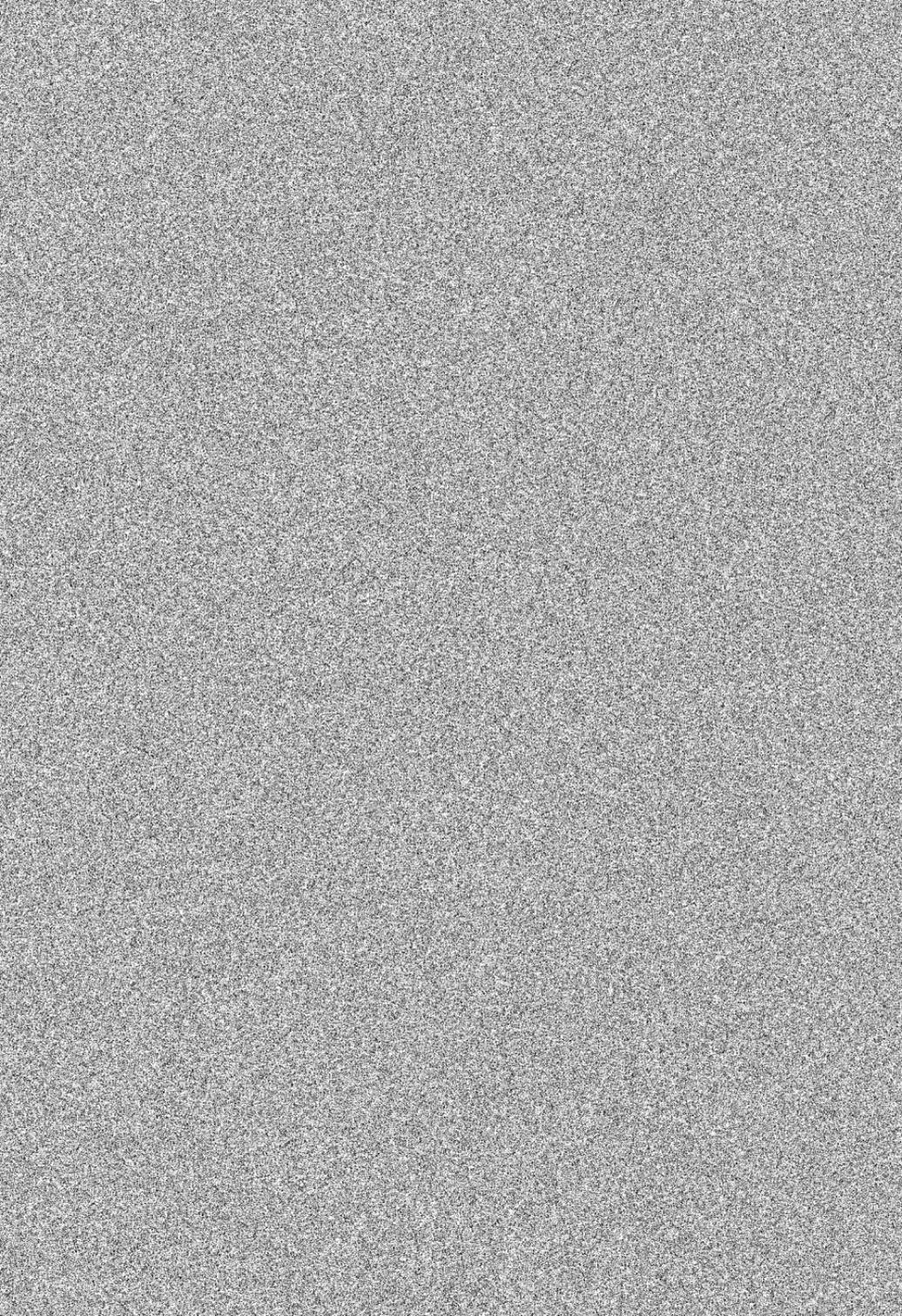
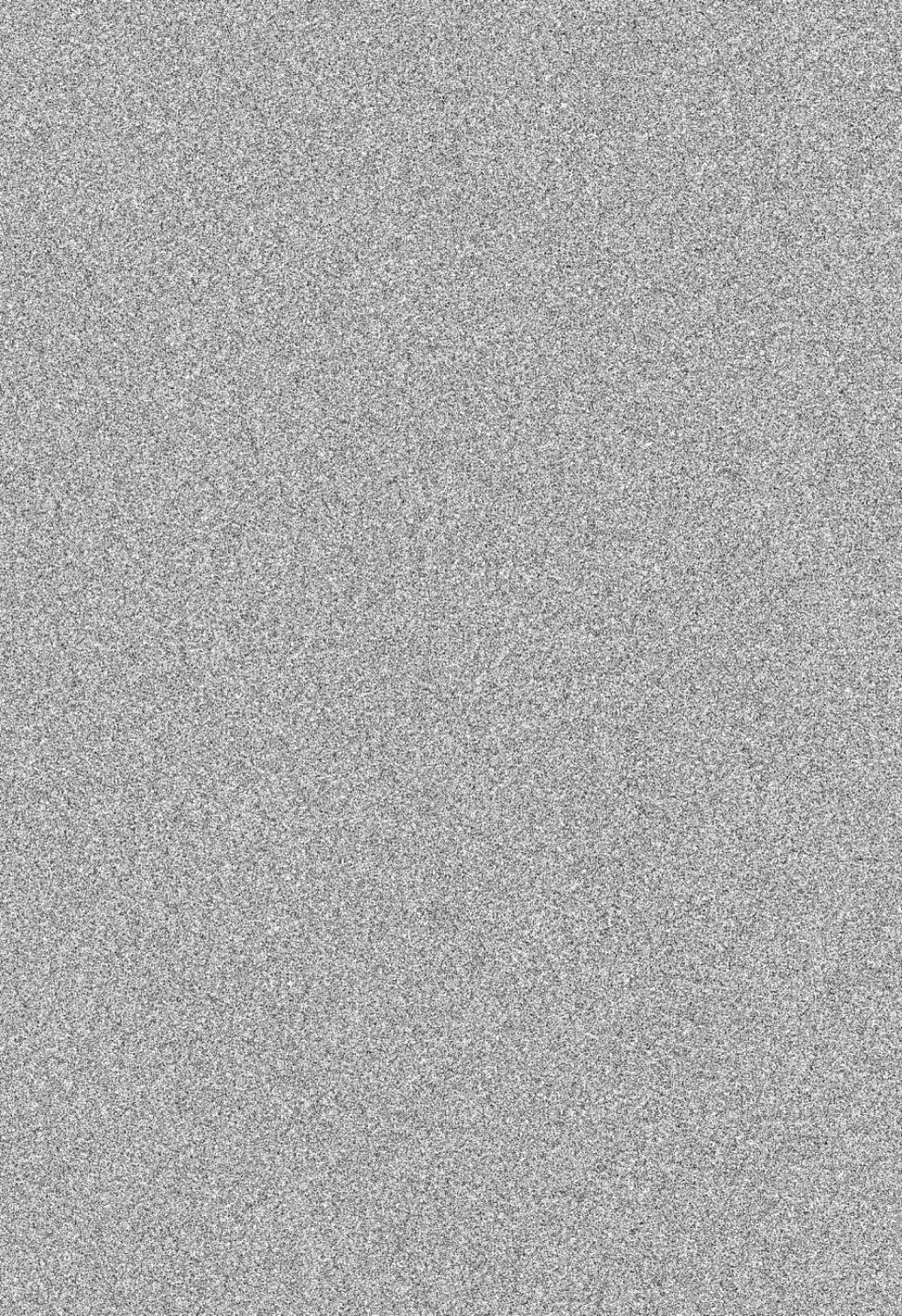


# Der Schirm

Ästhetik eines diskreten Phänomens

Dominique Raemy





Zürcher Hochschule der Künste  
Departement Kulturanalysen und Vermittlung  
Studiengang Master Art Education MAE  
Kulturpublizistik  
Masterthesis  
HS 18  
Dominique Raemy  
Stationsstraße 59  
8003 Zürich  
+41 76 567 9129  
dominique.raemy@zhdk.ch  
Mentorat: Basil Rogger  
Datum: 19. Dezember 2018

# Inhalt

1	<b>Einleitung</b>	<b>9</b>
	1.1 <b>Der Schirm</b>	10
	1.2 <b>Erkenntnisinteresse</b>	15
	1.3 <b>Fragestellung</b>	18
	1.4 <b>Forschungsstand</b>	20
	1.5 <b>Methode</b>	24
	1.6 <b>Aufbau der Arbeit</b>	31
	<b>I</b>	
2	<b>Hintergrund</b>	<b>35</b>
	2.1 <b>Transparenz-Paradigma</b> die Vernachlässigung des Stofflichen	36
	2.2 <b>Écran total</b> der Verlust der medialen Differenz	39
3	<b>Medialität und Medium</b>	<b>47</b>
	3.1 <b>Das Medium</b> ein Begriff im Wandel	48
	3.2 <b>Aisthesis</b> das sinnlich wahrnehmbare <i>metaxy</i>	53
4	<b>Schirm/Bild-Schirm/Bildschirm</b>	<b>61</b>
	4.1 <b>Schirm-Begriff</b> wovon die Rede ist	62
	4.2 <b>Schutz, Differenz, Fläche</b> Etymologie des Wortes <i>Schirm</i>	66
	4.3 <b>Lichtspiele</b> der bildmediale Ursprung des Schirms	70

