

## I. Teil

### Theorien und Methoden — Theories and Methods



# Das Medium als Grenze

## *Ansatzpunkte einer liminalen Medientheorie im Spannungsfeld von Alltagsmedien und Künsten*

### Liminal Media Theory

### *Metacriticism and Perspectives of Postmodern Theories of the Medial*

Thomas Metten

#### Abstract

**DE** Der vorliegende Beitrag entwickelt den Vorschlag einer liminalen Medientheorie, die sich absetzt von etablierten medientheoretischen Ansätzen, um u.a. die dualistische Entgegenstellung von Materialität und Sinn zu überwinden. Eine solche Theorie begreift das Medium als wahrnehmbare Grenzfläche zur Organisation von Prozessen der Sinnkonstitution ebenso wie als äußere Grenze der Sinnbildung. Entfaltet wird der Ansatz in Auseinandersetzung mit den Positionen von *Strukturalismus*, *Hermeneutik* und *Phänomenologie* sowie der Fortschreibung dieser Theorieprogramme in *post-strukturalistischen*, *post-hermeneutischen* oder *post-phänomenologischen* Konzeptionen. Abschließend wird ausgehend davon eine Perspektive entwickelt, die ästhetische Praktiken der medialen Gestaltung in Alltagsmedien ebenso wie in den Künsten integriert.

**EN** This contribution develops the proposal of a liminal media theory that distances itself from established media theoretical approaches in order to overcome the dualistic opposition of materiality and meaning. Such a theory understands the medium as a perceptible boundary surface for the organization of processes of meaning constitution as well as an external boundary of meaning making. This approach is developed in discussion with positions of *structuralism*, *hermeneutics* and *phenomenology* as well as the continuation of these theoretical programs in *post-structuralist*, *post-hermeneutic* or *post-phenomenological* conceptions. Finally, a perspective is developed that integrates aesthetic practices of media design in everyday media as well as in the arts.

Der Vorschlag einer liminalen Medientheorie zielt darauf, die in der neuen Medientheorie zugrunde gelegte Prämissen, dass Medien sich der Wahrnehmung entziehen, kritisch zu hinterfragen. Strategien der Medienreflexivität, wie sie in unterschiedlichen Medien, in den Künsten, aber auch in der Theoriebildung auftreten, lassen dementgegen deutlich werden, dass Medien vielfach gerade darauf angelegt sind, als solche wahrgenommen zu werden. Eine liminale Medientheorie setzt daher voraus, dass die Wahrnehmung des Mediums stets den Ausgangspunkt für Prozesse der Sinnkonstitution bildet. Dabei begreift sie — über gängige Entgegenstellungen von

Sinn und Materialität oder Form und Substanz hinaus — das Medium als Grenze. Zum einen bedeutet dies, dass Medien wahrnehmbare Grenzflächen zur Organisation von Prozessen der Sinnkonstitution bilden; zum anderen aber auch: Differenzen und Brüche kenntlich zu machen und herauszustellen, dass sich in jeder Kommunikation eine Grenze der Sinnbildung zeigt, die unaufhebbar ist. Eine liminale Medientheorie fragt daher: Wie bildet sich Sinn? Welche konstitutiven, aber auch disseminativen oder diffraktiven Dynamiken tragen Medien in das kommunikative Geschehen hinein?

Entfaltet wird der Ansatz einer liminalen Medientheorie im Verlauf dieses Beitrags zunächst vor dem Hintergrund theoriegeschichtlich früherer Positionen wie *Strukturalismus*, *Hermeneutik* und *Phänomenologie* bzw. im Kontext der kritischen Fortschreibungen dieser Theorieprogramme in *post-strukturalistischen*, *post-hermeneutischen* oder *post-phänomenologischen* Konzeptionen. Kritisch diskutiert werden hierbei Weiterentwicklungen, wie sie von Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty oder Dieter Mersch vorgenommen wurden, wobei diese u.a. kontrastiert werden mit der Symbolphilosophie Ernst Cassirers oder der Medienphilosophie Oswald Schwemmers. Die Diskussion und Kontrastierung der verschiedenen Positionen dienen dazu, auf diesem Weg sukzessive theoretische Ressourcen zu erschließen, die es ermöglichen, den Dualismus von Materialität und Sinn aufzulösen, aber auch Weiterentwicklungen innerhalb des theoriegeschichtlichen Feldes kenntlich zu machen, die oftmals kaum wahrgenommen oder übergangen wurden. Vor diesem Hintergrund öffnet sich abschließend der Blick für ästhetische Praktiken der medialen Grenzflächengestaltung, wodurch etwa Alltagsmedien, Künste oder auch die Medien der Theoriebildung nicht als voneinander getrennte Register, sondern als Spektrum medialer Praktiken wahrgenommen werden können.

## 1 *Hinführung: Das Medium als Grenze*

Um den Einsatzpunkt einer liminalen Medientheorie bestimmen zu können, ist zunächst eine Auseinandersetzung mit zentralen Positionen im Feld der neueren Medientheorien notwendig, in deren Kontext Medien vielfach als Übergänge, als Zwischenräume oder Schwellen beschrieben werden. Die Zuschreibung einer vermittelnden Funktion resultiert daraus, dass sie in einer dritten Position verortet werden, zwischen Subjekten

oder zwischen Subjekt und Welt.<sup>1</sup> Gegenüber einer solchen Konzeption zeichnet sich innerhalb der medientheoretischen Debatten seit einiger Zeit eine Verschiebung ab: weg von einem Medienverständnis, das Medien in einem *Dazwischen* verortet, hin zur Umweltlichkeit von Medien, d.h. vom Medium als *Mitte* zum Medium als *Milieu*.<sup>2</sup> Diese Verschiebung geht mit einer Dezentralisierung einher, die das Subjekt aus seiner Zentralstellung herauslöst, die ihm seit der Neuzeit zugewiesen wurde: Nicht das Subjekt verfügt über Medien oder vermag es, souverän seine Botschaften zu übermitteln, vielmehr wirken Medien als konstitutive Kräfte daran mit, Sinn zu artikulieren.<sup>3</sup> Werden Medien als Umwelten begriffen, gelten Subjekte nicht nur als in medientechnische Systeme eingebettet, vielmehr werden auch sie durch die medialen Umwelten mitkonstituiert.

Es gehört zu den Prämissen medientheoretischen Nachdenkens, dass die Medialität eines Mediums dabei, unabhängig davon, ob es als *Mitte* oder *Milieu* verstanden wird, konzeptionell in einem medialen Binnenraum — *darunter* — verortet wird, der sich einem reflexiv-analytischen Zugriff entzieht. Eröffnen Medien spezifische Möglichkeitsräume, zum Beispiel, um über ein Ereignis zu berichten (Sprache, Zeitung, etc.) oder einen Raum übersichtlich darzustellen (diagrammatische Darstellungen, Karten, etc.), so steht nicht das Medium selbst im Fokus, sondern die hierdurch ermöglichten Leistungen: »Medien zeichnen sich gerade und im Wesentlichen dadurch aus, dass es nicht um sie selbst geht.«<sup>4</sup> Die Genese der neueren Medientheorien ist dem entgegen eng mit dem Anspruch verbunden, die Nach- und Unterordnung des Mediums aufzuheben: *The medium ist the message* lautete bereits Marshall McLuhans Leitsatz, mit dem er seit den 1950er Jahren eine Hermeneutik der medialen Tiefenwirkungen einleitete.

Unabhängig davon also, ob Medien als Mitte oder Milieu bestimmt werden, wird ihnen zugeschrieben, dass sie sich der Wahrnehmung entziehen. Das Medium ist, kurz gesagt, das, was selbst nicht wahrnehmbar wird, um anderes wahrnehmbar zu machen. Diese Leitidee hat sich unhinterfragt als Ausgangsprämissen verschiedener Medientheorien etabliert, ohne dass die Möglichkeit einer alternativen Konzeption berücksichtigt wird. Ausgegangen wird davon, dass signifikante Unterscheidungen, die in einem Medium getroffen werden, vertraut sind, weshalb der Prozess der Bedeutungskonsti-

---

1 Vgl. Mersch 2006, S. 9.

2 Vgl. dazu u.a. Hörl 2010, Hörl 2016.

3 Vgl. Reckwitz 2008.

4 Bermes 2004, S. 9.

tution nicht (mehr) als solcher, sondern stets nur der hierdurch artikulierte Sinn wahrgenommen wird. Das Medium als konstituierende Instanz tritt nicht (mehr) in den Blick, da es als abgesunken gilt in einen Bereich *unterhalb* der Aufmerksamkeitsschwelle. Dadurch, dass Medien die Wahrnehmung neu organisieren und spezifische Aufmerksamkeitsschwellen schaffen, trennen sie eine bewusste von einer unbewussten Wahrnehmung.<sup>5</sup>

Neuere Medientheorien setzen somit bei der *Medienvergessenheit* von Alltagserfahrungen an und nehmen diese zum Ausgangspunkt für eine allgemeine Bestimmung von Medien. Dabei wird eine Denkfigur wiederbelebt, die von Martin Heidegger kommt, der davon ausgeht, dass in dem, was gegeben ist, stets schon eine Vermittlung liegt, eine Synthesis, die sich über einer tieferliegenden Differenz (»ontisch-ontologische Differenz«) bildet.<sup>6</sup> Medien gelten folglich nicht einfach als gegeben, sondern sind Ergebnis und Effekt eines Mediationsgeschehens, in dem ein *Darunterliegendes* wirksam wird. Die entscheidende medientheoretische Innovation, die zur Herausbildung eines eigenständigen Forschungsfeldes geführt hat, resultiert daher aus der Abwendung vom Primat des Sinns hin zu den tieferliegenden Voraussetzungen, dem medialen Untergrund, *durch* den Sinn konstituiert wird. An die Stelle der Frage nach dem *Was* (Was ist die *message*?) ist in Folge die Frage nach dem *Wie* der Mediation getreten.

