

Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie

Dieter Mersch

Verdacht

Eine ethnografische Fiktion, die Jorge Luis Borges gefallen hätte, berichtet von den seltsamen Todesritualen eines unbekanntes Volkes, das mit der Beerdigung eines Stammesangehörigen zugleich auch ein Wort ihrer Sprache mitbeerdigt. Bei einer der nächsten Gelegenheiten dieser Art würde ich mir die Beerdigung des Ausdrucks „Die Medien“ wünschen. Was meint der Ausdruck? Gewöhnlich werden damit Pressewesen und Fernsehen umschrieben, seien es öffentlich-rechtliche oder private Organisationen – Agenturen und Institutionen also, die sich mit der Sammlung und Verbreitung von Nachrichten und Unterhaltungen beschäftigen und sich mit dem Nimbus der Aufklärung gleichsam als die vierte Kraft im Staate gerieren – einen Rang, den sie, wenn sie ihn jemals besaßen, in den letzten drei Jahrzehnten nahezu restlos verspielten. Zu einem Nimbus gehört indessen stets auch ein Mystifikatorisches, eine rätselhafte Verklärung, die zumindest das Fernsehen als Massenmedium begleitet, wenn es seine Aktualität aus seiner Präsenz an jedem Ort und zu jeder Zeit herleitet – und es gehört zu den Selbstinszenierungen dieser Apparatur, in litaneihafter Selbstreferenz auf diese Präsenz überall und jederzeit eigens hinzuweisen. „Die“ Medien sind in diesem Sinne ein Phantom. Der Ausdruck verkörpert eine geisterhafte Macht; er bezieht sich auf keine Realität, hat keinen eigentlichen Adressaten, nicht einmal können die Elemente dessen identifiziert werden, was der Ausdruck genau umfassen soll: die spezifische Anordnung der zum Einsatz kommenden technischen Geräte oder die ökonomischen Strukturen der Organisation, die Verwaltung und ihre Hierarchien oder die Distribution der Informationswege, das Geflecht von Nachrichtensystemen in Verbindung mit ihren Konsumenten und ähnlichem mehr.

„Die“ Medien haben folglich weder einen präzisen Ort noch einen Referenten: Zwar kann man sich damit behelfen, „das Ganze“ „die“ Medien zu nennen und im einzelnen von einer komplexen intermedialen Struktur zu sprechen, doch ist eine Totalität weder ein Begriff noch eine bestimmbare Größe; vielmehr verweigert sie sich ihrer Analysierbarkeit. So ist ihr Merkmal ihre *Undurchdringlichkeit* – und es ist eben diese Undurchdringlichkeit, die Boris Groys unlängst dazu gebracht hat, „die“ Medien überhaupt unter „Verdacht“ zu stellen, und den Verdacht selber als das Medium „der“ Medien auszuweisen.¹ Denn indem „Medien“ etwas zeigen, vorführen oder repräsentieren, verbergen oder verdecken sie gleichzeitig das komplette Feld ihrer Herkunft und Produktionsbedingungen, sei es das

¹ Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München Wien 2000.

Verlagswesen hinter einem Buch, das Innere des Fernsehgerätes, die Kanäle, das Redaktionswesen, die Mechanismen der Verbreitung und Übertragung und dergleichen. Deswegen, so Groys, sei die einzig relevante Frage die nach dem Grund der Konfrontation z.B. mit Filmen, Texten oder Bildern sowie ihrer Produktion, und die adäquate Haltung ihnen gegenüber sei die Geste des Verdachts: Warum wird dies gezeigt, so vorgeführt oder derart dargestellt usw. „Die einzige Theorie, die unser reales Verhältnis zur medialen Welt beschreibt, ist die Verschwörungstheorie“,² heißt es deshalb bei Groys.

Der Befund, so schlagend das Verhältnis zur Medienöffentlichkeit wiederzugeben scheint, gibt gleichermaßen einen wichtigen Wink auf die Struktur des Medialen, nämlich auf das, was im folgenden als Grundlinien einer *negativen Medientheorie* exponiert werden soll – auch wenn der Befund in dieser Formulierung selbst noch der Dialektik dessen erliegt, was er zu beschreiben sucht. Denn er reagiert zunächst auf die Unbestimmbarkeit des Ganzen und seiner Effekte, die vor allem Präsenzeffekte sind: Was jeweils gezeigt, vorgeführt oder dargestellt wird, stellt sich außer Frage; seine Notwendigkeit versteht sich sozusagen von selbst, weil die Selbstreferenz des Mediums seinen eigenen Grund kreiert, sei es qua Wahrheit oder Aktualität. Sie schafft im gleichen Zug mit ihrer Realität auch deren Legitimität und hält sich dennoch darin zurück, stellt *sich unter Entzug*. So fußt der Verdacht auf der vorderhand treffenden Beobachtung, dass „Medien“, was immer ihr Begriff genau besagt, gleichwohl die Eigenart besitzen, ihre Medialität selbst zu verhüllen. An ihnen haftet eine strukturelle Unkenntlichkeit. Darum ist es so schwer, über „Medien“ zu sprechen; sie büßen, indem sie etwas zur Erscheinung bringen, ihr eigenes Erscheinen mit ein. Ihre Anwesenheit hat folglich das Format einer Abwesenheit. Statt von „Medien“ wäre deshalb besser von „Medialität“ zu sprechen – jenen Strukturen also, durch die „Medien“ hervorbringen, darstellen, übertragen oder vermitteln; und „die“ Medien wären entsprechend kein adäquater Untersuchungsgegenstand, sondern allein die zugrunde liegenden Materialitäten, Dispositive oder Performanzen, die die medialen Prozesse begleiten und in sie eingehen, ohne sich mitzuteilen. Damit ist zugleich ein Forschungsprogramm umrissen. Es handelt weniger von Einzelmedien und ihren Formaten, weniger von Genres und Techniken, auch nicht so sehr von Apparaten oder Ökonomien und deren Produktionsbedingungen, sondern ausschließlich von Strukturen, Strategien und Funktionen.