4.4	<b>Screenology</b> zu einer Mediengeschichte des Schirms	73
4.5	<b>Repräsentation und Simulation</b> zwei Traditionslinien des Schirms	80

## II

5	<b>Rahmen, Spiegel, Membran</b>	87
5.1	<b>Drei Denkfiguren</b>	89
5.2	<b>Rahmen</b> der Kontrast	90
5.2.1	Parergon der Schirm als Grenzfall des Rahmens	92
5.2.2	Entmaterialisierung als Rematerialisierung die Gewalt des rechten Winkels	100
5.2.3	Juxtaposition der Schirm als Ort des unvereinbaren Widerspruchs	105
5.2.4	Blendung Sugimoto und das Spiel der Kontraste	109
5.2.5	Leerstellen der Schirm als Projektionsfläche	114
5.3	<b>Membran</b> das Diaphane	120
5.3.1	Faltenwürfe das textile Gewebe des Schirms	122
5.3.2	Parrhasios' Vorhang vom Abbild zum Simulakrum	127
5.3.3	Karte und Reich Aufhebung der Distanz zwischen Bild und Realität	130

5.3.4	Roland Barthes' Plastik die Substanz als letzter Widerstand	133
5.3.5	Lob der Störung der Verlust der Aura	138
5.3.6	Korn, Pixel, Glanz die transparente Opazität des Materials	145
5.3.7	Der Reiter in der Falte Stoff und Bild	149
5.4	<b>Spiegel</b> das Imaginäre	153
5.4.1	Spiegelfechter Lacans Reflexionsschirm	156
5.4.2	L'Origine du monde das unschaubare Geheimnis	162
5.4.3	Der begehrenswerte Schein psychoanalytische Schirme	167
5.4.4	Phallus und Hymen der eröffnend sich-verhüllende Schirm	171
5.4.5	Letzte Scharmützel ich habe meinen Regenschirm vergessen	173
6	<b>Schluss</b>	<b>181</b>
	Literaturverzeichnis	192
	Abbildungsverzeichnis	202



# <sup>1</sup> **Einleitung**

# 1.1 Der Schirm

Unser Zugriff auf die Welt erfolgt heute zu einem erheblichen Teil vermittelt eines Schirms. Ob wir nun auf dem Smartphone Bilder über ein soziales Netzwerk austauschen, im Webbrowser des Laptops Videoschnipsel aus aller Welt ansehen oder auf dem Fernsehgerät zu Hause die Nachrichten des Tages verfolgen: Immer schaltet sich ein Schirm dazwischen.

Dieser Schirm, auf den sich die ganze Geschichte des Informationszeitalters projizieren lässt, symbolisiert den Zeitgeist im frühen 21. Jahrhundert vielleicht wie kein anderes Objekt. Sieht sich in ihm die ganze Potenz des Fortschritts verwirklicht, dann entfachen sich am Schirm auch die dringlichsten sozialen und politischen Fragen der Gegenwart. Der Schirm ist damit tief in unser soziales Gefüge eingedrungen. Nicht zu Unrecht erklärt deshalb der Medientheoretiker Lev Manovich bereits 2001 unsere medial strukturierte Gesellschaft zur »society of the screen«.<sup>1</sup>

Eine fragmentiert-vernetzte Medienöffentlichkeit kann heute am Schirm ihre je eigene Wirklichkeit konstruieren. Indem er aber an der (Ver-)Formung der Realität beteiligt ist, wird der Schirm zum Testfall für die pluralistische Gesellschaft. Deren Stabilität gründet schließlich auf dem Einvernehmen, dass das, was am Schirm zu sehen ist, auf eine geteilte, objektive Realität dahinter verweist.

1 Manovich 2001: 94. – Die wissenschaftliche Transliteration des Namens ist *Lev Manovič*. In der vorliegenden Arbeit wird zur Übereinstimmung mit der zitierten Literatur jedoch die englische Schreibweise verwendet.

Irgendwo zwischen Objekt und Begriff angesiedelt, wird der Schirm trotz seiner Relevanz allzu oft übersehen. Diese Tatsache ist einerseits seinem Wesen geschuldet, da sich der Schirm im Zeigen zurücknimmt. Andererseits waren die Medientheorien des 20. Jahrhunderts größtenteils von einem strukturellen und technologischen Interesse geleitet und ignorierten darüber die phänomenale Ebene des Medialen. Nicht zuletzt seine Vernachlässigung macht den Schirm zu einem reizvollen Untersuchungsgegenstand. Auch aus diesem Grund ist die vorliegende Masterthesis diesem diskreten Phänomen gewidmet.

Was ist der Schirm? Um diese Frage dreht sich die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung eines medialen Phänomens. Sogleich wird man sich die Frage stellen, weshalb vom *Schirm* und nicht vom *Bildschirm* gesprochen wird. Die Antwort lautet, dass mit dieser Entscheidung einer Unzulänglichkeit der deutschen Sprache Rechnung getragen werden soll. Denn das Phänomen, um das es geht, ist mit dem Wort *Bildschirm* nur ungenügend bezeichnet. Erforscht werden soll nämlich nicht das technische Gerät, sondern dessen mediale Eigenschaft als universelle Projektionsfläche.

Der so zum Vorschein kommende Schirm ist als eine Membran zu denken, die nicht als Interface janusköpfig zwischen Mensch und Maschine steht, sondern mit Vilém Flusser Ort der »Konkretisierung der um uns herum angelegten Möglichkeiten« ist.<sup>2</sup> Als Intervall scheidet der Schirm, je nach theoretischer Nuancierung, eine geistig-ideale, digitale, immaterielle oder potenzielle Welt von einer formalen, analogen, materiellen oder aktuellen. Zugleich vermittelt

2 Flusser 1997: 199.

er zwischen den Welten. Am universellen Widerstand der glatt-glänzenden Schirmoberfläche kondensiert die Idee zum sinnlich Wahrnehmbaren. Der damit beschriebene Metabolismus vom Idealen zum Formalen vermittelt des Stofflichen beschreibt – so formuliert es Emmanuel Alloa – eine *Ek-stase*, ein »aus sich hervortreten«. <sup>3</sup> Nochmals gewendet und mit Flusser gedacht: Das Medium ist ein »Füllsel«, das durch seine »Information« eine abstrakte Idee erst als Figur zur Erscheinung bringt. <sup>4</sup>

Nun scheint das stoffliche Fundament des Schirms in Gefahr. Im digitalen Aggregationsmedium sehen sich heute platonische Vergeistigungsträume verwirklicht. Endlich triumphiert die ideelle Form über die widerspenstige Materie. Im Zuge technologischer Entwicklung schafft sich das Medium selbst ab, löst sich auf in der binären Eindeutigkeit der Übertragung.

In der Spätphase der Digitalisierung löst sich das Bild zunehmend von seiner materiellen Basis. <sup>5</sup> Verschlankt zur dünnen Scheibe, befreit von Fleck, Korn und Pixel, entzieht sich das Medium der Sinneswahrnehmung eines Betrachters, der die Mediatisiertheit der Realität nicht mehr gewahrt.

3 Vgl. Alloa 2011: 101.

4 Vgl. Flusser 1997: 216f. – Vilém Flusser fand mit dem »Füllsel« eine sehr bildhafte Beschreibung der aristotelischen Aktualisierungslehre. In *Der Schein des Materials* schlägt er als Übersetzung des griechischen *hylē* das Wort »Stoff« vor, um dann fortzufahren: »Das Wort ›Stoff‹ ist das Substantiv des Verbums ›stopfen‹. Die materielle Welt ist das, was in Formen gestopft wird, sie ist das Füllsel für Formen.« (Flusser 1997: 216f.)

5 Richard Buckminster Fuller prägte zur Beschreibung des technologischen Effizienzstrebens den Begriff der Ephemerisierung (engl.: *ephemeralization*; vgl. Buckminster Fuller 1968: 276–279). Flusser spricht davon, dass die »neuen« Medien »körperlose Bilder, ›reine‹ Oberflächen« entstehen ließen (vgl. Flusser 1993b: 147).

Und dies, so scheint es, ist die unvorhergesehene Kehrseite des idealistischen Traums: Mit der Erfüllung des Wunschs nach Entkörperlichung verfällt der Mensch den Simulakren des Realen. Im chaotischen Nachzug der Auflösung medialer Grenzen wird der Traum virtueller Verwirklichung zum realen Albtraum des Unwirklichen.

