

Analysen instabiler Bildformen und die von ihnen ausgehenden Fragestellungen werden hier den stärker theoretischen Lektüren philosophischer Konzepte sowohl gegenübergestellt als auch mit diesen verschränkt. Keineswegs soll damit die nur vermeintliche Trennung von Theorie und Praxis weiter zementiert werden. Es soll vielmehr darum gehen, medienphilosophisches Denken aus der provozierenden und produktiven Spannung zwischen Begriff und Gegenstand zu entwickeln.

1.2 Positionen und Themen der Medienphilosophie

Wenn man Medienphilosophie affirmativ als *Renovierungsarbeit* und *Gelegenheitsphilosophie* versteht, bedeutet dies auch, sich auf die Singularität und Kreativität ihrer einzelnen Ansätze, Themen und Fragestellungen einzulassen, die hier vorgestellt und diskutiert werden sollen. Weil Medienphilosophie unter dieser programmatischen Selbstbezeichnung überwiegend in Deutschland entstanden ist, beschränkt sich die folgende Darstellung auf Beiträge aus der deutschsprachigen Medienphilosophie, deren Entwicklung hier skizziert werden soll.²² Dies bedeutet keineswegs, dass es in anderen Ländern und Wissenschaftstraditionen nicht ähnliche Diskurse und Ansätze gibt, die sich als medienphilosophisch verstehen lassen. Ihre Begriffe, Themen und Denkstile bezieht die Medienphilosophie aus verschiedenen internationalen Diskursen, insbesondere aus dem französischen Poststrukturalismus, der kritischen Theorie und zahlreichen anderen Positionen der Philosophiegeschichte.²³ Als eine de-/konstruktive und kritische Philosophie, spielen für die Medienphilosophie zudem Ansätze der Gender- und Queer Studies,²⁴ der postkolonialen Theorie sowie der Akteur-Netzwerk-Theorie²⁵ eine wichtige Rolle.

-
- 22 Als Überblick zu den jeweiligen Themen und Methoden der Medienphilosophie: Vgl. Gerhard Schwepphäuser (Hrsg.), *Handbuch der Medienphilosophie*, Darmstadt, 2018; Daniel Irrgang/Florian Halder (Hrsg.), *Zur Genealogie des MedienDenkens*, Berlin, 2017; Lorenz Engell/Frank Hartmann/Christiane Voss (Hrsg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München, 2013; Lorenz Engell/Jiří Bystřický/Kateřina Krtilová (Hrsg.), *Medien Denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, Bielefeld, 2010; Frank Hartmann, *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*, Wien, 2006; Mike Sandbothe/Ludwig Nagl (Hrsg.), *Systematische Medienphilosophie*, Deutsche Zeitschrift für Philosophie – Sonderband 7, Berlin, 2005; Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a./M., 2003; Frank Hartmann, *Medienphilosophie*, Wien, 2000.
- 23 Vgl. Claus Pias u. a. (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart, 1999; Andreas Ziemann (Hrsg.), *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden, 2019; Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg, 2006.
- 24 Vgl. Kathrin Peters/Andrea Seier (Hrsg.), *Gender & Medien-Reader*, Zürich, Berlin, 2016.
- 25 Vgl. Tristan Thielmann/Erhard Schüttelpelz (Hrsg.), *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld, 2013.

Der bereits erwähnten ersten Ausprägung einer stärker philosophisch-begrifflich orientierten Medienphilosophie lassen sich die Arbeiten von Stefan Münker, Alexander Roesler²⁶ und Mike Sandbothe²⁷ zuordnen. Diese Autoren haben Medienphilosophie forschungsstrategisch klug ins Zentrum der Debatte um den Wandel der sogenannten Mediengesellschaft gerückt und Medienphilosophie dabei überwiegend als ein zeitdiagnostisches Projekt verstanden. Aus einer philosophischen Perspektive geht es ihnen darum, nicht lediglich von »den Medien« als Massenmedien zu sprechen, sondern den durch Medien beeinflussten gesellschaftlichen Wandel mit tragfähigen Medienbegriffen kritisch zu begleiten. Die eingangs ebenfalls angesprochene kritische Revision der philosophischen Tradition, die der Argumentationsfigur des *immer schon* folgt, wird unter anderem bei Stefan Münker in der folgenden Passage deutlich:

Philosophie hat es immer schon mit Medien zu tun – und sie hat, wenn auch unzureichend, ebenfalls immer schon über Medien nachgedacht. Eine Geschichte der Philosophie der Medien als Überblick über die philosophischen Reflexionen über Medien wäre zugleich eine Geschichte der Philosophie, die bei den Vorsokratikern begänne. Im Unterschied zu einer solchen Philosophie der Medien ist Medienphilosophie – als eine bestimmte Art und Weise, Philosophie zu betreiben – an einen spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontext gebunden. Dieser Kontext ist die Welt, in der wir leben; genauer: die Welt, in der wir durch den Übergang von einer Industriel- in eine Informationsgesellschaft leben.²⁸