Eine unter diesem theoretischen Vorzeichen firmierende Reflexion und Analyse von Medien dient, so verstanden, der Aufklärung eines tieferliegenden Mediationsgeschehens. Anregungen findet sie bei Disziplinen wie der Archäologie oder der Geologie, die in ihrer Orientierung auf ein *Darunter* einen originären Zugang zum Mediale versprechen. Das *Freilegen* eines Tieferliegenden, das *Aufsprenzen* eines sich darin Befindlichen, das *Ausloten*, *Vermessen* und *Verzeichnen* des medialen Binnen- und Tiefenraums wären dann Praktiken einer Medienanalyse, die jene Grenze, die ein *Darüber* von einem *Darunter* scheidet, auf einen subliminalen Bereich hin überschreiten. *Medienarchäologie* und *Mediengeologie* wären dann die »wohlgeborenen Kinder« einer sich kontinuierlich in den medialen Binnenraum hineinreflektierenden Medientheorie. Gelten Medien als quasi-transzendentale Voraussetzungen oder als Apriori kultureller Entwicklungen, das unsere Handlungsmöglichkeiten, Weltzugänge und Denkweisen prägt, so ließe sich Medientheorie in Folge als eine Form der Transzenden-

---

5 Vgl. Waldenfels 2004, S. 21 und 128.

6 Vgl. Heidegger 1957, S. 15.

talphilosophie begreifen, die nach den medialen Möglichkeitsbedingungen der Artikulation und Zirkulation von Sinn fragt. Dass Medien nach einer vermeintlich langen Geschichte der Medienvergessenheit (»Medienmarginalismus«), in der den Formen des Darstellens und Kommunizierens wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, somit in einen transzendentalen Rang erhoben wurden (»Medienapriorismus«), hat bereits Werner Konitzer auch als eine Überreaktion kritisiert.<sup>7</sup>

Entscheidend ist vielmehr: Der Geltungsbereich von Medientheorien, die dieser Ausgangsprämissen folgen, bleibt eingeschränkt, da hierbei Medien übergegangen werden, die nicht der alltäglichen Verständigung dienen, sondern die, wie z.B. die Künste, Sinn durch alternative Darstellungsweisen neu stiften und mit vertrauten Wahrnehmungsmustern brechen. Boris Groys hat das Selbstverständnis der Künste in der Moderne wie folgt zusammengefasst: »Plötzlich begann das moderne Bild wiederum Botschaften zu übermitteln — nicht die Botschaften der Außenwelt vielleicht, aber auf jeden Fall die Botschaften seines eigenen medialen Trägers.«<sup>8</sup> Die Hauptaufgabe der modernen Kunst bestehe folglich darin, so Groys, das Medium selbst zur Sprache zu bringen.<sup>9</sup> So verliert die Malerei in der Moderne ihren Wirklichkeitsbezug: Nicht mehr die Darstellung einer außerbildlichen Wirklichkeit steht im Fokus, vielmehr werden neue Formen der Wahrnehmung erprobt (*Impressionismus*, *Pointilismus*), die Kunst wird zum Ausdruck des Inneren (*Expressionismus*, *Surrealismus*), sie wird konzeptuell wie in den *Readymades* Marcel Duchamps oder zunehmend abstrakter und gegenstandslos wie in der Malerei Wassily Kandinskys. Die Vorläufer dieser Entwicklungen zeigen sich im 19. Jahrhundert. Bei Gustave Courbet verselbständigt sich der Farbauftrag, wodurch die Farbe ihren Darstellungswert verliert.<sup>10</sup> Claude Monet stellt in seiner Malerei vom *Was* auf das *Wie*, d.h. vom Motiv auf die Malweise um, wodurch sich das Motiv in Farbe, Form und Fläche auflöst.<sup>11</sup>

Folgt man Jürgen Trabant, ist die Kunst nicht bloß eine semiotische Handlung, mit der jemand anderen etwas zu verstehen gibt, das einfach nur verstanden werden soll: Ein Kunstwerk ist nicht darauf angelegt, nur auf den Sinn hin durchschaut zu werden; vielmehr soll es in seinem

<sup>7</sup> Vgl. Konitzer 2006, S. 12.

<sup>8</sup> Groys 2009, S. 265.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 278.

<sup>10</sup> Vgl. Prange 2001, S. 7–8.

<sup>11</sup> Vgl. Bonnet 2005, S. 4.

So-Sein und seiner spezifischen Materialität betrachtet werden.<sup>12</sup> Dies gilt nicht nur für die Künste, sondern gleichfalls für Formen der Reflexivität z.B. in der Literatur, in der Fotografie oder im Film.<sup>13</sup> Tritt das filmische Bild wie etwa bei den *jump cuts* in den Filmen Jean Luc Godards als solches hervor, wird es reflexiv. Selbstreflexive mediale Praktiken finden sich auch in Bezug auf die Medientheorie bzw. hinsichtlich der Aufklärung ihrer eigenen medialen Voraussetzungen. Diese erfolgt wider Erwarten vielfach nicht im analytischen Denken und Schreiben, sondern vielmehr medien-immanent: als *performative* Reflexion; — d.h. als Reflexion der medialen Praxis *in* der medialen Praxis, des Schreibens *im* Schreiben, des Zeichnens *im* Zeichnen etc. Kaum jemand hat dies so eindrücklich vor Augen geführt wie der französische Philosoph Jacques Derrida, der sein Schreiben einer rhetorischen Strategie unterstellt hat, die das *Hier* und *Jetzt* der Schreibszenen akzentuiert, um den Blick auf das zu richten, was sich just im Moment des Schreibens vollzieht.<sup>14</sup> Reflexive Strategien der Theoriebildung finden sich auch bei Marshall McLuhan, wenn dieser seine Texte als Mosaik beschreibt. Schultz hat McLuhans Arbeiten daher treffend als das »Projekt einer reflexiven Theoriebildung« charakterisiert, das mit graphischen Textaufbrüchen, Zuspitzungen und der Dialogizität der Texte operiere.<sup>15</sup>

Vielfach hatten solche Darstellungsformen allerdings zur Folge, dass entsprechende Texte nicht als Theorie, sondern als literarisch klassifiziert bzw. als nicht-wissenschaftliche Texte kritisiert und aus akademischen Diskursen verbannt wurden. Genau hier jedoch nähern sich unterschiedliche Formen der medialen Reflexion aneinander an: zum einen in einer Theoriearbeit, die ihre eigenen medialen Voraussetzungen sichtbar macht und reflektiert, zum anderen durch neue Formen der Reflexion und der Theoretisierung in den Künsten und Medien selbst. Maria Muhle hat etwa anhand des Films beschrieben, inwiefern sich bestimmte Modi der ästhetischen Erfahrung als eigenständige Formen eines konkreten, ästhetisch verfassten Denkens begreifen lassen.<sup>16</sup> Ästhetische Erfahrungen werden von ihr nicht als Erfahrungen ästhetischer Gegenstände bestimmt, sondern als Erfahrungen, in denen die Materialität oder die Präsenz eines Mediums relevant gesetzt wird, wodurch es zu einem Bruch mit der vertrauten Wahrnehmung

---

12 Vgl. Trabant 1998, S. 49.

13 Vgl. Metten und Meyer 2015, S. 9–69.

14 Vgl. Metten 2014, S. 203–208.

15 Vgl. Schultz 2004, S. 33.

16 Vgl. Muhle 2014, S. 93.

kommt. Über solche Formen der Medienreflexivität hinaus bezeichnet der Begriff des »Mediendenkens«, so der Titel eines einschlägigen Sammelbandes,<sup>17</sup> nicht nur ein Nachdenken über Medien, sondern ein Denken der Medien selbst: Der Eigensinn des Mediums schlägt um in ein Selbstdenken der Medien.

Mit Bezug auf die dargestellten reflexiven medialen Praktiken muss die von verschiedener Seite wiederholt postulierte These, dass sich Medien der Wahrnehmung entziehen, grundlegend überdacht werden. Vielmehr zeigt sich, dass reflexive mediale Strategien, die auf die Wahrnehmung der Materialität eines Mediums zielen, keine Ausnahme bilden, sondern weit verbreitet sind. Die Annahme, dass die medialen Binnendifferenzierungen eines Mediums sich dem Zugriff entziehen — man also das Medium vergisst —, kann dementsprechend nur für einen sehr eingeschränkten Bereich gelten: für den der Alltagsmedien. Wenn Dieter Mersch hingegen betont, dass die Kunst stets an der *Grenze des Mediale* operiere, so adressiert er damit das medienreflexive Potenzial der Künste, die stets dagegen opponiert hätten, dass die Struktur als unabhängig von der Materialität zu begreifen sei.<sup>18</sup> In den Bereichen der Medientheorie, der Medienpraxis oder der Künste decken reflexive mediale Praktiken demnach auf vielfältige Weise jene Grenze auf, die ein Medium an der Schnittstelle unterschiedlicher Instanzen bildet.

