dies bedeutet auch eine Wiederberücksichtigung der Durchwirktheit des Haptischen von Impulsen der Kontrollnahme, wie sie in Form des haptischen Zugriffs, der haptischen Exploration und Bestimmung von Grenzlinien und -flächen, der Beglaubigung objektiver Realität und Stillstellung des ›Chaos des Organischen‹ in Riegl, aber auch Worringers und Wölfflins Schriften noch präsent war. Über die Binendifferenzierung des Haptischen in lineare, flächige, voluminöse und räumliche Affizierungsmöglichkeiten lassen sich in der Inventarisierung der Modi filmischer Tastsinnlichkeit zudem die bislang gespaltenen Schulen der Raumhaptik und der Flächenhaptik integrieren.

Inspiriert durch die Untersuchung der ASMR-Community und ihrer ästhetischen Strategien der Vertastsinnlichung habe ich für eine Differenzierung auch verschiedener Modi einer eindrücklich passiv erlebten audiovisuellen Taktilität sowie für eine stärkere

analytische Beachtung der Tonebene argumentiert. Um zu vermeiden, die von mir kritisierte Vorstellung einer Kippbildbeziehung zwischen Optik und Haptik lediglich als eine zwischen Haptik und Taktilität zu wiederholen, habe ich Sobchacks Ausführungen zu Figur/Grund-Verschiebungen in der Filmrezeption genutzt, um Bild-Ton-Komplexe als Schichtungen verschiedener Aufmerksamkeits- und Ausrichtungsangebote zu verstehen. Haptik erscheint dabei als materialisierendes Fokusphänomen, Taktilität als fluidisierendes Latenzphänomen, als ambiente Art der Mit-Wahrnehmung von Unfokussiertem. Da ich phänomenologische Unterschiede darin sehe, ob Haptik und Taktilität erstens von diegetischen Gestalten ausgehen, zweitens mit einem Hervortreten der technischen Vermitteltheit des Sicht- und/oder Hörbaren einhergehen oder sich drittens innerhalb einer Faszinationswirkung aktualisieren, die vor allem von dem physikalischen Reizgemisch selbst ausgeht, dem wir in der Filmerfahrung ausgesetzt sind, habe ich eine diegetische, eine dispositive und eine filmophane Ebene der Emergenz hapto-taktiler Körper unterschieden. Die Bedeutung taktiler Stellvertretung als ASMR-Strategie und das Phänomen der körperlichen Spiegelung erlebter Materialeigenschaften haben außerdem die Differenzierung von ›direkten‹, mimetischen, interobjektiv empathischen und intersubjektiv empathischen Prozessen des Fühlens-von, Fühlens-wie, Fühlens-als und Fühlens-durch nahegelegt.

Dass das Forschungsfeld des audiovisuell Tastsinnlichen zeigt, dass Filmtheorie, Filmanalyse und Filmästhetik in einem produktiven Komplex des Affektiv-Diskursiven miteinander verbunden sind, in dem nicht nur neue Ästhetiken neue Vokabulare der Beschreibung nahelegen, sondern auch umgekehrt neue Weisen der Benennung und Beschreibung audiovisueller Gestaltungen neue Arten des Erlebens dieser generieren, habe ich zuletzt anhand der situierten Analyse des Films *LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON* gezeigt. Diese ist einerseits durch meine eigene Beschäftigung mit sensorischen Praktiken und Ästhetiken der ASMR-Community, andererseits durch die untersuchten Theoretisierungen audiovisueller Tastsinnlichkeit hindurchgegangen und durch diese gebeugt worden, wodurch den bestehenden Analysen des Films gegenüber neue Fühlbarkeiten und neue Arten des Fühlverstehens freigelegt werden.