Medium und Medialität

Die Rhetorik des Verdachts ist allerdings nur plausibel, wo diese Funktionen und Strukturen des Medialen zugleich verkannt werden. Verdacht gibt es allein, wo

² Ders., Der Verdacht ist das Medium, in: Carl Hegemann (Hg.), Endstation Sehnsucht, Berlin 2000 S. 85-102, S. 86.

enttäuschter Glaube vorliegt. Was diesem in Gestalt einer „negativen“ Medientheorie entgegenzuhalten wäre, verweist auf die Eigenart des Medialen selbst. Schon vom Wort her bezeichnen „Medien“ das „Mittlere“, das, was sich „dazwischen“ hält, was freilich im Prozess der Vermittlung selbst untergeht. Keine Vermittlung vermag ihre eigenen Bedingungen, sowenig wie ihre Materialitäten und Strukturen mitzuvermitteln: darin manifestiert sich das genuine Paradox des Medialen. Der Begriff der Medialität ist davon „gezeichnet“ – doch gilt das Paradox genauso für Zeichenprozesse wie für die Logik der Verkörperung oder für symbolische Ordnungen: Was diese selbst sind, kann nicht wiederum ein Element ihrer Funktion sein, sei es die Materialität oder Strukturalität der Zeichen, sei es der Augenblick ihrer Setzung oder der Körper in der Verkörperung und seine Grenzen oder die Form der symbolischen Ordnung, ihr Ursprungsort oder ihre Performanz, die sie als solche austrägt – sie können jeweils nur negativ beschrieben werden, d.h. über eine Serie von Verneinungen, die stets sagen, was diese nicht sind. Die Figur entspricht ebenfalls jener „Mitte“ oder Medialität des Begriffs, wie sie sich im Zentrum des Zweiten Teils der Hegelschen *Wissenschaft der Logik* findet und dort als die Negativität der Vermittlung ausgewiesen wird, nämlich als der im Vollzug der Vermittlung sich stets wieder „zersetzenden Mitte“, wie Hegel sich ausdrückt. Das Konzept einer „negativen“ Medientheorie ist daran angelehnt. Eingebettet in eine Serie von Begriffen, die strukturell miteinander verwandt sind und ähnliche Eigenschaften aufweisen, meint es die nicht zu behebende Negativität der Zugriffsweise selber.³

Wenn sich „Medien“, so die These, ihrer Analysierbarkeit entziehen, wenn sie in ihrem Erscheinen selbst verschwinden, wenn also ihre Arbeit darin besteht, sich in der Erfüllung ihrer Funktion auszulöschen – und die ganze Dynamik technischer *perfectio* in Bezug auf die Kunst der Illusion und visueller oder akustischer Immersivität und deren medialer Aufbereitung lässt sich darauf zurückführen, ebenso wie die Logik des Verdachts als ihr exaktes Korrelat – dann kann eine Theorie der „Medien“ im Sinne einer Untersuchung ihrer je spezifischen „Medialität“ bestenfalls nur indirekt erfolgen, gleichsam aus einem „Blickwinkel von der Seite her“. Mochte Hegel jedoch noch ganz der Rationalität des Begriffs vertrauen, um sie im selben Maße zu vollziehen wie zu beobachten, ist dies im Bereich von Medialität unmöglich, weil es sich um Strukturen handelt, die sich der Wahrnehmung, dem Denken und Handeln aufprägen und damit der Reflexion und Bestimmung vorgängig bleiben. Wir bekommen es dann mit der systematischen Schwierigkeit oder Aporie zu tun, dass wir etwas zu analysieren haben, das sich gleich einem kulturellen Unbewussten in der Analyse beständig verflüchtigt und sich ihr unterschiebt, ohne beobachtbar zu sein, weil die Beobachtung nur vermöge einer Mediatisierung erfolgen kann, die ihr ihre eigenen Effekte und Praktiken, ihre Strukturen

³ Vgl. dazu bereits Dieter Mersch, *Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie*, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 75-96.

und Materialitäten ebenso aufzwingt wie sie sie verleugnet. Man hat aus diesem Grunde in medienphilosophischer Absicht von einem „Medienapriori“ gesprochen⁴ – doch ist der Ausdruck insofern unglücklich, als er einen „Medienidealismus“ unterstellt, der wiederum die Antinomie erzeugt, das Bedingende und das Bedingte nach dem gleichen Schema denken zu müssen, d.h. das Mediale selbst als das Unbedingte gleichermaßen zu setzen wie zu verlieren.

Gewiss gibt es mediale Bedingungen und gewiss konstituieren diese das Mediatisierte mit – aber sie bilden keineswegs dessen *Konstituens*. Andernfalls bliebe überhaupt unverständlich, wie das Mediale zu konzipieren und „Medien“ zu entdecken wären. Offenbar scheitert die positive Bestimmung von Medialität; entsprechend kann das Mediale, das ermöglicht und sich zugleich verbirgt, nur entlang seiner Resultate entziffert werden, was erneut auf die unabdingbare Indirektheit medientheoretischer Verfahrensweisen verweist. Die Konsequenz ist, dass sich die Medialität des Mediums seiner Feststellbarkeit verweigert; sie duldet keine Aussage – das ist das, was Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus* im gleichen Maße in Bezug auf die logische Form des Bildes wie der Sprache auf immer neue Weise herauszustellen versucht hat: „Seine Form der Abbildung aber kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf.“⁵ „Der Satz kann die logische Form nicht darstellen, sie spiegelt sich in ihm. Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können *wir* nicht durch sie ausdrücken. Der Satz zeigt die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf.“⁶ Analog lässt sich formulieren: Kein Medium kann seine eigene Medialität mitteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein. Als Grundsatz einer negativen Medientheorie ergibt sich dann, dass sich die Struktur des Medialen nicht mitmediatisieren lässt – *sie zeigt sich*. Alle Anstrengung einer negativen Medientheorie beruht dann darauf, das Unmögliche gleichwohl zu wagen und solches *Sichzeigen* aus den Mediatisierungen hervorzulocken und das Mediale als das Mediale in ihm sichtbar werden zu lassen.