Münker macht hier deutlich, dass Medienphilosophie nicht einfach eine modische Erweiterung der philosophischen Tradition darstellt, sondern »eine bestimmte Art und Weise, Philosophie zu betreiben«. Dabei hebt Münker hervor, dass die Philosophie als Medienphilosophie damit auf den »Kontext« gesellschaftlicher Herausforderungen des »Übergang[s] von einer Industriel- in eine Informationsgesellschaft« reagieren soll. Problematisch erscheint an dieser zeitdiagnostischen Ausrichtung der Medienphilosophie die Tendenz, sie als explikatives und lösungsorientiertes Projekt zu definieren, das unter Umständen dem Drängen gesellschaftlicher Ansprüche gehorchen muss. Fraglich ist dabei, wie viel theoretische

26 Vgl. Münker/Roesler/Sandbothe, *Medienphilosophie*, 2003; Stefan Münker/Alexander Roesler (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a./M., 2008; Alexander Roesler (Hrsg.), *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*, München, 2008.

27 Vgl. Mike Sandbothe, *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*, Weilerswist, 2001.

28 Stefan Münker, »After the medial turn. Sieben Thesen zur Medienphilosophie«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a./M., 2003, S. 16–26, S. 17.

Eigensinnigkeit und kritisches Potential eine so verstandene Medienphilosophie haben kann oder ob sie Gefahr läuft, als modische Renovierungsarbeit nicht länger als nötig in Anspruch genommen zu werden.

Anders als Stefan Münker und auch Martin Seel es sehen, entwickelt sich Medienphilosophie weniger aus der Tradition der Philosophie, sondern aus der Medienwissenschaft heraus. Dies erscheint auch deshalb überraschend, weil Friedrich Kittler als einer der zentralen Theoretiker der deutschsprachigen Medienwissenschaft eine eher philosophiekritische bis antiphilosophische Haltung vertreten hat. Aber die großen Kritiker der Philosophie sind meistens auch ihre einflussreichsten Erneuerer und so ist auch Kittler ein wichtiger Medienphilosoph wider Willen. Auf eine technisch und materialistisch ausgerichtete Medienwissenschaft hinarbeitend, zielen Kittlers Arbeiten ab den Achtzigerjahren²⁹ darauf, der idealistischen Philosophie und den Geisteswissenschaften den »Geist« ihrer universalistischen Vorstellungen eines souveränen Subjekts oder einer »Natur« des Menschen auszutreiben.³⁰ Kittlers medientheoretische Philosophiekritik ist dabei philosophisch geschult und beispielsweise stark von Heidegger beeinflusst, dessen Denken er – wie Geoffrey Winthrop-Young herausgearbeitet hat – durch eine Art poststrukturalistischen Re-Import über Lacan und Foucault in sein medienwissenschaftliches Denken integriert.³¹ Von Lacan übernimmt Kittler die psychoanalytische Kritik, das Subjekt als Effekt sprachlicher Strukturen zu verstehen,³² von Foucault die kritische Methode der Diskursanalyse, deren historisches Apriori er vom Kopf auf die Füße stellt³³ und als »medientechnisches Apriori«³⁴ auslegt. Mit seinen großen und kontroversen Arbeiten *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*³⁵ und *Grammophon, Film, Typewriter*³⁶ zeichnet Kittler nicht nur Foucaults archäologischer Methode folgend medienhistorische Zäsuren nach, sondern zeigt auch, wie gesellschaftliche und philosophische Konzeptionen dessen, was unter Wahrnehmen, Denken und Handeln zu verstehen ist, von technischen Apparaten und den mit ihnen verbundenen Diskursen bestimmt ist. Wie auch immer man Kittlers technischen Materialismus und seine poststrukturalistische Subjektkritik auslegen mag, man kann »nach« Kittler keine Medienphilosophie mehr

29 Vgl. Geoffrey Winthrop-Young, *Kittler and the Media*, Cambridge (Mass.), 2011, S. 58.

30 Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, »Der geistige Automat«, in: Lorenz Engell/Frank Hartmann/Christiane Voss (Hrsg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München, 2013, S. 49–69.

31 Vgl. Winthrop-Young, *Kittler and the Media*, 2011, S. 11–28.

32 Vgl. Ebd., S. 34.

33 Vgl. Ebd., S. 59.

34 Vgl. Knut Ebeling, »Das technische Apriori«, in: *Archiv für Mediengeschichte. Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)* (2006), S. 11–23.