Ausblick

Das in der vorliegenden Arbeit entwickelte Denkmodell von Film als Prozess hapto-taktiler Emergenzen filmischer Körper in Form eines affektiv valenten, gestischen Geschehens, der Versuch der ordnenden Inventarisierung von Möglichkeiten filmischer Tastsinnlichkeit und die vorgeschlagenen Begriffe können nun zunächst ebenfalls als eine Art ›Augenhand‹ verstanden werden, mit der weitere Filme und Videos hapto-taktil auf bislang unbeschriebene Fühlbarkeiten und Bedeutungen hin abgetastet werden können. Als vielversprechende Gegenstände für solche Untersuchungen erscheinen hier etwa die Filme des Slow Cinema (vgl. Seefßen 2022), die durch ihre langen Einstellungen, ihren Verzicht auf Filmmusik und ihre oft nur sehr sparsam eingesetzten Dialoge eine starke Konzentration auf Materialisierende Klang-Hinweise und die sinnliche Präsenz von Umgebungsqualitäten und räumlichen Atmosphären erzeugen. Eine interessante Forschungsrichtung liegt hier vor allem in der Frage, welchen Stellenwert der Verzicht auf Dialog für die Erfahrung filmischer Tastsinnlichkeit hat. So kann eine Verbalisierung

taktilem Erlebens, wie es in ASMR-Videos oft der Fall ist, zwar den*die Sprechende*n oder andere subjektivierend taktilisieren, ebenso wie die umfassende Beschreibung von haptischen Qualitäten an der Materialisierung von Dingen mitarbeiten kann. Der Verzicht auf Sprache aber kann wiederum die Aufmerksamkeit stark auf die Handlungen der Figuren lenken, dabei Annäherungs- und Berührungsgeschehen durch eine Konzentration auf ihre gestische Verfasstheit hervorheben und sie, wie etwa in BIN-JIP (BIN-JIP – LEERE HÄUSER, KOR 2004, Kim Ki-duk), quasi-rituell bedeutsam werden lassen. Stille kann mit anderen Worten zur sinnlich intensitätssteigernden Zeigegeste auf die Gesten der Berührung werden. Eine weitere anschlussfähige Forschungsfrage wäre, ob Filme gleicher Genres sich auch in ihren haptisch-taktilem Emergenzgeschehen ähneln oder ob sich Filme entlang der Modi filmischer Tastsinnlichkeit, die sie nutzen, und den erzählerischen Zwecken, die sie damit vielleicht verfolgen, in so etwas wie ›Touch Genres‹ differenzieren lassen.

Auch wäre die Frage weiter zu beforschen, wie sich die technische Verfasstheit eines Films zu bestimmten Aktualisierungen filmischer Haptik und Taktilität verhält, die ich in meiner Konzentration auf die phänomenalen Aspekte von Film sekundär behandelt habe. Hier wäre die Untersuchung der Spezifitäten von Analog- und Digitalfilm hinsichtlich der Möglichkeiten haptisch-taktiler Emergenzen und Bezugnahmen weiterzuführen, die ich mit der Betrachtung der Filmkörper-Haptikalisierung bei fingierten Indexikalitäten bzw. metonymischen Filmkörper-Verweisen wie dem »digitally simulated lens flare« (Denson 2016, 197) oder der raumfluidisierenden und verlebendigenden Wirkung analogfilmischer Qualia als protaktil angerissen habe. Insbesondere 360°-Videos und interaktive Filme, bei denen ich selbst eine Auswahl hinsichtlich des Raumausschnittes oder der Szenerien treffen kann, die ich erleben möchte, bieten sich zudem als Prüfstände meiner Begriffe an; so bestätigt etwa das aktive Verschieben der Perspektive in 360°-Videos einerseits die haptische Explorierbarkeit des Raums und meinen Zugriff auf ihn, ändert aber andererseits das Erleben von Bewegung als durchkreuzter Haptik, wenn ich die Bewegung selbst verfüge.