Risse, Spuren, Furchen

Anleihen für solche indirekten Verfahrensweisen finden sich indessen bei Heidegger und Derrida.⁷ Sie beziehen sich durchweg auf die Sprache, können aber als methodische Modelle fungieren, aus denen der Aufbau einer negativen Medientheorie ihren Gewinn ziehen kann. So beginnen etwa Heideggers Überlegungen in *Der Weg zur Sprache* mit der

⁴ Vgl. etwa Frank Hartmann oder Reinhard Margreiter, beide in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandtbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M 2003, S. S. 135ff., 150ff.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M 1971, 2.172.

⁶ Ebenda, 4.121.

⁷ Vgl. dazu auch Dieter Mersch, *Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache*, in: *Journal Phänomenologie*, Jacques Derrida, Heft 23 (2005), S. 14-22

Problematik unvermeidbarer Selbstreferenzialität jedes Sprechens über die Sprache, weil dieses bereits die Sprache Anschlag gebracht haben muss, über die es spricht. Es erweist sich darum als unmöglich, die Sprache von einem anderen Ort als der Sprache her zu thematisieren, weil das Andere, das die Reflexion gestattet, selber schon Sprache ist. Jeder Diskurs erweist sich vom Medium der Sprache derart durchdrungen, dass diese, wo sie *als* Sprache zum Thema des Diskurses gemacht wird, hartnäckig, zuweilen unbotmäßig eingreift und mitspricht. Der Eingriff und seine Einmischung bleiben jedoch unthematisch, so dass sich das Sprechen über die Sprache in der verwirrenden Situation befindet, das Thematisierte in der Thematisierung beständig aufzurufen und wieder zu verdunkeln. Wir haben es also, analog der Ausgangslage von Medientheorie, mit einem grundlegenden Entzug zu tun, dem auf keine Weise zu entrinnen ist, weil er die Bedingungen der Möglichkeit von Medienreflexion wie von Sprachreflexion darstellt. Die Misslichkeit impliziert, so Heidegger, dass wir, indem wir je schon „in der Sprache und bei der Sprache“ sind, uns allererst einen „Weg“ zur ihr „bahnen“ müssen – einen Weg, der weder ein Ziel und damit einen Abschluss kennt, noch vorgezeichnet ist, um ihm, *metahodos*, im Sinne einer Methode folgen zu können, sondern den wir lediglich gehend – d.h. auch sprechend – erschließen können. Alles Sprechen von der Sprache verbleibt deshalb in der Einschränkung, die Sprache, wie Heidegger sich weiter ausdrückt, lediglich „als die Sprache zur Sprache bringen“ zu können – ein Befund, der das Vorhaben jeder Philosophie der Sprache von Anfang an zu untergraben droht, als diese sich „in ein Sprechen verflochten“ sieht, „das gerade die Sprache freistellen möchte, um sie als die Sprache vorzustellen und das Vorgestellte auszusprechen, was zugleich bezeugt, dass die Sprache selber uns in das Sprechen verflochten hat“.⁸ Ersichtlich handelt es sich um die gleiche Schwierigkeit wie die von Medientheorie, die Heidegger allerdings dadurch löst, dass er die Sprache gerade aus den Differenzen zu erhellen trachtet, die die Reflexion von Sprache in ihr hinterlässt. Das Denken gerät so zur Spurenlese: An den Rissen oder „Furchen“, so der Heideggersche Ausdruck, die das Sprechen in ihr zieht, manifestiert sich ihr „Aufriss“ – ein Wort, das an eine skizzenhafte Zeichnung oder „Blaupause“ gemahnt und die ganze Indirektheit sprachreflexiver Bemühungen zusammenfasst. Es avanciert für Heidegger zum Grundmotiv: Alle Rede, die sich „unterwegs“ zur Sprache befindet, hat diese schon in der Rede „gezeichnet“, d.h. *modifiziert*. Die Philosophie der Sprache vermag daher nicht die Sprache – sowenig wie eine Philosophie der Medien die Medien selber –, sondern stets nur die Bahnungen solcher Modifikation zu entdecken, und es gilt, die Sprache – wie die Medialität der Medien – gleichsam ständig wieder von neuem in Bewegung zu versetzen, um ihnen immer andere, überraschende und noch ungeahnte Bahnungen zu entlocken. Es ist, nebenbei gesagt, bemerkenswert, dass Heidegger dafür

⁸ Martin Heidegger: Der Weg zur Sprache, in: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 5. Aufl. 1975, S. 239-268, hier: S. 241, 242 passim

