

Perspektiven

Beate Ochsner, Stefan Hoffmann

Zum Phänomen der vermittelnden Trennung in der digitalen Fotografie

Das ‚kritische‘ Potential einer Medienbegriffsvariante

„Aber die Kraft, die wir zum Trennen und Abstandnehmen einsetzen, ist dieselbe, die sich als das Medium der Verbundenheit bewähren könnte.“

Marquis de Puységur (in Peter Sloterdijks *Der Zauberbaum*)

Die Bedeutung der Bedeutung von ‚Medium‘ für die Medienwissenschaft

Die Bedeutungsstruktur des Wortes ‚Medium‘ bildet – aus diachroner Perspektive – verblüffend deckungsgleich zwei unterschiedliche Schwerpunkte medientheoretischer Überlegungen ab, die zwischen den Bedeutungsvarianten Vermittlung und Trennung anzusiedeln sind. Es ist die Absicht des vorliegenden Textes, zu zeigen, wie solche, vermeintlich neuen Theorieansätze an die vernachlässigten begriffshistorischen Komponenten rückgebunden werden können. Wir eröffnen die Passage zwischen historischer Semantik und Medientheorie exemplarisch an einer Theorie der digitalen Fotografie. Dabei möchten wir es als eine Aufgabe der kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft begreifen, mit einem spezifisch geisteswissenschaftlichen Instrumentarium die Reflexionstiefe medien- und kommunikationswissenschaftlicher Begrifflichkeit auszuloten und dabei die Nähe zum Kulturpessimismus oder zu bloßer Technikeuphorie zu meiden. Der vorliegende Versuch einer historisch-semantischen Annäherung an die Frage nach der Vermittlungsleistung der digitalen Fotografie versteht sich auch als eine solche Anstrengung.

Der Medienbegriff als Denkmal medienwissenschaftlicher Probleme

Mit seiner Feststellung, dass Begriffe „Denkmäler von Problemen“ seien, hat Theodor W. Adorno eine Lanze für die Begriffsgeschichte gebrochen. Die Untersuchung des Bedeutungswandels eines bestimmten Begriffs vermag demnach

auch Aufschlüsse über den Wandel derjenigen Theorien zu geben, die mit diesem Begriff arbeiten:

„Das Moment der Identität, der identische Kern an den überlieferten Problemen wird bezeichnet dadurch, dass die Termini als Termini festgehalten werden, während die historischen Verschiebungen der Problemstellungen selbst sich niederschlagen im Wechsel der Bedeutungen, welche die Termini haben.“¹

Die Medienwissenschaft hat die Vorteile einer historisch-semantischen Untersuchung ihres zentralen Grundbegriffs ‚Medium‘ bisher leider kaum genutzt, weil sie entweder ganz selbstverständlich von einem sehr weiten Medienbegriff ausgeht² oder aber die enge kommunikationswissenschaftliche Terminologie unhinterfragt übernimmt.³ Wir begreifen diese Vorteile zunächst im Offenlegen und in der Markierung relevanter historischer Schnittstellen, die ohne eine solche Analyse nur schwerlich wahrnehmbar wären. In einem zweiten Schritt werden wir dann versuchen, diese begrifflichen Verschiebungen mit fotografiethoretischen Überlegungen des französischen Technikphilosophen Bernard Stiegler zu kontrastieren. Nicht allein aufgrund des mangelnden Platzes liefern wir an dieser Stelle keinen vollständigen Überblick über die Geschichte des Begriffs ‚Medium‘: in erster Linie möchten wir unser Interesse auf einen bestimmten Aspekt der historischen Semantik konzentrieren: Jenseits der Hauptbedeutungen ‚Mitte‘, ‚Mittel‘ und ‚Vermittlung‘, die in den Referenzfeldern Wahrnehmungslehre, Dioptrik, Okkultismus und Kommunikationstechnik eine tragende Rolle spielen, enthält das Bedeutungsspektrum des Lexems die marginale Bedeutung von ‚Trennung‘ resp. ‚Störung‘: eine Variante, deren weitgehende Randständigkeit uns doch reichlich unverdient erscheint.⁴

Eine feuilletonistische Medienkritik etwa vom Schlage Neil Postmans (oder auch die seriösere kritische Medientheorie etwa bei Günther Anders) wird für sich immer behaupten, dass sie gerade den Aspekt der Isolation durch Medien stark mache. Bedauerlicherweise kommen diese Ansätze in der Regel nicht weit über ihre Empörung hinaus. Eine systematische Integration des Trennungsaspekts in die Analyse und die Theoriebildung leistet die Medientheorie nur selten.⁵

Dass dieser Bedeutungsaspekt von ‚Medium‘ nun auch in der aktuellen Fotografiethoriediskussion fraglos seinen Platz beansprucht, hat zuletzt Karl Prümm im Zusammenhang mit einer Würdigung der grundlegenden Arbeit von Philippe Dubois bekräftigt:

„Die überwältigende Präsenz des Sichtbaren läßt leicht vergessen, dass Fotografie Trennung und Abtrennung bedeutet, dass sie einen ‚ausgefüllten Raum‘ mit einem Schlag aus einem Kontinuum ‚herausreißt‘, ein Off mit ganz eigenen Gesetzen entstehen läßt.“⁶

Was diese Eigengesetzlichkeit bei der digitalen Fotografie bedeutet, werden wir nach den folgenden historisch-semantischen Beobachtungen untersuchen.

