

Sonja Kirschall
Bochum

The haptic image revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes

Abstract: Das Konzept des haptischen Bildes nach Laura U. Marks hat in den letzten Jahren eine breite und weitgehend unkritische Anwendung in filmwissenschaftlichen Arbeiten erfahren. Dieser Aufsatz problematisiert seine offenkundig sehr breite Anwendbarkeit auf verschiedenste Bildästhetiken, vollzieht kritisch seine Herleitung über die Arbeiten des Kunsthistorikers Alois Riegl nach und schlägt Binnendifferenzierungen des Konzeptes vor. Dies wird mit dem Versuch verknüpft, erste Ansätze eines Vokabulars für eine ‚hapto-taktile Filmtheorie‘ zu entwerfen.

Sonja Kirschall (M.A.), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft (IfM) der Ruhr Universität Bochum. Studium der Anglistik, Film- und Medienwissenschaft in Bochum und Leeds, GB. 2009–2014 wissenschaftliche Hilfskraft am IfM. Derzeit Promotion bei Prof. Dr. Eva Warth zur Denkfigur des Haptischen in der Filmtheorie. Forschungsschwerpunkte: Diskursgeschichte der Sinne, crossmodale Filmwahrnehmung, Subjektivierung entlang medienvermittelter sensorischer Reorganisationsprozesse.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Einleitung

Der Begriff des haptischen Bildes (*haptic image*), wie ihn Laura U. Marks in ihrer 2000 publizierten Dissertation *The Skin of the Film* unter Rückgriff auf kunsttheoretische Reflexionen Alois Riegls entwickelt, hat – meist zusammen mit dem korrelierenden Begriff der haptischen Visualität (*haptic visuality*) – vor allem in den letzten Jahren eine sehr große Aufmerksamkeit und breite Anwendung in filmwissenschaftlichen Arbeiten erfahren. So findet sich das Konzept des haptischen Bildes nach Marks etwa bei Martine Beugnet¹, Miriam Ross², Anke Zechner³, Bettina Papenburg⁴, Jennifer Barker⁵, Catherine Grant⁶, Kristoffer Noheden⁷, Malgorzata Bugaj⁸, Marcus Stiglegger⁹, Julia Alekseyeva¹⁰ oder Patricia Silveirinha Castello Branco¹¹, um nur einige zu nennen. Auffallend ist dabei, dass das haptische Bild weitgehend unkritisch zur Analyse verschiedenster Film- und Videoarbeiten genutzt wird. Versuche, den Begriff weiterzuentwickeln, indem etwa die bei Marks aus dem Haptischen ausgeklammerte Raumtiefe integriert wird¹², das Konzept auf 3D-Film übertragen wird¹³ oder auch repräsentierende,

¹ Vgl. dies. (2007): *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: EUP, insbes. Kap. 2: The Aesthetics of Sensation.

² Vgl. dies. (2012): „The 3-D aesthetic: Avatar and hyperhaptic visuality“. *Screen* 53.4, S. 381–397.

³ Vgl. dies. (2008): „Filmwahrnehmung mit allen Sinnen – von der Programmierung der Nahsinne im Kino“. In: Klippel, Heike (Hrsg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster: Lit, S. 261–285 sowie dies. (2013): „Berührung. Taktile Dimensionen im Material. Experimentalfilme von Frauen“. In: dies./ Brauerhoch, Annette/Krautkrämer, Florian (Hrsg.): *material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen*. Berlin: b_books, S. 165–179.

⁴ Vgl. dies. (2011): „Touching the Screen, Striding through the Mirror: The Haptic in Film“. In: Menrath, Stefanie/Schwinghammer, Alexander (Hrsg.): *What does a Chameleon look like? Topographies of Immersion*. Köln: Halem, S. 112–136.

⁵ Vgl. dies. (2009): *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, insbes. Kapitel 1: Skin.

⁶ Vgl. dies. (2011): „Touching the Film Object? Notes on the ‘Haptic’ in Videographical Film Studies“. *Filmanalytical* (29.08.2011). <http://filmanalytical.blogspot.de/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html>. (13.01.2017).

⁷ Vgl. ders. (2013): „The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer“. *Journal of Aesthetics & Culture* 5 (2013). <http://dx.doi.org/10.3402/jac.v5i0.21111>. (13.01.2017).

⁸ Vgl. dies. (2014): *Visceral Material: Cinematic Bodies on Screen*. Edinburgh Research Archive. <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/10653>. (13.01.2017).

⁹ Vgl. ders. (2012): „Haptische Bilder“. In: ders./Ritzer, Ivo (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 42–54.

¹⁰ Vgl. dies. (2015): „Nuclear Skin: Hiroshima and the Critique of Embodiment in *Affairs Within Walls*“. In: Edwards, Matthew (Hrsg.): *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*. North Carolina: McFarland & Co, S. 99–110.

¹¹ Vgl. dies. (2010): „Haptic Visuality and Neuroscience“. In: Dadejík, Ondřej/Stejskal, Jakub (Hrsg.): *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 89–111.

¹² Vgl. Pigott 2015, s. auch Fußnote 46.

¹³ Vgl. Ross 2012, s. auch Fußnote 2.

verstehbare Bilder als potenziell haptisch verstanden werden¹⁴ gibt es zwar; das Konzept selbst, seine Herleitung, seine Grundannahmen und Implikationen werden allerdings nicht mehr kritisch hinterfragt. Eine grundlegende kritische Revision eröffnet jedoch die Möglichkeit, neue, bislang unausgelotete Beschreibungspotenziale des Begriffes freizulegen.

Um dies zu leisten, möchte ich im Folgenden zunächst Marks' Denkweg in ihrer Konzeption des haptischen Bildes nachzeichnen, wobei deutlich werden wird, dass sie Riegls kunsttheoretische Überlegungen zu Raumkonzeptionen in den plastischen und den flächenbildenden Künsten¹⁵ nicht einfach nur auf den Film überträgt. Vielmehr wird das haptische Bild bei Marks zu einem Konzept, das Riegls Bestimmung des Haptischen sowohl erweitert als auch (in anderer Hinsicht) verengt und sich letztlich als ein – vielleicht gerade deshalb aktuell so populäres – intrinsisch ambivalentes Konzept darstellt. Im Anschluss an die Erläuterungen zu Marks' Denkweg aufbauend auf Riegls Arbeit und den Unterschieden zwischen beiden Ansätzen werde ich Implikationen und Schwierigkeiten der konkreten Definition des haptischen Bildes bei Marks anhand der Problemfelder der Bildästhetik, der Zuschauerkonzeption und der Narration problematisieren und als Lösungsansatz jeweils Binnendifferenzierungen des Begriffes vorschlagen.