35 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, 1995.

36 Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, 1986.

betreiben, welche die medien- und kulturtechnischen Bedingungen des (philosophischen) »Denkens« ignoriert. Dies zeigt sich in der bereits beschriebenen zweiten Ausprägung der Medienphilosophie, die sich auf die materiellen und (kultur-)technischen Aspekte philosophischen Denkens konzentriert.³⁷

Dieser Ausprägung ist auch die Medienphilosophie Sybille Krämers zuzuordnen, die mit ihren Arbeiten zu den frühen und zentralen Positionen medienphilosophischen Denkens gehört. Krämers Medienphilosophie zeichnet sich durch eine kulturtechnische und wissenschaftliche Prägung aus und beschäftigt sich mit Phänomenen wie der »Stimme«³⁸ oder der »Spur«,³⁹ um Materialität und Performativität⁴⁰ als Aspekte der Medialität von Sprache und Schrift auszuweisen. Medienphilosophien entwickelt Krämer aber auch anhand von Denkfiguren, wie der des »Boten«, an dessen kultur- und mediengeschichtlicher Rolle sie Prozesse der Übertragung, Übermittlung und Übersetzung theoretisiert.⁴¹ Für medienphilosophisches Denken wichtig und weitreichend sind insbesondere Krämers Forschungen zur Schriftbildlichkeit und Diagrammatologie. In ihrer Arbeit *Figuration, Anschauung, Erkenntnis – Grundlinien einer Diagrammatologie*⁴² zeigt Krämer, dass die kulturtechnische Leistung des Diagramms spezifische Formen des Denkens erst ermöglicht, indem es eine dreidimensionale Welt in alle Arten von zweidimensionalen Darstellungen übertragbar macht:

So, wie der kartographische Impuls eine Strategie ist, Orientierungsprobleme unserer praktischen Mobilität zu lösen, so verkörpert die Kulturtechnik flächiger Inskriptionen in Gestalt von Schriften, Diagrammen, Graphen und Karten eine Strategie, Orientierungsprobleme unserer *theoretischen Mobilität* zu lösen. Kraft dieser Orientierungsleistung werden innerhalb theoretischer Domänen Denkopoperationen ermöglicht, die anders kaum zu vollziehen wären.

37 Institutionell zeigt sich die produktive Verbindung zwischen einer medientheoretischen Auseinandersetzung mit Kulturtechniken und medienphilosophischem Denken beispielsweise im von 2008–2020 bestehenden *Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie* (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar, das von Bernhard Siegert und Lorenz Engell geleitet wurde.

38 Vgl. Sybille Krämer, »Medienphilosophie der Stimme«, in: Mike Sandbothe/Ludwig Nagl (Hrsg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin, 2015, S. 221–239; Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a./M., 2006.

39 Vgl. Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a./M., 2007.

40 Vgl. Sybille Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004.

41 Vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a./M., 2008.

42 Sybille Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Frankfurt a./M., 2016.

Flächige Inskriptionen können in Bewegungsräume des Denkens und Erkennens, der Einsicht und des Verständnisses, der Komposition und des Entwurfs und nicht zuletzt: der Wissensübermittlung verwandelt werden.⁴³

Analog zur räumlichen Orientierung, die beispielsweise mit der Diskrepanz zwischen einer Orientierung des Körpers und der Abstraktion der Karte konfrontiert ist,⁴⁴ hebt Krämer hier hervor, dass diagrammatische Bilder wie Karten, Graphen und Schemata Orientierungsleistungen des Denkens darstellen. »Denken« findet aus dieser medienphilosophischen und kulturtechnisch informierten Perspektive nicht im Kopf, sondern auf dem Papier und anderen materiellen Oberflächen statt.⁴⁵ Diese zweidimensionalen Zeichenoberflächen sind konkrete Denkräume. Sie ermöglichen, wie Krämer hier schreibt, »Denkoperationen«, die anders kaum möglich wären und so zu »Bewegungsräumen des Denkens und Erkennens«⁴⁶ werden. Krämers Arbeit nimmt eine Doppelperspektive ein, die auf der einen Seite die kulturtechnische Entwicklung *diagrammatischer* Bildformen nachzeichnet und andererseits *diagrammatologisch*⁴⁷ die Rolle und Entwicklung dieser Werkzeuge des Denkens durch die Geschichte der Philosophie von Platon bis Wittgenstein erläutert.