dasselbe Wort findet wie Wittgenstein, denn die Sprache sei keine Struktur, kein System von Bedeutungen, auch kein Werkzeug einer Kommunikation, sondern, so der etwas manierierte Ausdruck, die „Zeige“.⁹ Die „Zeige“ ist das, was sich im Prozess des Sprechens, d.h. der Performativität der Rede nur zeigen kann, und was sich dabei zeigt, kann nicht gesagt werden. Die Konsequenz deckt sich ebenfalls mit der Derridaschen Dekonstruktion, die mit der Multiplikation von Überschreibungen eines Textes arbeitet, um sein Unbewusstes, seine impliziten Unterstellungen hervortreten zu lassen und deren „Verfahren“, das eigentlich kein Verfahren ist, bis in die Ausdrucksweise hinein von „Furche“ und „Zeichnung“¹⁰ bei Heidegger und „Spur“ und „Einschreibung“¹¹ bei Derrida das analoge Manöver beschreibt, etwas Unsichtbares oder Undarstellbares, nämlich die Strukturalität einer Struktur und deren Ereignung, anhand jener Veränderungen und Verschiebungen kenntlich machen zu wollen, die ihr durch ihren Vollzug, ihre Performativität widerfahren. Sie geben ihre verborgene Markierung dort am Eindringlichsten preis, wo sie am Deutlichsten von der vorgezeichneten Bahn abweichen. Das Programm negativer Medientheorie bezieht daraus sein Modell. Medialität zeigt sich ihm als jene Unbestimmbarkeit, von der immer nur neue Skizzen gemacht werden können, und deren Zeichnungen und Aufrisse vor allem querlaufenden Performanzen oder Unterbrechungen entspringen, die von der Seite kommen und in die Strukturen eingreifen, Sprünge und Widersprüche erfinden, um dem Paradox des Medialen, seinem Verschwinden im Erscheinen, umgekehrt mittels medialer Paradoxa beizukommen, die es buchstäblich aus der Reserve locken, herausfordern und aufbrechen, um jene Konturen zu dekuivieren, die sich im Schein der nicht nur technischen Perfektionen hartnäckig verhüllen.

Anamorphotische Reflexivität

Dazu bedarf es freilich einer Einübung in Sichtweisen, die nicht den vordergründigen Funktionen folgen, sondern sich bevorzugt für Bruchstellen und Dysfunktionalitäten interessieren, die entsprechend dem eben schon erwähnten „Blick von der Seite“ genügen. Als Vorbild dafür dienen künstlerische Interventionen. Der Zusammenhang von Künsten und Medien zeichnet sich darin ab. Sein Paradigma kann im Besonderen anhand von Bildproduktionen der frühen Neuzeit exemplifiziert werden. Bekanntlich erfolgen diese, seit sich die Regime des subjektiven Blicks durchgesetzt haben, durch ebenso technische Zurüstungen wie durch die Mathematik der Zentralperspektive als ihrem rationalen

⁹ Ebenda, S. 253.

¹⁰ Ebenda, S. 251ff.

¹¹ Vgl. z.B. Jacques Derrida, Die Différance, in: Randgänge der Philosophie, Wien 2. überarb. Auflage 1999, S. 31-56, hier: S. 51ff. Immer wieder hat Derrida selber diese Nähe zu Heidegger herausgestellt, nicht nur in seinen verschiedenen Auseinandersetzungen mit Heidegger – von *Ousia und Gramme* über *Heideggers Hand* bis zur *Politik der Freundschaft*.

Prinzip. Alberti definierte das Bild auf doppelte Weise, nämlich *einmal* als Blick durch ein Fenster, dessen Rahmung allererst die Medialität der Bildlichkeit konstituiert, indem sie eine ikonische Differenz setzt, *zum zweiten* als einen Schnitt durch den Sehkegel, der die geometrische Konstruierbarkeit seiner Abbildung ebenso garantiert, wie er den Blick und die Repräsentation diszipliniert. Zahlreiche Bilder von Leonardo und Albrecht Dürer zeugen von diesem einzigartigen Vorgang, nicht nur die Anleitungen und Skizzenbücher der Malerschulen, sondern auch die Selbstdarstellungen der Maler, um ihr Metier aufzuwerten und die Kunst der *Scientia* gleichzusetzen [**Bild Dürer**].

Diese Darstellungen intervenieren in die Fabrikation der Illusion, indem sie die Geheimnisse ihrer Produktion aufdecken wie sie sie im selben Atemzug bestätigen. Die Bilder verdanken sich solchen Techniken, weniger dem Instrument der *camera obscura*, wie manche Medientheorien nahe legen,¹² auch wenn diese Teil jener ist; Techniken, die in den Darstellungen gewöhnlich unter Verschluss gehalten wurden, um ihre theaterhafte Präsenz zu inszenieren – Jan Vermeer, der den Theatervorhang gleich mit ins Bild setzte, bildet dafür ein prominentes Beispiel [**Bild Vermeer**].¹³ Diese Angewiesenheit auf Techniken, die besonders in der öffentlichen Popularkunst zunehmend verfeinert wurde, um im panoramatischen Theater des 19. Jahrhunderts sukzessive seine Rahmung, seine Bewegungslosigkeit und seine Beschränkung zu verlieren, entfaltet eine Dynamik, die vom ständig misslingenden Zauber einer bloß technisch erzeugten Illusion kündigt, indem die Apparaturen der Präsentation ins Monströse auszuwachsen scheinen, um den ebenso misstrauischen wie sich bereitwillig verführen lassenden Blick dennoch zu überwältigen.

Die Kunst hat dagegen immer wieder auf die Skandierung und Unterbrechung des manischen Auges gesetzt, indem sie ästhetische Strategien entwarf, die die ungebrochenen Sehsüchte mit Irritationen und Hindernissen traktierte. Eines solcher Verfahren bildete die Anamorphose, die ihre Geburtsstunde gleichursprünglich mit dem Aufkommen der Zentralperspektive feierte und ebenso mathematisch wie diese operierte, nur, dass sie statt den Gesetzen der Euklidischen Geometrie nichteuklidische Prinzipien verwendete [**Bild Anamorphose**].¹⁴ Ihre Radikalität bestand folgerichtig darin, dass sie erstere demaskierte, indem sie eine andere Bildproduktion ins Spiel brachte, die nicht nur die scheinbare Naturhaftigkeit der perspektivischen relativierte, wie sie schon Leonardo bezweifelte, sondern die Bildlichkeit des Bildes überhaupt als mathematische Konstruktion entlarvte. Bereits von den Malern des 15. und 16. Jahrhunderts entdeckt und systematisch erforscht, um das Problem der Verzerrungen von großen Wandgemälden oder Gewölbefresken zu lösen, erschütterten sie gleichermaßen die mathematischen

¹² Vgl. etwa Friedrich Kittler, Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999, Berlin 2002, S. 58ff.