2. Haptische versus optische Visualität – Von Riegl zu Marks

Die Bestimmung des haptischen Bildes entwickelt Marks zunächst auf Basis des Begriffes der haptischen Visualität (*haptic visibility*).¹⁶ Haptische Visualität versteht sie dabei als einen bestimmten Sehmodus, zu dem der Zuschauer von bestimmten Bildern, nämlich haptischen Bildern, angeregt werde. Bei dieser Art des Sehens verhielten sich die Augen mehr wie Tastorgane und der Tastsinn werde bei der Wahrnehmung stärker adressiert und involviert als bei ‚normalem‘ Sehen, welches Marks mit dem Gegenbegriff der „optischen Visualität“ (*optical visibility*) bezeichnet. Hauptkriterien bei der Unterscheidung beider Sehmodi sind für sie die Illusion von Räumlichkeit bzw. der Eindruck von Flächigkeit, die Nähe bzw. Distanz des Betrachterstandpunktes zum Bildobjekt und die Erkennbarkeit der Bildgegenstände: „Haptic visibility is distinguished from optical visibility, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision“¹⁷. Damit zusammenhängend ist die Beziehung zwischen Figur und Grund; beide seien bei haptischen Bildern nicht klar gegeneinander konstituiert.¹⁸ Weitere zentrale Unterscheidungskriterien sind die Informationsdichte des Bildes und die Frage, inwieweit es den Sehsinn auf

¹⁴ Vgl. Papenburg 2011, Fußnote 4; Trotter, David (2008): „Lynne Ramsay's *Ratcatcher*: Towards a Theory of Haptic Narrative“. *Paragraph* 31.2, S. 138–158.

¹⁵ Vgl. Riegl 1893: 1.

¹⁶ Vgl. Marks 2000: 162ff.

¹⁷ Marks 2000: 162.

¹⁸ Vgl. Marks 2000: 154; Marks 2002, 13.

adäquate oder inadäquate Art anspreche, die Rezeptionshaltung des Zuschauers sowie die Beziehung des Bildes zu Repräsentation und Narration.

In ihrer Begriffswahl bezieht sich Marks auf die Arbeiten des Wiener Kunsthistorikers Alois Riegl, der um 1900 die Unterscheidung zwischen haptischen und optischen Eigenschaften von Kunst entwickelte.¹⁹ Riegl untersucht die in Bezug auf ihre räumliche Wirkung völlig verschiedenen Arten der Darstellung einerseits bei altorientalischer Kunst, die eher flächig erscheint, und andererseits bei bestimmten Richtungen griechisch-antiker Kunst sowie später der Renaissance- und Barock-Malerei, die eher räumlich wirken. Er geht von einer teleologischen Entwicklung der Kunst aus, die zu einer illusionistischen Raumdarstellung hinstrebt und die mit einer Verschiebung von eher haptisch zu eher optisch strukturierten Kunstwerken einhergeht. Erstere, etwa altägyptische Reliefarbeiten weisen eine Darstellungsart auf, die das Kunstwerk aus der Distanz betrachtet flach wirken lässt. Oft wird, wie bei der Darstellung des Pharaos Amenophis IV. mit seiner Familie aus dem 14. Jahrhundert vor Christus (vgl. Abb. 1), der Umraum der Figuren zusätzlich „mit unräumlichen Elementen wie Hieroglyphen gefüllt“²⁰. Die Modellierung des Reliefs, dessen Details hier wie bei einer Hohlform in die Grundfläche hineingearbeitet sind, können vom Betrachter nur aus der Nähe wahrgenommen werden – das Kunstwerk fordert eine Betrachtung aus der „Nahsicht“²¹ also geradezu heraus.



Abb. 1: Hausaltar. 18. Dynastie (Neues Reich). Unbekannter Künstler, um 1345 v. Chr. Kalkstein, 32,5 x 39 cm, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin.

¹⁹ Für eine detaillierte Beschreibung der Bedeutung des Haptischen in Riegls Schriften und eine biografische und diskursgeschichtliche Kontextualisierung seines Interesses am Verhältnis von Seh- und Tastsinn, das „Riegls Schriften geradezu leitmotivisch“ durchzieht, vgl. Fend 2005 (hier: 168).

²⁰ Ebd.: 179.

²¹ Zur Unterscheidung in Nahsicht, Normalsicht und Fernsicht vgl. Riegl 1966: 129f; 289ff.

Wird dieser stattgegeben, liefert das Kunstwerk dem Rezipienten mit Ausdehnungen und Umrisslinien die „objektiveren“²², durch den Tastsinn erfahrbaren Eigenschaften der dargestellten Dinge und Körper.



Abb. 2: *Staalmeesters. Die Vorsteher der Tuchmacherzunft*. Rembrandt van Rijn, 1662. Öl auf Leinwand, 191,5 x 279 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Demgegenüber zeigen optisch strukturierte Kunstwerke, die Riegl in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und speziell in den Gemälden Rembrandt van Rijns vervollkommen sieht, eine Darstellungsart, die raumillusionistisch ist und aus der Ferne wahrgenommen werden will bzw. die „Fernsicht“ adressiert, sowie vor allem die „subjektiveren“, durch den Sehsinn erfahrbaren Eigenschaften Farbe und Licht zur Modellierung ihrer Gegenstände und Szenerien nutzt. Auch deshalb ist sie für Riegl einerseits mit einer Immaterialisierung der Objekte konnotiert, andererseits mit einer Psychologisierung der Szene, die sich vor allem bei Rembrandt durch die Darstellung von aus dem Bildraum herausblickenden und dem Betrachter zugewandten Figuren zeigt, wie z. B. sein Gruppenporträt „Staalmeesters. Die Vorsteher der Tuchmacherzunft“ besonders gut veranschaulicht (vgl. Abb. 2). In diesem Bild scheinen die Figuren mit dem Betrachter zu kommunizieren und dadurch eine Verbindung herzustellen, die „Innerbildliches und Außerbildliches miteinander verklammert“²³. Für Riegl bedingt der optische Stil der niederländischen Barockmalerei ein ideales Rezeptionsverhältnis, bei der das betrachtende Subjekt dem Kunstwerk mit einer bestimmten Art von

²² Riegl schreibt: „Während die optischen Eigenschaften im Dunkel verschwinden, bleiben die tastbaren bestehen: Ausdehnung und Begrenzung sind also die objektiveren, Farbe und Licht die subjektiveren Eigenschaften, denn diese hängen in höherem Maße von den zufälligen Umständen ab, unter denen sich das betrachtende Subjekt befindet“ (Riegl 2014[1903]: 18).

²³ Fend 2005: 185.

Aufmerksamkeit gegenübersteht, die „interesseloses Interesse, [...] aktive Passivität, tätige Empfindung“²⁴ ist.