Bemerkungen zum Bedeutungswandel von ‚Medium‘

„Regardless of the multiplicity of reference of which medium is capable, there is perhaps one ‚meaning‘ throughout: an element envisaged as a factor.“⁸ Diese Feststellung von Leo Spitzer zur historischen Semantik des internationalen Fremdwortes⁹ ‚Medium‘ steckt recht genau das Feld seiner Verwendungsweisen bis ins 19. Jahrhundert hinein ab. Der Terminus ist nämlich – freilich aus onomasiologischer Perspektive – ein zentraler Begriff in der altgriechischen Aisthesislehre, die sich mit den Problemen der sinnlichen Wahrnehmung befasst. Im Rahmen der scholastischen Rezeption ästhetischer Schriften im Mittelalter konnte sich das lateinische Lexem ‚medium‘ als Bezeichnung für die Vermittlungsinstanzen der Sinneswahrnehmung etablieren. Je nach Autor und theoretischer Ausrichtung werden in der Aisthesislehre Luft, Wasser und Äther als Übermittlungssubstanzen sinnlicher Qualitäten bezeichnet. Das Medium ist demnach tatsächlich „an element envisaged as a factor“, ein Element im Sinne der antiken Elementenlehren.¹⁰ Spitzers These zur Grundbedeutung von ‚Medium‘ zielt allerdings ebenso auf eine generelle extensionale und intensionale Bestimmung des Medienbegriffs, die über das Feld der Aisthesislehre weit hinausgeht. Ein Medium ist demnach irgendeine Substanz, die als Faktor einen Vorgang initiiert oder funktional trägt. Ein Beispiel hierfür sind die sogenannten Imponderabilien, die unwägbaren Stoffe, die in der Geschichte der Physik für unzählige Modelle unentbehrlich waren.

Schon im Lateinischen, so Spitzer, wurde die ‚räumliche‘ Beziehung von Objekten und einem Medium („Mitte“) immer auch im Sinne einer ‚funktionalen‘ Beziehung („Mittel“) interpretiert, obwohl die erstere zentraler gewesen sei.¹⁰ Diese allgemeine funktionale Interpretation umfasse daher neben dem ästhetisch-naturphilosophischen Medienbegriff auch die Bedeutungsvariante ‚Mittel zum Zweck‘, die nicht auf natürliche, selbständig ablaufende Vorgänge wie beispielsweise die der Sinneswahrnehmung hinweise, sondern auf eine instrumentelle Verwendung der vermittelnden Instanz durch ein handelndes Subjekt.¹¹ In der überzeichnenden Verwendung Nietzsches kommt der Bedeutungskern dieser Variante gut zum Ausdruck. Insbesondere das Moment des Erleidenmüssens und der Unselbständigkeit, das bei allen Bedeutungsvarianten von ‚Medium‘ mitschwingt, wird hier deutlich. Im Zusammenhang mit Wagners Musikverständnis heißt es: „[W]as lag ihm [Wagner] daran, dass er bisher aus ihr [der Musik] ein Mittel, ein Medium, ein ‚Weib‘ gemacht hatte, das schlechterdings eines Zweckes, eines Manns bedürfe, um zu gedeihn – nämlich des Drama’s!“¹²

Dass dieser funktionale Aspekt aber nicht ausschließlich im Sinne einer ‚Zusammenführung‘ von Objekten und Subjekten oder als ‚verbindende Vermittlung, als Bündelung von Wirkungen‘ verstanden werden darf, sondern eben auch

‚Trennung‘ meinen kann, zeigen die Bedeutungsvarianten ‚Störung‘ und ‚Hinderung‘ im klassischen Latein¹³ und die Variante ‚Hälfte‘, die nicht nur im Lateinischen existiert, sondern auch in der frühen Fremdwortkarriere von ‚Medium‘ im Deutschen zu finden ist.¹⁴ Wichtig wird diese Variante im Verlauf der Bedeutungsgeschichte von ‚Medium‘ dann, wenn es darum geht, die Unterschiede der Vermittlungsleistung beispielsweise der Medien der Sinneswahrnehmung und der Vermittlung durch die symbolischen Medien hervorzuheben.¹⁵ Die Vermittlung ‚durch‘ bzw. die Über-Setzung ‚in‘ die symbolischen Medien lässt Spezifika anderer Medien durch ihr (kittlerianisches) Raster fallen. Es war Schleiermacher, der den Medienbegriff und das Wort ‚Medium‘ im Zusammenhang mit Schrift und Buchdruck verwendet und der in der Folge eben jenes Paradoxon der trennenden Vermittlung hinweist, wie in seinen Reden über die Religion zum Problem der religiösen Kommunikation nachzulesen ist. Hier heißt es:

„[Der Mensch, d. Verf.] ist sich bewußt nur einen kleinen Teil von ihr [der Religion] zu umspannen, und was er nicht unmittelbar erreichen kann, will er wenigstens durch ein fremdes Medium wahrnehmen. Darum interessiert ihn jede Äußerung derselben, und seine Ergänzung suchend, lauscht er auf jeden Ton, den er für den ihrigen erkennt. So organisiert sich gegenseitige Mitteilung, so ist Reden und Hören Jedem gleich unentbehrlich. Aber religiöse Mitteilung ist nicht in Büchern zu suchen, wie etwa andere Erkenntnisse und Begriffe. Zuviel geht verloren von dem ursprünglichen Eindruck in diesem Medium, worin alles verschluckt wird, was nicht in die einförmigen Buchstaben paßt [...]“¹⁶

Schleiermacher setzt also ausdrücklich die sinnliche Wahrnehmung („einem Ton lauschen“), die Ergänzung und Zusammenführung bringe und somit dem Zusammenhang des Ganzen diene, gegenüber der unsinnlichen schriftlichen Kommunikation durch das Buch ab, in deren Verlauf der ursprüngliche Eindruck verschwinde und nur Einförmigkeit herrsche. Das Buch trenne demzufolge die religiöse Erfahrung von ihrem sinnlichen Fundament. Schleiermachers Verteidigung der wahren und ursprünglichen religiösen Kommunikation, die von Gutenberg in unsinnliche Lettern gezwungen wurde, zeugt von der vielfach geäußerten Verlustangst beim Wechsel vom sinnlichen ins („fremde“) symbolische Medium. Neben der Trauer um das Verlorene bietet sich freilich auch die Umkehrung an, die besagt, dass der Übersetzungsverlust durch seine Einschreibung im symbolischen Medium die Authentizitätssehnsucht erst generiert.¹⁷

Zur Veranschaulichung dieses Gedankens, ist es unseres Erachtens sinnvoll, die digitalen Medien aus einer ästhetischen Perspektive zu betrachten und den Weg von Licht- und Schallspuren durch das digitale Medium zu verfolgen. Es handelt sich hier theoretisch zunächst um rein physikalische Spuren ohne symbolischen ‚Gehalt‘, wobei die folgende ‚Übersetzung‘ zu Interferenzen im Sinne von Verlust oder Gewinn führen muss:

„Alles Beschreibbare wird zur Zahl, alles eindeutig Planbare zum Programm, jedes Bild, jeder Ton, jede Temperatur läßt sich als Zahl oder Zahlenfolge beschreiben. Auch Tasten, Fühlen und Greifen läßt sich durch Zahlenfolgen interpretieren und mit Computern ausführen. Selbst der Geruch hat inzwischen seine digitale Umwandlung in Zahlen erfahren.“¹⁸

Wenn wir aber somit in „eine Phase umfassender digitaler Re-Konstruktion der Welt [geraten]“¹⁹, ist es notwendig, die Vermittlungsleistungen der Medien nochmals kritisch zu hinterfragen und unter Umständen im Lichte der zuvor aufgezeigten begriffsgeschichtlichen Implikationen neu zu bewerten.

Die digitale Fotografie

Am Beispiel, des Aufsatzes „L'image discrète“ von Bernard Stiegler soll im folgenden verdeutlicht werden, wie die sinnliche Einschreibungsspur der analogen Fotografie in der digitalen Fotografie unterbrochen und damit ein Prozess der Grammatikalisierung, der ‚Spurung‘ und gleichsam ‚Verschriftlichung‘ des Sichtbaren eingeläutet wird: „La question de l'image est donc aussi et indissolublement celle de la trace et de l'inscription: une question d'écriture au sens large.“²⁰ Stiegler sieht sich im übrigen ausdrücklich in der Tradition Derridas, wenn er auch die neue Rezeptionskultur in den Kontext der Grammatologie stellt: „[L]'écran n'est pas tout simplement l'opposé de ‚l'écrit‘.“²¹

Stiegler führt zunächst aus, welche Konsequenzen die digitale Revolution für die Fotografie und für unsere Beurteilung fotografischer Bilder im allgemeinen hat. Er unterscheidet dabei die klassische Fotografie („l'image analogique“), das digitale Bild („l'image numérique“) und die digitale Fotografie („l'image analogico-numérique“). Während der Betrachter einer klassischen Fotografie mit gutem Recht die Abbildung für die mehr oder weniger getreue Abbildung der sichtbaren Realität hält (im Sinne von Roland Barthes, der den „Sinngehalt der Fotografie“ in der „Verbindung aus Realität und Vergangenheit“ begriff: „Es-ist-so-gewesen“)²², so wird dieser Glaube durch die digitale Fotografie erschüttert. In seinem Text über die Fotografie spricht Barthes davon, dass die Fotografie eine ‚épokhè‘ („suspension“) konstituiert, eine Aufhebung oder Unterbrechung bzw. Zäsur²³ (auch wenn diese Verwendung jeglicher klassischen Phänomenologie widerspricht). Diese Aufhebung wird mit Hilfe der analog-digitalen Technologie noch verstärkt. Die digitale Fotografie hebt den recht spontanen Glauben an die Existenz (oder Nicht-Existenz) des Abgebildeten auf, ein Glaube, den die analoge Fotografie noch in sich trug:

„La photo numérique suspend une certaine croyance spontanée que la photo analogique portait en elle. Lorsqu'en effet je regarde une photo numérique, je ne puis jamais être absolument sûr que ce que je vois existe vraiment – ni, puisqu'il s'agit néanmoins d'une photo, que cela n'existe pas du tout. L'image

analogico-numérique met en doute ce que André Bazin nommait l'objectivité de l'objectif de la photographie analogique, que Barthes appelait aussi le ça a été [„Es-ist-so-gewesen“]. Ann. d. Verf.], noème de la photo.“²³

Der Glaube daran, dass das Objekt vor dem Objektiv der analogen Kamera so gewesen ist, wie es sich abbildet, wie es sich einschreibt, speist sich aus dem impliziten Wissen darum, dass zwischen dem Fotografierten und dem Betrachter der Fotografie eine „Kette“ aus analogen Vermittlungen, oder, um wiederum mit Barthes zu sprechen, eine „Nabelschnur“²⁴ von Photonen besteht. Stiegler macht das an dem berühmten Portrait Baudelaires von Nadar deutlich:

„[Q]uand je regarde ce portrait, je sais intimement que les luminances qui viennent toucher mon oeil ont réellement touché Baudelaire. Il faut toute la chaîne des duplications, depuis Nadar jusqu'à moi, tout le „lien ombilical“ que constituent les photons venant d'imprimer et physiquement toucher, depuis le XIXe siècle, les halogénures argentiques photo-sensibles, pour qu'il ait l'effet de réel photographique. Une véritable matière photonique a dû se transmettre en se répliquant jusqu'à moi et vient me toucher.“²⁵

In der digitalen Fotografie nun wird diese Kette, die Einschreibungsspur der Photonen, unterbrochen. Stiegler spricht vom elektronischen Licht der digitalen Nacht, in der die Kette aber nicht ganz verschwindet, denn das digitale Foto sei immer noch ein Lichtbild. Es ist aber die Digitalisierung resp. die Er- und Umrechnung der Sinnesdaten, die die analoge Kette beschädigt. Das „ça a été“ wird fragwürdig und folglich ist der Manipulationsverdacht bzw. die Außer-Kraftsetzung der Regel, sprich, die Anarchie die Regel:

„Dans la nuit numérique, le toucher s'estompe, la chaîne se complique. Elle ne disparaît pas tout à fait: c'est encore une photo. Mais quelque chose est intervenu, le traitement comme calcul binaire, qui rend la transmission incertaine. La numérisation rompt la chaîne [...]. D'essentiellement indubitable lorsqu'il est analogique (quelle que soit sa manipulabilité accidentielle), le ça a été est devenu essentiellement dubitable lorsqu'il est numérique (c'est la non-manipulation qui devient accidentelle).“²⁶

Stiegler ist weit davon entfernt, die Digitalisierung der Fotografie als Übel zu verdammen. Im Gegenteil, er sieht diese Entwicklung als Chance: Die digitale Fotografie und die mit ihr einhergehende Unsicherheit über die Realität des Fotografierten schärfte den Blick dafür, dass auch das unbedingte „ça a été“ des analogen Lichtbildes notwendigerweise immer schon – beispielsweise durch den Kontext der Veröffentlichung und der Beschriftung – fragwürdig ist.²⁷ Ein digital geschärftes Bewusstsein des Betrachters führe darüber hinaus zu einer verstärkten Reflexion des Sichtbaren überhaupt. In diesem Sinne könnte man das analoge Bild auf die eine, die Schrift und die digitale Reproduktion auf die andere Seite

stellen und erhielt somit einen Prozess, der von der Kontinuität zur Diskontinuität überleitet. Doch Vorsicht, auch „[l]a continuité de l'image analogique est un effet de réel qui ne doit pas nous dissimuler que l'image analogique est toujours déjà discrète.“²⁹ Die Körnung, die Rahmung, die Tiefe und der Kontext, den das analoge Bild uns um der Vorspiegelung von Objektivität und Authentizität willen zu verheimlichen scheint, sind für Stiegler im bewegten Kinobild leichter auszumachen. Doch auch dies nur aufgrund des Paradoxes, dass hier mit dem Verfahren der Montage gearbeitet wird, d. h. dem Schnitt, der die Diskontinuität gleichsam kaschieren soll. Denn: „C'est en utilisant la discontinuité de l'image que l'on fait fonctionner la continuité du côté de la synthèse spectatorielle qu'est, par exemple, la croyance que ça a été.“³⁰

Wie könnte man diese Thesen zum ‚kritischen Bild‘ nun ausweiten und im Hinblick auf unsere Ausgangsfrage nach der Vermittlungsleistung der digitalen Medien verwerthen?