Soweit zumindest das seit gut vierzig Jahren wiederholte Mantra der Postmoderne, von dem sich das Denken der Gegenwart mangels alternativer Erzählungen nicht lösen will.<sup>6</sup> Entgegen solcher Fantasien verfolgt die vorliegende Arbeit die These, dass das Medium aufgrund einer strukturellen Abhängigkeit von Form und Stoff das große Versprechen der Überwindung seiner Materialität nie einzuhalten vermag.<sup>7</sup> Jeder Auflösungsbestrebung stellt sich nämlich beharrlich ein Widerständiges in den Weg.

- 6 Über die exakte Bedeutung des Begriffs »Postmoderne« herrscht in der Wissenschaft keine Einigkeit (vgl. Yeh 2013: 19). Auf Jean-François Lyotards Initialtext *La condition postmoderne* zurückgreifend, wird mit der Postmoderne oft ein Ende der Metaerzählungen gleichgesetzt (»L'incrédulité à l'égard des métarécits caractérise le postmoderne.«; Lyotard 1979: 7). Die Angabe im Text bezieht sich auf die Erstveröffentlichung von Jean Baudrillards Buch *Agonie des Realen* im Jahr 1978 (vgl. Baudrillard 2016). Die genaue Geburtsstunde dieser Zeitanalyse lässt sich kaum festlegen. Man könnte mit ebenso gutem Grund auf die 1985 im Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou unter der Leitung von Jean-François Lyotard und Thierry Chaput eröffnete Ausstellung *Les Immatériaux* verweisen (vgl. Lyotard 1985).
- 7 Materialität meint hier mehr als ein einfach nur Stoffliches. Materialität, wie sie in dieser Arbeit verwendet wird, verweist mit Dieter Mersch vielmehr auf einen Überschuss, der an der Tatsache des Ereignisses haftet (vgl. Mersch 2010: 38). Es handelt sich dabei auch um ein Widerständiges, etwas, wogegen man unvermittelt stößt. Dieser philosophische Materialitätsbegriff schließt jene Materialität nicht aus, die Charles R. Acland meint, wenn er darauf insistiert, dass Bildschirme solide Dinge sind mit konkreten Auswirkungen für

Als notwendige, absolute Grenze des Medialen ist der Schirm entgegen aller Rede von der De-Materialisierung nicht gänzlich zu negieren. Vielmehr schält sich vielleicht gerade mit fortschreitender Ephemerisierung der mediale Kern des Bildschirms erst heraus, der Schirm nämlich. Lichtet sich erst einmal der techno-euphorische *smoke screen* von Punktdichte, Pixelgröße und Bildschärfe, dann enthüllt das Medium sein unauflösliches materielles Fundament. Denn im unendlich Kleinen noch bleibt die Differenz als Differenz bestehen. Das *Als* in seiner Mitte bleibt übrig als ein sinnlich wahrnehmbarer Rest, der im Sinn nicht aufgeht.

Mensch und Umwelt (vgl. Acland 2009: 148). Nur stehen ökonomische, soziale und ökologische Dimensionen bei Fragen der Medialität und Bildlichkeit nicht im Vordergrund und würden hier den Rahmen sprengen. Angemerkt sei noch, dass Materialität sich hier auch nicht auf das bezieht, was *Medium* im Kontext der Kunst meint, nämlich die »Materialien [...], in denen sich Künstler ausdrücken« (Belting 2001: 26). – Mit Flusser können *morphē* (Stoff) und *hylē* (Form) nicht dichotomisch gedacht werden: »Sie [die Form] ist das Wie des Stoffes, und der Stoff ist das Was der Form.« (Flusser 1997: 219)

# 1.2 Erkenntnisinteresse

Aus obiger Einleitung geht das Programm einer Masterthesis hervor. Sie sucht eine entwicklungslogisch begründete Erzählung vom Telos der Auflösung des Mediums kritisch zu hinterfragen, wie sie auf McLuhan zurückgehend in nicht wenigen Medientheorien vertreten wurde. Die vordergründige Schwierigkeit der Aufgabe besteht darin, dass ein Narrativ, das die semantische Klarheit der Übermittlung als des Mediums Zweckursache behauptet, empirisch dadurch gestützt scheint, dass sich die Möglichkeiten der bildlichen Darstellung tatsächlich merklich verbessert haben. Nimmt man allein technische Werte zum Indikator von Darstellungsqualität, z. B. die Anzahl der Bildpunkte und deren Größe, den Kontrastumfang, die Bildwiederholungsrate oder die Leistung der Grafikkarte, so lässt dies durchaus den Schluss zu, der Betrachter sehe sich heute den viel realistischeren Repräsentationen bzw. den ungleich täuschen-deren Simulationen gegenüber als in der Vergangenheit. Dieses Fazit ist stark gestützt auf eine Theorie des Sehens, die auf die Erfindung der mathematischen Perspektive zurückgeht und u. a. bereits von Jacques Lacan kritisiert wurde.<sup>8</sup> Das Grundproblem ist, dass hier das Bild als objektives Ding aufgefasst ist.<sup>9</sup> Übergangen wird damit die Frage, wie bedeutend eine möglichst genaue mimetische Entsprechung überhaupt ist zur Erreichung von Präsenz, verstanden

8 Vgl. Lacan 2015: 92f.

9 Hans Belting schlägt deshalb vor, die Begriffe *Betrachter* und *Bild* durch *Körper* und *Medium* zu ersetzen, denn: »Dadurch löst sich der Bildbegriff aus seiner medialen Verdinglichung und bezieht unseren Blick ein.« (Belting 2007: 66)

als Gegenwärtigkeit. Entbindet man nämlich das Bild von der Aufgabe der Mimesis, dann wird die Wirkung des Bildes abhängig von der Betrachterin. Eine solche Seordnung bezieht den Blick als etwas Lebendiges mit ein. Zwischen Körper, Blick und Medium besteht nämlich, so Hans Belting, eine Komplizenschaft: »Bilder entstehen diesseits des Mediums, in unserem Blick«. <sup>10</sup>

Im Blick stehen Wahrnehmung und Ereignis in einem »Wechselverhältnis«, wie Sybille Krämer sagt, dessen Vollzug sich als Akt der Aisthetisierung begreifen lässt, einem Geschehen, das Akteur und Betrachter einschließt. <sup>11</sup> Präsenz wäre folglich weniger von einer glaubhaften visuellen Repräsentation abhängig, als eher von einem Vermögen zur Affizierung, das den Körper als gleichberechtigten Partner einbezieht. André Bazin hat darauf hingewiesen, dass der Präsenzbegriff angesichts des Aufkommens neuer medialer Phänomene überdacht werden muss. <sup>12</sup> Beim Versuch, die Ästhetik des Kinos mit derjenigen des Theaters zu vergleichen, kommt auch er zum Schluss, dass die Zuschauerin einen bedeutenden Anteil an der Erfahrung von Präsenz hat. Ausschlaggebend ist für Bazin eine Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten, die von »psychologischen Modalitäten der Darstellung« abhängt. <sup>13</sup>

Es kann also nicht genügen, den Schirm aus einer nur technologischen Perspektive zu untersuchen. So stellt denn auch Charles R. Acland den medienwissenschaftlichen

10 Vgl. Belting 2007: 49f., 66f., hier: 59.

11 Vgl. Krämer 2004: 14 – Aisthetisierung.

12 Vgl. Bazin 2009: 184.

13 Bazin 2009: 188.

Nutzen einer auf technischen Kriterien basierenden Medientypologie infrage, wenn er schreibt:

Technical specifications – screen size, aspect ratio, resolution, frame and refresh rate, brightness, color scale – might help us define what we are talking about in a specific instance, or better yet complicate what we presume we know about media. But the mechanical level only gets us so far in our job of actually understanding the related senses, sensibilities, and practices that form as a consequence of media use.<sup>14</sup>

Wenn sich als Konsequenz der Schwerpunkt weg von der Medientechnik und hin zur Wahrnehmung verschiebt, dann heißt das keineswegs, dass das Medium deswegen einfach ignoriert werden kann. Denn »*Medien phänomenalisieren und machen also Bezugnahme möglich*«,<sup>15</sup> wie Sybille Krämer schreibt.

14 Acland 2012: 168.

15 Krämer 2003: 83; Hervorh. i. O.

# 1.3 Fragestellung

Zuallererst will ich mit der vorliegenden Arbeit den Blick schärfen für ein Phänomen, das oft zu naheliegend ist, als dass es unsere Aufmerksamkeit erregte und das banal ist in der Unterschwelligkeit und Selbstverständlichkeit, mit der es sich in unsere Wahrnehmungsstruktur einfügt. Es geht weder um eine Ontologie bildgebender Einzelmedien noch um die Frage nach den technischen Herstellungsbedingungen von Bildern. Im Zentrum der vorliegenden Masterthesis steht vielmehr eine Ästhetik im Sinne einer *Aisthethik* des Schirms. Das Interesse gilt also der Frage, wie sich die Medialität des Bildgrunds trotz ihrer Negativität dem Betrachter im Bild zeigt und in welcher Weise das Medium affiziert und an der Wahrnehmung konstitutiv beteiligt ist.