Auch stellt sich die Frage nach der Brauchbarkeit meines Modells und meiner Begriffe für die Analyse von 3D-Filmen sowie VR und panoramatisch-immersiven Bewegtbild-dispositiven, bei denen wir uns selbst als vollständig im Bildraum verortet erleben. Der Begriff der Allation, den ich für die Bezeichnung von auf Annäherung beruhenden, taktil bedeutsamen Raumklangeffekten speziell bei objektorientiertem Audio vorgeschlagen habe, kann hier auch für die Bezeichnung sich nähernder visueller Objekte genutzt werden. Hingegen erscheinen etwa meine Begriffe der diegetischen Raumhaptik und der diegetischen Volumenhaptik in der Beschreibung von 3D-Film nicht bruchlos fortführbar, da der sogenannte »cardboard effect« als »spatial distortion[] characteristic of 3-D pictures« (Yamanoue/Okui/Yuyama 2000, 411)¹ ein derart oft auftretender Darstellungsfehler zu sein scheint,² dass auf diesem etwa Miriam Ross' gesamte Übertragung

¹ »The cardboard effect refers to a phenomenon in which 3-D objects set at different depths appear flat to viewers, as if they were made of paper, although their relative depth distances from one another are somewhat maintained« (ebd.).

² Zum Eindruck der gestaffelten Flächigkeit von stereoskopischen Bildern äußert sich etwa auch Crary: »But in such images the depth is essentially different from anything in painting or photo-

von Marks' Begriff des haptischen Bildes auf 3D-Film aufbaut: Die Tiefräumlichkeit etwa von AVATAR (USA 2009, James Cameron) sieht Ross vor allem als eine Staffelung vertikaler Ebenen, weswegen sie zu einer Bezeichnung des Films als »hyperhaptic« gelangen kann (Dies. 2012).³ Es wäre also zu überlegen, ob eine Raumhaptik, die sich durch eine Verflachung und Staffelung ihrer eigentlich voluminösen Elemente auszeichnet, als »Flächenraumhaptik«, also als eine haptische Erfahrung von Tiefräumlichkeit über eine illativ-flächige Auffächerung, zu beschreiben wäre, ob dies andere Arten und Funktionalitäten der Taktilität von Teilstücken (taktile Barrieren) hervorbringt und ob sich neue Rückanschlussmöglichkeiten an Lants *haptical-cinema*-Begriff als metaästhetisches ›Raumspiel zwischen Fläche und Tiefe ergeben.

Ausgeklammert habe ich das große Feld der *haptic technologies* und der »Haptic Media Studies«, in dem vor allem Medientechnologien mit haptischem Feedback, etwa Force-Feedback-Game-Controller oder *virtual haptic objects* erforscht werden (Parisi et al. 2017). Wenn Aktuatoren uns über mechanische Reizungen die Präsenz und die Grenzen virtueller Dinge in ihrer Widerständigkeit erfahrbar machen, erscheint es einerseits sinnvoller denn je, Berührung wie in der vorliegenden Arbeit geschehen nicht als homogenisierende Vermischung zu fassen. Andererseits scheint sich die Unterscheidung von haptisch und taktil tatsächlich zunächst zu verkomplizieren, wenn *virtual haptic objects* die Aisthetisierung ihrer passiv verfügbaren Objekthaftigkeit über Aktuatoren – also über etwas, das aktiv an mir handelt – herstellen. Eine erste Einschätzung wäre also, dass sich für die Dimension der Rückberührung des*der Berührenden durch den*die*das Be-rührte*n bei *haptic-technologies*-unterstützter diegetischer Haptik durch die Kombination mit einer mechanischen dispositiven Taktilität andere Möglichkeiten des Heraustretens letzterer aus der Latenz und damit zunächst auch andere Formen der Erzählbarkeit von machtverhandelnden Szenarien ergeben, aber auch einerseits dazu gegenläufige Inkorporierungen der Technik und Adaptationseffekte auftreten werden sowie andererseits genuin teletaktile Phänomene wie ASMR-Erleben und synästhetische Taktilitätswirkungen des Audiovisuellen gestört oder überlagert werden können. Sebastian Sprenger verweist in seiner Dissertation zur *Haptik am User Interface* (2020) auf das hartnäckige Problem, dass sich »Taktilität« immer wieder »in theoretischen Abhandlungen in der interaktiven Medienkunst als Begriff [findet]«, dabei »allerdings oft mit der Haptik verwechselt oder ungenau definiert [wird]« (ebd., 31). Von den in der vorliegenden Arbeit vertretenen Differenzierungen und phänomenologischen Sensibilitäten für Unterschiede im konkreten Erleben könnten insofern möglicherweise auch stark technologiefokussierte Ansätze der *Haptic Media Studies* und der teletaktilen Medienkunstfor-