Damit ist der Ausgangspunkt für die Entwicklung einer *liminalen Medientheorie* gewonnen. Entscheidend hierfür ist, dass Medien nicht als Medien der Bedeutungsübertragung begriffen werden, sondern als von auf instrumentelle Zwecke und Bestimmungen abgekoppelte, gestalt- und wahrnehmbare Formen des Sichtbarmachens, der Organisation von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung sowie der Sinnbildung. Dass eine liminale Medientheorie Medien als Grenze begreift, bedeutet zum einen von wahrnehmbaren Grenzflächen auszugehen, die die Organisation von Sinn verfügen; zum anderen aber auch Differenzen und Brüche in der Verständigung kenntlich zu machen. Sie legt den Fokus auf die konstitutiven Eigenschaften eines Mediums als Grenzfläche ebenso wie auf seine Intervention als Sinngrenze. Sie fragt: Wo bildet sich Sinn, wo werden Kommunikation und Verständigung un-/möglich? Welche konstitutiven, aber auch dissemiativen oder diffraktiven Dynamiken tragen Medien selbst in unterschiedliche Formen der Verständigung hinein?

---

17 Vgl. Engell, Bystricky und Krtilova 2010.

18 Vgl. Mersch 2003.

## 2 Ausgangspunkte: Strukturalismus, Hermeneutik, Phänomenologie

Bevor die Überlegungen zu einer liminalen Medientheorie im Verlauf dieses Beitrags weiter ausgearbeitet werden, erfolgt zunächst ein Blick zurück in die Theoriegeschichte, um kenntlich zu machen, dass die duale Entgegenstellung von Materialität und Sinn verschiedene Ursprünge hat. Im folgenden Abschnitt werden dazu drei Positionen hinsichtlich der Frage diskutiert, welches Verständnis von Schrift und Materialität sie voraussetzen: der *Strukturalismus*, wie er durch Ferdinand de Saussure begründet wurde, die *Hermeneutik* Hans Georg Gadamers und die *Phänomenologie* Edmund Husserls. Wie Schrift oder die Materialität der Kommunikation in ihren Konzeptionen verortet werden, ist entscheidend dafür, ob ein Medium als solches wahrgenommen wird. Alle drei Autoren präsentierte in dieser Frage, das sei vorweggenommen, eine ähnliche Position: Sie ordnen die Materialität der Kommunikation nach, was Konsequenzen hat für das Verständnis von Kommunikation und Medien. Die im Folgenden präsentierte Skizzen dienen dabei lediglich dazu, eine Kontrastfolie aufzubauen, um einen Unterschied zu den im Anschluss dargestellten Positionen zu markieren. Radikale Verkürzungen in der Darstellung sowie das Abblenden der weiteren theoretischen Kontexte sind darauf zurückzuführen.

Charakteristisch für die *strukturalistische Zeichentheorie* Ferdinand de Saussures ist ein bilateraler Zeichenbegriff: Saussure bestimmt Anfang des 20. Jahrhunderts Zeichen als Einheit von *Signifikant* und *Signifikat*, d.h. als innere, mentale Einheit eines zweiseitigen Zeichens.<sup>19</sup> Der *Signifikant*, von dem zumeist fälschlicher Weise angenommen wird, er bezeichne die materielle Außenseite eines Zeichens, ist für Saussure jedoch gerade nichts Äußerliches, das zunächst wahrgenommen werden muss, sondern stets Teil eines bereits wahrgenommenen, sinnvollen Zeichens.<sup>20</sup> Die Konsequenz ist, dass Fragen nach der Materialität eines Zeichens für Saussure nicht von Bedeutung sind. Dort, wo von Zeichen gesprochen werden kann, gelten diese bereits als verstanden. In einer homogenen Sprachgemeinschaft, in der alle Mitglieder der Gemeinschaft über denselben ›Code‹ verfügen, sind hermeneutische Differenzen bzw. Miss- oder Nichtverständen folglich nicht denkbar. Zeichen zirkulieren, so verstanden, nicht in der Welt, sie sind vielmehr Bestandteil einer kollektiv geteilten, mentalen Struktur, die als solche beschrieben werden kann. Aufgrund dessen wurde in der an

---

19 Vgl. Saussure 2001, S. 78.

20 Vgl. Saussure 2001, S. 15 und 77.

die Semiologie Saussures anschließenden Tradition die Deskription von Strukturen und Zeichensystemen als wesentlich erachtet; der Analyse des kommunikativen Geschehens kam hingegen kaum Bedeutung zu. Obwohl Kommunikation nicht Gegenstand seiner Konzeption ist, lässt sich die Frage stellen, wie sie auf Basis dieser Voraussetzungen möglich wird: Saussure begreift die Äußerung eines Zeichens in der Welt als *ideale Form* (konkret: als »Lautbild«, nicht als »Laut«), d.h. als eine *Form*, die sich von ihrer kontingennten Umwelt abhebt und die stets als solche wiedererkannt, d.h. identifiziert werden kann.<sup>21</sup> Als Form ist ein Zeichen kein materielles Äußerungsereignis, da *Form* (Sinn) und *Materialität* als voneinander unabhängig gelten. Nur durch die einhergehend damit eingeführte Prämissen, dass die Zeichen-*Form* in der Welt tatsächlich iterierbar ist, ohne dass es zu Abweichungen oder Veränderungen kommt, lässt sich sicherstellen, dass die Zeichenbedeutung identisch kommuniziert werden kann. Die Idee der *Form* bildet somit den konzeptionellen Ausgangspunkt für eine Idealisierung des kommunikativen Geschehens, die keine hermeneutische Differenz kennt.

Mit der weitergehenden Unterscheidung von *synchroner* und *diachroner* Sprachbetrachtung trennt Saussure darüber hinaus nicht nur zwei Weisen der Sprachbetrachtung, vielmehr wird der gegenwärtige Zustand eines Zeichensystems hierdurch abgelöst von seiner Genese.<sup>22</sup> Als Folge dessen gerät außer Blick, dass ein Signifikant womöglich nichts anderes ist, als eine aus der Verständigungspraxis resultierende, etablierte Unterscheidung, die den Mitgliedern einer Verständigungsgemeinschaft qua Sprachgebrauch vertraut, nicht aber im Sinne der *langue* (»Zeichensystem«) kollektiv vorausgesetzt ist. Zugespitzt lässt sich daher sagen: Zeichen werden von Saussure als *mentale* und *ahistorische* Einheiten konzipiert, die außerhalb der Welt stehen, weshalb sie immer schon als verstanden gelten können. Grundlegend für seine Zeichentheorie ist hierbei ein Dualismus von Form und Materialität (»Hylemorphismus«), der es ermöglicht, dass die Bedeutung eines Zeichens frei zirkulieren kann.

Die Kritik an einem mentalistischen, weltlosen Zeichenbegriff trifft die *Hermeneutik* Hans Georg Gadamers nicht. Dieser hat nicht die Deskription von Sprache als Zeichensystem im Sinn, vielmehr geht es ihm darum, wie eine überlieferte Bedeutung aus der Tradition heraus in der Gegenwart

---

21 Vgl. ebd., S. 146: »die Sprache ist eine Form und nicht eine Substanz«; vgl. dazu auch Metten 2014, S. 262–264.

22 Vgl. Saussure 2001, S. 255.

angeeignet werden kann. Seine Konzeption führt gleichfalls jedoch dazu, dass die Materialität einer Äußerung marginalisiert wird: So versteht er einen Text nicht als visuell gestaltete Fläche, vielmehr betont er, dass die Schrift nicht gesehen, sondern stets gehört werden müsse.<sup>23</sup> Die Lektüre eines Textes gleiche einem inneren Hören, d.h. im Vollzug der Lektüre erfolge eine »Rückverwandlung von Schrift in Sprache«.<sup>24</sup> Diese Transformation vollzieht sich nach Gadamer in dem Moment, in dem Geschriebenes in Gesprochenes umschlägt, wobei sich die Schrift aus der Materialität zurückziehe. Prägnant hat Gadamer dies in seinem philosophischen Hauptwerk *Wahrheit und Methode* (1960) formuliert: »Sinnlose Striche, die bis zur Unverständlichkeit fremd erscheinen, erweisen sich, wo sie als Schrift deutbar werden, plötzlich als aus sich selber aufs genaueste verständlich [...].«<sup>25</sup>

Die Hermeneutik setzt in Folge erst dort ein, wo die Entzifferung einer Inschrift vollzogen, wenn also ein primäres Sinnverstehen bereits gegeben ist. Die Prämisse lautet: »Der Sinn einer schriftlichen Aufzeichnung ist [...] grundsätzlich identifizierbar und wiederholbar.«<sup>26</sup> Gadamer hat diesen Gedanken an anderer Stelle wiederholt, wenn er das Wesen eines Zeichens beschreibt, das sich von seiner Umgebung abheben müsse, um »sein eigenes Dingsein aufzuheben und in seiner Bedeutung aufzugehen (zu verschwinden)«.<sup>27</sup> Zwar erkennt er den ornamentalen Wert von Schriftzeichen an, die Differenz zwischen Sinnlichkeit und Sinn sei aber absolut, weshalb Geschriebenes nicht dem Register des Sichtbaren zugeordnet werden könne und die Materialität des Geschriebenen im Verstehensprozess auf den Sinn hin aufgehoben wird.<sup>28</sup> Aleida Assmann hat mit Bezug auf diese Position kritisiert, dass die Hermeneutik »diese Schicht des Textes [...] geflissentlich übersehen und verdrängt«<sup>29</sup> habe. Wenn die Hermeneutik von Welt spreche, so grenze sie diese stets auf die Sinnsphäre ein, wobei die Unterscheidung von Sinnhaftem und Nichtsinnhaftem stets schon vorausgesetzt werde.<sup>30</sup> Auch Gadamer schließt auf diese Weise Nichtsinnhaftes, Schrift

---

23 Vgl. Gadamer 1993, S. 272.

24 Ebd.

25 Gadamer 1990, S. 394.

26 Ebd., S. 396.

27 Gadamer 1990, S. 417. Kritisch hat Aleida Assmann dahingehend herausgestellt: »Die Transparenz, die Durchlässigkeit, die Selbst-Aufhebung des Buchstabens galt daher als seine positivste Eigenschaft«; Assmann 1994, S. 333.