Wenn es also um die Sinnlichkeit des Schirms geht, so stellen sich folgende Fragen: Hat dieser überhaupt eine eigensinnliche Qualität, die nicht im Moment des medialen Vollzugs gänzlich hinter Form und Zeichen zurücktritt? Lässt sich am minimal Stofflichen des Schirms eine Ästhetik formulieren? Die Beantwortung dieser Fragen erfordert einen Blick, der aller Rede von Unmittelbarkeit mit Vorsicht begegnet und in der Durchsicht das *Durch* in Betracht zieht.

Ein solches Projekt erfordert auch eine Schärfung des Schirm-Begriffs, der in der deutschen Sprache zwar bekannt, im hier angedachten Verständnis jedoch kaum in Verwendung ist. Vorgeschlagen werden deshalb folgende begriffliche Unterscheidungen: Wenn auf den kommenden Seiten vom Schirm die Rede ist, dann im Sinne dieser materiellen und also sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche, die sich dem Blick aussetzt. Wird hingegen vom Bildschirm gesprochen,

dann ist das technische Gerät gemeint, dessen zeigende Oberfläche wiederum der Schirm ist. Somit ist der Schirm an die Bedeutung des französischen Wortes *écran* bzw. des englischen *screen* angelehnt.<sup>16</sup>

16 Eine eingehende Erklärung zur Begrifflichkeit folgt in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

## 1.4 Forschungsstand

Schirmphänomene fanden im Feld der Medienwissenschaften bisher nur wenig Beachtung, wie die spärliche Quellenlage belegt. Dies mag damit zusammenhängen, dass für den verhältnismäßig jungen Wissenschaftszweig häufig Inhalt und Wirkung einzelner Mediendispositive zentral waren und deshalb lange kein kanonisches Instrumentarium für die Untersuchung von Medien in ihrer Phänomenalität zur Verfügung stand.<sup>17</sup> Während Medientheorien seit den 1950er-Jahren mehrheitlich von analytischen (McLuhan) und kritischen (Baudrillard, Virilio) Ansätzen bestimmt wurden, wurden in den 1990er-Jahren mit phänomenologischen und ästhetischen Zugängen neue Perspektiven auf Fragen der Medialität von Wahrnehmung.<sup>18</sup> Daneben führten die sich in jener Zeit etablierenden Bildwissenschaften zu einer Verschränkung von Bild- und Mediendiskursen und lieferten neue methodologische Impulse.<sup>19</sup>

Der schwache Forschungsstand zum Schirmphänomen wie auch die Heterogenität des Forschungsfeldes mit einer

17 Vgl. Tholen 2003: 37.

18 Als *medial turn* der Philosophie benennt Stefan Münker die Entwicklung ab Mitte des 20. Jahrhunderts, da die etappenweise Entstehung der Informationsgesellschaft durch die Ubiquität erst elektronischer, später digitaler Medien ein Neudenken von Begrifflichkeiten rund um Medialität notwendig macht (vgl. Münker 2003: 16–21).

19 Insbesondere Maurice Merleau-Pontys Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) wie auch dessen Essays *Der Zweifel Cézannes* (1945) und *Das Auge und der Geist* (1961) bereiteten den Weg der »ikonischen Wendung« und machten die Phänomenologie für die Bildwissenschaften fruchtbar (vgl. Boehm 2006: 17f.).

Vielzahl unterschiedlicher Zugänge zwingen zum – und erlauben den – Rückgriff auf ein breites Spektrum an Quellen aus dem erweiterten Umfeld der Bild- und Medienwissenschaften. Als maßgebliche Grundlagen der vorliegenden theoretischen Forschungsarbeit sind insbesondere folgende Literaturquellen zu nennen:

Als eine der einflussreichsten Arbeiten zum Thema muss die Genealogie des Schirms gelten, welche Lev Manovich, ausgehend von Computerbildschirmen und Virtual Reality, 2001 in *The Language of New Media* entwirft.<sup>20</sup> An Manovichs Pionierarbeit für ein im Entstehen begriffenes Forschungsfeld knüpft später u. a. Anette Hüsich in ihrer Dissertation *Der gerahmte Blick. Zur Geschichte des Bildschirms am Beispiel der Camera obscura* mit einer Anthropologie des Schirms an.<sup>21</sup>

Daneben hat sich in den letzten Jahren das marginale, interdisziplinäre Forschungsgebiet der *Screen Studies* entwickelt. Einer ihrer herausragendsten Vertreter, der kanadische Kommunikationswissenschaftler Charles R. Acland, sieht angesichts gegenwärtiger Medienkonvergenzen das Ablaufdatum diverser Mediendisziplinen gekommen und damit die Überwindung obsoleter Typologien. In einem Beitrag für die Fachzeitschrift *Cinema Journal* fordert Acland emphatisch:

20 Vgl. Manovich 2001: 94–115.

21 Vgl. Hüsich 2003.

Let us embrace the full implication of challenging presumptions about real, traditional, and proper screens, and crack through awkward boundaries between TV and not-TV, film and not-film, and computer and not-computer.<sup>22</sup>

Auch Erkki Huhtamo, ein weiterer bedeutender Vertreter der Screen Studies, ruft deshalb zu einer integralen Erforschung des Schirms auf, den er als »information surface« verstanden wissen will. *Screenology* nennt Huhtamo seinen »hypothetischen« Zweig der Medienwissenschaften, dessen Ziel es sei, dem missachteten Schirm Identität sowie eine Entstehungsgeschichte zu verleihen:

Screenology, or an archaeology of the screen, is needed to make screens visible again – to frame them, so to speak – and to break the illusion of timelessness, of media without history, that they sustain.<sup>23</sup>

Erwähnt sei nicht zuletzt Dennis Göttels metaphernreiche, im Bereich der Kinowissenschaften angesiedelte Dissertation *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos*, die 2016 im Wilhelm Fink Verlag erschien.<sup>24</sup> Göttels Augenmerk liegt auf den »verschiedenen Modi des Erscheinens der Leinwand«<sup>25</sup> im Kino. Die breit gefächerte, sich an einer Vielzahl von Beispielen konkretisierende Arbeit, die ihren Gegenstand

22 Acland 2012: 169.

23 Huhtamo 2012: 145.

24 Vgl. Göttel 2016.

25 Göttel 2016: 29.

umzingelt und sein weites Territorium durchstreift, hat einen gewissen Vorbildcharakter für die vorliegende Masterthesis in Bezug auf das Vorgehen.

Der 2017 veröffentlichte *Screen Media Reader*, eine breite Sammlung von historischen und zeitgenössischen Essays, verschafft mit Beiträgen von Plato bis Friedberg erstmals einen Überblick über das Thema.<sup>26</sup> Die multidisziplinäre Publikation beweist neben der historischen, sozialen und kulturellen Bedeutung des Schirms auch die Aktualität der Screen Studies.

Die medien- und bildtheoretische Grundlage bilden dann vor allem Aisthesislehre und Negative Medientheorie, deren Vertreter sich insbesondere mit Materialitäten und Performanzen von Medien beschäftigen.

Als einflussreich ist hier z. B. Emmanuel Alloas *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie* aus dem Jahr 2011 zu nennen.<sup>27</sup> Alloas Medienarchäologie macht Aristoteles' Wahrnehmungstheorie für ein Verständnis von Bildlichkeit fruchtbar. Das Diaphane verweist hier auf ein Doppelparadigma von Opazität und Transparenz als der zentralen Eigenschaft von Bildern, etwas zu verkörpern, ohne es zu sein.

Zentrale Impulse für vorliegende Masterthesis gehen aber nicht zuletzt von der Posthermeneutik aus, die Dieter Mersch 2010 im gleichnamigen Buch ausführlich vorstellt.<sup>28</sup> Das Projekt einer Posthermeneutik, die gegen das Verstehen die Singularität des Ereignisses starkmacht, wird im folgenden Abschnitt genauer beschrieben.