Einer stärker philosophischen Ausprägung medienwissenschaftlichen Denkens sind die Arbeiten von Astrid Deuber-Mankowsky zuzuordnen, deren Forschung sich mit Themen und Fragestellungen der Technikphilosophie, Gendertheorie und der Philosophie und Wissensgeschichte der Lebenswissenschaften beschäftigt. Deuber-Mankowsky versteht Medienphilosophie nicht als ein zeitdiagnostisches, sondern als ein kritisches Projekt, das mit starkem Fokus auf Donna Haraway⁴⁸ die poststrukturalistische Kritik der Trennungen von Natur und Kultur fortsetzt und dabei auch das Denken Alfred N. Whiteheads⁴⁹ aufnimmt, das für die vorliegende Arbeit eine wichtige Rolle spielt.

Die *negative Medienphilosophie* von Dieter Mersch nimmt unter anderem philosophische Konzepte von Martin Heidegger, Jacques Derrida und Emmanuel Lévinas auf, um Medialität von Phänomenen des Entzugs, der Abwesenheit und

43 Ebd., S. 19.

44 Vgl. Ebd., S. 87–94.

45 Vgl. Ebd., S. 12 u. 62–65.

46 Ebd., S. 19.

47 Vgl. Ebd., S. 20.

48 Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky/Christoph F. E. Holzhey (Hrsg.), *Situiertes Wissen und regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhem und Donna J. Haraways*, Wien, Berlin, 2013.

49 Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, »Was sind Vitalideen? Zu Deleuze/Guattaris und Whiteheads Verbindung von Intensität und Subjektivität«, in: Maria Muhle/Christiane Voss (Hrsg.), *Black Box Leben*, Berlin, 2017, S. 17–39.

Alterität her zu denken.⁵⁰ Während Medien in den gewohnten Prozessen der Übertragung und Vermittlung im Hintergrund bleiben, treten sie bei Dysfunktionalitäten und Störungen unter negativem Vorzeichen und in paradoxer Weise in Erscheinung. Damit durchbrechen und zerreißen sie immer wieder gewohnte Wahrnehmungsmuster und Handlungsweisen. Mersch versteht dies auch als einen kritischen Aspekt von Medien, der gegen die reibungslose Funktion und vollständige Determination menschlicher Daseinsvollzüge durch Medien gerichtet ist, wie Kittler sie, seiner Ansicht nach,⁵¹ mit dem medientechnischen Apriori beschrieben hatte.⁵² Gegen eine gewissermaßen technokratisch argumentierende Medienwissenschaft bringt Mersch die Eigensinnigkeit und Paradoxie künstlerischer Praktiken in Stellung, welche beispielsweise durch Störungen oder einen anderen Gebrauch technischer Apparate die negative Dimension medialer Vollzüge herausstellen.

In seinen neueren Arbeiten wie der *Epistemologie des Ästhetischen*⁵³ setzt sich Mersch kritisch mit der Idee künstlerischer Forschung auseinander, deren Wissen sich im Gegensatz zur wissenschaftlichen Produktion von Wissen nicht reibungslos instrumentalisieren und kontrollieren lässt und dadurch kritisch wirksam werden kann.⁵⁴ Gerade in der künstlerischen Praxis zeigt sich für ihn aus einer medienphilosophischen und ästhetischen Perspektive ein Denken *der* Medien, das sich prozessual und performativ im Umgang mit Materialien vollzieht:

»Denken« wird dann verstanden als eine Praxis, ein Handeln *mit* Materialien in Materialien *durch* Materialien – etwa *durch* das Setzen von Farben – bzw. *mit* Medien *in* Medien oder *durch* Medien – etwa *durch* die Führung des Pinsels, den Strich, durch eine mediale Anordnung oder durch den Einsatz von Sound usw. –, ohne auf diese Weise allerdings schon dem *tacit knowledge*, wie es für die Wissensforschung relevant geworden ist, den Vorzug zu erteilen.⁵⁵

Anhand dieser Passage wird deutlich, was unter dem nichtanthropozentrischen sowie praktisch und materiell vermittelten Denken zu verstehen ist, für das Medienphilosophie sich interessiert. Der negative Aspekt besteht für ihn auch darin,

50 Vgl. Dieter Mersch, *Epistemologie des Ästhetischen*, Zürich, Berlin, 2015; Ders., »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a./M., 2008, S. 304–322; Ders., *Medientheorien zur Einführung*, 2006; Ders., »Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie«, in: Sybille Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 75–97; Ders., *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München, 2002.

51 Vgl. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, 2006, S. 212–219.

52 Vgl. Mersch, »Medialität und Undarstellbarkeit«, 2004, S. 75–77.

53 Mersch, *Epistemologie des Ästhetischen*, 2015.

54 Vgl. Ebd., S. 27–50.

55 Ebd., Herv. i. O., S. 10.

dass ein solches Denken nicht vollständig den Intentionen eines Subjekts gehorcht und – wie in der künstlerischen Praxis besonders deutlich wird – nicht vollständig in instrumenteller Kontrolle und Beherrschung aufgeht. Nach Mersch entwickelt sich Denken hier *mit*, *in* und *durch* Medien, wobei diese Präpositionen die mitgängige und hintergründige Position und Funktion von Medien bezeichnen.