Während für Riegl die stärkere psychologische Ansprache des Betrachters durch eine optisch-illusionistische Darstellungsart also durchaus positiv konnotiert ist, bemüht sich Marks in ihrer Theorie, diese Wertung umzudrehen: Optische Visualität und ihre „creation of an illusionistic picture plane that would be necessary for the identification of, and identification *with*, figures“²⁵ bedeutet für sie gerade *keinen* idealen Rezeptionsmodus, sondern basiere ganz im Gegenteil auf einer starken Trennung und einer Distanz zwischen Betrachter und Bild, die den Betrachter sowohl dazu verführe, sich als allsehenden und allmächtigen Betrachter zu wähnen, als auch „to imaginatively project him/herself into or onto the object“²⁶ Unter blickpolitischen Gesichtspunkten erscheinen ihr optische Bilder damit insofern problematisch, als dass sie es dem Zuschauer erleichterten, ein hegemoniales Verhältnis zu ihnen einzunehmen und die im Bild dargestellten Körper und Figuren zu dominieren. Da es ihr generell um eine Beschreibung potenziell subversiver Praktiken des interkulturellen Films mithilfe der analytischen Kategorie des haptischen Bildes geht, ist verständlich, warum blickpolitische Überlegungen in ihrer Definition des haptischen Bildes eine so zentrale Rolle spielen. Die Wichtigkeit, die Marks dabei der Erkennbarkeit von Körpern und Objekten zuschreibt, da diese dazu führe, dass das Bild weniger in seiner materiellen Beschaffenheit wahrnehmbar sei als vielmehr in seiner repräsentierenden und der Narration zuarbeitenden Funktion,²⁷ bedingt gegenüber Riegl eine nicht unerhebliche Verschiebung in der Konzeption des Haptischen und des Optischen. Bei Marks erscheinen beide Kategorien miteinander unvereinbarer als noch bei Riegl, die Differenz zwischen ihnen wirkt verschärft, denn während sie zwar einerseits argumentiert, die Differenz zwischen haptischer und optischer Visualität sei „a matter of degree. In most processes of seeing, both are involved, in a dialectical movement from far to near“²⁸, vermitteln ihre Ausführungen insgesamt doch eher den Eindruck, es gäbe so etwas wie einen Umschlagspunkt, an dem ein Filmbild oder eine Filmsequenz vom Haptischen ins Optische kippe. So schreibt sie zu Shauna Beharrys Videoarbeit *Seeing is Believing* (1991): „But at the point where the image becomes recognizable as that of a woman in a sari, narrative rushes in: to use Deleuzian terminology, the movement-image²⁹ returns“³⁰.

Noch bei Riegl erscheinen die Kategorien weniger starr, da seine Ausführungen eine eindeutige Bestimmung eines Kunstwerkes als rein haptisch oder rein optisch

²⁴ Ebd.: 183.

²⁵ Marks 2000: 166.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd.: 163.

²⁸ Ebd. 163.

²⁹ Marks parallelisiert ihr Konzept des haptischen Bildes mit Deleuze' Zeitbild; das optische Bild entspreche demgegenüber Deleuze' Konzept des Bewegungsbildes, „as it affords the illusion of completeness that lends itself to narrative“ (ebd.).

³⁰ Ebd.: 187.

immer schon problematisieren: Denn erstens ist die Art und Weise, wie ein Kunstwerk das Figur-Grund-Problem verhandelt, immer schon das Resultat eines ständigen Widerstreits und Kompromisszwangs; die Entwicklung des *Kunstwollens* vom „Streben nach der Objektivität der tastbaren Erscheinungen (haptischer Objektivismus) zur Objektivität der sichtbaren Erscheinungen (optischer Objektivismus)“³¹ ist nach Riegl von Beginn an als Problem der (nicht vermeidbaren) Kombination optischer und haptischer Mittel zu sehen, deren immer nur vorläufige und neue Probleme schaffende Lösungen die Entwicklung der Kunst vorantreiben.³² Zweitens bedeutet die Illusion eines Tiefenraums für Riegl nicht notwendigerweise ein insgesamt optisch zu nennendes Kunstwerk. So wird etwa in den linearperspektivisch konstruierten Bildern der italienischen Renaissance-Malerei zwar schon ein illusionistischer Tiefenraum konstruiert, die dargestellten Objekte und Körper werden aber meist noch durch klare Umrisslinien umrandet und erscheinen damit voneinander und vom Umraum zumindest teilweise getrennt – nach Riegl ein haptisches Verfahren.³³ Drittens können nach Riegl auch ursprünglich optische Gestaltungsmittel zur Erzeugung haptischer Wirkungen eingesetzt werden; er schreibt: „Von den beiden optischen Mitteln [Schatten und Luftperspektive, S.K.] lässt sich der Schatten [...] als Körperschatten zur Versinnlichung der kubischen Räumlichkeit [der Figurenkörper, S.K.] [...] gebrauchen“³⁴. So eingesetzt, trägt der Schatten also zur Steigerung des Eindrucks der Greifbarkeit von Körpern und Objekten bei.

Die Frage, wie Riegl jene haptische Wirkung beurteilt, die von erkennbaren Körpern ausgehen kann, wird auch von seiner Kategorie der Normalsicht aufgeworfen.³⁵ Diese bezeichnet das Sehen aus einer Entfernung, bei der die betrachteten Körper und Objekte beim Betrachter besonders stark die „Erinnerungen an die Erfahrungen des Tastsinns“³⁶ aufrufen. Gestalt und Volumen der betrachteten Körper erscheinen dabei mit anderen Worten besonders greifbar, der Raum besonders räumlich, während sich auf dem Weg zur Fernsicht und mit zunehmender Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem abermals (wie schon bei der extremen Nahsicht) ein Eindruck der Flächigkeit der Anschauung einstellen kann.³⁷ Auch kann der Tastsinn in der Normalsicht von Körpern und Dingen so unwillkürlich und vehement gereizt werden, dass Kontemplation und Selbstkontrolle zeitweilig gestört werden:

Eine Gemse ist in der Nähe aufgesprungen und eilt mit heftigen Sätzen hinweg über benachbarte Hänge. Mit einem Rucke ist meine ganze Aufmerksamkeit von der friedlichen Landschaft ab- und der Gemse zugewendet. Unwillkürlich zuckt die

³¹ Riegl 2014[1903]: 22.

³² Vgl. ebd.: 19.

³³ Vgl. Riegl: 1931: 216.

³⁴ Ebd.: 186.

³⁵ Vgl. Fußnote 21.

³⁶ Riegl: 1966: 129.

³⁷ Vgl. hierzu auch Fend 2005: 174.

Rechte, wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier, das das schwächere als Beute in den Bereich seiner Tastorgane bringen möchte.³⁸

Damit ist eine Variante der Adressierung des Tastsinns genannt, die einer haptischen Provokation entspricht, welche etwa in neurowissenschaftlichen Ansätzen zur Filmrezeption als *Embodied Simulation* mit der neuronalen Aktivierung motorischer Programme über sogenannte kanonische Neuronen erklärt wird.³⁹

All dies macht deutlich, dass die Kategorien des Optischen und Haptischen bei Riegl hochkomplex sind und weder als einfache Binarität verstanden, noch zwingend an andere Binaritäten wie Tiefenraum und Fläche, Figuralität und Abstraktion gekoppelt werden können. Einerseits integrieren Kunstwerke immer schon haptische und optische Mittel, andererseits werden je verschiedene Dimensionen des Tastsinns virulent. Fend schreibt: „Riegl differenzierte die Facetten des Tastsinns zwischen Greifinstinkt, dem Tasten als Erschließung von Dreidimensionalität, das in die Raumwahrnehmung des Auges mit eingeht, und der professionellen Sensibilität des Kunsthistorikers für die Beschaffenheit gestalteter Oberflächen“⁴⁰.