26 Vgl. Monteiro 2017.

27 Vgl. Alloa 2011.

28 Vgl. Mersch 2010.

# 1.5 Methode

Bei der Erforschung des Schirms stützt sich die vorliegende Arbeit auf das Programm der *negativen Medientheorie*.<sup>29</sup> Medien sind demnach in ihrer Eigenschaft der »Vexierung« zu verstehen, wie Dieter Mersch schreibt, d. h. in »ihrem *Verschwinden im Erscheinen und Erscheinen im Verschwinden*«. <sup>30</sup> Ihnen inhäriert der Chiasmus von Transparenz und Opazität. Die vorliegende Masterthesis folgt damit einem seit einigen Jahren deutlichen Interesse innerhalb der Medien- und Bildwissenschaften an der Materialität der Wahrnehmung und wendet sich nicht zuletzt gegen hermeneutische und semiotische Theorietraditionen, um »an ein Widerständiges zu erinnern, das sich nicht restlos in Signifikanz auflösen lässt«. <sup>31</sup> Laut Marcel Finke und Mark A. Halawa steht dahinter die Überzeugung, »dass ›Materialität‹ eine Ermöglichungs- und Wirkungsbedingung von Bildlichkeit ist. Von der Materialität des Bildes abzusehen, hieße daher letzten Endes: *kein Bild zu sehen*«. <sup>32</sup>

Um den Blick der Leserin auf den Schirm als ein eigenständiges Phänomen zu lenken und ihn dem Diskurs zugänglich zu machen, müssen erst die theoretischen Grundlagen erarbeitet werden, ohne die unklar bliebe, was genau

29 Vgl. Mersch 2004: 75–95; Mersch 2008: 304–321; Mersch 2010: 148–169.

30 Mersch 2010: 153f.

31 Finke/Halawa 2012: 16. – Finke und Halawa erkennen im »Versuch einer Restitution der Materialitätskategorie« einen Paradigmenwechsel. Die Autoren schreiben: »Wahlweise als ›postmetaphysisches oder ›posthermeneutisches‹ Projekt bezeichnet, wird damit wiederholt der Übergang von einer *Sinnästhetik* hin zu einer *Ereignis-* oder *Präsenzästhetik* erprobt.« (Finke/Halawa 2012: 15)

32 Finke/Halawa 2012: 16.

Gegenstand der Forschung ist. Der Schirm verbleibt andernfalls im Schatten des Bildes. Deshalb stützt sich Teil I dieser wissenschaftlichen Arbeit zur Exposition des Themenfeldes methodisch auf hermeneutische Ansätze im erweiterten Verständnis.

Zunächst ist eine Begriffsdefinition vorzunehmen. Dafür wird der Versuch unternommen, den Schirm-Begriff in seinem ganzen Facettenreichtum zu definieren, der hier durchgängig mit dem Signifikanten *Schirm* bezeichnet wird. Hierfür wird die themenrelevante Literatur aus den Forschungsfeldern Medienwissenschaft und Bildwissenschaft analysiert. Ich beziehe mich dabei einerseits auf Quellen, die den aktuellen Forschungsstand wiedergeben, und andererseits auf kanonische historische Texte, die einer wiederholten Lektüre unterzogen werden, um das Phänomen in seinem medienhistorischen Kontext verständlich zu machen. Die etymologische Untersuchung des Wortes *Schirm* dient dazu, auf vergessene Bedeutungen hinzuweisen, die – so meine Hypothese – in den Funktionen des Phänomens latent nachwirken. Schließlich soll mit der Verwendung von Quellen unterschiedlichster Provenienz auch ein weitverzweigtes Netz von Bezügen geschaffen werden, um den gesamten Bedeutungsumfang des Schirm-Begriffs einzufangen.

Obschon die vorliegende Arbeit also nicht umhin kommt, das Phänomen in Bezug auf seine diskursive Verortung auf Sinngehalte hin zu untersuchen, muss sie dem Sinn zugleich skeptisch gegenüberstehen. Denn weil es hier, wie noch auszuführen ist, um eine Materialität geht, die sich dem Sinn widersetzt, muss die Interpretation notwendig in eine Sackgasse führen. Deshalb markiert Teil II der Arbeit einen Bruch. Er folgt den methodischen Vorschlägen der

Posthermeneutik, deren »Post« keine Überwindung von Hermeneutik und Dekonstruktion bezweckt, hingegen eine Verschiebung der Akzente.<sup>33</sup> Ihr Programm verfolgt einen Perspektivenwechsel in der Philosophie »vom *Was* bzw. *Wie* zum *Dass*«,<sup>34</sup> »*Dass*« meint hier die Tatsache der materiellen Bedingtheit aller Ex-sistenz, das also, »was sonst unbemerkt bleibt: *Dass ist und nicht Nichts*«,<sup>35</sup> Mersch ergänzt: »Ex-sistenz« beschreibt dann keine Eigenschaft, sondern die »*Grundbedingung*« jeder Eigenschaft, das, was sie gleichermaßen ermöglicht wie austrägt und in ihre Bestimmung eingeht.«<sup>36</sup>

Damit wird konstatiert, dass sich Materialität als Ereignis nur in ihrer sinnlichen Erfahrung zeigt. Die Erfahrung im Sinne der Aisthesis ist eine tendenziell passive, weshalb dort auch eher von einem Widerfahren gesprochen wird.<sup>37</sup> Das Widerfahrnis der Aisthesislehre grenzt sich somit von der aktiven Erfahrbarkeit der Phänomenalität ab. Emmanuel Alloa schreibt dazu: »In der ästhetischen Einstellung kann dasjenige auffällig werden, was gewöhnlich unbemerkt bleibt, sofern man es *widerfahren* lässt.«<sup>38</sup> Das *Lassen* zeigt hier an, dass Alloa mediale Geschehnisse von der reinen Passivität abgrenzt. Denn wer etwas widerfahren lässt, anerkennt ein Ereignis, das sich seiner Kontrolle entzieht. Die ästhetische Einstellung erfordert die Bereitschaft des Subjekts, sich auf ein Unberechenbares einzulassen, an dessen Ereignis es, wie Alloa meint, »mitkonstitutiv« teilhat.<sup>39</sup>

33 Vgl. Mersch 2010: 45.

34 Mersch 2010: 23.

35 Vgl. Mersch 2010: 48.

36 Mersch 2010: 24.

37 Vgl. Mersch 2010: 38.

38 Vgl. Alloa 2011: 248.

39 Vgl. Alloa 2011: 248f.

Mit dieser Einstellung ist hier sowohl ein Verhältnis bezeichnet wie auch eine Haltung, welche die vorliegende Arbeit leiten soll.

Aus Gesagtem darf nicht gefolgert werden, der Materialität sei am besten mit Methoden der Bildanalyse beizukommen, denn diese sucht in den Bildern nach Sinnstrukturen, die sich in ihren Markierungen als Zeichen lesen lassen. Der Versuch der sprachlichen Vereinnahmung des Bildlichen scheitert an dessen Spezifität. Bildanalytische Verfahren beziehen die Bedingungen des bildlichen Zeigens nicht mit ein. Materialität muss ihnen, wie allen semiotischen und hermeneutischen Ansätzen, unzugänglich bleiben. Der Un-Sinn ist ihr blinder Fleck.

Eine andere Möglichkeit, sich dem anzunähern, was sich der Sagbarkeit verwehrt, wäre die künstlerische Auseinandersetzung mit der Materialität. Tatsächlich deutet die Posthermeneutik auf ästhetische und künstlerische Praktiken hin als Wege, Materialität durch Performance auszustellen.<sup>40</sup> Abgesehen davon, dass weder die institutionelle Vorgabe noch das Talent es erlauben, diesen Weg im Rahmen der Masterthesis zu beschreiten: Da sich performative Künste gerade durch die fehlende Intentionalität ihrer Setzung und die Beschäftigung mit der Singularität auszeichnen, bleibt offen, wie sich diese Strategien mit dem Anspruch an Wissenschaftlichkeit vereinbaren lassen.<sup>41</sup> Die Posthermeneutik beschreibt deshalb auch keine Methodik, sondern macht allenfalls Vorschläge, wie ein »Unabgeholtes, Nichtaufgehendes oder Unerfülltes« zu markieren

40 Vgl. Mersch 2010: 47–49.

41 Vgl. Mersch 2010: 47.

wäre.<sup>42</sup> Diskursive Praktiken sind, so beschreibt Mersch die Herausforderung des Einspruchs gegen die Hermeneutik, zur indirekten Rede, Metapher und Paradoxie gezwungen.<sup>43</sup> Die dahinterstehende Haltung besteht, so darf man folgern, auf einem *Nicht-Meinen*, das sich der Unsagbarkeit des Gesagten ständig neu versichern muss. Falls sich daraus so etwas wie eine Methode ableiten lässt, so ist diese am ehesten als chiasmatisch zu bezeichnen.<sup>44</sup> Bezogen auf Lektürestategie meint dies ein Manöver, das den Text »mit immer neuen Relektüren traktiert, um ihm das zu entlocken, was man die Mechanismen seiner Organisation nennen könnte.«<sup>45</sup> Ziel ist es – Mersch zitiert hier Roland Barthes –, »in das System des Sinns selbst *Risse zu schlagen*«. <sup>46</sup>

Das in diesem Ansatz sich abzeichnende Selbstbewusstsein ist dasjenige der Performance. Performativität versteht sich hier als eine theatralische Verkörperung, die auf der Singularität des Ereignisses insistiert. Sie zehrt dabei, so Sybille Krämer »vom Eigengewicht, welches der Korporalität und Materialität des Darstellungsgeschehens zukommt«. <sup>47</sup> Die »korporalisierende« Performativität betreibt eine »schöp-

42 Vgl. Mersch 2010: 26. – Das unbestimmbare Andere der Existenz taucht in den Geisteswissenschaften unter verschiedenen Vorzeichen bereits auf, wie Dieter Mersch sagt. Es heißt dort u. a.: die Materialität, das Ereignis, das Nichts, der Überschuss, das Lacan'sche Reale oder die Präsenz (vgl. Mersch 2010: 26).