¹³ Vgl. zu Vermeer auch meine Ausführungen in Dieter Mersch, Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis und der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild, in: ders., (Hg.), Die Medien der Künste. München 2003, S. 151-176.

¹⁴ Vgl. dazu auch Dieter Mersch, Abbild und Zerrbild. Zur Konstruktion von Rationalität und Irrationalität in frühneuzeitlichen Darstellungsweisen, in: *** (erscheint 2006).

Fundamente wie das Bildsehen, weil es in diese eine Paradoxie eintrug. Denn als Teil der mathematischen Ordnung der Bildkonstruktion liefert sie keine erkennbare Darstellung, vielmehr verwischt sie das Dargestellte und löscht die Figur aus, um das Bild an einem anderen Ort, nämlich in einem extremen Winkel von nahezu 180° erst entstehen zu lassen **[Bild Anamorphose II]**. Es handelt sich also, wie Jurgis Baltrušaitis bemerkt hat, um einen „Bruch (...) zwischen der Gestalt und seiner Aufzeichnung“¹⁵: Man muss das Bild negieren, man muss es in ein unverständliches Gewirr von Linien auflösen, um es für den Betrachter zu einem erfahrbaren Rätsel zu machen, dessen Lösung er nur entdecken kann, wenn er es *von der Seite her* in Augenschein nimmt, dort, wo man gewöhnlich nichts sieht. Dann springt es plötzlich wie eine Imagination hervor und zeigt sich da, wo es nicht sein kann: *vor* dem Bild gleich einer mysteriösen Erscheinung ohne Grund. Eine der berühmtesten Anamorphosen, nämlich Hans Holbeins *Die Gesandten* von 1533 **[Bild Holbein]**, hat dies direkt ins Bild gesetzt: Zwischen den Porträtierten tritt etwas ins Spiel, das die Abläufe unterbricht und die Darstellung zu stören scheint: Die anamorphotische Repräsentation eines Totenschädels, die ins Bild eine Kippfigur einträgt: Entweder erkennt man das Leben, dann wird man des Todes nicht gewahr – oder man erkennt den Tod, dann ist das Leben ausgelöscht **[Bild Holbein, Internet]**. Die Anamorphose erzeugt damit eine paradoxe Figuralität, die, indem sie nichts zu zeigen scheint, zugleich auf die Medialität der Bildkonstruktion zeigt: jenes sichtbare *Imaginarium*, das als rationales Konstrukt alle Kriterien rationaler Erklärbarkeit umstürzt. Zwar handelt es sich nicht, wie später in der Kunst der Romantik, um die Darstellung eines Undarstellbaren, sondern es ist die Kenntlichmachung einer Grenze, die freilich *als* Grenze das gesamte Dispositiv der Bildproduktion voraussetzt, sein Repertoire ausschöpft, um, indem es seine Funktionen aussetzt, es erst als solches gewahr werden lässt.

Mediale Strategien der Differenz

Man könnte aus diesem Grunde die Anamorphose als eine Art „Wunderkammer“ der Perspektivkunst bezeichnen, die, wie die Wunderkammern des Barock, Kuriositäten aufbewahrt, die erfordern, die Welt quer zu ihren üblichen Registern zu klassifizieren. Sie werden aufgerufen nicht, um sie als Kuriosität zu markieren, sondern um sie als Exempel jener Operation vorzuführen, die als „Blick von der Seite“ charakterisiert worden ist. Er konstituiert ein Prinzip anamorphischer Reflexivität. Insofern fungiert die Anamorphose als Metapher für solche Beobachtungsstrategien, auf denen das Programm negativer Medientheorie fußt. Sie bildet gleichzeitig eine Metapher für die spezifischen

¹⁵ Jurgis Baltrušaitis. „Vorwort“. Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, Ausstellung 1975, Köln, 1975, S. 6.

Verfahrensweisen der Kunst. Es war Roland Barthes, der in einem ganz ähnlichen Sinne die Metapher des Anamorphotischen als operationales Prinzip in die Textstrategie einführte und mit dem identifizierte, was er eine „diversifizierende Kritik“ nannte.¹⁶ Es handelt sich um eine Kritik, die nicht den Text wie die Interpretation von außen überfällt und ihn den subjektiven Projektionen des Lesers unterwirft, sondern um eine Lektüre der Streuung und Wiederholung, die durch immer neu ansetzende Relektüren die Mechanismen seiner Organisation – wir können sagen, seine Medialität – entdeckt. Es ist eine Lektüre, die mit den üblichen Dimensionen des Lesens bricht und den Text hin zu dem öffnet, was unterhalb des Textes wirkt, aber nicht mitgelesen werden kann, weil es erst die besondere Textualität des Textes konstituiert und sich in Form von überraschenden rhetorischen Kunstgriffen, Argumentationsabbrüchen oder Figurationen ausdrückt, die bereits im Umlauf befindliche Bilder stören oder umbesetzen.