In der zitierten Passage macht Mersch gleichzeitig aber auch darauf aufmerksam, dass dieses »Denken« nicht innerhalb dieser Praktiken belassen werden muss, sondern auch theoretisch und philosophisch expliziert werden kann. Damit betont Mersch die Notwendigkeit theoretischer Reflexion und Abstraktion, die hier allerdings von der Beschreibung konkreter künstlerischer Praxis ausgeht.

Die theoretische Reflexion über Medien und Medialität als etwas, das nur negativ in Prozessen der Übertragung und Vermittlung anwesend ist, macht Medienphilosophie für Mersch zu einem Denken in Präpositionen. In der *Epistemologie des Ästhetischen* sind dies insbesondere das »con«, das eher offene Verbindungen der »Konstellation« und »Konjunktion« erzeugt, oder das stärker zusammenfügende »com« der »Kombination« und »Komposition«.⁵⁶ Als künstlerische Praxis geht »Denken« für Mersch erst aus der prozessualen und performativen »Konjunktion« oder »Komposition« ästhetischer Materialien hervor. Einem Denken in Präpositionen folgend, ist für Mersch auch das »dia« eine kritische Vorsilbe der Medienphilosophie, die nicht länger metaphysisch in zwei Ebenen, sondern immanent und dabei insbesondere performativ und prozessual denkt.⁵⁷ Mit dieser prozessualen und performativen Orientierung zielt seine negative Medienphilosophie auch darauf, das Ereignishafte und Singuläre medialer Vermittlungen und Übertragungen herauszustellen, was sie für die zeittheoretische Perspektive dieser Arbeit relevant macht.

Die Filmphilosophie von Gilles Deleuze bildet einen wichtigen Bezugspunkt für zahlreiche film- und medienphilosophische Arbeiten, zu denen auch die vorliegende Arbeit zählt.⁵⁸ Film nicht als Repräsentation der Wirklichkeit, sondern als Form eines »Denkens« in bewegten Bildern zu betrachten, ist der zentrale Gedanke von Deleuzes Filmphilosophie. Die Perspektive und Bewegung der Kamera oder die Relationierung von Bewegtbildern in der Montage stellen für Deleuze spezifisch filmische Formen von Wahrnehmung, Erinnerung und Handlung dar. Eine Subjektkritik, die Film beispielsweise als ein präsubjektives Wahrnehmungssystem versteht, und eine Repräsentationskritik, die sich nicht mehr auf

56 Ebd., S. 166–175.

57 Vgl. Dieter Mersch, »Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie*, Heft 2.2 (2010), S. 185–209.

58 Vgl. Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München, 2003; Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hrsg.), *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, 1997.

die Beziehung zwischen Filmbild und Wirklichkeit, sondern auf die Relationen zwischen Bewegtbildern konzentriert, sind die unübersehbar poststrukturalistischen Aspekte dieser Filmphilosophie. Im Theoriekapitel zum *glitch* und Deleuzes Filmphilosophie⁵⁹ wird dies weiter ausgeführt. Mit Bezug auf die Spezifika medienphilosophischen Denkens ist an dieser Stelle wichtig festzuhalten, dass Deleuze den Film nicht als technisches Dispositiv oder Darstellungsmittel, sondern als etwas versteht, das durch seine Bilder spezifische und eigenständige Formen von Wahrnehmung, Erinnerung und Handlung hervorbringt. Dadurch wird Deleuzes Philosophie zu einem wichtigen Bezugspunkt für die medienphilosophische These eines nichtanthropozentrischen Denkens *der* Medien.

Deleuzes Filmphilosophie ist auch einer der Bezugspunkte der Forschung von Lorenz Engell,⁶⁰ der zu den wichtigsten Protagonisten der deutschsprachigen Medienphilosophie gehört.⁶¹ Mit einer argumentativ deutlichen Geste, die für Paradigmenwechsel und die Etablierung neuer Forschungsansätze typisch ist, hat Engell medienphilosophisches Denken als ein Denken *der* Medien dezidiert gegen forschungsstrategische Interessen an einer Kanonisierung der Medienphilosophie verteidigt:

Medienphilosophie aber ist genau das [ein Forschungsprogramm, Anm. N.O] nicht. Sie ist nicht Schrift, ist bestimmt kein Programm. Sie hat nicht einmal Verfasser, schon gar nicht Philosophen. Medienphilosophie und Philosophen-Philosophie stehen in einem Spannungsverhältnis. Philosophen produzieren schriftliche Texte, in denen sie denken. Medien aber produzieren Denkvermögen und setzen unter Bedingungen; sie machen Denken (und folglich Verhalten, Handeln) möglich. Medien machen denkbar. Medienphilosophie ist deshalb ein Geschehen, möglicherweise eine Praxis, und zwar eine der Medien. Sie wartet nicht auf Philosophen, um geschrieben zu werden. Sie findet immer schon statt, und zwar in den Medien und durch die Medien.⁶²