43 Vgl. Mersch 2010: 26.

44 Vgl. Mersch 2010: 108f.

45 Mersch 2010: 109.

46 Barthes 1988: 12; vgl. Mersch 2010: 109. – Hinter Barthes Ethik steht die Erkenntnis, dass Sprache nicht neutral ist. Wissenschaft sieht sich deshalb notwendig in ihre Strukturen verwickelt; »[sie] kennt keinen gesicherten Ort, und in diesem Sinn sollte sie sich als Schreiben verstehen« (Barthes 1988: 12).

47 Krämer 2004: 18.

*ferische Metamorphose der wahrgenommenen Welt, im Wechselverhältnis von Akteur und Betrachter*«.48 Insofern ein solches Arbeiten eine ebenso hohe Kunst wie Wissenschaft abverlangt, ist das Vorhaben im vorliegenden Fall zum Scheitern verurteilt. In der Überzeugung aber, dass dies der einzige Weg ist, der Medialität des Schirms auf den Grund zu gehen, will die vorliegende Arbeit den mutigen Satz ins Ungewisse wagen und das Misslingen des Unterfangens in Kauf nehmen.

Das Vorgehen ist grundlegend von folgendem Ansatz geleitet: Der Schirm wird vor dem Hintergrund seiner theoretischen Auflösung untersucht, nur, um ihr zuletzt noch ein Übrigbleibendes entgegenzuhalten. Dieser Mechanismus der Einsprache soll sich auch im Kleinen widerspiegeln. Das Phänomen wird dazu wiederholt der Metaphorisierung und Vergeistigung ausgesetzt, um es im letzten Moment seines Verschwindens zu restituieren. Die Denkbewegung, die sich hierbei vollzieht, zeichnet, von der Negativität kommend, eine elliptische Bahn um das Objekt der Untersuchung, dessen Oberfläche es bestenfalls im Vorbeigehen streift. Beginnend mit einem bestimmten »es ist nicht« meldet sich jede Passage der Arbeit mit einem leisen, aber beharrlich insistierenden »und doch« zurück.

Die vorliegende Arbeit stellt sich damit auch in einem kulturwissenschaftlich-kritischen Sinn gegen ein dichotomisches Denken. Die Aufgabe besteht folglich darin, sich nicht zur Dualität hinreißen zu lassen, sondern sich an ein Drittes in ihrer Mitte zu halten. Dort, wo die Dinge sich nicht abschließend sagen lassen; auch dort, wo der Satz im Sinne der Setzung unangemessen ist, weil er den Rest nicht berücksichtigt. Der Rest meint das, was nicht aufgeht, was

48 Krämer 2004: 18; Hervorh. i. O.

immer bleibt als materielle Spur. Das heißt auch, den Riss offenzuhalten, den die Differenz reißt. Ziel muss es sein, das Spiel in Gang zu halten, das Spiel eines steten Sich-Eröffnens, das nie unanständig entblößt dasteht und dennoch zugegen ist. Es geht also um eine Alterität, ein Abwesendes, das sich im Anwesen zeigt als ein Sinnliches, das dem Sinn nicht aufgeht.

## 1.6 Aufbau der Arbeit

Die Theoriearbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert. Teil I, der die Kapitel 2–4 umfasst, legt das Fundament für Teil II, der sich mit Kapitel 5 deckt. Der erste Teil enthält das Exposé, eine Herleitung der themenrelevanten Positionen, Begriffsklärungen, eine Bestimmung des Untersuchungsgegenstands sowie eine kritische Beurteilung der theoretischen Grundlagen. Teil II veranschaulicht die ästhetischen Aspekte des Schirms anhand dreier Denkfiguren – Rahmen, Spiegel und Membran. In wiederholten Anläufen und aus verschiedenen Perspektiven wird versucht, auf einen materiellen Rest hinzuweisen, der sich im Entzug des Mediums zurückmeldet. Die Arbeit schließt mit Fazit und Ausblick in Kapitel 6.

Nach der Einleitung in Kapitel 1 soll in Kapitel 2 der kulturell-historische Hintergrund herausgearbeitet werden, vor dem der Schirm untersucht wird. Konkret bedeutet dies, dass die alte, an Hoffnungen und Ängste gebundene und besonders im späten 20. Jahrhundert im Mediendiskurs dominante Erzählung von der Entmaterialisierung des Mediums nachgezeichnet wird, die noch immer nachwirkt.

Kapitel 3 der Arbeit widmet sich der Problematik des Mediums in der westlichen Denktradition, die darin besteht, ungreifbar zwischen Ding und Begriff zu changieren. Ziel dieser ausholenden Bewegung ist die Klärung des Medienbegriffs, wie er hier Verwendung findet. Es folgt die Herleitung einiger Voraussetzungen der Arbeit. So scheint es mir notwendig, das Medium als strukturelle Mitte zu etablieren, wofür das aristotelische *metaxy* herangezogen wird. Dies stellt sicher, dass der Forschung das Medium nicht in

der Negation abhandenkommt. Zuletzt wird mit Verweis auf das Diaphane gezeigt, dass das Medium sinnlich wahrnehmbar und damit Gegenstand der ästhetischen Forschung ist.

In Kapitel 4 wird der Schirm als Begriff eingeführt und ausführlich erklärt, weshalb hier die eher unkonventionelle Bezeichnung *Schirm* verwendet wird. Es soll gezeigt werden, dass zur Beschreibung eines allgegenwärtigen Phänomens ein inklusiver Name benötigt wird. Eine vergleichende Betrachtung der etymologischen Wurzeln der Worte (*Bild-*)*Schirm*, *screen* und *écran* soll außerdem Hinweise auf die Funktionen des Schirms liefern.

Das Kapitel 5 der Arbeit untersucht Schirmphänomene in ihren vielfältigen ästhetischen Vollzügen. Die darin versammelten Unterkapitel sind ein Streifzug durch die entfernteren Provinzen des Schirms. Als metaphorische Leitplanken dienen drei Denkfiguren, die sich von der Position und Funktion des Schirms innerhalb der Wahrnehmungsstruktur ableiten: Rahmen (der Kontrast), Membran (das Diaphane) und Spiegel (das Imaginäre). Im ersten Unterkapitel betrachte ich den Rahmen des Schirms, der jenen Kontrast schafft, ohne den kein Bild denkbar ist. Das zweite Unterkapitel ist der Membran gewidmet, in die der Schirm sowohl sich selbst wie auch das durch ihn Gezeigte hüllt. Den Abschluss bildet das Unterkapitel 3, in dem es um den Spiegel geht, der seit Ovids Metamorphosen das Begehren im narzisstischen Subjekt weckt, sich in seine Tiefen zu stürzen.

Kapitel 6 schließt die Theoriearbeit mit einem Fazit ab und gibt einen Ausblick auf weiterführende Forschungsperspektiven.