28 Vgl. Gadamer 1990, S. 417.

29 Assmann 1996, S. 17.

30 Vgl. Hilmer 2006, S. 144.

und Materialität aus, wodurch Sinn aus der Geschichte heraus bruchlos angeeignet werden kann.<sup>31</sup>

Die von Saussure und Gadamer vollzogene Abwertung der Schrift bzw. die Reduktion der Materialität findet sich, wenn auch anders, ebenfalls in der *Phänomenologie* Edmund Husserls:<sup>32</sup> Für ihn ist die Sprachproblematik eng mit der Intersubjektivitätsfrage verknüpft. Grundsätzlich geht er davon aus, dass eine reine Grammatik von der empirischen Faktizität der Sprache losgelöst werden kann. Die Sprache unterzieht er dazu einer Idealisierung, was dazu führt, dass die Verständigung zwischen Subjekten stets als möglich gedacht wird. Voraussetzung hierfür ist, dass die Verständigungsgemeinschaft in einer Normalität der Subjekte gründet, d.h. sie steht unter dem Vorzeichen, dass wir andere durch Angleichung und Verähnlichung immer als diese oder jene wiedererkennen und identifizieren können. Die Bestimmung des Anderen vollzieht sich demnach stets innerhalb einer »Formvorzeichnung«.<sup>33</sup> Abweichungen können korrigiert und auf die jeweils selbige Identität zurückgeführt werden. Die Begegnung zwischen Selbst und Anderem wird für Husserl somit durch die *Form* als basale apriorische Struktur ermöglicht, die Identifizierbarkeit und Kontinuität garantiert. Deutlich wird dies anhand seines Schriftverständnisses, wenn er Schrift als diaphan, d.h. als für den Sinn durchlässig beschreibt. Kritisch hat Bernet dazu angemerkt: »Als geistiger Leib wird die Schrift von jeder Faktizität und Materialität entkleidet, sie wird reduziert auf die Intention des Sich-Ausdrückens [...].«<sup>34</sup> Ein dritter Bereich, in dem die Reduktion der Äußerlichkeit bei Husserl wiederkehrt, ist die in den *Logischen Untersuchungen* eingeführte Unterscheidung von Ausdruck und Anzeichen.<sup>35</sup> Husserl unterscheidet hier den Ausdruck von der konkreten Äußerung, die er als identisch nicht wiederkehrend beschreibt.<sup>36</sup> Der Seite des Anzeigens, d.h. der konkreten Äußerung, werden dabei sämtliche Aspekte zugewiesen, die dem Ausdruck gegenüber äußerlich, d.h. contingent sind. Auf diese Weise orientiert er sich in seinem Sprachverständnis an der logischen Funktion der Sprache, die er als eine ideale Form denkt, die garantiert, dass äußerliche Aspekte die Identität des Sinns nicht gefährden.

---

31 Vgl. ebd., S. 141.

32 Vgl. dazu insgesamt Metten 2014, S. 167–185.

33 Vgl. Husserl 1995, S. 128 und 140.

34 Vgl. Bernet 1986, S. 97.

35 Vgl. dazu Metten 2014, S. 177–185.

36 Husserl 1968 [1900], S. 43.

Dieser kurze Abriss historischer Positionen zeigt: Die Hermeneutik Hans Georg Gadamers kann ebenso wie die Konzeption Ferdinand de Saussures dem abendländischen Logozentrismus zugeordnet werden. Beide folgen einem Primat des Sinns vor der Materialität; auch Husserls Phänomenologie kann diesem Paradigma zugeordnet werden. Charakteristisch für die dargestellten Positionen ist, dass der Konzeption des Zeichens oder der Schrift Prämissen zugrunde gelegt werden, durch welche die Identität der Bedeutung oder des Sinns stets gewahrt werden können. Alle drei Positionen lassen sich dahingehend als *idealierend* beschreiben. Für sie ist die Vorordnung des Geistigen, des Sinnhaften und Semantischen bestimmt; zugleich werden Materialität, Äußerlichkeit und Ereignishaftigkeit von Zeichen, Schrift oder Sprache nachgeordnet, wodurch Differenzen und Grenzen des Sinns oder der Verständigung als nicht relevant erachtet werden. Der damit verbundenen Hierarchie der Aspekte liegt ein Dualismus zugrunde, der Sinn und Materialität explizit voneinander trennt bzw. diese einander entgegenstellt. Der Schritt hin zu einer medialen Konzeption vollzieht sich erst im Anschluss daran und in kritischer Auseinandersetzung mit diesen Positionen.

### 3 Wendepunkte: Nachmoderne Perspektiven auf Medialität

Die zuvor dargestellten Positionen bilden den Ausgangspunkt für die Diskussion der weiteren Entwicklung post-strukturalistischer, post-hermeneutischer und post-phänomenologischer Positionen, mit denen sich eine zentrale Traditionslinie der neueren Medientheorie herausgebildet hat. Der Übergang hin zu alternativen Konzeptionen ist u.a. durch Positionen wie jene von Michel Foucault oder Roland Barthes geprägt. Entscheidend für diese ist die zunehmende Akzentuierung der Materialität der Kommunikation, wie sie Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer bereits in den 1980er Jahren kenntlich gemacht haben.<sup>37</sup> Foucault spricht in der *Archäologie des Wissens* etwa von einer »greifbare[n], sichtbare[n] und farbige[n] Kette der Wörter«;<sup>38</sup> Barthes hebt z.B. die Rauheit der Stimme hervor, die er als »Materialität des Körpers«<sup>39</sup> bezeichnet. Entscheidend für die theoriegeschichtliche Wende ist im Anschluss daran die Philosophie Jacques Derridas.

---

37 Vgl. Pfeiffer 1988.

38 Foucault 1981, S. 74.

39 Barthes 1982, S. 271.

Derrida hat u.a. mit Bezug auf Emmanuel Levinas' Alteritätsphilosophie und in Absetzung von einem immateriellen *Zeichen*-Begriff, wie ihn Saussure konzipiert hatte, den Begriff der *Spur (trace)* ins Zentrum seiner poststrukturalistischen bzw. post-phänomenologischen Konzeption gestellt. Die Bedeutung des Spurbegriffs ist vielfältig: Spuren können als historische Spuren wahrgenommen werden, die die Spuren von Spuren, also die Zeichen ihrer eigenen Genese an sich tragen. Zudem gelten sie nicht als präsente Ereignisse, die Sinn kommunizieren, vielmehr lassen Spuren eher die Abwesenheit von Sinn erfahrbar werden. Mit dem Spurbegriff wendet sich Derrida so zum einen gegen die Reduktion von Materialität und Äußerlichkeit, zum anderen stellt er heraus, dass sich Sinn »nur in der Einbuchtung der \*Differenz: der Diskontinuität und der Diskretion [...]« bilde.<sup>40</sup> Sinnbildungsprozesse werden, so verstanden, stets durch eine signifizierte Materialität angeleitet, ohne dass Derrida bereits von einer konstituierten, signifikanten Differenz ausgeht, vielmehr geht es ihm »vor aller inhaltlichen Bestimmung, um eine reine Bewegung, welche die Differenzen hervorbringt«.<sup>41</sup> Ziel der damit verbundenen Überlegungen ist die Überwindung des Dualismus von Sinn und Materialität: Die Materialität eines Mediums wird nicht als Sinnanderes gedacht, sie gilt nicht *per se* als Störung der Verständigung, sondern als Ausgangs- und Bezugspunkt der Sinngenerierung.<sup>42</sup> Deutlich wird dies, wenn Derrida darauf insistiert, die Materialität der Kommunikation lediglich zu akzentuieren, ohne sie dem Sinn vorzuordnen oder entgegenzustellen.<sup>43</sup>

Derridas Position ist allerdings nicht ohne Widerspruch geblieben: So hat Dieter Mersch kritisiert, dass Derrida wiederum Aspekte wie der Differenziertheit, der Strukturiertheit oder der Iterabilität ein zu großes Gewicht beimesse.<sup>44</sup> Im Zentrum seiner Kritik steht, dass die Materialität und die Präsenz einer Äußerung hierdurch wiederum in den Hintergrund rücken und erneut als sekundär ausgewiesen werden. Dem entgegen lassen sich die Arbeiten Derridas allerdings auch so lesen, dass er mit gleichem Nachdruck auf jene Aspekte hinweist, die dem Verstehen und dem Sinn entgegenstehen, ohne die Möglichkeit der Sinnbildung und der Verständigung.

<sup>40</sup> Derrida 1983, S. 121.

<sup>41</sup> Ebd., S. 109.

<sup>42</sup> Vgl. Metten 2021, S. 96.

<sup>43</sup> Vgl. Derrida 2006, S. 44.