59 Vgl. Kap. 2

60 Vgl. Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg, 2016; Ders., *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz, 2010; Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hrsg.), *Philosophie des Fernsehens*, München, 2006; Lorenz Engell, *Bilder der Endlichkeit*, Weimar, 2005; Ders., *Bilder des Wandels*, Weimar, 2003; Fahle/Engell, *Der Film bei Deleuze*, 1997; Lorenz Engell, *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a./M., 1992; Ders., *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens*, Frankfurt a./M., London, New York, 1989.

61 Lorenz Engell hat an der Bauhaus-Universität Weimar den ersten Lehrstuhl für Medienphilosophie inne.

62 Lorenz Engell, »Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hrsg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt a./M., 2003, S. 53–78, S. 53.

Weil Medien philosophisches Denken erst ermöglichen, steht Medienphilosophie nach Engell hier auch in einem Spannungsverhältnis zur klassischen »Philosophen-Philosophie«. Medien »schreiben« ihre eigene Philosophie, ohne dafür der Philosophie als akademischer Disziplin zu bedürfen. Unmissverständlich macht Engell hier deutlich, dass Medien- und Filmphilosophie nicht darin bestehen kann, aus einer denkerisch souveränen Position und mit dem Gestus theoretischer Beherrschung *über* Filme nachzudenken. Damit grenzt sich Engells Vorstellung von Medien- und Filmphilosophie von zahlreichen anderen filmphilosophischen Arbeiten ab, die eben genau dies tun und sich auf die philosophischen Themen und Inhalte von Filmen konzentrieren, dabei aber den philosophischen Gehalt der filmischen Form – das Denken der Bilder selbst – meist vergessen.

Ein konkretes Beispiel dafür, was genau unter einem eigenständigen Denken der Medien zu verstehen ist, gibt Engell in dem zitierten Aufsatz anhand des Fernsehens. In seinem Text geht es ihm nicht nur darum, zu zeigen, wie die medialen Bedingungen des Fernsehens Raum- und Zeitwahrnehmung mitbestimmen und prägen, sondern auch hervorzuheben, dass das Fernsehen selbst philosophisch denkt, indem seine Bilder reflexiv werden. »Reflexion«⁶³ als *die* Grundoperation philosophischen Denkens schlechthin⁶⁴ wird hier in televisueller Form vollzogen. Nach Engell geschieht dies in einem einschneidenden Fernsehereignis, der Live-übertragung des Mondflugs von 1968. Im Fernsehen sieht die vor den Bildschirmen versammelte Fernsehgemeinde das vom Mond aus aufgenommene Bild der Erde. Die Zuschauenden und das Fernsehen als Übertragungsstruktur betrachten sich reflexiv im Moment der Betrachtung:

Der Möglichkeitsraum des Fernsehens (oder Fernsehen als Medium) wird im Mondflug als Form des Fernsehens reflexiv. Die fernsehgenerierte Welt schaut sich selbst beim Zuschauen zu und erfährt ihre eigene Medialität, nämlich ihre Gemachtheit als Selektion und Projektion, als Wahl und Entwurf aus einem Möglichkeitshorizont und auf ihn hin. Sie erfährt sich, wenigstens an diesem Punkt, nicht mehr unmittelbar, sondern vermittelt, distanziert von sich durch das Medium, das sie selbst ist. Spätestens hier entfaltet sich Fernsehen als philosophische Apparatur. Es ist die eigentliche Genese des Mediums Fernsehen.⁶⁵

Bei Engell wird jetzt deutlicher, was genau unter einem eigenständigen »Denken« der Medien zu verstehen ist. Es handelt sich um ein Denken, das nicht als introspektive Reflexion des Subjekts funktioniert, sondern sich als *Form* von

63 Ebd., S. 56.

64 Vgl. Ebd., S. 56.

65 Ebd., S. 61.

Fernsehbildern und im Prozess des televisuellen Übertragungsgeschehens und den davon ausgehenden spezifischen Raum- und Zeitkonfigurationen manifestiert.