# 2 Hintergrund

# Transparenz- Paradigma die Vernachlässigung des Stofflichen

Seit Aristoteles in seiner Wahrnehmungslehre die Abspaltung von Form und Materie, von *morphē* und *c*, vornahm, wurde dieses Begriffsschema häufig als Dichotomie interpretiert und dazu benutzt, eine noetisch-rationale Form gegen ein ästhetisch-irrationales Material auszuspielen.<sup>49</sup> Die Priorisierung der ideellen Form findet sich in verschiedenen Bildtheorien seit der Antike wiederholt; so unter anderem in der rigoristischen Theologie eines Jean Calvin, der die strikte Trennung im Dualismus von Geist und Materie propagiert und einzig die Schrift als Spiegel Gottes anerkennt.<sup>50</sup> Gleichzeitig läutet die Renaissance mit der Kunsttheorie des *disegno* eine bis in die Neuzeit anhaltende Epoche des Vorrangs der künstlerischen Idee, dem *concetto*, ein, in der sich das materielle Bild im Vorstellungsbild auflöst.<sup>51</sup> Noch der Deutsche Idealismus arbeitet an einer derartigen Vergeistigung der Kunst.<sup>52</sup> Die Tendenz scheint klar:

49 Vgl. Alloa 2012b: 68–70.

50 Vgl. Belting 2011: 611f.

51 Vgl. Mersch 2012: 29–35.

52 Vgl. Mersch 2012: 26.

Die Metaphorisierung des ästhetischen Medienbegriffs und insbesondere des klassischen diaphanen Mediums verschiebt das Medium selbst immer weiter von der irdischen Sphäre der sinnlich total erfassbaren Materialität in die höheren Sphären der ätherischen Geisteswesen und Erscheinungen [...].<sup>53</sup>

Erst die Avantgarden wenden sich am Beginn des 20. Jahrhunderts der Materialität des Mediums zu. Nachdem insbesondere die Dadaisten sich die Widerspenstigkeit des Materials zunutze gemacht hatten, scheint der kurze Sommer des Stofflichen allerdings schon wieder vorbei. Mit der Konzeptkunst der Nachkriegszeit verbinden sich Immaterialität und Intellektualität, »so dass es«, nach Arthur Danto, »am Ende praktisch nur noch Theorie gibt und die Kunst sich zu dem blendenden Glanz der reinen Gedanken über sich selbst verflüchtigt hat und gleichsam nur noch als Objekt ihres eigenen theoretischen Bewusstseins existiert.«<sup>54</sup>

Zur gleichen Zeit führen die Filmwissenschaften ihren eigenen Diskurs zum Thema. In Frankreich ist André Bazin Wegbereiter einer idealistischen Theorie des Kinos, das eine perfekte ästhetische Illusion der Realität anstrebt, wie Serge Daney schreibt: »A chaque mutation technique, la transparence s'accroît, la différence semble s'amenuiser, la pellicule devient la peau de l'Histoire et l'écran une fenêtre ouverte sur le monde.«<sup>55</sup>

53 Hoffman, Stefan (2002): Geschichte des Medienbegriffs. Hamburg, Meiner: 44; zit. nach: Alloa 2011: 143.

54 Danto 1993: 141; vgl. auch Alloa 2012a: 14f.

55 Daney 1983: 34.

Die meisten medientheoretischen Diskurse des 20. Jahrhunderts, die sich vornehmlich für die Operationalität des Mediums interessieren, behandeln dessen materielle Fundierung wahlweise als Bedrohung oder Ärgernis. Solchen technizistischen Theorien gemäß funktioniert das Medium umso besser, je mehr es sich im Gebrauch zurücknimmt.<sup>56</sup> Ein als Kanal verstandenes und durch die Störung an der Übertragung des Signals gehindertes Medium verweist auf sein Telos der Transparenz. Wie Dieter Mersch es formuliert: »Das erfüllte Medium wäre die *reine Transparenz*, die es nur gibt, wo sämtliche materiellen Verstellungen ausgeräumt sind und die Mediation ganz in Mathematik aufgegangen ist [...].«<sup>57</sup>

Die Transparenz des Mediums erweist sich jedoch als Gefahr, wenn das technische Medium der menschlichen Kontrolle entgleitet. Mit der Betonung der Figur verhüllt das Medium seine wahre »Botschaft«, d. h. seine strukturelle Wirkung.<sup>58</sup> Als Erweiterung des Menschen nimmt es bald eine manipulative Eigensinnigkeit an, die ihn, laut McLuhan, mit Wahrnehmungsmustern versieht, die seine Gedanken beherrschen.<sup>59</sup>

56 Z. B. Heider 2005; vgl. auch Alloa 2012b: 71.

57 Mersch 2010: 86.

58 Marshall McLuhan schreibt: »Wirkung ist immer ein verborgener Grund und niemals die Figur. Das, was man sieht, ist die Figur, das was die Wirkung ausmacht, der Grund. Das ist der Sinn von: Das Medium ist die Botschaft. Das Medium ist verborgen, der Inhalt offensichtlich.« (McLuhan 2001: 9)

59 Vgl. McLuhan 2001: 88.

## 2.2 **Écran total** der Verlust der medialen Differenz

Vor dem Schaufenster ist man so nahe wie möglich an einer Sache dran, ohne sie erreichen zu können.<sup>60</sup>

Spätestens seit den 1970er-Jahren etabliert sich in Kreisen eines kritischen Mediendiskurses ein Transparenz-Paradigma, das die zunehmende Auflösung einer extensiven Realität zugunsten einer entmaterialisierten, intensiven virtuellen Wirklichkeit diagnostiziert.<sup>61</sup> »Immaterialität« wird zum Leitmotiv der Postmoderne.<sup>62</sup> Nicht zuletzt im

60 Virilio 1993: 25.

61 Die Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit ist erklärungsbedürftig. In der vorliegenden Arbeit wird Markus Rautzenbergs Begriffsdefinition verwendet: »Das Wirkliche ist für die Ästhetik primär das Gegenwärtige, die spürbare Anwesenheit. Es empfiehlt sich deshalb, Wirklichkeit und Realität als zwei verschiedene Seinsweisen zu unterscheiden [...]. Wirklich ist in diesem Sinne nur das in aktueller Wahrnehmung Gegebene, real, was dinglich dahinterstehen mag.« (Rautzenberg 2012: 121)

62 Keineswegs alle der Postmoderne zugeschriebene Theoretiker ließen sich kritiklos auf die Immaterialität ein. So bezeichnete beispielsweise Vilém Flusser die Idee einer »immateriellen Kultur« als Unfug (vgl. Flusser 1997: 213). Der Diskurs geht auf einen missverständlichen Neologismus zurück. Der Begriff *immatériaux* (Immaterialien) – eine Zusammensetzung aus dem französischen Adjektiv *immatériel* und dem Substantiv *matériaux* – ist eine Schöpfung Jean-François Lyotards, der 1985 die Ausstellung *Les Immatériaux* im Centre Pompidou co-kuratierte (vgl. Lyotard 1985). Lyotard wollte die Immaterialien nicht geistig-ideell, als Gegen-

medientheoretischen Diskurs um *New Media* setzt sich eine Erzählung durch, welche die Möglichkeit der Unterscheidung von Realität und Virtualität angesichts der Allgegenwart der Television und mit dem Aufkommen digitaler Medien gefährdet sieht. Einer seit der Antike geführten Polemik gegen das *eidolon* – das täuschende (Spiegel-)Bild – folgend, beschuldigt man technische Mediendispositive der Täuschung. Die vom Menschen geschaffenen Medien wenden sich mit zunehmender technologischer Entwicklung gegen ihre Schöpfer.

Eine solche Skepsis gegenüber einem Fortschritt, der sich als unfähig erweist, das emanzipatorische Projekt der Moderne zu verwirklichen, zeigt sich beispielsweise in den medienphilosophischen Überlegungen Jean Baudrillards, Paul Virilios und zu einem geringeren Grad in derjenigen Vilém Flussers.<sup>63</sup> Als Weiterführung der Medientheorien Walter Benjamins und Marshall McLuhans erweisen sich diese kritischen Positionen einerseits als ein nostalgischer Abgesang auf analoge Medien (denen im Gegensatz zu digitalen Medien indexikalische Eigenschaften zugesprochen werden) und andererseits als düstere Prognosen einer Gegenwart, in der sich Medien nahtlos in unsere (Um-)Welt

satz zur Materie, verstanden wissen. Der Begriff sollte vielmehr der technologiebedingten »zunehmende[n] gegenseitige[n] Durchdringung von Materie und Geist« Rechnung tragen (Lyotard 1985: 25). Das Modell der Materie als stabile Substanz und »Komplement eines Subjekts« müsse deshalb einem kommunikationstheoretischen Modell der Sprache weichen (vgl. Lyotard 1985: 79–84, hier: 79).

63 Diese Autoren werden oft als »postmoderne« Medientheoretiker bezeichnet. In der Literatur am häufigsten als solche genannt werden gemäß Sonja Yeh: Vilém Flusser, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Friedrich Kittler, Marshall McLuhan (vgl. Yeh 2013: 103; in dieser Reihenfolge, nach Anzahl der Nennungen).

eingefügt haben bzw. diese konstruieren und damit eine Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Virtualität und Realität erodieren. Das Transparenz-Paradigma fällt also zusammen mit einer Problematisierung des Realitätsbegriffs. Dem Menschen wird es zunehmend unmöglich, auf ein Eigentliches – so ein solches denn überhaupt noch existiert – jenseits des Mediums zuzugreifen.

In unterschiedlicher Ausprägung folgt der Diskurs um den Medienwandel im 20. Jahrhundert der Vorstellung vielfältiger Auflösungsbewegungen. Sie gilt es zu präzisieren. Aus medientheoretischer Sicht kann der Verlust des Realitätsprinzips, der sich mit der Einführung elektronischer und dann computerisierter Mediensysteme eingestellt hat, verschieden gelesen werden: Einerseits als das Ergebnis einer paradigmatischen Wendung von einer medialen Struktur der Repräsentation über die Imitation zur Simulation,<sup>64</sup> andererseits als die Erreichung des medialen Telos der Präsenz.