<sup>44</sup> Dieter Mersch sieht den »Primat der Struktur« auch bei Derrida noch vorherrschen; vgl. Mersch 2002, S. 114 und 116 sowie S. 346–350.

gung mit Anderen zu negieren. Vielmehr betont er die Möglichkeit der Wiederholung und der Verständigung in der Differenz, die aber immer ein Anderswerden, eine Diskontinuität und eine fortgesetzte Transformation miteinschließt. Folglich führt der Begriff der *Spur* auf eine Dimension hin, die — als das jeder Mediation Zugrundeliegende — die Materialität eines Mediums ausmacht, die also den Kern dessen beschreibt, wodurch ein Medium als Medium zu dienen vermag, und zwar zugleich als Medium der Möglichkeit *und* der Unmöglichkeit von Verständigung. Spuren werden als Differenzmoment hierbei nicht als von der Materialität verschieden gedacht, vielmehr werden sie als immanente Differenzen, d.h. als Inschriften, nicht als Aufschriften, in der Mediation wirksam. Die Spur selbst kann daher als Chimäre verstanden werden, in der Strukturalität und Materialität, Sinn und Nicht-Sinn unauflösbar miteinander verwoben sind.<sup>45</sup>

Eine vergleichbare Position hat — im Anschluss an die Arbeiten Deridas — Michael Wetzel entwickelt: Mit dem Begriff der Infra-Materialität beschreibt er jene grundlegende Dimension, in der sich die Materialität eines Mediums ausbildet. Durch das Präfix *Infra* stellt er ein *Darin* heraus, das »unterhalb der Schwelle spektraler Sichtbarkeit«<sup>46</sup> liege. Dabei geht es ihm gerade um das, was seine Wirkung in der Wahrnehmung entfaltet, ohne dass es als solches wahrgenommen wird, um feine und feinste Differenzierungen, um eine »Hyperphysik des Feinen« und »Distinkten«.<sup>47</sup> In Abgrenzung zu einer binären Logik des Zeichens, wie sie Saussure entwickelt hatte, zielt Wetzel somit ebenfalls auf eine *innere* Differenzierung von Medien, wobei er das *Unscharfe*, *Vage* und *Offene* als Aspekte dieser medialen Binnendifferenzierung betont.<sup>48</sup> Das Augenmerk verschiebt sich somit weg von der Annahme klarer Konturen oder feststehender Differenzen hin zu einer diffusen Logik des Kontrasts, zu sich herausbildenden Unterscheidungen, d.h. hin zu einem Werden, durch das *etwas* allmählich *als etwas* wahrgenommen werden kann. Während Saussure die ideale *Form* als Garantin von Kommunikation begreift, setzt Wetzel dem eine »Suspensionierung von Signifikanz« entgegen.<sup>49</sup>

Seine Konzeption steht damit nicht nur der strukturalistischen Konzeption des Zeichens als idealer *Form* entgegen, sondern auch einer Überbeton-

---

45 Vgl. Metten 2014, S. 250.

46 Wetzel 2011, S. 87.

47 Ebd., S. 88.

48 Vgl. Becker, Cuntz et al. 2012, S. 16.

49 Wetzel 2012, S. 130.

nung von Aspekten der *Prägnanz*. Kontrastiert man seine Überlegungen mit Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29), wird dies deutlich: Cassirers Ziel ist es, wie er selbst angibt, den Brechungsindeks von Medien zu bestimmen, d.h. ihre Eigengesetzlichkeit zu erfassen.<sup>50</sup> Zentral für seine Überlegungen ist der Begriff der *symbolischen Prägnanz*: »Unter ›symbolischer Prägnanz‹ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als ›sinnliches‹ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ›Sinn‹ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt«.<sup>51</sup> Ist Prägnanz gegeben, könne *etwas als etwas*, d.h. als ein Zeichen, das Sinn kommuniziert, wiedererkannt werden. In Abgrenzung zu Husserl stellt er heraus, dass die Unterscheidung von sinnlichem Stoff und beseelten Akten jedoch niemals bedeuten dürfe,

daß beides sich im Phänomen trennen lässt, daß ein an sich formloser Stoff gegeben wäre, der nach und nach in verschiedenen Formen der Sinngebung aufgenommen und durch sie erst gestaltet wurde. [...] Für uns jedenfalls steht fest, daß ›Sinnliches‹ und ›Sinnhaftes‹ uns rein phänomenologisch immer nur als ungeschiedene Einheit gegeben sind.<sup>52</sup>

Die Äußerung zeigt, wie sehr Cassirer die Einheit von Form und Materialität betont — um an anderer Stelle dann aber doch die sinnliche Seite nachzuordnen: So erläutert er am Beispiel einer von Hand gezeichneten Linie, dass die besonderen Qualitäten eines Linienzuges verloren gehe, sobald die Linie als Schema oder Darstellungsmittel *für etwas* begriffen werde. Das individuelle Moment einer gezeichneten Linie, ihre Farben oder Helligkeitswerte, verlieren an Relevanz, sobald der Linienzug als geometrisches Gebilde wahrgenommen wird. In der Wahrnehmung vollziehe sich dabei ein Wandel, ein Akt der symbolischen Ideation, aufgrund dessen eine Linie als *reine Form* aufgefasst werde, wodurch das Gesehene erst seine Bedeutung erhalte.<sup>53</sup> Dass etwas dadurch zum Zeichen wird, sich aus dem Hier und Jetzt heraushebt und an Dauer gewinnt, gewährleiste seine Bedeutungsidentität.<sup>54</sup> Entscheidend für diesen Transformationsprozess ist, dass bestimmte Aspekte wie die Beleuchtungsfarbe als ein bloß zufälliges Moment übersehen werden, um darüber hinaus die Identität und Kontinuität

---

<sup>50</sup> Vgl. Cassirer 2010 [1929], S. 1.

<sup>51</sup> Ebd., S. 231.

<sup>52</sup> Ebd., S. 259.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 149f. und 218.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., S. 127.

tät eines Gegenstandes zu erfassen — wobei Cassirer selbst bemerkt, dass er auf diese Weise Konstantes und Variables, Notwendiges und Zufälliges, Allgemeines und Individuelles voneinander trenne.<sup>55</sup> Während es im sinnlichen Erleben kein Wiederkehrendes und Gleiches gebe, sei Bedeutung »ein Wiederholbares und Wiederkehrendes; ein Etwas, das nicht im bloßen Hier und Jetzt haftet, sondern [...] als ein sich selbst Gleiches, Identisches gemeint und verstanden wird.«<sup>56</sup>

Kritisch hat Oswald Schwemmer gegen Cassirers Konzeption eingewendet, dass er auf diese Weise ebenfalls den materiellen Träger der symbolischen Repräsentation als irrelevant deklariere.<sup>57</sup> Sein Einwand bringt dabei jedoch einen Aspekt zur Geltung, der in den vorhergehenden Positionen nicht berücksichtigt wird: So begreift er Medien nicht nur als Orte der Artikulation, sondern auch als etwas, das in sich selbst ein schwaches Formniveau aufweise. Materialien seien nie strukturstark, weshalb ein Medium stets eine eigene (Vor-)Strukturierung in die Artikulation einer Zeichenform hineinträgt, ohne bereits auf eine spezifische Form festgelegt zu sein.<sup>58</sup> Ein Medium angemessen zu berücksichtigen, bedeute daher auch, die ihm eigenen Formen der inneren Gliederung wahrzunehmen.<sup>59</sup> Wenn Schwemmer herausstellt, dass sich Prägnanz durch die Steigerung von Kontrasten und deren Formung herausbilde, wird allerdings auch erkennbar, wie sich seine Konzeption von Ansätzen unterscheidet, die mit Begriffen wie *Spur* oder *Textur* arbeiten.<sup>60</sup> Ein Grund dafür könnte sein, dass Schwemmer am Paradigma der sprachlichen Äußerung orientiert bleibt und sich nur bedingt anderen medialen Formen der Artikulation öffnet.<sup>61</sup>

Die Kontrastierung der Positionen von Jacques Derrida und Michael Wetzel auf der einen und von Ernst Cassirer und Oswald Schwemmer auf der anderen Seite zeigt: Immer dann, wenn starke Kontraste oder ein hohes Maß an Prägnanz angesetzt werden, treten Vorder- und Hintergrund, Aussage und Trägermaterial, Sinn und Materialität auseinander. Eine solche duale Entgegenstellung wird hingegen immer dann nicht wirksam, wenn Differenzen, Kontraste bzw. deren Prägnanz nicht überbetont und nur als Optionen innerhalb eines Spektrums von schwach artikulierten bis hin zu

---

55 Vgl. Cassirer 2010 [1929], S. 154 und 174.

56 Ebd., S. 17.

57 Vgl. Schwemmer 2005, S. 54.

58 Vgl. ebd., S. 53f.

59 Vgl. ebd., S. 55.

60 Vgl. ebd., S. 74.

61 Vgl. Niklas 2013, S. 31.

diskreten, hochgradig ausdifferenzierten Darstellungsformen begriffen werden. Es ist daher kein Zufall, dass Derrida mit einer kritischen Reflexion der Schrift einsetzt, die aufgrund ihres typographisch reduzierten Erscheinungsbildes als besonders prägnant gelten kann, weshalb sie vielfach als Prototyp von Zeichensystemen wahrgenommen wurde.