Es wäre mithin zu kurz gegriffen, Riegl so zu lesen, als ginge es bei der Unterscheidung von optischer und haptischer Kunst lediglich darum, zu fragen, ob der Tastsinn angesprochen wird oder nicht. Vielmehr fragt Riegl, mithilfe welcher gestalterischen Mittel ein Kunstwerk seine Figur-Grund-Relation und seine Raumdarstellung verhandelt, und wie genau es dabei zu einer Übersetzung der Naturvorlage vom Haptischen ins Optische sowie von der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität kommt, mit anderen Worten: Wie stark vermittelt und wie stark illusionsbildend ist die Art der Darstellung?

Damit hängt nicht zuletzt die Frage zusammen, wie eine bestimmte Darstellungsart unsere sinnlichen Erinnerungen aufruft. Für Riegl bedeutet eine optische Darstellungsart eine stärkere Involvierung der Erinnerung im Sinne eines psychischen ‚Umwegs‘; haptische Mittel dagegen reizen den Tastsinn vermeintlich direkter.⁴¹ Der Unterschied zwischen optischer und haptischer Gestaltung und ihrer jeweiligen Wirkung lässt sich m. E. verständlicher beschreiben, wenn man die haptischen Mittel der Ausdehnung und Umrisslinie als *intermodale Analogien* beschreibt: Die Linie lässt sich (für den Rezipienten) als die optische Analogie des Ab tastens eines Körpers, sowie (für den Maler) als die darstellbare Spur des

³⁸ Riegl 1899: 48.

³⁹ Vgl. Gallese/Guerra 2012: 185.

⁴⁰ Fend 2005: 202.

⁴¹ Vgl. Riegl 1931: 256. Kontrastiert man dies mit Riegls Beschreibung des (ebenfalls erinnerungsabhängigen) Greifinstinkts in der Normalsicht (s. o.) wird offensichtlich, dass man mit einer rein quantitativen Deutung des Tastsinns und der haptischen Affizierung nicht weiterkommt, ohne dass Riegls Kategorien unlogisch werden; der starke Greifinstinkt in der Normalsicht bleibt nur dann innerhalb Riegls Theorie verständlich, wenn man ihn als *qualitativ anders* als die Haptik der Fläche bzw. der Nahsicht begreift.

Abtastens begreifen. Die optischen Mittel des Helldunkels und der Farbabstufung hingegen provozieren nicht nur eine Erinnerung an die der Rezeption vorausgegangene haptische Welterfahrung des Rezipienten, sondern an haptische und optische Erfahrungen *in ihrem Zusammenspiel* – damit sind diese eher intermodale *Übersetzungen*. So argumentiert, könnten sie als medialisierter, aber auch als synästhetischer als die haptischen Mittel verstanden werden, da die ausgelösten Erinnerungen an Welterfahrung multisensorieller sind – was ebenfalls neues Licht auf Marks' Einschätzung optischer Bilder als vermeintlich weniger körperlich-affizierend werfen würde.

Die Komplexität der Kategorien des Optischen und Haptischen bei Riegl lassen die These zu, dass Haptik für Riegl nicht ausschließlich an die haptischen Gestaltungsmittel Umrisslinie und Ausdehnung, an die Nahsicht oder an die Fläche gebunden sein muss, sondern dass neben einer ‚flächenhaptischen‘ Wirkung offenbar auch eine ‚raumhaptische‘ sowie eine ‚körperhaptische‘ Wirkung⁴² mit Riegl denkbar sind. Dies eröffnet auch die Möglichkeit, anstatt die Adressierung des Tastsinns rein quantitativ zu denken und anzunehmen, „haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality“⁴³, qualitativ danach zu fragen, welche Bildelemente jeweils *welche Facetten* des Tastsinns ansprechen können.

Mit Marks ist eine Adressierung des Tastsinns über das Aufrufen von Tastsinneserinnerungen zwar denkbar – tatsächlich ist die Frage, wie Film über sensorische Erinnerungen synästhetisch wirken kann, zentral für ihre gesamte Arbeit. Allerdings sind haptische Wirkungen, die von erkennbaren Körpern oder vom Raum ausgehen, in ihrer Konzeption des haptischen Bildes, das keine Raumillusion bietet und Körper eher verschleiert, verdeckt und dem Betrachter vorenthält,⁴⁴ zumindest problematisch. Im Modus der haptischen Visualität lassen sich mit ihr haptische Wirkungen, die auf Erinnerung und haptischer Provokation beruhen, nur bezogen auf die Flächigkeit des Bildes beschreiben, womit nur Texturen, Materialien und Substanzen in den Blick kommen; mit anderen Worten, Marks' Konzept des haptischen Bildes begreift Haptik vor allem als Flächenhaptik, während für körper- oder raumhaptische Adressierungen des Tastsinns kein bildästhetisches Vokabular zur Verfügung steht. Dabei ist nicht einleuchtend, warum diese nicht ebenso stark von einer bestimmten zu beschreibenden Bildästhetik abhängen sollten, denke man nur an die Auswirkung von HD und höheren Auflösungen oder von hohen Bildwechselfrequenzen auf den Eindruck der Materialität und Greifbarkeit intradiegetischer Körper, Gegenstände und Raumstrukturen.

Mit ihrer Konzentration auf die Fläche reiht sich Marks dabei in eine der zwei großen „Denkschulen des Haptischen“ ein, die Antonia Lant und Klemens Gruber

⁴² Mein Begriff ‚körperhaptisch‘ bezieht sich dabei auf das, was Riegl selbst die „kubische Räumlichkeit der Figurenkörper“ nennt, vgl. Fußnote 34.

⁴³ Marks 2000: 163.