graphy. We are given an insistent sense of ‹in front of› and ‹in back of› that seems to organize the image as a sequence of receding planes. And in fact the fundamental organization of the stereoscopic image is planar. We perceive individual elements as flat, cutout forms arrayed either nearer or further from us« (Ders. 1992[1990], 125).

3 In diesem Begriff spiegelt sich ebenfalls ihre Überlegung, dass der Vorwurf der informationellen Geschlossenheit, der dem perspektivisch konstruierten, räumlichen Bild so oft gemacht wurde, auf das 3D-Bild nicht zutreffe; dieses sieht sie vielmehr als noch offener und unterbestimmter als Marks' lückenhaftes haptisches Bild, da es die Zuschauer*innen mit einer »abundance of depth planes« (ebd., 397) anstelle eines »coherent statements« (ebd., 384) konfrontiere.

schung profitieren, um genauere Beschreibungen, auch im Vergleich zu berührungsloser Teletaktilität, zu leisten.

Eine m. E. besonders vielversprechende Forschungsrichtung liegt in der Kombination haptisch-taktiler Analyse mit kulturwissenschaftlicher Raumforschung und Raumphilosophie. Jenseits Deleuze' Überlegungen zum Tastsinnlichen, die ich vor allem seiner Bacon-Studie *Logik der Sensation* sowie seinen Kino-Büchern entnommen habe, könnte etwa geprüft werden, wie haptische oder taktile Wirkungen des Raums mit Deleuze' und Guattaris Konzepten des glatten und des gekerbten Raums zusammenhängen,⁴ welche zudem, ebenso wie die untersuchten ASMR-Videos, eine starke Verbundenheit von Tastsinnlichkeit und Ton nahelegen. Im Zusammenhang mit ihren Ausführungen zur Nomadologie und zu nomadischer Kunst in *A Thousand Plateaus* (1987[1980]) unterscheiden Deleuze und Guattari den »smooth space« als Lebensraum des* der Nomad*in – etwa die Steppe, die Sandwüste oder die Eiswüste – vom »striated space« der Städte und der landwirtschaftlich genutzten Böden (ebd., 353; 380ff.). Der *smooth space* stellt einen offenen, fluiden, nicht-parzellierten und nicht geordneten Raum dar. Aus der Distanz betrachtet wirkt der glatte Raum homogen; erst aus der Nahsicht heraus, die er auch einfordert (vgl. ebd., 493), wird deutlich, dass er aus unzähligen, heterogenen, chaotischen Elementen besteht:

[T]here is an extraordinarily fine topology that relies not on points or objects but rather on haecceities, on sets of relations (winds, undulations of snow or sand, the song of the sand or the creaking of ice, the tactile qualities of both). It is a tactile space, or rather »haptic«, a sonorous much more than a visual space (ebd., 382).

Besonders in Sounds-Videos bewegen sich die ASMRtists wie Nomad*innen in haptisch-akustischen Explorationen durch die Dingräume ihrer Videos, nicht anhand von feststehenden oder festgelegten Punkten und Einteilungen, sondern »step by step«, wobei die passierten Punkte immer nur vorläufige Relais ihres Weges darstellen; eine Bewegung, die zwar oft bedächtig und methodisch wirkt, bei der aber der Weg selbst, als affektives Substrat, das Ziel ist: »the in-between has taken on all the consistency and enjoys both an autonomy and a direction of its own« (ebd., 380; vgl. auch 479).