Thesen zur Vermittlungsleistung der digitalen Medien

Erst lange Zeit nachdem im 19. Jahrhundert die Techniken der analogen Bild- und Tonaufzeichnung erfunden wurden, also die Daguerrotypie, die Phonografie und die Kinematografie, die die ‚Sinnesqualitäten‘ von Wahrnehmungsgegenständen dazu bringen, sich selbst dauerhaft mechanisch oder fotochemisch in eine Trägersubstanz ‚einzuschreiben‘, wurde der Begriff der audiovisuellen Medien geprägt, der eben dieses Merkmal der Selbsteinschreibung von Ton und Licht in besonderem Maße hervorhebt:³¹ „Eine Reproduktion, die der Gegenstand selber beglaubigt, ist von physikalischer Genauigkeit. Sie betrifft das Reale von Körpern, wie sie mit Notwendigkeit durch alle symbolischen Gitter fallen.“³² Dieser AV-Medienbegriff steht deutlich in der Tradition des oben genannten ästhetischen Medienbegriffs. Demgegenüber steht nach wie vor der Begriff von den symbolischen Medien, die „symbolischen Gitter“ also, die mit Zeichen operieren und die sinnliche Welt aufschreiben, diese vermittelte Welt aber durch die Verwendung sinnlich (völlig) inkompatibler Zeichen von ihrem eigentlichen Fundament trennen.³³ Und genau auf diesen Aspekt zielt auch hier der Begriff vom Paradoxon der trennenden – oder, mit den Worten Stieglers, diskontinuierlichen bzw. kritischen – Vermittlung: Sprache und Schrift können zwar sinnliche Wahrnehmungen aufschreiben und beschreiben, sie können aber nur schwerlich die (scheinbar) selbständige Einschreibung von Klängen und Bildern unterstützen. In der Vorstellung des Hörers oder Lesers jedoch nehmen diese Empfindungen (wieder) Gestalt an; freilich nur als Vorstellung, da Farben, Töne, Gerüche und Tastempfindungen durch das symbolische Gitter der Schrift (im weiten Sinne des Begriffs) fallen und demzufolge die sinnlichen Qualitäten verschwinden. Die Schrift – begriffen als unsinnliches Medium – scheint diesen ‚effet de réel‘ der

sinnlichen Medien (allen voran Fotografie und Film), die vermeintliche „Emanation des Realen“ nicht zu erzeugen.

Das Aufkommen der digitalen Medien nun verwischt die scharfe begriffliche Abgrenzung zwischen ‚sinnlich‘ und ‚unsinnlich‘, denn die digitale Präsenz von Bildern und Tönen auf Computerbildschirmen und in Synthesizerlautsprechern suggeriert zwar eine vorgängige analoge Einschreibung, tatsächlich aber handelt es sich um eine digitale Sinnes-Datenverarbeitung auf der Grundlage binärer Codierungen, mithin also auf der Grundlage einer symbolischen Transformation, die der Verschriftung von Wahrnehmungen ähnelt: „Das Symbolische [...] ist einfach eine Verzifferung des Reellen in Kardinalzahlen. Es ist, *expressis verbis*, die Welt der Informationsmaschinen.“³⁴ Zwischen das technische und das menschliche Sensorium, also zwischen die unmittelbar technische und mittelbar physiologische Rezeption von Licht oder Schall tritt mit der digitalen Maschine eine umformende Instanz, die den analogen Verlauf der Vermittlung von Sinnesdaten vom Wahrnehmungsgegenstand hin zum Sinnesorgan unterbricht. Stiegler würde entgegenhalten, dass es paradoxerweise überhaupt erst diese digitale Präsenz ist, die die theoretische Grundlage für den Glauben an ein „Es-ist-sogewesen“ schafft, d. h. die Illusion einer vorgängigen Einschreibung entlarvt die ebenfalls nicht per vorgängiger Einschreibung entstandene analoge Vermittlung.

Die Einwände des Medienwissenschaftlers Christoph G. Tholen sind etwas anders gelagert: Er sieht den grundlegenden Fehler in der Annahme bzw. im Versuch der Konstruktion einer linearen Beziehung zwischen Mensch und Maschine, der zu den Trugschlüssen in der anthropologischen Prothesentheorie, den instrumentellen und systemtheoretischen Ansätzen in der Medienwissenschaft führt. Wie Tholen ausführt, besteht durchaus die Möglichkeit, dass es in dieser Vermittlungskette gar keinen ‚natürlichen‘ Beginn, also überhaupt keine technische Rezeption irgendeiner äußeren Wirklichkeit gibt, sondern wir es vielmehr mit einer ‚uferlose[n] Verkettung von Werkzeugbestimmungen‘ zu tun haben, obgleich er wohl die Existenz einer „a-präsente[n] techné“ konzediert, die das Feld differentieller Technik- und Medienverhältnisse spurensichert. Damit beruhe das digitale Bild nicht auf einer digitalen Transformation von realen Sinnesdaten, sondern schlicht auf gar nichts, d. h. kein Vorgängiges, nichts real Vorhandenes, nichts, was irgendeine Existenz außerhalb des Rechners resp. des Programmierhirns hätte und die physische Grundlage einer Darstellung bilden könnte und letztlich wird auch noch der von Barthes als ‚effet de réel‘ bezeichnete Zusammenhang und Glaube an die vorgängige Wirklichkeit in Frage gestellt. In den Theorien der Computerbildmedien wurde bereits mehrfach auf diesen Umstand bereits hingewiesen.³⁵ Tholen aber scheint es nun weniger um die Unterscheidungsmöglichkeiten bzw. die Gemeinsamkeiten von symbolischen Medien und von Computermedien (= digital) in Abgrenzung zu den klassischen, audiovisuellen (= analog) Medien zu gehen.³⁶ Vielmehr scheint er sich theoretisch in der Nähe der Stieglerischen Thesen zur ‚image discrète‘, der ‚eröffnenden