Dass dies nicht notwendigerweise so sein muss, zeigt sich bei Maurice Merleau-Ponty, der in seiner Konzeption von Sprache von einer schwachen Form der Artikulation ausgeht. In seinem Fragment gebliebenen Text »Die Prosa der Welt«, der zu Beginn der 1950er Jahre entstanden ist, begreift er Sprache nicht als ein dem individuellen Sprechen vorausgesetztes Zeichensystem, sondern als eine Praxis der Differenzierung: »Die Klarheit der Sprache liegt nicht hinter ihr in einer universellen Grammatik, die wir mit uns herumtragen, sie liegt vor ihr in dem was die winzigen Gesten eines jeden Gekritzels auf dem Papier, eines jeden Tonfalls am Horizont als Sinn aufscheinen lassen.«<sup>62</sup> Die Sprache sei daher ein

methodisches Mittel, Zeichen voneinander zu unterscheiden [...], von der wir im Nachhinein sagen — wenn sie genügend deutlich ist, um eine bedeutungsverleihende Intention herauszukristallisieren und diese im Anderen wiederentstehen zu lassen —, daß sie eine Welt des Denkens ausdrückt, wo sie doch dem Gedanken ein Dasein in der Welt verschafft [...].<sup>63</sup>

Merleau-Ponty relativiert seine Aussage jedoch, wenn er darauf hinweist, dass die »äußerliche Botschaft«, durch die sich das Denken in der Welt bekunde, den Sinn kaum zu tragen vermöge.<sup>64</sup> Das Sprechen vollziehe sich stets »im Vagen«, eine Äußerung weise allenfalls »Umrisse einer Welt des Sinnes« auf.<sup>65</sup> Auf diese Weise verlagert er nicht nur die Konstitution von Sinn in die Außenwelt, er betont zugleich, dass es *vage* Spuren sind, die sichtbar wie hörbar die ganze Last der Verständigung tragen. Verständigung wird nach Merleau-Ponty somit nicht durch ein Zeichensystem möglich, sondern aufgrund der in der Materialität angelegten Wahrnehmungsordnung, wodurch er zugleich die Entgegenstellung von Sinn und Materialität unterläuft.<sup>66</sup>

---

62 Merleau-Ponty 1984, S. 51.

63 Ebd., S. 53.

64 Vgl. ebd., S. 30.

65 Ebd., S. 54f.

66 Vgl. ebd., S. 98.

Es sei diese Orientierung auf die Materialität, die dazu berechtige, so Madalina Diaconu, von Merlau-Ponty als einem »Phänomenologen der ›Texturalität« zu sprechen.<sup>67</sup> Auch Emmanuel Alloa hat darauf verwiesen, dass Merleau-Ponty Saussures Begriff des Diakritischen versinnliche und auf das Sichtbare übertrage, wodurch z.B. chromatische Werte zu einer »differentiellen Matrize« werden.<sup>68</sup> Dabei erachtet Merlau-Ponty es als notwendig, nicht nur von immer neuen Differenzierungen auszugehen, sondern gleichfalls ein gewisses Maß an Kohärenz und Stabilität vorauszusetzen. Die Vorstellung eines Zeichen-*Systems* ersetzt er dazu durch das Konzept des *Stils*: »Der Stil ist das, was jede Bedeutung ermöglicht.«<sup>69</sup> Zwar sei Stil weder Darstellungsmittel, noch lasse er sich als eigenständiges Objekt begreifen, jedoch sei er dasjenige, was einer Äußerung Form gibt, eine bestimmte Anordnung und eine bestimmte »kohärente Verformung«,<sup>70</sup> die sich im Dazwischen der Elemente realisiere.<sup>71</sup> Das Konzept des Stils als konstantes Moment der Verständigung ermöglicht es, die Probleme einer Zwei-Ebenen-Ontologie aufzulösen, die Sybille Krämer z.B. mit Bezug auf die Zeichentheorie Saussures herausgearbeitet hat, wenn dieser dem Sprechen (*parole*) auf einer weiteren Ebene die Sprache als System (*langue*) vorordnet.<sup>72</sup> Dem entgegen bildet der Stil die kohärente Organisationsform einer Textur, die sich *darin* realisiert, nicht aber auf einer davon unabhängigen, zweiten Ebene.

Während Saussure, Gadamer und Husserl die Materialität der Kommunikation systematisch nachordnen, zeigt sich in der vorausgegangenen Diskussion, dass die Auflösung des Dualismus von Form und Materie, die Akzentuierung und Neugewichtung der Materialität eng mit der Betonung des Konturlosen, des Unschärfen oder des schwach Differenten verbunden ist. Stellvertretend hierfür können die Positionen Jacques Derridas, Michael Wetzels oder Maurice Merleau-Pontys angeführt werden. Zwar zeigt sich auch in den Positionen Ernst Cassirers oder Oswald Schwemmers ein deutliches Bewusstsein für die hiermit verbundene Problematik; letztlich akzentuieren aber auch sie wieder das Prädiktive, den Kontrast oder die Form, wodurch einer dualen Konzeption Vorschub geleistet wird. Eine liminale Medientheorie geht dem entgegen davon aus, dass das, was die

---

67 Diaconu 2016, S. 23.

68 Alloa 2011, S. 281.

69 Ebd., S. 79.

70 Ebd., S. 82.

71 Vgl. ebd., S. 80.

72 Vgl. Krämer 1999.

Medialität eines Mediums ausmacht, d.h. jene Binnenstrukturierung, die als sinnkonstitutiv gilt, nicht im Verborgenen liegt, sondern dass sich diese vielmehr als wahrnehmbare Organisation einer Oberfläche begreifen lässt, die eine Grenze des Sinns eben dort markiert, wo die Artikulation zu schwach, zu insignifikant oder zu wenig prägnant ist. Gleichzeitig lässt sich ein Medium somit jedoch auch als wahrnehmbare Grenzfläche begreifen, deren ästhetische Organisation eine wechselseitige Bezugnahme und Verständigung zwischen Subjekten ermöglicht.

#### *4 Perspektiven: Liminalität und ästhetische Praxis*

Medien werden im Rahmen einer liminalen Medientheorie als Grenzflächen verstanden, die als Übergang und Schnittstelle zwischen Subjekten fungieren, darin aber auch Grenzen des Sinns und der Verständigung erfahrbbar werden lassen. Die vorhergehende Kontrastierung der Positionen zeigt: Die Zeichentheorie Ferdinand de Saussures, die Hermeneutik Hans Georg Gadamers, aber auch die Phänomenologie Edmund Husserls setzen bei einer formalen Konzeption von Sprache an, wobei sie die Form bzw. die Struktur einer Äußerung von ihrer Materialität abheben, verbunden mit dem Anspruch, dass Bedeutung oder Sinn hierdurch kommuniziert oder tradiert werden können, ohne dass die Sinn- bzw. Bedeutungsidentität gefährdet ist. Folglich handelt es sich um identitätstheoretische Positionen, da Bedeutung oder Sinn als solche wiederkehrend kommuniziert werden können; sie können als *idealierend* beschrieben werden, da Abweichungen und kontingente Momente ausgeblendet bzw. reduziert werden. Ernst Cassirers Symbolphilosophie bildet eine Gelenkstelle am Übergang zu alternativen Positionen, wenn er herausstellt, dass Form (Sinn) und Materialität allenfalls analytisch voneinander getrennt werden können. Die vorhergehende Diskussion hat aber gezeigt, dass letztlich auch er die formale Seite einer Äußerung (über-)betont, wodurch die Identität des Sinns, d.h. dessen Wiederholbarkeit, gewahrt werden kann. Bernhard Waldenfels hat mit Blick auf die Philosophiegeschichte insofern einen transzendentalen Hylemorphismus ausgemacht, der sich darin zeige, dass zum Beispiel schon Kant dem formalen Umriss der Zeichnung den Vorrang gegenüber der Farbe gebe.<sup>73</sup> Erst Jacques Derrida und Maurice Merleau-Ponty schlagen einen anderen Weg ein, wenn sie die *Struktur* oder die *Form* eines Ausdrucks

---

<sup>73</sup> Vgl. Waldenfels 2010, S. 34.

nicht als unabhängig von der Materialität, sondern als mediale Binnendifferenzierung, d.h. als *Spur* oder *Textur* begreifen, wodurch sie etablierte Dualismen unterschreiten, um auf diese Weise zu einer Position zu gelangen, die die Iterierbarkeit des Sinns, so etwa bei Derrida, mit dessen Alteration verknüpft. Mit dem Konzept der *Inframedialität* hat Michael Wetzel den Gedanken einer schwachen medialen Binnenstruktur weiter ausgeführt.

Die Diskussion hat allerdings auch gezeigt, dass sich die Entwicklung der unterschiedlichen Positionen als sukzessive Verschiebung und Überbietung vollzogen hat: weg von einer Entgegenstellung von Sinn und Materialität, hin zu einer immer stärkeren Verknüpfung, bis zu jenem Punkt, an dem nicht mehr das Semantische und Sinnhafte, sondern die Negativität der Materialität im Vordergrund steht. So setzt die Kritik einer posthermeneutischen Position, wie sie Dieter Mersch vertritt, dort an, wo scheinbar auch Derrida zu einer Überbetonung der Strukturalität neigt. Mersch hat einer solchen Konzeption die Materialität einer Äußerung als absolute Sinnengrenze entgegengestellt. Kritisch dagegen einwenden lässt sich, dass er nicht auf Prozesse der Sinnkonstitution zielt, sondern eine Ästhetik entwirft, im Rahmen derer die Materialität primär als Störung oder Intervention, d.h. als Nichtsinnhaftes begriffen wird — wodurch er letztlich jedoch den Horizont einer Medientheorie überschreitet. Deutlich wird daher: Die idealisierende Annahme eines feststehenden Systems von Differenzen, das den Subjekten in einem dritten Raum *darüber* vorausgesetzt ist, lässt sich nicht allein durch die Verlagerung in einen medialen Binnenraum *darunter* beheben, vielmehr muss eine alternative Konzeption davon ausgehen, dass jene signifizierten Differenzen gegenüber der Materialität nichts anderes, davon Unabhängiges darstellen. Die mediale Binnendifferenzierung lässt sich folglich nicht in einem *Darunter* verorten, wo sie sich der Wahrnehmung entzieht, vielmehr lenken die Variation des Ausdrucks ebenso wie neue und andere Formen der Darstellung die Aufmerksamkeit immer auch auf Details und konkrete Formen der Signifikation, die als solche präsent werden und immer wieder zu neuen, expliziten Formen der Sinnbildung, des Aushandelns von Verständnissen und der Reflexion medialer Gestaltungen anleiten.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Position einer liminalen Medientheorie weiter an Kontur: Anders als Dieter Mersch, der von einer *negativen* Medientheorie spricht, zielt eine *liminale* Medientheorie, die Medien als Grenzflächen begreift, auf eine *schwach positive* Konzeption. Den Ausgangspunkt hierfür bildet die Annahme, dass mediale Praktiken darauf ausgerichtet sind, *etwas für andere wahrnehmbar zu machen*, d.h. media-

le Praktiken *lassen* durch die in der Materialität signifizierten Unterscheidungen sukzessive etwas im Blick der Anderen *wahrnehmbar werden* — durch einen Kontrast, eine Linie oder eine signifizierte Differenz. Dies wird möglich, da sie als Praktiken der »Differenz-Setzung«<sup>74</sup> darauf zielen, *einen Unterschied zu machen*. Folglich generieren sie »Transformationen im Materialitätskontinuum«,<sup>75</sup> wodurch sie Medien erst hervorbringen, d.h. sie sind *medien-generierend*, genauer: *medialitäts-generierend*.