⁴⁴ Vgl. Marks 2000: 174f; 176f; 184.

als Teilergebnis ihres Forschungsprojektes *Texture Matters* identifiziert haben,⁴⁵ und die sie auf Alois Riegl einerseits und August Schmarsow andererseits als deren geistige Väter zurückführen. Dabei steht Riegl für die Denkschule des Haptischen als ein Phänomen der Fläche, Schmarsow für das Haptische als abhängig von Raumerfahrung.⁴⁶ Auf Basis der vorangegangenen Erläuterungen zu Riegls vielgestaltiger Erwähnung des Tastsinns und der Komplexität seiner Kategorien wäre allerdings zu überlegen, ob nicht Marks' Ansatz tatsächlich einen stärkeren Gegensatz zu Schmarsow darstellt als Riegls Theorie. Interessanterweise beschreibt Marks in *The Skin of the Film* an anderen Stellen, die sich nicht auf *haptic visuality* beziehen, durchaus auch Filmbilder, die in ihrer Ordnung eigentlich der *optical visuality* entsprechen müssten, aber dennoch den Tastsinn des Zuschauers adressieren würden. Es geht ihr dort um solche Bilder, die haptische Wirkungen dadurch auslösen können, dass sie das Körpergedächtnis des Zuschauers reizen: Durch das, was sie darstellen, lösen sie Erinnerungen des Tastsinns aus, und zwar nicht nur an die frühere Erfahrung von Texturen, sondern auch an die Erfahrung von Körpern und räumlichen Phänomenen. Diese Beschreibungen stehen aber, da sie mit dem Begriff des haptischen Bildes, wie sie ihn entwirft, eben nicht gefasst werden können, merkwürdig unvermittelt neben ihren Beispielen der Tastsinnesreizungen durch flächige *haptic images*. Körperhaptische und raumhaptische Wirkungen erscheinen so als Sonderfälle, in denen der Tastsinn nicht (wie bei haptischen Bildern) *aufgrund* der ästhetischen Organisation des Filmbildes, sondern *trotz* dieser gereizt wird. Hier zeigt sich, dass eine Konzeption optischer Visualität als distanziert, unkörperlich und das Bild dominierend zwar fruchtbar für die Frage nach der Möglichkeit einer minoritären Filmsprache ist, gleichzeitig aber zu einem inneren Bruch im filmphänomenologischen Verständnis prinzipiell *aller* (Film-)wahrnehmung als verkörpert führt.

3. Das haptische Bild nach Marks

Während es bei Marks also einerseits zu einer Verengung des Begriffs des Haptischen kommt, das bei ihr stärker als bei Riegl erstens als quantitativ bestimmbar, zweitens als flächenabhängig und drittens als repräsentierende Elemente ausschließend erscheint, nimmt sie andererseits in der konkreten Definition des haptischen Bildes und seiner Merkmale eine Erweiterung vor:

The works I propose to call haptic invite a look that moves on the surface plane of the screen for some time before the viewer realizes what she or he is beholding. Such images resolve into figuration only gradually, if at all. Conversely, a haptic work may create an image of such detail, sometimes through miniaturism, that it evades a

⁴⁵ *Texture Matters. The Optical and Haptical in Media*, 2011–2014, tfm, Universität Wien, <http://texturematters.univie.ac.at/about-texture-matters> (24.08.2016); vgl. auch Pigott 2015: 49.

⁴⁶ Pigott (2015: 52) unterscheidet diese beiden Haptik-Typen mit den Begriffen „surface texture“ und „diegetic hapticity“.

distanced view, instead pulling the viewer in close. Such images offer such a proliferation of figures that the viewer perceives the texture as much as the objects imaged.⁴⁷

Wie das „conversely“ bereits anzeigt, können also zwei gegensätzliche Operationen das haptische Bild bestimmen. Entweder – wie der zweite Teil des Zitats anzeigt – zeigt das Bild aus nächster Nähe eine solche Fülle kleinteiliger Strukturen, dass kein räumlicher Überblick möglich ist. Umgekehrt kann das haptische Bild laut Marks gerade von starker Unschärfe oder sehr geringer Auflösung gekennzeichnet sein, durch die der Zuschauer erst sehr spät oder überhaupt nicht erkennt, was er eigentlich sieht. Im Verlauf ihrer Untersuchung nennt Marks in der Sparte der unlesbaren Bilder auch solche, die Unter- und Überbelichtung aufweisen. Damit erweitert sie ihren Begriff des haptischen Bildes um etwas, das Riegl noch als optisches Mittel gilt, denn in seinem Verständnis sind Unschärfe bzw. verschwimmende Umrisslinien, unklar begrenzte Schattenwürfe und Lichtreflexe dem Optischen zuzurechnen. Auch versteht Marks generell solche Bilder als haptisch, die den Sehsinn auf eine nicht adäquate Weise ansprechen und sich durch eine Unvollständigkeit der visuellen Informationen auszeichnen,⁴⁸ die dem Zuschauer die Orientierung erschwert. Neben der bereits genannten starken Unschärfe kann dies auch perspektivisch bedingt aus der extremen Annäherung an Objekte und Strukturen entstehen (dies würde wieder auf die im zweiten Teil des Zitats genannte Operation verweisen) oder sich aus der Schichtung des Bildes in mehrere sich überlagernde Bildebenen ergeben. Auch solche Merkmale, die auf die Materialität des Filmstreifens oder des Magnetbandes verweisen, wie Körnigkeit bzw. Verpixelung und Bildartefakte, sichtbare Kratzer auf der Emulsion des Filmstreifens, Solarisation und Einfügung von Text oder andere durch optisches Printing erzeugte Effekte, die den Blick auf das Objekt teilweise verdecken, benennt Marks als Kennzeichen eines haptischen Looks.

Hier wird deutlich, dass eine Definition haptischer Visualität ex negativo auf Basis der Frage, inwieweit es *nicht* der optischen Visualität und damit nach Marks dem entspricht, was wir gemeinhin als ‚normales Sehen‘ verstehen, zu einem extrem weiten haptischen Bildbegriff führt, der schnell Gefahr läuft, durch Beschreibung jedweder gleichzeitig ungewöhnlicher und desorientierender Ästhetik im Film als haptisch sein Differenzierungspotenzial zu verspielen. Auch drängen sich diverse Fragen auf: Wird der haptische Eindruck von intradiegetischen Flächen und Texturen ausgelöst oder von den sichtbaren Materialeigenschaften des Mediums? Muss das eigene Auge auf einem statischen, flächigen Bild hin- und hertasten oder tastet die Kamera für uns? Verläuft dieses Tasten lateral über die Bildeoberfläche oder senkrecht zur Bildebene, wenn etwa zwischen verschiedenen Bildebenen entweder mit dem Blick oder durch Fokusverschiebungen der Kamera hin- und hergesprungen wird? Dabei geht es letztlich um die Frage, wie genau sich der

⁴⁷ Marks 2000: 162f.

⁴⁸ Sie spricht an anderer Stelle auch von „insufficiently visual qualities“ und kontrastiert „optical knowledge“ mit „haptic speculation“ (Marks 2002: 10).

Körper des Films, der des Zuschauers und intradiegetische Körper zueinander verhalten.