Die Verfahren sind *ästhetischer* Art, wie die Idee einer anamorphotischen Methodik letztlich eine Kunst ist, die sowenig kanonisierbar ist wie sie sich auf Regeln stützt, sondern, wie ich anhand einiger ausgewählter künstlerischer Produktionen zeigen möchte, auf der selbst regellosen Erfindung immer neuer Paradoxa setzt, deren Produktivität sich keineswegs auf die Anamorphose in einem wörtlichen Sinne beschränkt, sondern sich vielfacher Formen der Auswischung, der Blickumlenkung, der Destabilisierung, Interferenz oder Chiasmik bedient, um mittels unauslotbaren Widersprüche den Schritt heraus und damit den quer gestellten Blick, die Schräglage von der Seite allererst zu ermöglichen: „Inhalte ändern zu wollen, ist zu wenig,“ heißt es entsprechend bei Roland Barthes: „(V)or allem gilt es, in das System des Sinns *Risse zu schlagen* (...).“¹⁷ Die Grundlinien einer negativen Medientheorie gewinnen daran ihre Konturen. Ihr Paradigma sind Eingriffe, Störungen, Hindernisse, die Umkehrung von Strukturen, die extreme Verlangsamung oder Beschleunigung von Zeiten, die Verdopplung oder Iteration der Zeichen, das bis zur Obszönität ausgereizte Blow up und vieles mehr: Sie stellen die Medialität des Mediums selbst mit ins Bild und induzieren damit sämtlich *Strategien einer Differenz*, die sich im Einzelnen nicht aufzählen, sondern jeweils nur neu entdecken lassen. Medialität als ein nichtfeststellbarer Begriff erschießt von ihnen her, und zwar durch einen ebenso ungesicherten wie offenen Prozess prismatischer Brechungen, der ständig wieder andere Fassetten und noch unbekannt Dimensionen freilegt.

Dazu gehört z.B. Robert Rauschenbergs *Erased De-Kooning Drawing* von 1951 [**Bild Rauschenberg**], die, unabhängig davon, ob es sich um einen Fake handelt oder nicht, mit der Verwischung der Linien keineswegs das Bild tilgt, sondern noch die Spuren der Auswischung einbehält und damit als Bildlichkeit wahr. Dazu gehört ebenfalls René Magrittes berühmte *Ceci n'est pas une pipe*, das er in unterschiedlichen Varianten

¹⁶ Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit*, Frankfurt/M 1967, S. 76.

¹⁷ Ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M 1988, S. 12.

zwischen 1928 und 1966 malte und mit Titeln wie *La trahison des images* (1929, 48) oder *Le deux mystères* (1966) versah: Sie erzeugen, indem sie sich auf anerkannte Codes der Werbung und des Plakats stützen, die jedermann vertraut und jederzeit verständlich sind, diese aber quer bürsten, komplexe Text-Bild-Paradoxien, die nach keiner Seite hin auflösbar erscheinen und gerade dadurch etwas von Verhältnis zwischen Bild-Zeichen und Text-Zeichen preisgeben [**Bild Magritte**]. Keineswegs will die Serie zeigen, wie man nahe liegender Weise interpretiert hat, dass Bilder keine Pfeifen sind, sondern deren Abbildungen – dann wäre der Satz in der Tat wahr –, vielmehr funktioniert die ganze Instabilität nur, wenn man zugleich das Pfeifen-Bild als Bild, d.h. auch als Pfeife erkennt – dann nämlich ist der Satz falsch. Mehr als das so entstehende logische Problem ist allerdings von Belang, dass damit ein Chiasmus entsteht, der auf konträre Weise zwei Medialitäten kreuzt und so die klassische und über Jahrhunderte unangefochtene Text-Bild-Hierarchie aus den Fugen geraten lässt: Denn nunmehr ist nicht klar, wer den Vorrang trägt, ob das Bildliche über den Text oder ob die Textur über das Bild dominiert. Ähnliches gilt auch für Jasper Johns *Flag* von 1955 [**Bild Flag**]; sie scheint die Paradoxien noch zu verdoppeln und eine Unauslotbarkeit zwischen Bild und politischer Handlung zu installieren: Eine amerikanische Flagge, die ihre tachistische Malweise ausstellt, die als gemalte ihre Emblematisierung ebenso bestätigt wie annulliert, die mithin ihren Charakter als Nationalsymbol beibehält, vor dem womöglich ein Patriot salutieren könnte, und doch als Bild ihr Flaggen-Sein verleugnet und zeigt, was die amerikanische Kultur im Ganzen ist: nämlich *Pop*. Kurz: Wir haben es mit einer Malerei zu tun, die keine Malerei ist, insofern sie sich eines politischen Symbols bedient, so dass wir es schließlich mit einem politischen Akt zu tun bekommen, der performativ interveniert, indem er ein Sakrileg begeht.

Maître de paradoxe

Dies sind nur Beispiele, doch sind Beispiele solcher Art in der Geschichte der Künste Legion. Sie lassen sich gleichermaßen für die Musik wie für die Dichtung, den Film oder die sogenannte Medienkunst reklamieren. Sie geben dabei das Spezifische ästhetischer Verfahrensweisen gegenüber diskursiven wider. Insbesondere gestatten sie, auf der Basis künstlerischer Strategien *Effekte von Medienreflexionen* zu erzielen. Die Auseinandersetzung mit Kunst vermag so für eine negative Medientheorie fruchtbar zu machen, und die Behauptung ist, dass Medienreflexionen solcher künstlerischen Strategien bedürfen, wie umgekehrt, wo diese fehlen, die Medialität des Mediums chronisch verdunkelt bleibt. Es ist dies auch der tiefere Grund für die schroffe Trennung zwischen einer Ästhetik der Illusion und der Arbeit der Künste: diese brechen das Medium um, wenden es gegen sich selbst, verstricken es in Widersprüche, um die medialen

Dispositive, die Strukturen der Sichtbarmachung oder narrative Operationen und dergleichen mehr aufzudecken, während jene sie bloß anwenden und fortsetzen. Weniger gleicht in diesem Sinne der Künstler einem *maître de plaisir*, einem Arrangeur von Effekten, als vielmehr einem *maître de paradoxe*, einem Meister des Widerspruchs und der Intervention. Die Medialität des Mediums entsprechend gegen ihren Strich wenden und ihre Unkenntlichkeit selbst kenntlich zu machen: darin erfüllt sich die Aufgabe solcher Widersprüche und Interventionen, woran die negative Medientheorie ihr eigentliches Profil und ihre Methodik findet – eine Methodik, die sich im übrigen nicht systematisieren lässt, weil sie sich im besonderen Maße jenes kreativen Abenteurers und ihrer „Sprünge“ verdankt, von denen Adorno in seiner musikphilosophischen Vorlesung *Quasi una fantasia* gesagt hat, sie bestünden letztlich darin, Dinge zu machen, „von denen wir nicht wissen, was sie sind“.¹⁸

