

Diese kurze Einführung zu zentralen Aspekten medienphilosophischen Denkens und die Darstellung ihrer Entwicklung anhand einiger wichtiger medienphilosophischer Positionen soll die Methodik dieser Arbeit situieren und konturieren. Der nächste Abschnitt fokussiert noch einmal etwas spezifischer die Störung als Bildphänomen und Theoriefigur innerhalb der Medientheorie.

1.3 Die ästhetische Dimension technischer Instabilität

Bei instabilen Bildformen handelt es sich nicht um rein *technische Defekte*, sondern um *ästhetische Effekte*. Die leicht matschige Farbigkeit und flimmernde Unruhe von elektronischen Fernseh- und Videobildern ist mehr als nur die »schlechte Qualität« einer vom technischen Fortschritt vermeintlich überholten Bildtechnologie. Solche instabilen Bildformen können zur ästhetischen Erfahrung einer haptischen Wahrnehmung beitragen, in der Bilder nicht nur visuell gesehen, sondern auch körperlich gespürt werden. Die sogenannten *glitches* digitaler Bilder sind keine technischen Störungen, sondern werden in der postdigitalen Kunstrichtung des *datamoshing* zu ästhetischen Gestaltungsmitteln. Instabile Bildformen lassen sich nicht auf eine rein technische Ebene reduzieren, vielmehr sind sie Anstoß für nostalgische Retrotrends,⁸¹ Low-Budget-Ästhetiken⁸² oder Stile dokumentarischer Authentizität.⁸³ Dass das Technische als »rein« zu betrachten wäre, als eine Ebene der kalten, instrumentellen, desillusionierenden Realität und Funktionalität stellen instabile Bildformen in besonderer Weise in Frage. Sie bringen vielmehr den *Eigensinn des Technischen* zum Ausdruck, die Momente des Zusammenbruchs, der Abweichung und Transformation, in denen sich Technik von den Zielen und Zwecken löst, auf die hin sie entworfen wurde. Technik ist dann nicht nur Gestaltungsmittel, sondern ein eigenständiger Akteur, der unvorhergesehene ästhetische Effekte erzeugen kann, die gerade dadurch für die künstlerische Produktion interessant werden, weil sie sich der Intention und dem Gestaltungswillen des menschlichen Subjekts entziehen oder zumindest widersetzen.

In der Medienwissenschaft funktioniert die Störung als theoretische Reflexionsfigur,⁸⁴ denn immer dann, wenn Medien nicht in gewohnter und erwarteter

81 Vgl. Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin, 2017.

82 Vgl. Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films 1919-1959*, Durham, London, 2001; Lucas Hilderbrand, *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, London, 2009.

83 Vgl. Hito Steyerl, »Die dokumentarische Unschärferelation«, in: Dies., *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien, 2008, S. 7–17; Yvonne Spielmann, *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a./M., 2005.

84 Als wichtige medienwissenschaftliche Beiträge hierzu: Vgl. Friedrich Kittler, »Signal – Rausch – Abstand«, in: Ders., *Draculas Vermächtnis – Technische Schriften*, Leipzig, 1993, S. 161–182;

Weise funktionieren, zeigt sich ihre technische und materielle Dimension. Die Störung ist für die Medienwissenschaften zudem eine theoriestrategische Denkfigur, mit der sie sich von den Binarismen der Semiotik (Zeichen/Bezeichnetes) distanziert.⁸⁵ Zu verstehen ist die Störung insbesondere als Form Drittheit, die sich wie die Figur des Parasiten,⁸⁶ störend zwischen die sauber gezogenen Dichotomien des geisteswissenschaftlichen Denkens schiebt und auf Vermitteltheit, Übergängigkeit und Medialität aufmerksam macht. Bei Sybille Krämer sind Störungen für eine medientheoretische Reflexion konstitutiv, weil sie die normale Funktionsweise von Medien durchkreuzen. Medien treten in ihrer Funktion als Medien erst in den Momenten in Erscheinung, in denen sie ihren gewohnten Dienst versagen.

Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich zur Erinnerung. Die unverzerzte Botschaft hingegen, macht das Medium nahezu unsichtbar.⁸⁷

Krämer bestimmt die Störung hier als Spannungsverhältnis von *Opazität* und *Transparenz*. Entweder geben Medien wie »Fensterscheiben« Durchsicht auf die jeweiligen Inhalte oder diese Fensterscheiben werden opak und machen die Materialität des jeweiligen Mediums sichtbar. »Störungen« existieren somit in einer instabilen Position, an der »Schwelle unserer Aufmerksamkeit«, wie Krämer in der zitierten Passage schreibt. Mit Bezug auf instabile Bildformen lässt sich das Verhältnis von Opazität des Materials und der Transparenz des Bildlichen noch stärker zeitlich fassen, nicht als statisches, ausschließendes Entweder-oder, sondern als ein dynamisches Oszillieren zwischen Materialität und Bildlichkeit. Die Störung ist für Krämer auch ein Phänomen, das methodische Differenzierungen zwischen Medienwissenschaft, Semiotik und Technikphilosophie ermöglicht. Von der Semiotik unterscheidet sich Medienwissenschaft, weil sie, anstatt der Durchsicht auf die Ebene des Zeichens, mit der Störung die Materialität und damit die Medialität von Zeichenprozessen in den Blick nimmt, so Krämer. Anders als Technikphilosophie, die Medien als Werkzeuge betrachte, beziehe sich

Oliver Fahle (Hrsg.), *Störzeichen. Das Bild angesichts des Realen*, Weimar, 2003; Albert Kümmer/Erhard Schüttelpelz (Hrsg.), *Signale der Störung*, München, 2003; Julia Fleischhack/Kathrin Rottmann (Hrsg.), *Störungen. Medien, Prozesse, Körper*, Berlin, 2011.

85 Vgl. Sybille Krämer, »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hrsg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a/M., 1998, S. 73–94, S. 84–85.

86 Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt a./M., 1987.

87 Krämer, »Das Medium als Spur und als Apparat«, 1998, S. 74.

die Medienwissenschaft auf die eigenständige, welterzeugende Kraft von Medien als technische Apparate,⁸⁸ die sich dem »anthropomorphe[n] Schema einer Übereinstimmung von Mensch und Technik«⁸⁹ widersetzen.

Während Sybille Krämer das Verhältnis von Opazität und Transparenz stärker reflexiv versteht und Störungen als etwas begreift, das Medialität wahrnehmbar und bewusst macht, konzipiert Dieter Mersch dieses Verhältnis von Opazität und Transparenz als negatives Phänomen des Entzugs:

Wie sich Kratzgeräusche der Instrumente oder die Atmung der Solisten ihrer musikalischen Darbietung »unfüglich« unterlegen, spiegelt das Glas zurück, das schützend vor das Gemälde angebracht wurde, oder altern Kunstwerke aufgrund der verwendeten Stoffe, werden spröde, belegen sich mit einer seltsamen Patina, die ihnen nicht selten eine eigene Aura verleiht. So offenbart sich an ihnen ein ebenso Sperriges wie Singuläres. Indem Maße, wie zudem Materialien ermüden oder sich verbrauchen, geht die Mediatisierung trotz aller digitalen Automatisierung nicht bruchlos ins Format von Wiederholbarkeit auf. So bleibt jenseits aller *perfectio* der Mediatisierungsstrategien, etwa ihrer computergestützten Aufbereitung oder ihrer hypertextuellen Vernetzung, ein *Nichtaufgehendes* oder *Wideretzliches*, das als Reservoir einer *Widerständigkeit* ausgewiesen werden kann, woran der mediale Zauber bricht.⁹⁰

In dieser Passage klingt bei Mersch deutlich die Skepsis gegenüber der sogenannten »digitalen Automatisierung« durch. Materialität ist hier das, was nicht in Mediatisierungsprozessen aufgeht und damit widerständiges Potential in sich birgt. Mit bis pauschalisierend großer und damit unspezifischer medienkritischer Geste spricht Mersch an anderer Stelle auch von einem »Durchriss durch die medial erzeugten *Simulakra*«,⁹¹ der insbesondere in der Kunst durch die Herausstellung von Materialität als negatives Störungsmoment geleistet werden soll.⁹² Trotz kulturkritischer Zuspitzungen erscheint Merschs Kritik an einer »Ausmerzung von Störquellen« und dem Ideal der »reibungslosen Transmission«⁹³ angesichts digitaltechnischer Ideologien der Kontrolle und Optimierung durchaus berechtigt.