Doch noch einmal zurück zu den zwei gegensätzlichen Operationen: Marks beschreibt eine Adressierung des Tastsinns einerseits aus einem Mangel oder einer Lückenhaftigkeit heraus. Haptische Bilder sind danach Bilder, die den Sehsinn *unterfordern*; sie sind „images that are so ‚thin‘ and unclichéé that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them“⁴⁹. Andererseits kann sich die Provokation des Tastsinns aber auch aus einer *Überforderung* des Sehsinns ergeben: „Interestingly, it can also be the high resolution of film that gives it a tactile quality. Films that [...] seem to contain more visual texture than the eye can apprehend, have the effect of overwhelming vision and spilling into other sense perceptions“⁵⁰. Einerseits kann sich die haptische Wirkung einer Sequenz also offenbar aus dem Eindruck ergeben, Texturen und Oberflächen wären tatsächlich greifbar, andererseits daraus, dass gerade *kein* Eindruck der Greifbarkeit entsteht und man – konfrontiert mit einem unscharfen Bild – angestrengt versucht, Körper und Objekte auszumachen und mehr als sonst seine Vorstellungskraft bemühen muss. Dass gerade der zweite Fall vor allem in narrativen Filmen sehr stark an Kontext und Narration gekoppelt ist, macht das Beispiel einer Sequenz aus dem Horrorfilm *Gin gwai* (HK/SG 2002, Pang Brothers) deutlich, in dem die anfangs blinde Protagonistin nach einer Hornhauttransplantation wieder sehen kann – jedoch zunächst nur undeutlich. Die subjektive Kamera zwingt den Zuschauer ebenfalls in diese Lage, aus der heraus er, genau wie die Protagonistin, angestrengt versucht, die schemenhaften Gestalten zu erkennen, die sich im Wartesaal des Krankenhauses zu materialisieren und geisterhaft wieder zu verschwinden scheinen (vgl. Abb. 3).

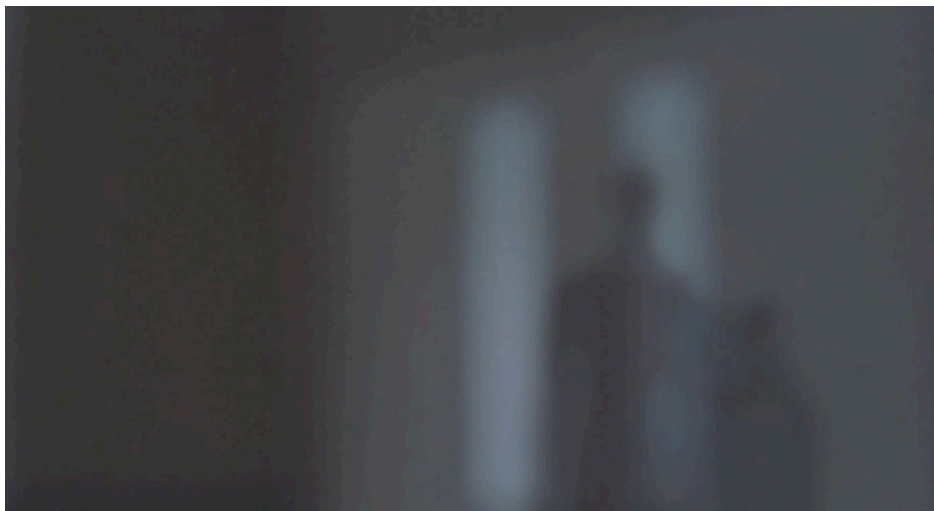


Abb. 3: Schemenhafte Gestalten entschwinden ins Nichts: Screenshot aus *Gin gwai* (HK/SG 2002, 00:13:46)

⁴⁹ Marks 2000: 163.

⁵⁰ Ebd.: 175.

Um diese beiden grundsätzlich verschiedenen Operationen begrifflich zu unterscheiden, würde ich folgende Binnendifferenzierung vorschlagen: Wenn der Tastsinn aus einer Lückenhaftigkeit oder Spärlichkeit heraus provoziert und beim Zuschauer damit eine gespannte Erwartungshaltung produziert wird, ließe sich von einer *haptischen Potenzialität* des Filmobjekts, bzw. auf der Rezeptionsebene von einem daraus resultierenden *haptischen Begehren* des Zuschauers sprechen. Dieses entsteht aus einer Vorenthaltung heraus und seine Zeitstruktur ist antizipatorisch. Wenn der Tastsinn umgekehrt aus einer Überfülle und einem sehr großen Detailreichtum der präsentierten Oberflächen und Texturen heraus angesprochen wird, ließe sich von einer *haptischen Aktualität* des Filmobjekts bzw. auf Rezeptionsebene von *haptischer Präsenz* sprechen; hier wäre die Zeitstruktur gegenwärtig bzw. momentan. Adjektivisch könnte der erste Fall auch als *hypohaptisch*, der zweite als *hyperhaptisch*⁵¹ beschrieben werden.

Besonders der Fall der haptischen Präsenz zeigt aber auch, dass man nicht von einer festgelegten Zuschauerreaktion ausgehen kann – wird man z. B. mit einer Einstellung konfrontiert, die aus extremer Nähe eine Fülle sehr kleinteiliger Strukturen zeigt, ohne dass der Raumzusammenhang klar ist, kann das sicherlich auch zu dem Impuls führen, zurückzutreten, um einen Überblick zu gewinnen bzw. zu dem Wunsch, die Kamera möge sich vom Bildobjekt entfernen, um einen Überblick zu ermöglichen. Um dies begrifflich zu fassen, eignen sich meines Erachtens die oben bereits eingeführten Kategorien der Flächenhaptik, der Körperhaptik und der Raumhaptik. Hier würde das Filmbild dann auf der formal-ästhetischen Ebene durch die Darstellung einer *flächenhaptischen Präsenz* auf Rezeptionsebene ein *raumhaptisches Begehren* auslösen.

Eine solche Wirkung beschreibt Marks nicht; bei ihr führen haptische Bilder vielmehr allesamt zu derselben Rezeptionshaltung, die sie als aktiv und partizipativ beschreibt: „Haptic visuality requires the viewer to work to constitute the image, to bring it forth from latency. [...] The viewer is called upon to fill in the gaps in the image, to engage with the traces the image leaves“⁵². Hier bleibt allerdings unklar, was genau der Zuschauer vervollständigen will – die Bildoberfläche oder das Bildobjekt? Wenn sich die Aktivität des Zuschauers aus der Lückenhaftigkeit des Bildes ergibt (und diese Lückenhaftigkeit definiert Marks ja in Differenz zu der ‚normalen‘, optischen Visualität), dann müsste die Aktivität des Zuschauers eigentlich darauf abzielen, den Körper im Bild zu erkennen. Diese Anstrengung ist für Marks beim Zuschauer ganz offenbar auch vorhanden, sonst müssten intradiegetische Körper ja nicht durch eine haptische Bildästhetik vor den

⁵¹ Hier muss angemerkt werden, dass bereits Miriam Ross den Begriff „hyperhaptic“ verwendet; sie bezieht sich damit allerdings auf 3D-Filme, die den Zuschauer durch ihre unkontrollierbare Tiefe und die Verortung des Zuschauers innerhalb ihres „field screens“ überwältigen (Ross 2012: 384; s. auch Fußnote 2). Ihr geht es dabei vor allem um das von Marks postulierte Potenzial haptischer Bilder, eine ‚einfache‘ und passive Rezeption zu erschweren und den Zuschauer zu aktivieren; dies werde im 3D-Film noch verstärkt.