Es könnte also überlegt werden, inwieweit filmische Sequenzen, etwa des Slow Cinema, die sich über die Konzentration auf Atmo, Materialisierende Klang-Hinweise und lange Einstellungen ausgedehnten Explorationen von Materialitäten und taktilen Erfahrungen von Umgebungsqualitäten hingeben, ebenso wie die Mikrokosmen von ASMR-Sounds-Videos als *smooth spaces* beschrieben werden können. In BIN-JIP etwa erscheint das Verhalten des Protagonisten Tae-suk (Lee Hyun Kyoon) in seiner Zeit der Internierung eindrücklich als haptische Exploration seiner Zelle (TC 00:58:10–00:59:02). Er zieht die Schuhe aus, bewegt sich langsam an der Wand entlang, erfährt die Grenzen des Raums; man hört das Streifen seiner Fußsohlen auf dem Holzboden, seines Hemdes an der steinernen Wand. Später (TC 01:02:12) hat er das Hemd ausgezogen und

⁴ Marks selbst nennt diese sowohl zu Beginn von *The Skin of the Film* (vgl. SF xiv) als auch von *Touch* (vgl. To xii) als eine Inspirationsquelle für ihren Begriff des haptischen Bildes, expliziert dies aber nicht weiter.

bewegt sich mit sichtbarer Körperspannung und in vollster Konzentration schleichend mit ausgebreiteten Armen durch den Raum, als praktiziere er Tai Chi, wobei er immer wieder mit einem Flattern der Hände den Luftwiderstand zu prüfen scheint. Wiederholt kann er seinen Wärter täuschen und durch seine Stealth-Bewegungen in dem kleinen Raum praktisch unsichtbar werden; als der Wärter die Zelle betritt, um ihn zu suchen, bewegt sich Tae-suk im Einklang mit dessen Bewegungen so dicht hinter ihm, dass ihn zuletzt nur der doppelte Schatten auf dem Boden verrät. Der Wärter verprügelt ihn und fragt ihn dann, was er mit dieser Art des Versteckspiels überhaupt anfangen wolle. Die folgende ›Trainingssequenz‹ antwortet mit einer Großaufnahme von Tae-suks Faust, die er mit ausgestrecktem linken Arm in die Kamera hält, dann langsam öffnet. Dabei verwandelt sie sich in eine apotropäische Augenhand: Auf die nun abwehrend zur Kamera gedrehte Handfläche hat Tae-suk sich für sein einübendes Ausführen des Raums diesmal ein Auge gemalt (TC 01:06:16-01:09:06). Dieses symbolisiert zugleich den Blick des Wärters, dem er zu entgehen trainiert, und die Kontrolle, die Tae-suk über die haptische Wissbarmachung des Raums, der akustischen Eigenschaften seiner Dielen, der Luftbewegungen in ihm erlangt hat. Die Szene endet in einer demonstratio ad oculos: Tae-suk drückt sich an die Wand, grinst schelmisch direkt in die Kamera und flieht dann nach links aus dem Kader. Die Kamera folgt augenblicklich und sucht, sich um die eigene Achse drehend, den Raum ab; Tae-suk aber bleibt verschwunden bzw. außerhalb unseres Blickfelds. Er hat sich Freiheit erspielt, indem er den gekerbten Raum des Gefängnisses haptisch exploriert hat wie einen glatten Raum.