Mediale Praktiken vollziehen sich dabei oftmals als kleine Gesten, zum Beispiel des *Zeichnens*, des *Plastilierens*, des *Tastens*, *Wischens* oder *Drückens*. Sie gelten nicht nur deshalb als ästhetische Praktiken, da sie etwas für andere wahrnehmbar werden lassen, sondern auch, da sie gestaltende, d.h. *gestalt-gebende Praktiken* sind. Sie bringen Grenzflächen hervor — durch ein schreibendes, bildnerisches oder plastisches *Gestalten*, durch ein *Komponieren*, *Anordnen*, *Arrangieren*, *Prägen*, *Modellieren* oder *Gliedern*. Dazu gehören das *Bedrucken* von Papier ebenso wie das *Beschreiben* eines Briefbogens, das *Zeichnen* mit einem Bleistift, das *Betropfen* oder *Bespritzen* einer Leinwand mit Farbe wie bei den *Action Paintings* von Jackson Pollock, das *Aufbringen* und *Abziehen* von Farbe mit einer Rakel wie bei den Siebdrucken Andy Warhols, das *Aufsprühen* von Farbe wie bei den urbanen Graffiti oder das *Eingravieren* oder *Einritzen* von Linien wie bei den Radierungen Rembrandts.<sup>76</sup> Das Register der Begriffe, das zu ihrer Bezeichnung dient — und das als kulturelles Gedächtnis medialer Praktiken gelesen werden kann —, ist weit verzweigt und umfasst Eingriffe in die Materialität ebenso wie das An- und Neuordnen bereits arrangierter, präfigurierter Materialien. Claude Levi-Strauss hat für das Wiederverwenden und Re-Arrangieren von Materialien den Begriff der *Bricolage* eingeführt.<sup>77</sup> Gemeinsam ist solchen Praktiken, dass sie auf bereits Existierendes zurückgreifen, dieses neu und anders nutzen oder in alternative Kontexte integrieren. In der Malerei hat Pablo Picasso in seiner kubistischen Spätphase die *Collage* als Gestaltungsprinzip etabliert; im Film hat sich ein eigenständiges Genre entwickelt, das Materialien neu kombiniert: der *Found-Footage*-Film. Hier zeigen sich kulturelle Strategien der *Umgestaltung*, der *Iteration*, der *Zitation*, des *Aufpfropfens*, der *Rekontextualisierung* oder des *Remixens*, d.h. ästhetische Strategien, die einem Gegebenen eine andere Gestalt geben

---

<sup>74</sup> Mersch 2003, S. 72.

<sup>75</sup> Vgl. Krämer 2008, S. 295.

<sup>76</sup> Vgl. dazu u.a. Sommer 2020, S. 155ff.

<sup>77</sup> Vgl. Levi-Strauss 1973, S. 29–36.

und die so kontinuierlich zu einer Ent- und Neu-Differenzierung bzw. zu einer De- und Re-Medialisierung der Wirklichkeit beitragen.

Solche *Praktiken des Signifizierens* schaffen Grenzflächen, die erst durch Begriffe und Konzepte wie *Spur*, *Anordnung*, *Gewebe* oder *Textur* adäquat erfasst werden können. Die Konzeption einer dem Medium eigenen *Binnendifferenzierung*, die gegebenenfalls mit einer nahezu vollkommenen *Suspendierung von Signifikanz* einhergeht, hat zur Folge, dass Medien nicht als Instanzen der Bedeutungsübertragung verstanden werden können. Die sich im praktischen Vollzug konstituierende Medialität lässt sich vielmehr als eine differentielle Dynamik verstehen. Mediale Praktiken ermöglichen es insofern nicht *per se*, einen Unterschied wirksam zu kommunizieren, da kein Register definierter Differenzen (z.B. ein Zeichensystem) vorausgesetzt werden kann, das lediglich in Anschlag zu bringen wäre. Das Wirksamwerden von Differenzen ist immer auf Andere verwiesen, die einen markierten Unterschied *als* signifikante Differenz wahrnehmen. Was *Mediation* ermöglicht, wird folglich nicht als übergeordnete Instanz verstanden, vielmehr werden die Möglichkeitsbedingungen von *Mediation* aus einem dritten Raum ›über den Köpfen‹ der Subjekte in einen medialen Binnenraum hineinverlegt.<sup>78</sup> Dieser Bereich lässt sich verstehen als ein ›Reich‹ des Vagen, des Nicht-Gesättigten und Offenen, wobei dieses nicht auf spezifische Medien — etwa auf die Künste — begrenzt ist, vielmehr wird im Rückblick auf Merleau-Ponty deutlich, dass es auch in der Sprache einen Bereich der diffusen und unscharfen Sinnbildung gibt. Der scheinbar sichere Boden des *MediaLEN* erweist sich somit als porös, vage oder ohne klare Konturen, als ein amorphes Zwischenreich. Jene Spuren, Texturen oder sinnliche Ordnungen bilden, so verstanden, eine defizitäre Grundlage, da das, was *Mediation* ermöglicht, vielfach *unterbestimmt* bleibt. Folglich kann ein Medium auch als »unbestimmte« oder »zersetzende Mitte« begriffen werden.<sup>79</sup>

Hier kristallisiert sich der Kern eines liminalen Medienverständnisses heraus: dass es sich um eine ästhetische Praxis der Differenzierung *in* einem Material handelt, das einen Eigensinn und eine ihm eigene Strukturierung aufweist, nicht aber um die Verfügbarkeit oder Subsumtion einer Substanz für die Zwecke der Kommunikation. Die Materialität der Kommunikation wird umgekehrt jedoch auch nicht, wie bei Mersch, als das

---

78 Vgl. Krämer 1999, S. 377.

79 Vgl. Mersch 2006, S. 221 sowie Mersch 2015, S. 3.

Andere ihres Sagens begriffen, da dies weiterhin einen Dualismus von Materialität und Form voraussetzen würde. Vielmehr bildet sie einen positiven Ausgangspunkt der Sinngenese, die je nach Prägnanz der Artikulation Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitsschwellen neu arrangiert und verschiebt.<sup>80</sup> Im Sinne eines schwach positiven Medienverständnisses wird die für eine negative Medientheorie entscheidende Orientierung auf materiale und präsentische Aspekte somit integriert, ohne dass Sinn *absolut* von einem Sinnanderen unterschieden wird. Infolgedessen wird die Materialität der Kommunikation nicht als Asemantisches und Nicht-Symbolisches gefasst, sondern dort, wo keine Binnendifferenzierung vorliegt, als äußere *Grenze des Sinns*.

Medien werden somit zum einen als Grenzflächen, zum anderen aber auch als Instanzen einer permanenten Sinndiffusion, d.h. als Grenzen der Verständigung, beschreibbar. Nicht alleine Prägnanz und Transparenz, sondern auch Trübung, Offenheit und Ambivalenz entsprechen einer solchen Logik des MediaLEN. Medien bilden daher nicht nur Stabilisierungs-, sondern gleichermaßen Dynamisierungsinstanzen, die in der Sinnbildung und Verständigung ihre eigenen schöpferischen Kräfte entfalten. Im Kern gründet eine solche Dynamisierung in jenem *konstitutiv Unbestimmten*, welches die Medialität des Mediums im Innersten mit auszeichnet. Medialität als ästhetische Praxis zu begreifen, meint daher auch: eine Eröffnung auf Andere hin, eine tatsächliche Möglichkeit der Verständigung, die nicht *per se* durch die Iterabilität und Identität eines Zeichens gesichert ist, sondern die sich als permanente Identitätsdiffusion, d.h. Sinndiffusion, vollzieht, oder anders gesagt als fortgesetzte Trans-Differenzierung. So verstanden lässt sich die Hervorbringung von Medialität auch als eine trans-differente Praxis der kulturellen Sinnproduktion begreifen. Medien kommen hierbei Eigenschaften zu, wie sie mit der Figur des *Tricksters* verbunden werden, der als Zwischenspieler widersprüchlich bleibt und die bestehende Ordnung immer auch stört.<sup>81</sup> Grundlegender wird ihr ambivalenter Charakter deutlich, wenn Jacques Derrida darauf verweist, dass das von Platon bekannte pharmakologische Motiv auch einem Verständnis von Medien zugrunde gelegt werden kann: dass Medien immer Heilmittel und Gift zugleich seien.<sup>82</sup> Sie ermöglichen Kommunikation, wobei sie nicht nur Möglichkeits-, sondern

<sup>80</sup> Vgl. Mersch 2003, S. 83. Für eine Aufhebung der Entgegenstellung plädiert Orth 2014, S. 108.