⁵² Marks 2000: 183.

potenziell dominierenden Blicken des Zuschauers geschützt werden. Allerdings müsste in diesem Fall die Tatsache, dass sich die haptische Bildlichkeit quasi schützend zwischen den Körper im Film und den Zuschauer schiebt, den Zuschauer eigentlich frustrieren. Stattdessen entsteht laut Marks aber ein Nahkontakt zwischen Bild und Zuschauer, der hierarchiefrei und nicht-dominierend sei. Damit ergibt sich bei Marks insgesamt eine Zuschauerkonzeption, die extrem ambivalent wirkt, da der Zuschauer einerseits aktiv versuche, das Bild zu vervollständigen, andererseits aber die Unlesbarkeit des Bildes akzeptiere und sich dieser hingebe, wodurch Subjektgrenzen verwischt würden: „By interacting up close with an image, close enough that figure and ground commingle, the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image – not to know it, but to give herself up to her desire for it“⁵³.

Dies lässt sich m. E. nur so verstehen, dass es offenbar eine Art (blickpolitisch) ‚schlechte Aktivität‘ des Zuschauers gibt, die sich auf das Erkennen-Wollen des Bildobjekts bezieht, und eine ‚gute Aktivität‘, die sich auf die Haltung zum haptischen Bild als medialer Oberfläche bezieht, wobei unklar bleibt, wie genau man sich ein Vervollständigen der medialen Oberfläche vorzustellen hat.⁵⁴ Darüber hinaus muss es einen Punkt geben, an dem ein schlechtes (optisches) Begehren in ein gutes haptisches Begehren umschlägt – es wird aber nicht deutlich, an welcher Stelle und warum dies geschehen sollte.

Um diese beiden Modi der Interaktion mit dem Bild begrifflich zu unterscheiden, also um beschreibbar zu machen, dass eine wahrnehmungstechnische Anstrengung, die das Bild auslöst, in eine sinnliche Hingabe an das Bild umschlägt, würde ich die Differenzierung zweier verschiedener Richtungen der Tastwahrnehmung vorschlagen, indem neben „haptisch“ der Begriff „taktil“ verwendet wird. Seit ihrer Einführung durch Géza Révész in *Psychology and Art of the Blind* (1950) und ihrer Weiterverwendung durch James J. Gibson und andere Autoren haben sich diese beiden Begriffe in vielen Zweigen der Psychologie und Physiologie durchgesetzt,⁵⁵ um aktiv-explorierendes, sensomotorisches Tasten mit der Hand (haptisch) von passivem, somatosensorischen Fühlen mit der gesamten Hautoberfläche (taktil) zu unterscheiden.⁵⁶ Diese beiden möglichen Filmwirkungen verstehe ich dabei als oszillierend und abhängig von der Bildästhetik und der Soundgestaltung, der Montage und der Narration, der Bekanntheit des Films, dem Eigensinn des Zuschauers sowie der spezifischen Rezeptionssituation. Eine passive sensorische Hingabe an den Film könnte man dann über die Annahme eines Umschlagspunktes von haptischer zu taktiler Wahrnehmung näher verorten. Die

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Die Beispiele, die Marks selbst dafür gibt, wie man das Bild durch *sense memories* vervollständige, sind dabei allesamt Beispiele, in denen ein erkennbares Bildobjekt vorliegt, z. B. eine Magnolie, die die Erinnerung an den Duft dieser Pflanze aufruft (ebd.: 148).

⁵⁵ Vgl. Grunwald 2001: 9f.

⁵⁶ Auch Marks verwendet neben „haptic“ stellenweise den Begriff „tactile“; allerdings benutzt sie beide Begriffe austauschbar.

Anreizung eines solchen Umschlags durch die ästhetische Gestaltung des Films wird in einem Kurzfilm des englischen Künstlers Lumen für das Stück *Glass Sea* der Komponistin Poppy Ackroyd besonders deutlich: Während der Beginn und die Mitte des Films, die mit ruhigeren Stellen des Klavierstückes zusammenfallen, in einem relativ statischen Long Shot Meer und Himmel zeigen, vervielfachen sich Überblendungen, Schichtungen des Bildes und Effekte, die auf die Materialität des Films verweisen – wie Kratzer auf der Emulsion, Unter- und Überbelichtungen und Flicker – mit Zunahme der Belebtheit des Stückes extrem (vgl. Abb. 4). Dabei verleitet die Diversität der auf den Zuschauer einströmenden Reize diesen irgendwann dazu, die zunehmend anstrengende Fokussierung auf einzelne Ebenen oder Formen aufzugeben und das Auge stattdessen auf Fernakkomodation zu stellen. In diesem Sehmodus werden einerseits eher generelle Bewegungseindrücke und -rhythmen wahrnehmbar; taktil wirken hier vor allem die Wellenbewegungen des immer wieder auf die Kamera zuströmenden und sich wieder zurückziehenden Wassers. Andererseits tritt die Wahrnehmung von Intensitäten und intermodalen Kategorien wie etwa hell/dunkel, warm/kalt, schnell/langsam oder hart/weich in den Vordergrund.



Abb. 4: (Reiz-)überflutung: Screenshot (00:01:09) aus dem Kurzfilm *Glass Sea* des britischen Künstlers Lumen

Dabei ist eine sensorische Überforderung nicht zwingend notwendig, um Filmwahrnehmung taktil werden zu lassen. Auch einzelne Elemente können m. E. bereits taktil wirken; besonders geeignet dazu erscheinen mir Bewegungen auf den Zuschauer zu, vor allem wenn Elemente dabei zum Vordergrund hin aus dem Fokus verschwinden und immaterialisiert erscheinen, da dadurch ein vermeintlicher Übergang zum Zuschauerraum geschaffen wird. Dies kann auch

durch Licht erzeugt werden, wenn Lichtquellen direkt ins Objektiv der Kamera gerichtet werden. Außerdem können Eindrücke eines – etwa durch Helligkeitsschwankungen hervorgerufenen – ‚Pulsierens‘ des Films sowie hypnotisch wirkende und dadurch sedierende und passivierende Elemente wie etwa repetitive Bewegungs- oder Tonmuster eine taktile Wirkung begünstigen.