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Diskussion der Störungsthese der Medienwissenschaft liefert Markus Rautzenberg mit seinem Buch *Die Gegenwendigkeit der Störung – Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*.⁹⁴ Rautzenbergs Arbeit

88 Vgl. Ebd., S. 84–85.

89 Ebd., S. 85.

90 Mersch, »Medialität und Undarstellbarkeit«, 2004, Herv. i. O., S. 83.

91 Ebd., Herv. i. O., S. 92.

92 Vgl. Ebd., S. 92–93.

93 Ebd., S. 80.

94 Markus Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Zürich, Berlin, 2009.

gibt im Rahmen einer stark durch Lacan und Derrida beeinflussten Medientheorie einen konzisen Überblick über die verschiedenen medientheoretischen Positionen zum Begriff und Phänomen der Störung. Rautzenberg unterzieht dabei unter anderem auch Friedrich Kittlers Umgang mit Lacans Begriff des *Realen* einer kritischen Lektüre, der als Moment des Herausfallens aus der symbolischen Ordnung auch für einen medientheoretischen Begriff der Störung eine wichtige Rolle spielt.⁹⁵

Für die in dieser Arbeit untersuchte Prozessualität und die damit verbundene Instabilität erscheint Rautzenbergs eigene performativitätstheoretische Auslegung von Störungsphänomenen am interessantesten, die sich dezidiert von der pauschalisierenden Kritik des Digitalen bei Mersch distanziert.⁹⁶ Das »eigentlich philosophische Skandalon digitaler Medien«⁹⁷ liege, so Rautzenberg, in »ihrer Fähigkeit zur radikal *nicht-repräsentationalen* Generierung von Medienphänomenen«.⁹⁸ Der Aspekt der Nichtrepräsentationalität bezieht sich auf den performativen Charakter digitaler Zeichenprozesse, »denn auf technischer Ebene gehorchen digital generierte Phänomene nicht mehr dem Konzept ›sekundär-parasitärer‹ Repräsentation, sondern vielmehr dem genuin performativer *Präsentation*.«⁹⁹ Auch die instabilen Bildformen digitaler Bewegtbilder lassen sich mit Rautzenberg als performative und damit in intensiver Weise zeitliche Hervorbringungen technischer Bildmedien verstehen. Bilder repräsentieren hier weniger, sie bilden nichts ab, sondern sie bilden neue bildästhetische Formen aus, wie in den Analysen anhand der Bildmutation des *datamoshing* noch gezeigt werden wird.

In seinen Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Fotografie¹⁰⁰ interessiert sich Peter Geimer insbesondere für die Aspekte der Nichtintentionalität und Ereignishaftigkeit von Störungen, die während fotografischer Prozesse auftreten. In einem seiner Aufsätze nimmt er beispielsweise eine zufällig in die Kamera geratene Fliege als Ausgangspunkt, um das Illusionspotential und den Realitätscharakter der Fotografie zu bestimmen.¹⁰¹ Ein anderer Aufsatz beschäftigt sich

95 Vgl. Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 2009, S. 64–86.

96 Vgl. Ebd., S. 214–222.

97 Ebd., S. 219.

98 Ebd., Herv. i. O., S. 222.

99 Ebd., Herv. i. O., S. 224.

100 Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg, 2010; Ders., »Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma«, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a./M., 2007, S. 95–121; Ders., »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, in: Ders. (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a./M., 2002, S. 313–342.

101 Vgl. Geimer, »Das Bild als Spur«, 2007.

damit, wie die Schlieren und Schleier, die während der fotochemischen Entwicklung entstehen, als »Heimsuchungen der Repräsentation«¹⁰² die Geisterfotografie faszinieren. Geimer erzählt dort beispielsweise, wie der Physiker William Goodspeed unwissentlich die Röntgenstrahlen entdeckt, als er eine Elektronenröhre neben unbelichteten Fotoplatten platziert, die aus der Strahlung entstehenden Schwärzungen der Fotoplatten aber nicht richtig zu deuten weiß. Wie Geimer anmerkt, sind die Störungen, die der fotografische Prozess hervorbringt, in einem konkret bildlichen Sinne unbestimmt und instabil. In der Geisterfotografie sind sie Grenzphänomene des Natürlichen und Übernatürlichen und auch in der Naturwissenschaft existieren sie an einer »epistemische[n] Schwelle von Artefakt und Fakt, Rauschen und Information«.¹⁰³ Seine Fotogeschichte, die das Nichtintentionale und Kontingente fotografischer Prozesse hervorhebt, versteht Geimer auch als historische Gegengeschichte zu den großen Erfindungen und Erfindergeschichten der Fotografie, die nicht nur von Menschen, sondern auch von der Eigenaktivität fotografischer Prozesse und Materialien mitbestimmt wird:

Denn offenbar gibt es eine Geschichte der Fotografie, die sich jenseits der Erzählung vom permanenten Sinn entfaltet. Sie ereignet sich in Dunkelkammern und fotografischen »black boxes«, und ihre Helden sind keine Erfinder, sondern die Dämonen der Fotochemie. Sie tauchen auf in Gestalt von Schlieren und Schleiern, Flecken, Punkten und Unschärfen, Verfälschungen von Farbe und Perspektive, fotografischen Platten, die im Entwicklerbad zu leuchten beginnen, Negative, die sich plötzlich in Positive verkehren, wenn jemand das Fenster des Labors öffnet. Die Erfolgsgeschichte der Fotografie wurde immer schon durchkreuzt von den Störungen, die das Erfundene bereitet hat.¹⁰⁴

Auch instabile Bildformen entfalten ihre ästhetischen Effekte jenseits eines »permanenten Sinn[s]«,¹⁰⁵ indem sie zeitlich flüchtig und ereignishaft auftreten und neben dem Sinn neue ästhetische Sinnlichkeiten freisetzen. Störungen durchkreuzen die großen Erfinder- und Entwicklungsgeschichten und weisen eher, wie man an Geimer anschließend sagen könnte, auf spezifische Situationen und Konstellationen hin, die nicht nur menschliche Akteure und Materialien, sondern auch spezifische ästhetische, epistemologische und historisch variable Vorstellungen davon einschließen, was Fotografie ist und zu sein hat. Geimer beschreibt eine solche Art der Konstellation beispielsweise dort, wo er darüber spricht, welche Vorkehrungsmaßnahmen Fotografen in der Fotogeschichte getroffen haben, um die stabile und ungestörte Entwicklung von Fotografien in ihren Laboren zu

102 Geimer, »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, 2002, S. 320.

103 Ebd., S. 333.

104 Ebd., S. 316.

105 Ebd., S. 316.

ermöglichen. Neben dem Licht sind auch Wandfarben, Staub, das Holz der Möbel und selbst der Körper des Fotografen Faktoren, die den Entwicklungsprozess stören können.¹⁰⁶ Whiteheads Prozessphilosophie, mit der sich das dritte Theorikapitel beschäftigt, denkt das Werden einer Entität in ganz ähnlicher Weise relational und prozessual, als einen Formungsprozess, welcher aus dem konstellativen Zusammenwirken verschiedener werdender Entitäten hervorgeht.

Interessant ist, dass Geimer an der Fotografie insbesondere den Prozess der fotochemischen Entwicklung hervorhebt, wodurch Fotografie auch in ihrer analogen Form als ein prozessuales und tendenziell instabiles Bildmedium erscheint. Neben dem Aspekt der Nichtintentionalität sowie der Kontingenz und der Prozessualität fotochemischer »Entwicklung«, ist für die vorliegende Arbeit interessant, dass Störungen für Geimer »nichts Negatives, kein Defizit, kein Ausnahmefall der Fotografie, sondern im Gegenteil eine ihrer möglichen Manifestationen« darstellen.¹⁰⁷ Störungen sind somit aus Geimers Perspektive nicht ausschließlich der negative Defekt, der reflexiv die Materialität des jeweiligen Mediums bewusst werden lässt. Störungen lassen sich auch als Abweichungen von einem vermeintlich normalen Zustand verstehen, die neue ästhetische oder epistemische Phänomene hervorbringen. In diese Richtung gehen auch seine Anmerkungen zum spezifischen Mehrwert und Überschuss der jeweiligen Störungsphänomene:

Fotografen wissen eben nur zum Teil, was sie tun, und gerade auch auf diesem blinden Fleck kann der Mehrwert ihrer Bilder beruhen. Etwas im Bild *fällt vor* oder etwas *fällt ins Bild*. Dieser Vorgang markiert den Punkt, an dem die Gestaltungsabsicht des Fotografen mit dem Unerwarteten, dem Unvorhersehbaren und Ereignishaften zusammentrifft.¹⁰⁸