Die Problematik, vor die sich eine negative Medientheorie gestellt sieht, ist dann in Kürze diese: Wenn, wie angenommen, „Medien“ ihre Stellung darin besitzen zu ermöglichen, wenn sie vermitteln, übertragen, konstruieren und etwas allererst in die Präsenz stellen, wenn also, anders gewendet, nichts von einer Gegenwart kündigt ohne die Medialität eines Mediums und das Ereignis, wie es Derrida in seiner frühen Philosophie ausgedrückt hat, nicht stattfindet, weil seine Einmaligkeit allein sich dem Tod darbietet und die Präsentation der „Präsenz *als solche*“ immer schon damit begonnen hat, „die Präsenz des Präsenten aufbewahren zu wollen“¹⁹ und so zu tilgen, dann bliebe die Medialität des Mediums auf immer verschlossen und unbestimmbar und wir die Opfer ihres Zaubers. Deswegen war von einem grundlegenden Entzug, einer Negativität die Rede – doch kann, und darin kulminiert die anvisierte medientheoretische Forschungsperspektive, diese Unbestimmbarkeit durch den Einsatz medialer Paradoxa wenigstens partiell aufgebrochen und der Zauber gebannt werden. Das besondere Verhältnis zwischen Medien und Künsten ist darin angezeigt. Diese erproben fortlaufend die gleichsam anamorphotischen Manöver eines Blickswechsels, die als „Sichtweisen von der Seite“ eine Reflexion selbst dort erlauben, wo keine Reflexivität besteht. Sie ermöglichen auf diese Weise eine Position von Außen ohne lokalisierbares Anderes. Sie sprengen damit die Immanenz aus der Immanenz. Entsprechend finden sie keine diskursive Begründung, keinen Anhalt in einem strikten Verfahren, so wenig wie in objektivierbaren Kriterien ihrer Konstruktion, sondern sie genügen allein den Direktiven eines unabschließbaren künstlerischen Experiments. Dies ist auch der Grund, weshalb die Kunst der Medientheorie mehr zu *zeigen* hat, als umgekehrt die Medientheorie der Kunst zu *sagen* hätte. Denn mittels paradoxer Interventionen bringt sie die medialen Bedingungen und

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/M 2003, S. 540.

¹⁹ Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M 1976, S. 374.

Strukturen ebenso ins Spiel, wie sie diese in negativer Weise auf sich selbst anwendet und verkehrt und gerade dadurch zum Vorschein kommen lässt.

Dann vollziehen die Paradoxa jene Bewegungen der Verschiebung und Verwirrung, wie sie Heidegger für die Sprache und Derrida für die Schrift geltend gemacht haben: als Bewegungen, die „Spuren“ und „Furchen“ legen und dadurch „Zeichnungen“ hinterlassen, woran die je spezifischen Mechanismen und Operationen medialer Prozesse offenkundig werden und ihre Evidenz enthüllen: als Arbeit des Bildes z.B. am Sichtbaren, als Sperrigkeit des Materials im Sinn, als Unbeherrschbarkeit der Konstruktion, als Machteffekt oder Indifferenz zwischen Realität und Fiktionalität, um nur einige zu nennen. Es handelt sich also durchweg um Differenzstrategien, um die Einzeichnung von Unterschieden ins mediale Repertoire, wodurch das geschieht, was Heidegger den „Aufriss“ nannte mit allen Konnotationen des Flüchtigen und Vorläufigen wie auch des Offenen, das plötzlich etwas sichtbar macht, was sich gewöhnlicher Anschauung verbirgt. Die Prozesse ständig wieder von neuem entfachen, sie in Unruhe zu versetzen, um ihnen andere, noch unbekanntere Seiten abzulocken – das bedeutet keinen künstlerischen Selbstzweck, kein *l'art pour l'art*, sondern eine Weise ästhetischer Erkenntnis, die anders nicht zu entdecken ist, die aber auch nirgends garantiert werden kann, weil sie ausschließlich an indirekten Effekten, an Prozessen des *Zeigens*, nicht am Diskursiven teilhat.

Presenting Media

Schließlich sei dies, gleich einem Abspann, an einem Beispiel erläutert, das im Metier künstlerischer Arbeit die Verfahrensweisen negativer Medientheorie aufs Vorzüglichste zusammenfassen. Sie bleibt zudem im Medium des Buches undarstellbar, weil sie mit den Mitteln des Bewegtbildes operiert. So bleibt zwischen ihr und ihrer diskursiven Thematisierung eine Kluft. Es handelt sich dabei um eine Arbeit des kanadischen Künstlers und Experimentalfilmers Michael Snow. Sie stammt aus dem Jahre 1981 und trägt den Titel *Presents*. Der Titel spielt mit der Mehrdeutigkeit von „Geschenk“, „Gegenwart“, „Aufmerksamkeit“ und „Vorführung“. Nicht von ungefähr gehören die Ausdrücke zusammen: Die Gegenwart zeigt sich uns als Geschenk, wie das Gegebene als „Gabe“ interpretiert werden kann, die wir ohne Gegengabe lediglich entgegennehmen können, die wiederum im Medium vorgeführt unsere Aufmerksamkeit erzwingt. An sie schließt sich die ganze Paradoxie der „Gabe“ an, die immer schon eine Paradoxie ihrer Mediatisierung darstellt.²⁰ Mit ihr ist ein Gegensatz markiert, der die Opposition zwischen

²⁰ Zur Paradoxie der Gabe vgl. vor allem Jacques Derrida, Falschgeld. Zeit geben I, München 1993. Demgegenüber J.-L. Marion, Réduction et donation. Recherches sur Husserl, Heidegger et la phénoménologie, Paris 1989, sowie ders., Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation, Vendôme, 2. Aufl. 1998.