Raumschaffung* im Sinne Merleau-Pontys oder auch der nicht unterscheidbaren Unterscheidung im Ansatz Spencers situieren zu wollen. Es geht ihm wohl – so unsere Lektüre – um ein neues, kategoriales Denken der Schnittstelle Mensch-Maschine, das diese als Ab-Ort begreift, als Ort, der kein ontisches Kontinuum zwischen Mensch und Maschine darstellt, sondern eine ontologisch nicht fixierbare Relation von Zuschreibungen, Metaphern, Eigenschaften und Phantasmen. Das heißt aber gleichzeitig, dass Tholen sich gegen ein Verständnis von Medialität wehrt, das versucht, die Gestalt der Technik wie die des Menschen einzurahmen, also gegen anthropologische (aber auch instrumentelle oder systemtheoretische) Modelle gerichtet ist. Seine Bruchstellen- oder Platztauschlogik stellt die „Frage nach den Zäsuren oder Bruch-Stellen einer bilderlosen, intermedialen Dazwischenkunft des Medialen“, die nicht nur eine Unsichtbarkeit innerhalb des Felds eines Sichtbaren meint, sondern „vielmehr eine konstitutive Unsichtbarkeit, die das Sichtbare oder Zeigbare – rahmensetzend – allererst eröffnet, indem es sich diesem Rahmen entzieht.“³⁷ In ähnlicher Weise argumentiert Joachim Paech in seinem Intermedialitätsansatz, wenn er die Formen von Intermedialität als „Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert“³⁸ beschreibt. Die von ihm folgerichtig geforderte „Figurenanalyse“ müsste sich dem Faktor der konstitutiven Unsichtbarkeit stellen, und mit Hilfe von transformativen Verfahren die „Figurationen von Differenz“ beschreibbar machen.

Auch hier könnten wir an den ‚Diskretionsansatz‘ Stieglers anschließen, der eindeutig auf Derridas Begriff der ‚différance‘ als Struktur der Zentrums- und Ursprungslosigkeit und rein differentielle Daseinsweise verweist. Die irreguläre Orthografie macht darauf aufmerksam, dass diese Graphie zum einen in der gesprochenen Weise nicht wahrnehmbar ist, d. h. das Verständnis muss sich aus der Schrift ergeben. Zum anderen verweist die Form ‚-ance‘ auf das Partizip Präsens, d. h. jenseits einer Zustandsbeschreibung auf das aktive Verb ‚différer‘, sowie auf die Prozessualität, die reine Aktivität vor dem Stillstand in ‚différent‘ oder ‚différence‘. In klassischer Lesart würde hier ein Prozess der Spaltung und Teilung dargestellt werden, dessen Wirkungen die Differenzen der ‚langue‘ sind. ‚Différance‘ aber beansprucht nicht die Fülle einer ursprünglich in-differenten Präsenz, sondern bezeichnet als Konzept den Sachverhalt der Ursprungslosigkeit und damit der Unmöglichkeit von Vorgängigkeit und Nachzeitigkeit, die als Denkfiguren aber erst durch die ‚différance‘ ermöglicht werden. Stieglers Diskontinuitätsthese ist insofern anschlussfähig, als erst die Diskontinuität der digitalen Bilder den Glauben an die Kontinuität und damit die Objektivität der analogen Medien erzeugt. Tholens Konzept des blinden Flecks, der das Sichtbare gleichwohl bedingt, der aber selbst nie vor Augen tritt, zielt wohl auf die gleiche medienwissenschaftliche Grundlage, die mit den Begriffen der Mediation, den hinzukommenden Begegnungen, den „agencements“ im Sinne Deleuzes³⁹ zu beschreiben ist. Vergleichbar wäre auch Tholens Formulierung ‚Ab-Ort‘, die

man im Sinne der A-topie des Deleuzeschen ‚devenir‘ begreifen könnte: „Dans le devenir, il n’y a pas de passé ni d’avenir, ni même de présent, il n’y a pas d’histoire.“⁴⁰ Damit wären wir angekommen an einem Un-Ort, einer Möglichkeit, dichotomielos zu denken, wenngleich, wie Tholen und die anderen dies aufzeigen, wir dieses (wie Derrida sagen würde: metaphysische) Gegensatzdenken für jede anthropologische, instrumentelle oder auch systemtheoretische Betrachtung zunächst voraussetzen müssen. Das Paradoxon der ‚vermittelnden Trennung‘ oder der ‚trennenden Vermittlung‘ aber, das unserer Ansicht zufolge den genannten neuen Medientheorien gemeinsam ist, schafft dann möglicherweise den Ausweg aus einem Entweder-Oder-Dilemma oder aber die notwendige Akzeptanz eines ‚Dritten‘, das im Rahmen der Vermittlungsleistung der digitalen Medien (trennend) am Werke zu sein scheint. Dieses (vielleicht zunächst ominös erscheinende) ‚Dritte‘ kommt dem ‚Intermediären‘ Jean Baudrillards⁴¹ sehr nahe, und wir glauben mit Hilfe des hier vorgestellten Ansatzes eine Möglichkeit zum ‚kritischen‘ Denken (im Sinne Stieglers) bieten zu können, die nicht – wie dies in den meisten kommunikationsideologisch geprägten Theorien der Fall ist – das Medium in seinem instrumentellen Zweck aufgehen lässt und damit zum Verschwinden bringt, sondern es einem ‚diskreten‘, d. h. kritischen Denken zur Aufgabe stellt.