Neben solchen, von den Konzepten des glatten und des gekerbten Raums inspirierten, haptic-taktile Analysen böte sich als weitere raumorientierte Forschungsrichtung auch eine noch genauere Untersuchung des Zusammenhangs von haptischer und taktiler Raumerfahrung, Raumästhetisierung und -vermittlung und Gender an. Diese habe ich in der Analyse von LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON über eine Berücksichtigung der Sinnesgeschichte eröffnet, indem ich die vor dem sinnesgeschichtlichen Hintergrund der Diskursivierungen des Tastsinns unterschiedlich konnotierten haptischen Explorationsbewegungen der subjektiven Kamera im Raum auf ihre geschlechterkonstruktiven Wirkungen hin befragt habe. Die Beseitigung eines Verständnisses räumlich verstehbarer Bilder als nicht-körperlich, um das sich diese Arbeit bemüht hat, ist hier als Schritt hin zur Verbindung einer spezifisch tastsinnlich sensiblen Art der Filmanalyse mit feministischen und queeren Weiterführungen der Leibphänomenologie zu verstehen. Bereits Iris Marion Young hatte, in einem kritischen Verständnis des »Ich kann« Merleau-Pontys, auf die Genderabhängigkeit der Erfahrung des Zusammenhangs von Eigenbewegung und Raumerfahrung verwiesen: Young sieht die »modalities of feminine bodily comportment, motility, and spatiality« (Dies. 2005[1977], 32) als Ausdruck einer Spannung zwischen Transzendenz und Immanenz, Subjektivität und Objektivität, die von einer grundlegenden, gesellschaftlichen Objektifizierungserfahrung von als weiblich gelesenen Subjekten herröhrt: »[F]eminine movement exhibits an *ambiguous transcendence*, an *inhibited intentionality*, and a *discontinuous unity* with its surroundings« (ebd., 35; Herv. i. Orig.). Nach Sobchack, die an Young anschließt, betrifft diese Art des Erlebens nicht nur den als weiblich gelesenen Körper, sondern auch »the ›colored‹ body, the ›diseased‹ body, the ›impaired‹ body, the ›fat‹ body, the ›old‹ body, and even the ›deprived‹ body« (AE 159).

An die Frage, wie genau Filme, die eine solche Art der ‚immanentisierenden‘ Raum erfahrung als Zuschauer*innenposition adressieren und erschaffen, auf Prozesse der Taktilisierung und Haptilisierung zurückgreifen, ließe sich zudem die Frage anschließen, ob – wenn die Raumerfahrung gegründet ist auf die als möglich oder unmöglich, eingehetzt oder unbeschränkt eingeschätzte Eigenbewegung – auch der Raum selbst über haptisch-taktile Emergenzprozesse insgesamt als geschlechtlich gelesen werden kann und/oder sollte. Wie verhält sich haptisch-taktile Analyse etwa zu Linda Hentschels Beschreibung der zentralperspektivischen Raumflucht als eindringbar und damit weiblich (vgl. Dies. 2002); gibt es eine haptisch-taktile produzierte ‚Geschlechtlichkeit von Raumentwürfen‘ und, wenn ja, was bedeutet das im konkreten Analysefall etwa für das Verhältnis von haptischem, diahaptischem und mimetischem Raumerleben?

Darüber hinaus kann die Frage, wie die filmische Involvierung und Vermittlung tastsinnlichen Verhaltens und Erlebens insbesondere über die Konstruktion und Vermittlung filmischer Räume Subjektpositionen erschafft, welche als heteronormativen Geschlechtervorstellungen entsprechend oder von ihnen abweichend lesbar erscheinen, auch als haptisch-taktile Konkretisierung von Sara Ahmeds queerphänomenologischem Vorgehen verstanden werden, danach zu fragen, wie räumliche Anordnungen Subjekte ausrichten, *orientieren* und darüber als Körper und Begehrungsobjekte formen (vgl. Dies. 2006). Das Vokabular einer haptisch-taktilen Filmanalyse kann hier helfen, nicht nur (wie das haptische Bild) Prozesse der Desorientierung, sondern auch Prozesse der Re- und Neu-Orientierung und der Vermittlung von subjektorientierendem Berührungsbegehr zu beschreiben.