Präsenz als Gabe und Präsenz eines immer schon Präsentierten betrifft, das diese als solche konstruiert. Das Video spielt in seiner Auftaktsequenz mit dieser Opposition. Es beginnt mit einer Szene, wie sie sich für die Geschichte der Kunst als prototypisch erweist, insofern sie versucht, im Bild die Anwesenheit selbst zu inszenieren. Traditionellerweise stellt sich die Evokation einer Präsenz dort am Eindringlichsten ein, wo wir vom dargestellten Gegenstand selbst angegangen und getroffen werden, wo wir z.B. durch unser körperliches Begehren unmittelbar involviert werden und reagieren müssen – in der klassischen und romantischen Malerei verkörpert im weiblichen Akt. Er bedeutet in der historischen Ordnung des männlichen Blicks die Inszenierung von Gegenwart *par excellence* – behaftet im selben Augenblick mit der schmerzhaften Distanz, die das Medium induziert. Die Gegenwart kann nicht gegeben werden – gleichwohl attackiert etwas unseren Körper, das zwischen Unausweichlichkeit und Mangel oszilliert. Wir haben es entsprechend mit einer Beschwörung zu tun, die umso eindringlicher misslingt, je nachhaltiger sie das Verlangen zu entfachen vermag. Der Akt ist folglich ein konventioneller Topos, eine mit sämtlichen historischen Attributen aufgeladene Symbolisierung, die die schichte Nacktheit im Doppelsinne der Blöße und der Gabe einfacher Gegenwart überformt und diskreditiert. Er scheint folglich das Diktum Derridas zu bestätigen, dass uns die Gegenwart nur als mediatisierte, d.h. als immer schon überschriebene und „gezeichnete“ Gegenwart präsentiert werden kann, dass darum jede Präsenz durch eine ursprüngliche Nicht-Präsenz bereits geschnitten ist.

Das Beispiel Michael Snows lehrt freilich anderes. Es weist eine Alternative auf, und zwar so, dass die Präsenz, die aufgerufen wird, woanders geschieht, als es vermuten lässt. Zwar bedient sich Show der überlieferten Topoi von neuem, er zitiert sie mit allen Klischees ihrer Darbietung, wozu das Guckkastenformat und das Interieur gehört; er fügt noch die Bewegung hinzu, lässt den Akt aufspringen, uns als Betrachter betrachten, um unseren Voyeurismus zu beschämen; aber auch dies bildet vom abgewendeten bis aufgeschlagenen Blick des Modells ein bekanntes Schema, das dem Thema keinen wirklich neuen Aspekt hinzufügt. Mithin gelingt es auf dieser Ebene den *Presents* nicht, sowenig wie jedem anderen Bildmedium, die Präsenz der Gabe und die Gabe der Präsenz herüber springen zu lassen und erfahrbar zu machen. Dennoch passiert auch etwas anderes, und das macht das Video interessant. Denn nicht das Gezeigte, das Spiel mit den Konventionen und ihren stereotypen Mustern ist entscheidend, sondern die Tatsache, dass es sich in seiner Medialität vor unseren Augen *aufspannt* und, grundiert von einem mit Spannung aufgeladenem Ton, langsam ein Bild entstehen lässt, das überall seine Bildlichkeit ausstellt, indem es im Format einer kleinen Fotografie den Ausschnitt und seine Rahmung betont und seine Sichtbarkeit durch seine Unschärfe stört. Wir werden also nicht zu *Zeugen* einer Szene, sondern zu *Zeugen des Mediums selbst*: Vorgeführt wird seine Medialität, indem wir zunächst nichts sehen außer einem Rahmen und einer vertikalen

Testlinie, um allmählich durch eine Verzerrung, die wiederum anamorphotischer Natur ist, ein Bild in einem fast martialischen Gewaltakt aufgerichtet und entfaltet zu bekommen, das uns über längere Zeit in Unsicherheit hält, was es zu sehen gibt, und von dem wir zunächst nicht glauben zu sehen, was wir sehen, das uns jedoch in dem Maße gefangen nimmt, wie es klarer erscheint, um von neuem in einer Verzerrung, diesmal in horizontaler Richtung unterzugehen.

Dann erzeugt *Presents* jedoch in der Tat etwas anderes als die Präsenz einer Sichtbarkeit, und die Frage der Beziehung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit stellt sich neu: Nicht das Gesehene wird durch seinen Bezug auf eine Begierde in die Gegenwart der Betrachtung gestellt, sondern die Medialität des Mediums tritt in Erscheinung – und zwar durch Inszenierungsweisen, deren paradoxe Kontur ein Nichtinszenierbares ausstellen, nämlich die medialen Bedingungen von Inszenierung selber. Sie konfrontieren uns mit den massiven optischen Eingriffen seiner technischen Erzeugung, mit der Macht der Immersivität, die durch die Penetranz des dramatischen Tons noch verstärkt wird, mit seinem voyeuristischen Prinzip, seiner Gleichung von Sehen und Macht. Anders ausgedrückt: Es gibt eine mediale Inszenierung, die, als Nicht-Gegenwart, gleichwohl die Gegenwart des Medialen selber zum Vorschein zu bringen vermag, und zwar, indem die Medialität des Mediums auf sich selbst verweist. Solches Verweisen ist ein *Sichzeigen*. *Presents* in diesem Sinne ist die paradoxe Präsenz des Medialen, zu deren Erfahrbarkeit das leere Nichts, die Schwärze am Anfang und Ende der Sequenz hinzugehört, worin ein Etwas, ein Streifen, von dem wir noch nicht wissen, was er ist und was er bedeutet, den Beginn einer Unheimlichkeit ankündigt. **[Film Snow]**