Während Lorenz Engell ein solches filmisches Denken eher medienimmanent versteht, d. h. als ein Denken, das sich in und zwischen filmischen Bildern entfaltet, und dabei dessen reflexive Aspekte betont, nimmt die Film- und Medienphilosophie von Christiane Voss⁶⁶ stärker das Verhältnis von Zuschauer und Film in den Blick. Damit verlagert sich bei ihr auch der Schwerpunkt vom Begriff der Reflexion hin zur *Affektivität*. Voss denkt Medialität von der Tradition der philosophischen Ästhetik her. Die ästhetische Erfahrung des Films versteht sie als ein mediales Verhältnis und insbesondere als ein zeitliches Geschehen, das sich *zwischen* Filmbildern und Zuschauerkörpern vollzieht. Mit dem von ihr geprägten Konzept des *Leihkörpers*⁶⁷ theoretisiert sie die ästhetische Erfahrung im Kino als eine dynamische und zeitliche Relation der wechselseitigen Affizierung von Filmbildern und Zuschauerkörpern. Ihre Hauptthese ist dabei,

[d]ass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist [...], was der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper *leiht* und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension eines spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit selbst zum *temporären Leihkörper des audiovisuellen Leinwandgeschehens* und damit seinerseits zum konstitutiven Bestandteil des kinematographischen Settings insgesamt.⁶⁸

66 Vgl. Christiane Voss, »Medienästhetik«, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.), *Handbuch der Medienphilosophie*, Darmstadt, 2018, S. 264–273; Dies., »Medienphilosophie. Vom Denken in Zwischenräumen«, in: Eva Schürmann/Sebastian Spanknebel/Héctor Wittwer (Hrsg.), *Formen und Felder des Philosophierens*, Freiburg im Breisgau, 2017, S. 252–272; Dies., *Philosophie des Unbedeutenden oder: Der McGuffin als affizierendes Medium*, 2017; Maria Muhle/Christiane Voss (Hrsg.), *Black Box Leben*, Berlin, 2017; Lorenz Engell u. a. (Hrsg.), *Essays zur Filmphilosophie*, Paderborn, 2015; Engell/Hartmann/Voss, *Körper des Denkens*, 2013; Christiane Voss, »Der affektive Motor des Ästhetischen«, in: *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Frankfurt a./M., 2013, S. 195–218; Dies., »Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie*, Heft 2.2 (2010), S. 170–184; Anke Hennig u. a. (Hrsg.), *Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*, München, 2010; Christiane Voss/Gertrud Koch (Hrsg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München, 2010; Dies. (Hrsg.), »Es ist, als ob«. *Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München, 2009; Gertrud Koch/Christiane Voss (Hrsg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006; Christiane Voss, »Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos«, in: Gertrud Koch/Christiane Voss (Hrsg.), *...kraft der Illusion*, München, 2006, S. 72–86.

67 Vgl. Voss, »Filmerfahrung und Illusionsbildung«, 2006; Dies., *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, Paderborn, 2013.

68 Voss, *Der Leihkörper*, 2013, Herv. i. O., S. 117.

Voss versteht Filme und deren Zuschauer hier nicht als zwei voneinander getrennte, sondern durch die Relationalität filmästhetischer Erfahrung wechselseitig aufeinander bezogene Instanzen. Filme werden nicht nur kognitiv verstanden, sondern auch affektiv erlebt und erst durch ihre medialen Relation mit den Körpern der Zuschauenden filmästhetisch wirksam. Reflexivität wird von Voss – anders als beispielsweise in der kognitivistisch geprägten Filmtheorie – nicht als distanzierendes Verstehen des thematischen Inhalts eines Films oder wie von Lorenz Engell, als eine Form filmischer und televisueller Bilder theoretisiert. Reflexivität funktioniert aus ihrer Perspektive als ein körperliches und affektives Erleben, als ein »Reflux«⁶⁹ ästhetischer Wirkungen, der sich zwischen Filmbild und Zuschauerkörpern einstellt und die Medialität filmästhetischer Erfahrung ausmacht. Weder sind Zuschauer für Voss dabei passive Betrachter, noch besteht ihre ästhetische Erfahrung allein darin, den Plot eines Films zu decodieren. Zuschauer sind vielmehr verstehende und körperlich erfahrende Zuschauer, die, wie Voss in der zitierten Passage schreibt, durch ihre »sensorisch-affektiv[e] Resonanz«⁷⁰ das zweidimensionale Leinwandbild verkörpern und verräumlichen.