Untersucht man nun narrative Filme unter einer dergestalt *hapto-taktilen* Perspektive, ergibt es in dieser wenig Sinn, den Gegensatz zwischen optischer und haptischer Visualität beizubehalten und das haptische Bild wie Marks als völlige Unterbrechung der Narration anzusehen, denn gerade Narration und Montage sind offensichtlich sehr stark daran beteiligt, ob eine Sequenz oder eine einzelne Einstellung haptische bzw. taktile Wirkungen auslöst. Stattdessen wäre es m. E. fruchtbar, Film generell als den ganzen Körper und damit auch den Tastsinn involvierend zu begreifen, und diesbezügliche Differenzen zwischen einzelnen Einstellungen oder Sequenzen eben nicht quantitativ zu verstehen oder nur an Raumdarstellung und Informationsdichte festzumachen, sondern qualitativ zu fragen, welche Facette des Tastsinns durch welches Element der Einstellung oder Sequenz konkret adressiert wird. Dabei wäre auch zu fragen, auf welche Ebene des Bildes die Aufmerksamkeit von der formal-ästhetischen Ausgestaltung gelenkt und welcher Körper dadurch auffällig wird – ist es z. B. eher der sensible Körper einer Filmfigur, die Kamera als Wahrnehmungsinstanz oder die Materialität des Filmstreifens als ausdrückende Oberfläche – und welcher Körper dabei gegen welchen oder durch welchen hindurch fühlt. Besonders interessant wäre dabei auch die Frage, wo haptische oder taktile Dissonanzen zwischen den Körpern entstehen, da solche ‚sinnlichen Kollisionen‘ als selbstreflexive Kommentare des Films fungieren können. Nicht zuletzt wären auch Viszeroseption, Propriozeption, Kinästhesie, Thermozeption und Nozizeption als weitere Facetten des Tastsinns mitzudenken und ein entsprechendes Vokabular zu entwickeln. Jenseits des haptischen Bildes ist also noch entscheidende Begriffsarbeit zu leisten.

Literatur

- Alekseyeva, Julia (2015): „Nuclear Skin: Hiroshima and the Critique of Embodiment in *Affairs Within Walls*“. In: Edwards, Matthew (Hrsg.): *The Atomic Bomb in Japanese Cinema: Critical Essays*. North Carolina: McFarland & Co, S. 99–110.
- Barker, Jennifer (2009): *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, insbes. Kapitel 1: Skin.
- Beugnet, Martine (2007): *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: EUP, insbes. Kap. 2: The Aesthetics of Sensation.
- Bugaj, Malgorzata (2014): *Visceral Material: Cinematic Bodies on Screen*. Edinburgh Research Archive. PhD Thesis. Online: <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/10653>. (13.01.2017).

- Fend, Mechthild (2005): „Körpersehen – Über das Haptische bei Alois Riegl“. In: Mayer, Andreas/Métraux, Alexandre (Hrsg.): *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 166–202.
- Gallese, Vittorio/Guerra, Michele (2012): „Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies“. *Cinema* 12, S. 183–210.
- Grant, Catherine (2011): „Touching the Film Object? Notes on the ‘Haptic’ in Videographical Film Studies“. *Filmanalytical* (29.08.2011).
<http://filmanalytical.blogspot.de/2011/08/touching-film-object-notes-on-haptic-in.html>. (13.01.2017).
- Grunwald, Martin (2001): „Begriffsbestimmungen zwischen Psychologie und Physiologie“. In: ders./Beyer, Lothar (Hrsg.): *Der bewegte Sinn. Grundlagen und Anwendungen zur haptischen Wahrnehmung*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, S. 1–14.
- Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke UP.
- Marks, Laura (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London: U of Minnesota P.
- Noheden, Kristoffer (2013): „The imagination of touch: surrealist tactility in the films of Jan Švankmajer“. *Journal of Aesthetics & Culture* 5 (2013).
<http://dx.doi.org/10.3402/jac.v5i0.21111> (13.01.2017).
- Papenburg, Bettina (2011): „Touching the Screen, Striding through the Mirror: The Haptic in Film“. In: Menrath, Stefanie/Schwinghammer, Alexander (Hrsg.): *What does a Chameleon look like? Topographies of Immersion*. Köln: Halem, S. 112–136.
- Pigott, Michael (2015): *Joseph Cornell versus Cinema*. 2.Aufl. London/NewYork: Bloomsbury.
- Riegl, Alois (1893): *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens.
- Riegl, Alois (1899): „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“. *Die Graphischen Künste* XXII, S. 47–56.
- Riegl, Alois (2014 [1903]): „Spätromisch oder orientalisches?“ *Maske und Kothurn* 58.4, S. 11–26.
- Riegl, Alois (1931): *Das holländische Gruppenporträt*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei.
- Riegl, Alois (1966): *Historische Grammatik der bildenden Künste*. posthum v. Swoboda, Karl M./Pächt, Otto (Hrsg.). Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Ross, Miriam (2012): „The 3-D aesthetic: Avatar and hyperhaptic visuality“. *Screen* 53.4, S. 381–397.
- Silveirinha Castelo Branco, Patricia (2010): „Haptic Visuality and Neuroscience“. In: Dadejík, Ondřej/Stejskal, Jakub (Hrsg.): *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 89–111.

- Stiglegger, Marcus (2012): „Haptische Bilder“. In: ders./Ritzer, Ivo (Hrsg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 42–54.
- Zechner, Anke (2008): „Filmwahrnehmung mit allen Sinnen – von der Programmierung der Nahsinne im Kino“. In: Klippel, Heike (Hrsg.): *The Art of Programming. Film, Programm und Kontext*. Münster: Lit, S. 261–285.
- Zechner, Anke (2013): „Berührung. Taktile Dimensionen im Material. Experimentalfilme von Frauen“. In: dies./ Brauerhoch, Annette/Krautkrämer, Florian (Hrsg.): *material, experiment, archiv. Experimentalfilme von Frauen*. Berlin: b_books, S. 165–179.

Filmographie

- Gin gwai* (The Eye – Mit den Augen einer Toten). Danny Pang Phat/Oxide Pang Chun, HK/SG 2002, 99 min.
- Glass Sea* (Visuals zu *Glass Sea* von Poppy Ackroyd, Album: *Escapement Visualized*). Tom Newell, GB 2014, 4:54 min.

Abbildungen

- Abb. 1: Wikimedia Commons: „Hausaltar: Echnaton, Nofretete und drei ihrer Töchter“ (23.06.2008). Fotografiert und hochgeladen von User Gerbil.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Akhenaten%2C_Nefertiti_and_their_children.jpg?uselang=de. (17.12.2016).
- Abb. 2: Wikimedia Commons: "Die Vorsteher der Tuchmacherzunft" (14.01.2009). Hochgeladen von User Kweniston.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_De_Staalmeesters_-_The_Syndics_of_the_Clothmaker%27s_Guild.jpg?uselang=de. (17.12.2016).
- Abb. 3: *Gin gwai* (The Eye – Mit den Augen einer Toten), Danny Pang Phat/Oxide Pang Chun, HK/SG 2002, TC 00:13:46.
- Abb. 4: *Glass Sea* (Visuals zu *Glass Sea* von Poppy Ackroyd, Album: *Escapement Visualized*), Tom Newell, GB 2014, TC 00:01:09.