Anmerkungen

- ¹ Theodor W. Adorno: *Philosophische Terminologie. Band 2*. Frankfurt M. 1992, S.13. Adorno geht es vorrangig um philosophische Begriffe. Begriffsgeschichte wird aber auch in weiteren geistes- und auch sozialwissenschaftlichen Kontexten für problem-, theorie- und wissenschaftshistorische Fragestellungen fruchtbar gemacht. Vgl. etwa: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Bd.1). Stuttgart 1979 (1972); Clemens Knobloch: „Überlegungen zur Theorie der Begriffsgeschichte aus sprach- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht“ in: *Archiv für Begriffsgeschichte* (Bd.35), 1992, S.7-24; Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990.
- ² So u. a.: Werner Faulstich: *Geschichte der Medien*. Göttingen 1996ff.
- ³ So u. a.: Siegfried J. Schmidt: *Die Welten der Medien: Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Braunschweig 1996.
- ⁴ Die lexikalische Bedeutungsvariante ‚Trennung‘ kommt tatsächlich erst durch eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in ihrer vollen Tragweite ans Tageslicht, denn dem bloßen Blick in ‚aktuelle‘ (Fach-)Lexika und Wörterbücher jeglicher Art bleibt sie verborgen.
- ⁵ Als wichtigste Ausnahme aus der sozialwissenschaftlich geprägten Medientheorie ist hier sicherlich Niklas Luhmann zu nennen (etwa: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996, S.11 und pas.).
- ⁶ Karl Prümm: „Phantasma, Spur des Realen und nostalgische Verklärung. Aktuelle Theorien des Fotografischen“, in: *MEDIENwissenschaft* 1999, Nr. 3, S.278-290.
- ⁷ Leo Spitzer: „Milieu and ambiance“, in ders.: *Essays in Historical Semantics*. New York 1968., S.205 (zuerst publiziert in: *Philosophy and Phenomenological Research* III, 1942, S.169-218)
- ⁸ ‚Medium‘ zählt – das vermag die historische Semantik zu zeigen, ganz zweifelsohne nicht erst seit dem zwanzigsten Jahrhundert zur Lexemklasse der Internationalismen.

- ⁹ Jochen Hörisch: „Die Medien der Natur und die Natur der Medien“, in: Joachim Wilke (Hg.): *Zum Naturbegriff der Gegenwart*, Bd. 2, Stuttgart 1994, Diese Bedeutung von ‚Medium‘ hat sich über Jahrhunderte bei vielen namhaften Autoren erhalten; stellvertretend sei hier Herder zitiert: „Alles Sichtbare, Hörbare gränzt an mich, weil das Medium zu meinem Organ gehöret, wie der Stab wodurch ich fühle, nur meine verlängerte Hand ist [...]. Der Gegenstand ist also wirklich in meinem Sinne: das Licht, der Schall hat so viel davon abgerissen und zu mir gebracht, als diesem Sinne werden konnte.“ (Herder, SWS VIII, S.283).
- ¹⁰ Spitzer, „Milieu and ambiance“, a.a.O. S.204.
- ¹¹ Im Lateinischen scheint aber diese Bedeutung laut dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* keine besonders große Rolle gespielt zu haben. Dort heißt es unter dem Eintrag ‚Mittel‘: „Das Mittel im Sinne eines Mittels zum Zweck bleibt bis ins 17. und beginnende 18. Jh. nur noch eine der vielen möglichen Bedeutungen des Terminus ‚Medium‘ und wird für so nebensächlich gehalten, dass es in der Liste der in den Wörterbüchern unter dem Stichwort ‚Medium‘ gesammelten Unterscheidungen nicht einmal eigens aufgeführt wird.“ (Joachim Ritter, Karlfried Gmünder: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.5, 1980) Es ist hier von den philosophischen Wörterbüchern von Chauvin (1713) und Micraelius (†1662) die Rede. Auch ein Blick in das *Deutsche Wörterbuch* der Grimms untermauert diesen Befund, wonach die Bedeutungsvariante ‚Mittel zum Zweck‘ des Internationalismus ‚Medium‘ sich erst während seiner Bedeutungsentwicklung in den europäischen Standardsprachen herausgebildet hat. Was für das klassische und mittelalterliche Latein strittig sein mag, gilt mit Sicherheit für das Deutsche: ‚Medium‘ mit der Bedeutung ‚Hilfsmittel‘ im Sinne von ‚Mittel zum Zweck‘ ist tatsächlich eine - schon in den ersten deutschsprachigen Fremdwörterbüchern belegte - häufige Verwendungsweise.
- ¹² Friedrich Nietzsche: *KS4 5, Zur Genealogie der Moral*, S.345f., München 1999.
- ¹³ Der Stowasser nennt als metaphorische Bedeutung von ‚medius‘ neben ‚Vermittler‘ und ‚Mittelsmann‘ auch den Störenfried: „ne medius occurrere possit“ (hindernd dazwischentreten).
- ¹⁴ Zumindest existiert der Eintrag ‚Helffte‘ als Bedeutungsbeschreibung für ‚Medium‘ im *Spezler: A la mode – Sprach der Deutschen...*, Nürnberg 1727.
- ¹⁵ In dem von uns weiter unten angeführten Beispiel handelte es sich nun nicht nur um Unterschiede sondern vielmehr um Interferenzen, d. h. zum einen um Eingriffe des Mediums in die zu übermittelnde Information oder Botschaft bzw. um die Aufgabe der Neutralität und damit eine positive Markierung des Mediums.
- ¹⁶ Friedrich Schleiermacher: *Reden über die Religion*, Hamburg 1959, S.99f.
- ¹⁷ Zu dieser Bewertung vgl. das Konzept des Supplements in Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1983, S.244 – 282 u. pas.
- ¹⁸ Wolfgang Coy: „Das All und alles ist die Zahl“ in: Claus Pias (Hg.): *[mc'dien]: Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*, S.252.
- ¹⁹ Ebd., S.260
- ²⁰ Bernard Stiegler: „L'‘image discrète““, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler: *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris 1996, S.161-183, hier: S.163.
- ²¹ Ebd., S.182.
- ²² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt M. 1989, S.86f.
- ²³ Ebd., S.97.
- ²⁴ Stiegler, „L'‘image discrète““, a.a.O., S.168.
- ²⁵ „Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick; das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal fotografiert worden sind.“ (Roland Barthes: *Die helle Kammer*, S.91) Es bleibt anzumerken, dass es uns vielmehr um das Bild der Nabel-