Neben einer filmphilosophischen und medienästhetischen Ausrichtung setzt sich ein Denken in Relationen in ihrer Forschung innerhalb des von ihr mitbegründeten Forschungsfelds der *Medienanthropologie* fort.⁷¹ Der Medienanthropologie geht es grundlegend darum, gegen einen philosophischen Anthropozentrismus die relationale, mediale Verfasstheit menschlicher Daseinsvollzüge zu theoretisieren. Hierfür beschäftigt sich die medienanthropologische Forschung beispielsweise mit Diskursen des Posthumanismus, der Medienökologie technisierter Lebenswelten,⁷² der medialen Produktion von Menschenbildern oder auch mit der Präsentation anthropologischen Wissens im Museum, wie beispielsweise in Form des Dioramas.⁷³

Eine Kritik am Anthropozentrismus und dem Sinnbegriff der Hermeneutik findet sich auch bei Erich Hörl, der sich in seiner Medienphilosophie mit der

69 Ebd., S. 107.

70 Ebd., S. 117.

71 Vgl. Voss, Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen, 2010; Christiane Voss/Lorenz Engell (Hrsg.), *Mediale Anthropologie*, Paderborn, 2015; Christiane Voss/Kateřina Krtilová/Lorenz Engell (Hrsg.), *Medienanthropologische Szenen. Die Conditio Humana im Zeitalter der Medien*, Paderborn, 2019.

72 Vgl. Johannes Bennke u. a. (Hrsg.), *Das Mitsein der Medien. Prekäre Koexistenzen von Menschen, Maschinen und Algorithmen*, Paderborn, 2018.

73 Vgl. Christiane Voss, »Idyllisches Schauern – Das Habitat Diorama zwischen Leben und Tod«, in: Luisa Feiersinger (Hrsg.), *Scientific Fiction. Inszenierungen der Wissenschaft zwischen Film, Fakt und Fiktion*, Berlin, Boston, 2018, S. 127–130; Dies., »Von der Black Box zur Coloured Box oder Dioramatische Perspektiven des Lebendigen«, in: Maria Muhle/Christiane Voss (Hrsg.), *Black Box Leben*, Berlin, 2017, S. 211–239.

Technizität digitaler Medienumwelten und Objektkulturen beschäftigt. Durch deren Entwicklung komme es zu einer »*technologische[n] Sinnverschiebung*«⁷⁴ als »die Destruktion und Ablösung der überlieferten signifikativen und hermeneutischen Sinnkultur durch diejenige der Technologie, die das, was Sinn heißt, von Grund auf reorganisiert und damit die ganze Sinnkultur reorientiert.«⁷⁵ Die bereits erwähnten hermeneutikkritischen Positionen der Medienphilosophie haben, wie bei Dieter Mersch,⁷⁶ die Materialität und Technizität von Medien mit einer sich dem bedeutungshaften Sinn entziehenden Opazität des Materials in Verbindung gebracht. Andere Positionen, wie die Hans-Ulrich Gumbrechts, haben hingegen anstelle von Negativität und Entzug gerade die sinnliche Präsenzerfahrung und Überschüssigkeit des Sinnlichen gegenüber einem bedeutungshaften Sinn betont.⁷⁷ Für Hörl sind es hingegen⁷⁸ die Intelligenz und Eigenaktivität digitaler Medien und deren neue Umweltlichkeit, die zur Dezentrierung des menschlichen Subjekts und der an ihm ausgerichteten Sinnkultur beitragen:

Die sinnsgeschichtliche Umwendungsbewegung, in der wir uns befinden, ist heute insbesondere durch die Heraufkunft neuer Objektkulturen geprägt, genauer: aktiver, selbsttätiger, um nicht zu sagen »intelligenter«, mehr und mehr in unsere Umwelten versenkt, unsere Infrastrukturen informierender, unsere Erfahrungs- und Seinshintergründe rechenintensiv prozessierender, in neuen mikrotemporalen Regionen operierender, eben im eminenten Sinne techno-logischer Objektkulturen, die nunmehr das Gesicht und die Logik der Kybernetisierung auszeichnen. Es sind diese technologischen Objektkulturen, mit denen wir gekoppelt sind, die die Souveränität und Verfügungsmacht des bedeutungsgebenden transzendentalen Subjekts endgültig aus den Angeln heben.⁷⁹

Hörl liefert mit seiner medienphilosophischen Lektüre der politischen Philosophie Jean-Luc Nancys, der Technikphilosophie Heideggers und Simondons und der Ökosophie und Kapitalismustheorie Félix Guattaris wichtige medienphilosophische Impulse für das sich entwickelnde Forschungsfeld der *Medienökologie* und für die Theoretisierung digitaler Kultur. Im Theoriekapitel zu Whitehead wird dies vertiefend diskutiert.⁸⁰

74 Erich Hörl, »Die technologische Bedingung. Zur Einführung«, in: Ders. (Hrsg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt a./M., 2011, S. 7–54, Herv. i. O., S. 11.

75 Ebd., S. 11.

76 Vgl. Mersch, *Posthermeneutik*, 2010.

77 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 2004.

78 Vgl. Hörl, »Die technologische Bedingung. Zur Einführung«, 2011, S. 11 u. S. 16.

79 Ebd., S. 12.

80 Vgl. Kap. 6

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;