Weiter auszuweiten wäre auch die Beforschung der Bedeutung hypnotischer und Trance-befördernder Gestalten, Muster und Rhythmen für die Taktilität audiovisueller Medien. Insbesondere besteht hier noch ein Forschungsdesiderat im Überschneidungsbereich von Filmtheorie, Sound Studies und Hypnoseforschung. Auch sollten sensorische Kulturen, die sich online um Normvarianten der Wahrnehmung wie bestimmte Synästhesien oder um in weitestem Sinne ungewöhnliche und unterforschte Wahrnehmungsphänomene herum bilden und dabei etwa »frisson⁵-inducing content«, »trippy content«, »oddly satisfying content« oder »mildly infuriating content« produzieren und teilen, sowie ihre Diskurse und ästhetischen Praktiken der medialen Selbstaffektion insgesamt stärkere Beachtung hinsichtlich ihrer möglichen Bedeutung für filmtheoretisches und filmanalytisches Arbeiten finden.

5 *Frisson*, zurückgehend auf altfranzösisch *friçon* ‚Schauder, Zittern‘ sowie auf lateinisch *frigere* ‚kalt sein, frieren‘, bezeichnet eine bestimmte Art von Schauer, der mit – oft wie die ASMR-tingles ebenfalls besonders am Kopf gespürter – Gänsehaut einhergeht und der vor allem als Reaktion auf eine heftige Gemütsbewegung auftritt. Ein derartiges Erschauern scheint insbesondere als Reaktion auf mitreißende, emotional bewegende, beeindruckende oder berauschende Stellen von Musikstücken aufzutreten, weswegen in der Forschung zu diesem Phänomen auch oft von »musical chills« gesprochen wird (s. z. B. Harrison/Loui 2014). Während der Definitionsversuche von ASMR insbesondere in der Anfangszeit der ASMR-Community gab es schon früh starke Bemühungen um eine Abgrenzung von ASMR zu *frisson* und um eine Zensur von *frisson*-Inhalten in ASMR-Subreddits (vgl. Kirschall 2013, 27ff.).

Die Frage nach dem Status von Normvarianten der Wahrnehmung und atypischen sinnlichen Erlebensweisen medialer Inhalte und Ästhetiken und ihrer Diskursivierung bringt mich zuletzt auch zum Thema des situierten Forschens zurück. Wenn ich mich in der vorliegenden Arbeit bemüht habe, für das, was Marks als haptische Gewebe auffasst, die in sich nicht mehr differenziert werden können oder müssen, Möglichkeiten der Binnendifferenzierung zu finden, dann war dies auch meinem ganz persönlichen Erleben solcher filmischen Bild-Ton-Komplexe geschuldet, das auf meine Situertheit als halbseitig taube Autistin mit meiner Art der neurodivergenten Wahrnehmung zurückgeht. Letztere weicht vielleicht von einer anderen, mehrheitlichen Art der Wahrnehmung ab, die eventuell weniger detailfixiert, weniger farborientiert, stärker zentral kohärent, weniger angewiesen auf monaurale, Nähe-anzeigende Pegeldifferenzen oder stärker narrativ-deutend ausgerichtet ist. Autistische Wahrnehmung umfasst zudem oft sowohl eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Texturen, materielle Beschaffenheiten und taktile Qualitäten⁶ als auch eine Neigung zu »visual stimming«, was zu dem im DSM-5 genannten Diagnosekriterium des »unusual interest in sensory aspects of environment« gezählt werden kann und sich in Verhaltensweisen wie dem Auswählen ungewöhnlicher Betrachtungswinkel und -distanzen von Dingen, »closely inspecting things«, »squinting or relaxing your eyes«, »heightened interest in watching light, or movement, or colour« und »unusual exploration of objects and environment« (Video [54]; TC 14:12) ausdrückt. Autistische Wahrnehmung kann damit gewissermaßen als kreative phänomenologische Praxis, als perzeptives Experimentieren verstanden werden, das Erlebensweisen audiovisueller Medien auf ihre Peripherien, Latenzen und Horizonte hin untersucht. Die hier zugrundeliegende Betrachtungsweise kann damit auch einen Beitrag zur Abbildung einer spezifischen Art minoritärer Wahrnehmung und zur Diversifizierung des wachsenden Archivs der Diskursivierung möglicher Filmwirkungen leisten, das durch filmtheoretische und filmanalytische Arbeiten gebildet und beständig erweitert wird. Dabei kann sie zum Entstehen neuer intersubjektiver Vergleichbarkeiten, Wahrnehmbarkeiten und Denkbarkeiten beitragen und damit für das Phänomen und Forschungsfeld audiovisueller Tastsinnlichkeit hoffentlich Ähnliches leisten wie die ästhetischen Praktiken und Diskurse der ASMR-Community.