- schnur, denn um Barthes' Auffassung des Lichts als körperliches Medium geht.
- ²⁶ Stiegler, *L'image discrète*, . S.171.
- ²⁷ Ebd., S.172.
- ²⁸ Ebd., S.174.
- ²⁹ Ebd., S.174.
- ³⁰ Ebd., S.175.
- ³¹ Vgl. exemplarisch das Kapitel über die Phonografie in: Friedrich Kittler: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986. Aber auch schon in der Urzeit der Medientheorie, bei Siegfried Kracauer, findet sich dieser Medienbegriff von der „Errettung der physischen Realität“ durch deren Selbsteinschreibung mittels Film und Fotografie, wenn auch diese „Errettung“ nicht mit der Kittlerschen These vergleichbar zu sein scheint. Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. Frankfurt M. 1993, S.371-402; Siegfried Kracauer: „Die Fotografie“, in: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt M. 1994, S.21-39; Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt M., 1999, S.180-189.
- ³² Kittler, *Grammophon. Film. Typewriter*, . S.22.
- ³³ Ebd., S.11-20.
- ³⁴ Friedrich Kittler: „Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine“, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S.73.
- ³⁵ Vgl. exemplarisch: Hubertus von Amelunxen: „Fotografie nach der Fotografie. Intermediale Konstellationen I“, in: Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen, Martin Warnke (Hg.): *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel 1997, S.369-381.
- ³⁶ Vgl. etwa: Georg Christoph Tholen: „Digitale Differenz“, in: Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen, Martin Warnke (Hg.): *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, . S.99-116.
- ³⁷ Ebd., S.103.
- ³⁸ Joachim Paech: „Mediales Differenzial und transformative Figurationen“, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, S.25.
- ³⁹ Eine Denkweise, die hier mit den u. E. treffenden Worten Claire Parnets wiedergegeben wird: „[...] il est toujours possible de défaire les dualismes du dedans, en traçant la ligne de fuite qui passe entre les deux termes ou les deux ensembles, l'étroit ruisseau qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, mais les entraîne tous les deux dans une évolution non parallèle, dans un devenir hétérochrone. Au moins ce n'est pas de la dialectique.“ (Claire Parnet, Gilles Deleuze: *Dialogues*. Paris 1996, S.43.) Vgl. auch Deleuzes eigene Worte, S.70ff. und hier besonders einen Satz: „Il faut aller plus loin: faire que la rencontre avec les relations pénètre et corrompe tout, mine l'être, le fasse basculer. Substituer le ET au EST. [...] Le ET comme extra-être, inter-être.“ (S.71)
- ⁴⁰ Parnet / Deleuze: *Dialogues*, . S.37.
- ⁴¹ Jean Baudrillard: „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, Berlin 1978: „Letzten Endes ist es natürlich der Begriff des Mediums, der verschwindet und verschwinden muss: die ausgetauschte Rede, der reziproke und symbolische Austausch negiert die Vorstellung und Funktion des Mediums, des Intermediären. Der Austausch kann ein technisches Dispositiv einschließen (Ton, Bild, Wellen, Energie usw.) wie auch ein körperliches Dispositiv (Gesten, Sprache, Sexualität) – aber in diesem Falle spielt es nicht mehr die Rolle eines Mediums im Sinne eines autonomen, von einem Code beherrschten Systems. Reziprozität wird erst möglich durch die Destruktion des Mediums als solchem.“ (S.101f.)