<sup>81</sup> Figuren, die als Trickster gelten, haben einen zwiespältigen Charakter: sie bringen die bestehende Ordnung durcheinander, greifen aber auch dienend und helfend ein.

<sup>82</sup> Vgl. Derrida 1995, S. 82.

ebenso Unmöglichkeitsbedingungen, d.h. Grenzen der Sinnbildung und der Verständigung bilden.

Vor dem hier skizzierten Hintergrund eröffnet eine liminale Medientheorie ein doppeltes Potenzial: 1.) Wenn Form und Materialität nicht als einander entgegengesetzt gedacht werden, um stattdessen von unterschiedlichen Graden einer medialen Binnendifferenzierung auszugehen, dann lassen sich Alltagsmedien, Künste und die Medien der Theoriebildung nicht als vollständig voneinander getrennte Darstellungsregister begreifen, vielmehr können sie infolgedessen innerhalb *eines* Spektrums der Darstellungsformen verortet und erfasst werden. 2.) Die Aufhebung einer dualistischen Entgegenstellung ermöglicht es zudem, auch Sinn und Nicht-Sinn nicht als klar voneinander getrennt zu betrachten, vielmehr weist die Materialität allenfalls eine Grenze des Sinns auf, die uneinholbar ist, die zugleich aber auch dazu zwingt, von einer idealisierenden Vorstellung der Prozesse der Sinnkonstitution und der Verständigung abzurücken, die diese *per se* als möglich und die Identität des Sinns als stets gewahrt erachtet. Formen der Medienreflexivität, die die Materialität eines Mediums herausstellen, finden sich in diesem Sinn in den Künsten und Alltagsmedien ebenso wie in den Medien der Theoriebildung. Die Prämissen und Ansatzpunkte einer liminalen Medientheorie eröffnen damit ein Feld, innerhalb dessen neue und ganz andere Bezüge zwischen den unterschiedlichen Darstellungsformen erkennbar werden, wodurch es zugleich möglich wird, bestimmte Darstellungsformen, die zumeist auf die voneinander getrennten Felder einer Medien- und Kunstgeschichte aufgeteilt werden, stärker miteinander zu verknüpfen und in einem übergreifenden Zusammenhang zu betrachten.

## Bibliographie

- Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild*. Zürich 2011.
- Assmann, Aleida: »Schriftkritik und Schriftfaszination. Über einige Paradoxien im abendländischen Medienbewusstsein.« In: Susi Kotzinger und Gabriele Rippel (Hrsg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie der Literatur« veranstaltet im Oktober 1992*. Amsterdam/Atlanta 1994, S. 327–336.
- Assmann, Aleida: »Einleitung. Metamorphosen der Hermeneutik.« In: Aleida Assmann (Hrsg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1996, S. 7–26.
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M. 1982.
- Becker, Ilka, Michael Cuntz und Michael Wetzel: »Einleitung.« In: Dies. et al. (Hrsg.): *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*. München 2012, S. 7–28.
- Bermes, Christian: »Medientheorie oder Kulturphilosophie? Sein und Gegebensein von ›Medien‹.« In: *Journal Phänomenologie, Themenheft »Philosophie der Medien«* 22 (2004), S. 7–17.
- Bernet, Rudolf: »Differenz und Anwesenheit. Derridas und Husserls Phänomenologie der Sprache, der Zeit, der Geschichte, der wissenschaftlichen Rationalität.« In: Ernst Wolfgang Orth (Hrsg.): *Studien zur neueren französischen Phänomenologie*. Freiburg/München 1986, S. 51–112.
- Bonnet, Anne-Marie: »Die Moderne. Eine Einführung.« in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 1 (2005), S. 51–66.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis*. Hamburg 2010 [1929].
- Cassirer, Ernst: *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Mit einem Anhang. Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie*. Hamburg 2011 [1942].
- Cress, Torsten, Herbert Kalthoff und Tobias Röhl: »Einleitung. Materialität in Kultur und Gesellschaft.« In: Dies. (Hrsg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*. München 2016, S. 11–41.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a. M. 1983 [1967].
- Derrida, Jacques: *Dissemination*. Wien 1995 [1969].
- Derrida, Jacques: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Wien 2006 [2001].
- Diaconu, Madalina: »Archi-texturen.« In: *Maske und Kothurn, Themenheft »Texture Matters. Der Tastsinn in den Medien«* 2.3 (2016), S. 13–24.
- Engell, Lorenz, Jiri Bystricky und Katerina Krtilova (Hrsg.): *Medien denken. Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*. Bielefeld 2010.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981 [1969].
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990 [1960].

- Gadamer, Hans-Georg: *Kunst als Aussage, Ästhetik und Poetik I, Gesammelte Werke*, 8. Tübingen 1993.
- Groys, Boris: *Einführung in die Anti-Philosophie*. München 2009.
- Heidegger, Martin: *Identität und Differenz*. Stuttgart 1957.
- Hilmer, Brigitte: »Die unhintergehbar Tätigkeit des Geistes. Zur Genese des Sinns im Schöpferischen bei Ernst Cassirer.« In: Dies., Georg Lohmann und Tilo Wesche (Hrsg.): *Anfang und Grenzen des Sinns*. Weilerswist 2006, S. 141–155.
- Hörl, Erich: »Die technologische Bedingung. Zur Einführung.« In: Ders. (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Frankfurt a. M. 2010, S. 7–53.
- Hörl, Erich: »Die Ökologisierung des Denkens.« In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14 (2016), S. 33–45.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis, I. Teil*. Tübingen 1968 [1900].
- Konitzer, Werner: *Medienphilosophie*. München 2006.
- Krämer, Sybille: »Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?« In: Herbert Ernst Wiegand (Hrsg.): *Sprache und Sprachen in den Wissenschaften. Geschichte und Gegenwart*. Berlin/New York 1999, S. 372–403.
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M. 2008.
- Levi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M. 1973.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf/Wien 1968.
- McLuhan, Marshall: *Das Medium ist die Botschaft. »The medium is the message«*. Dresden 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Die Prosa der Welt*. München 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München 2004.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.
- Mersch, Dieter: »Reaktion. Vortrag im Rahmen des Weimarer Medienphilosophie Workshops am 2. April 2003 zu: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hrsg.) (2003): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M.: Fischer.« In: <http://www.sandbothe.net>.
- Mersch, Dieter: »Ereignis und Response. Elemente einer Theorie des Performativen.« In: Jens Kertscher und Dieter Mersch (Hrsg.): *Performativität und Praxis*. München 2003, S. 69–94.
- Mersch, Dieter: *Medientheorie zur Einführung*. Hamburg 2006.
- Mersch, Dieter: »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung.« In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1 (2015), S. 13–48.
- Mersch, Dieter: »Philosophie des MediaLEN. ›Zwischen‹ Materialität, Technik und Relation.« In: Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.): *Handbuch der Medienphilosophie*. Darmstadt 2018, S. 19–32.
- Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*. Berlin 2010.

- Metten, Thomas: *Kulturwissenschaftliche Linguistik. Entwurf einer Medientheorie der Verständigung*. Berlin/Boston 2014.
- Metten, Thomas und Michael Meyer: *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Köln 2016.
- Metten, Thomas: »Medien/Ästhetik. Grundzüge einer kulturwissenschaftlichen Mediänanalyse.« In: Natalia Igl und Julia Menzel (Hrsg.): *Multimodalität und Metaisierung. Illustrierte Zeitschriften um 1900*. Bielefeld 2016, S. 107–136.
- Metten, Thomas: »Zwischen ›Sinn‹ und ›Sein‹. Non-dualistische Medientheorie und der Weißraum der Journale.« In: Volker Mergenthaler, Nora Ramtke und Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Journale lesen. Lektüreabbruch – Anschlusslektüren*. Hannover 2021, S. 83–108.
- Muhle, Maria: »Omer Fast. >5.000 Feet is the best. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime.« In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2.11 (2014), S. 91–101.
- Niklas, Stefan: »Einleitung. Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren.« In: Stefan Niklas und Martin Roussel (Hrsg.): *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*. München 2013, S. 15–34.
- Orth, Ernst Wolfgang: *Die Spur des Menschen. Kulturanthropologische Betrachtungen zwischen ›Welt‹ und ›Krise‹*. Würzburg 2014.
- Pfeiffer, K. Ludwig: »Materialität der Kommunikation?« In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Berlin 1988, S. 15–28.
- Prange, Regina: »Die Auflösung des traditionellen Bildbegriffs.« In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 10 (2001), S. 5–37.
- Reckwitz, Andreas: *Subjekt*. Bielefeld 2008.
- Saussure, Ferdinand de: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin, New York 2001 [1916].
- Schulz, Oliver Lerone: »Marshall McLuhan. Medien als Infrastrukturen.« In: Alice Lagaay und David Lauer (Hrsg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt a. M. 2004, S. 31–68.
- Schwemmer, Oswald: *Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung*. München 2005.
- Sommer, Manfred: *Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus*. Frankfurt a. M. 2020.
- Trabant, Jürgen: *Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*. Frankfurt a. M. 1998.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 2003.
- Wetzel, Michael: »Die Möglichkeit der Möglichkeit. Marcel Duchamp und Henri Bergson s'épousent par infra-mince. Vorüberlegungen zu einer Inframedialität der schöpferischen Entwicklung.« In: Ilka Becker, Michael Cuntz und Michael Wetzel (Hrsg.): *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*. München 2011, S. 67–98.

- Wetzel, Michael: »Inframedialität.« In: Christina Bartz, Ludwig Jäger et. al (Hrsg.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des MediaLEN*. München 2012, S. 128–134.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a. M. 2004.
- Waldenfels, Bernhard: »Bildhaftes Sehen.« In: Antje Kapust und Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*. München 2010, S. 31–50.