An dieser Stelle wird die Beziehung von Störung und Kontingenz noch einmal ganz deutlich. Was dem Bild ereignishaft zustößt und ins Bild »fällt«, wie Geimer es ausdrückt, bringt einen ästhetischen oder epistemischen Mehrwert oder auch Überschuss hervor. Damit löst Geimer im Vergleich zu medienwissenschaftlichen Arbeiten Kittler'scher Prägung das Konzept der Störung von seiner rein technischen Dimension. Er stellt dabei auch nicht die Reflexion oder den negativen Aspekt dieser Phänomene in den Vordergrund, sondern die zahlreichen Kontingenzen, die das Werden von Bildern beeinflussen.

In Anschluss an die hier vorgestellten reflexiven, negativitätstheoretischen und performativen Auslegungen der Störungsthese der Medienwissenschaft lässt sich jetzt auch das Verhältnis zwischen dem hier vorgeschlagenen Konzept der *Instabilität* und dem der *Störung* klären. Von Peter Geimer übernimmt die hier

106 Vgl. Geimer, »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, 2002, S. 323–324.

107 Geimer, *Bilder aus Versehen*, 2010, S. 326.

108 Geimer, »Das Bild als Spur«, 2007, Herv.i.O., S. 112.

vertretene Konzeption von Instabilität den Hinweis auf die Aspekte der Kontingenz und Nichtintentionalität instabiler Bildphänomene. Geimer hat auf den ästhetischen und epistemischen Überschuss hingewiesen, der durch die Störung fotografischer Prozesse erzeugt wird. Daran anschließend geht es auch in dieser Arbeit darum, instabile Bildformen als eigenständige und eigensinnige Äußerungen technischer Apparaturen und Prozesse zu verstehen. Instabile Bildformen sind keine störenden Defekte eines anderweitig normalen und vollständigen Bildes, sondern Effekte werdender und wandelbarer Bewegtbilder, mit deren Bildformen sich auch Wahrnehmungs- und Handlungsweisen verändern. Sybille Krämers reflexive Auslegung der Störungsthese stützt den spezifisch zeitlichen Charakter instabiler Bildformen. Diese oszillieren an der Schwelle von Opazität und Transparenz und sind ästhetisch wirksam, indem sie durch diese konkrete Bildbewegung die Zeitlichkeit der normalen Wahrnehmungsstrukturen verändern. Markus Rautzenberg hat die Störungsthese performativitätstheoretisch ausgelegt und auf die Prozessierung von Daten durch den Computer bezogen. Sein Hinweis auf die »performativ[e] Prozessualität digitaler Medienvollzüge«¹⁰⁹ ist insbesondere für *datamoshing* relevant, dessen Zeit- und Bewegungsästhetik in der Analyse der Arbeiten von Nicolas Provost eingeführt und untersucht werden wird.¹¹⁰ Für *datamoshing* sind Störungen nicht Anlass zur reflexiven Einsicht in technische Funktionsweisen und auch nicht nur kritische Entzugsphänomene, die sich wie bei Dieter Mersch dem medialen Schein widersetzen sollen. Störungen werden hier eher in Rautzenbergs performativitätstheoretischem Sinne als produktive und kreative Äußerungen technischer Apparate und Prozesse begriffen.

In diesem ersten Kapitel waren der Überblick zur Medienphilosophie und der genauere Blick auf die Störung als Theoriefigur wichtige Anknüpfungspunkte, um die Methode der vorliegenden Arbeit zu bestimmen und ihren eigenständigen medienphilosophischen Einsatz hervorzuheben. Der Verschränkung und wechselseitigen Konturierung von Gegenstand und Theorie, die für medienphilosophisches Denken charakteristisch sind, entspricht auch die Anordnung der folgenden Kapitel, bei der sich Theoriekapitel zu prozessphilosophischen Konzepten mit konkreten Analysen instabiler Bildformen abwechseln. Dies ist nicht als eine lineare Ordnung zu verstehen, sondern als eine Konstellation, bei der sich ganz verschiedene Bezüge zwischen philosophischer Theorie und den analysierten Gegenständen ergeben können.

109 Rautzenberg, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 2009, S. 224.

110 Vgl. Kap. 5.3