Loslassen

Ich habe mit der vorliegenden Arbeit versucht, dem Phänomen der filmischen Tastsinnlichkeit auf die Spur zu kommen, mögliche Arten und Weisen seines Auftretens dingfest zu machen, sie zu reifizieren, ihnen möglichst feste Gestalten zu geben, die man

6 Die Autistin und Videobloggerin Ponderful spricht von einer »preoccupation with texture, touch, tactile stuff« (Video [54], TC 13:38), die für viele Autist*innen dazu führt, von bestimmten Materialien extrem angezogen oder extrem abgestoßen zu sein, was u. a. die hohe Bedeutung von taktilem angenehmer Kleidung für Autist*innen erklärt. In einer Aktion, bei der sie mit ihren Abonnent*innen zusammen versuchte, treffende Bezeichnungen für spezifische autistische Erlebensweisen zu finden, kreierte sie das von ihren Abonnent*innen als sehr treffend empfundene Wort »frabbish« als Kofferwort aus »fabric« und »rubbish« zur Beschreibung von Tagen besonders merklicher taktiler Hypersensibilität, an denen die Hautreizung durch Kleidung besonders schwer erträglich ist (s. Video [55], TC 48:30 und 53:21).

erfassen, benennen, beschreiben, gegeneinander abgrenzen und ordnen kann. Ich habe mich bemüht, die Modi filmischer Tastsinnlichkeit festzuhalten, abzutasten, ihre Umfänge zu ermessen, ihre Ausdehnungen nachzufahren, ihre Bedeutungen abzuwägen, mir ihre Strukturen, ihre Intensitätsverläufe, ihre Rhythmen und ihr Zusammenwirken zu erschließen. Filmische Tastsinnlichkeit mit Sprache einzufangen war nicht zuletzt der Versuch, etwas zu begreifen, das mich fasziniert und festhält – die Berührungshierarchie umzukehren. Damit das Festhalten eines Faszinosums nicht zum gegenseitigen Stillstellen wird, die Verkrallung nicht zur Reizadaptation führt, »die Augenhand nicht erblendet«, sondern sich immer wieder neu im rezeptiv-fragenden Kontakt annähern kann, muss es auch zuletzt ums Loslassen gehen; darum, Begriffe und Modelle des Begreifens auch immer wieder einzuklammern und sich von der sinnlichen Wirkung von Film »mit blinzelndem Entzücken« überraschen zu lassen. Vor allem aber muss es darum gehen, meinen Blick aus der Hand zu geben – meine Perspektive auf audiovisuelle Tastsinnlichkeit der Palpation und Kritik anderer zu überlassen, damit sich aus dem Kontakt neue Fragen und neue Antworten formen können. Diesen Text, der nun wieder der glitzernden Weiße der leeren Seite Platz machen soll, möchte ich mit Jean-Dominique Baubys blinzelnd »aus dem Nichts geholt[en]« Worten (Ders. 1997, 79; 128) beenden:

Ich entferne mich. Langsam, aber sicher. So wie der Seemann auf einer Überfahrt die Küste verschwinden sieht, von der er aufgebrochen ist [...]. Wird all das ein Buch ergeben?