Die erste Bewegung führt bei Baudrillard durch eine dreistufige Ordnung der Simulakren und endet mit der vollständigen Immersion des Menschen, der mit dem Medium verschmilzt bzw. durch dieses ersetzt wird.<sup>65</sup> Anthropomorphe Medientheorien wie diese gehen auf McLuhan zurück, der davor warnte, dass technische Medien, die zunächst noch den Bedürfnissen des Menschen dienen, sich bald emanzipieren und dem Menschen ihre eigenen Bedingungen aufzwingen würden. An die Stelle des Menschen und seiner Wahrnehmung, bzw. der Realität selbst, tritt das Medium. So

64 Zur Repräsentations- und Simulationstradition von Bildmedien vgl. Manovich 2001: 111–115.

65 Vgl. Baudrillard 1994: 24f.

spricht Virilio in *Die Sehmaschine* von der »Automatisierung der Wahrnehmung«, womit er die »Delegierung der Analyse der objektiven Realität an eine Maschine« meint.<sup>66</sup> Die von Maschinen produzierten »synthetischen« Bilder bleiben undurchsichtig und rätselhaft, weil sie nur die Maschine selbst ansprechen.<sup>67</sup>

Die zweite Bewegung, die sich auch bei Flusser findet, erklärt sich als ein Rückzug des Mediums, das sich dank des technologischen Fortschritts sozusagen selbst überwindet, was im Verlust einer sinnstiftenden Distanz resultiert. Die Folge ist ein »Übermaß an Realität«,<sup>68</sup> was zur Auflösung jeglicher Sinnstrukturen führt und mit Aristoteles folgendermaßen veranschaulicht werden kann: »Wenn man nämlich das, was Farbe hat, direkt auf das Auge legt, wird man es nicht sehen.«<sup>69</sup> Die Realität bricht dann unvermittelt und ohne reflexive Distanz auf den Menschen herein.<sup>70</sup> In Virilios Szenario der Dromologie sieht sich der Mensch in eine Maschine eingespannt, die ihn zunehmend von seiner Umwelt isoliert.<sup>71</sup> Bilder erscheinen hier augenblicklich. Das Unmittelbare ist dabei paradoxerweise vermittelt, wenn sich die Vermittlung auch bloß in einer mangelnden Distanz ausdrückt.<sup>72</sup>

66 Virilio 1989: 136; Hervorh. i. O.; vgl. Virilio 1992: 121.

67 Vgl. Virilio 1989: 137.

68 Baudrillard 2008: 9.

69 Aristoteles *De anima*: II 7, 419a 12/13.

70 Paul Virilio spricht hier von »Allgegenwart« und »Allsichtbarkeit der plötzlichen Hindurch-Sichtbarkeit der Dinge« (Virilio 1992: 118; Hervorh. i. O.).

71 Vgl. Virilio 1993: 58.

72 Virilio denkt Distanz zeitlich und räumlich. Wahrnehmung bedeutet für ihn eine Bewegung vom Subjekt zum Objekt und

Wir haben es bei den oben beschriebenen Bewegungen mit zwei Arten des Verschwindens von Medialität zu tun.<sup>73</sup> Im ersten Fall trifft die Wahrnehmung auf ein vollständig opakes Medium, im zweiten Fall versagt die Wahrnehmung deshalb, weil ihr das absolut transparente Medium keinerlei sinnlichen Halt bietet. Das Verschwinden betrifft zweimal den Verlust einer sinnlichen Differenz. Mit der Auflösung der Raum-Zeit-Parameter von Realität implodiert ein duales Verhältnis, das unseren Weltbezug als Differenz strukturiert und wahrnehmbar macht. Dem Subjekt, so Baudrillard, »steht gewissermaßen nichts mehr gegenüber, weder der Gegenstand (das Objekt) noch das Reale oder der Andere«. <sup>74</sup>

Das Motiv des Verschwindens in seinen diversen Formen kommt in den erwähnten Medientheorien nicht selten in Verbindung mit dem Schirm vor. Dieser verkörpert einige der Eigenschaften, die Medien allgemein zugeschrieben werden: Sinnestäuschung, Wahrheitsanschein der Darstellung, augenblickliche Übertragung und schöpferisches Potenzial. Sie vereinigen sich im Schirm zum Sinnbild eines fortschreitenden technologiebedingten Verlusts der medialen Differenz in der Wahrnehmungsstruktur. In Baudrillards Essay *Écran total* wird dies besonders deutlich:

ein Durchschreiten der Realität (vgl. Virilio 1992: 113; Virilio 1993: 62). Mit den neuen Technologien geht die »extensive« Raum-Zeit-Ordnung über in eine »intensive« Realzeit (vgl. Virilio 1992: 36f., 44, 110f.). Wenn das »Interface« das »Intervall« ersetzt, wird die »Ordnung der Sukzession zur Unordnung der Simultaneität« (Virilio 1992: 112.; vgl. Virilio 1992: 98).

73 Beide Arten des Verschwindens überlagern und vermischen sich in den angegebenen Texten.

74 Baudrillard 2008: 19.

L'interactivité nous menace partout. Partout ce qui était séparé est confondu, partout est abolie la distance: [...] entre les poles opposés, [...] entre le sujet et l'objet, entre le réel et son double. Et cette confusion des termes, cette collision des pôles font que nulle part il n'y a plus de jugement de valeur possible: ni en art, ni en morale, ni en politique. Par l'abolition de la distance, du »pathos de la distance«, tout devient indécidable. [...] Plus de séparation, plus de vide, plus d'absence: on entre dans l'écran, dans l'image virtuelle sans obstacle. On entre dans sa vie comme dans un écran. [...] Il n'y a pas d'au-delà de l'écran comme il y a un au-delà du miroir.<sup>75</sup>

Der totale Schirm, in unendlicher Ausdehnung, gibt sich nicht als solcher zu erkennen, wodurch die Dinge ununterscheidbar und unentscheidbar werden. Das Problem stellt sich damit als ein epistemologisches heraus. Der Schirm, der zuvor als Medium die Distanz zur Realität aufrechterhielt, vermag nun keinen Bezug zu einem *Eigentlichen* »hinter« dem Schirm mehr herzustellen, sondern verweist nur noch auf sich selbst. In einem endlosen Spiel der Signifikation ohne Referenz verliert das Subjekt seinen Halt. Folgt man Baudrillard, dann überlebte die Realität jene Schockwellen, die der Saussure'sche Strukturalismus über das 20. Jahrhundert sendete, nicht.<sup>76</sup> Die Möglichkeit zu Erkenntnis – so könnte man aus Baudrillards Text folgern – scheitert auch

75 Baudrillard 2001: 199f.

76 Ob Baudrillards Versuch einer Aufhebung der Metaphysik im Simulacrum der Oberfläche gelingt, lässt sich hier nicht beantworten.

an der zunehmenden Unmöglichkeit, das Medium als Medium festzustellen. Es stellt sich damit die Frage nach dem Ort des Mediums.

Mit der Gleichsetzung von Medium und Maschine haben sich die Medientheorien im 20. Jahrhundert in eine unhaltbare Position manövriert. Der Diskurs um elektronische und digitale Medien hat nämlich zu einer Verdinglichung des Mediums sowie einer Ausweitung des Medienbegriffs geführt. Im Prozess ging jedoch die Medialität verloren. So kann beispielsweise Virilio behaupten, das Medium (sprich: der Computer) produziere Bilder »ohne sichtbaren Träger«.77 Die Auslagerung des Mediums und Entkoppelung von Medialität und Wahrnehmung führen hier zu der absurden Vorstellung eines Mediums ohne Medialität.

77 Virilio 1989: 136. – Flusser spricht von »körperlose[n] Bildern, reine[n] Oberflächen« (Flusser 1993a: 147). Und auch Baudrillard glaubt an ein »Verschwinden des Bildes im unerbittlichen Übergang vom Analogen zum Digitalen« (Baudrillard 2008: 23).



# 3 **Medialität und Medium**

## 3.1 Das Medium ein Begriff im Wandel

Über die Zeit hat das Medium eine Vielzahl von Bestimmungen angesammelt. Weil die Mitte nichts *an sich* ist, drückt sich in all diesen Zuweisungen die Unmöglichkeit aus, das Medium abschließend zu lokalisieren.<sup>78</sup> Der Medienbegriff ist darum heute, wie Stefan Rieger schreibt, »ein Passepartout [...], zu scheinbar jedem Schloss der Moderne passend«.<sup>79</sup> Es ist mal Werkzeug der Kunst, mal Mittel der Kommunikation, wird zur technischen Prothese des Menschen und mit dem Computer gleichgesetzt zur Metapher der Auslagerung des Geistes.<sup>80</sup> Eine derartige Entgrenzung des Konzepts durch eine ausschweifende Metaphorik kann kaum zielführend sein. Denn wenn »nichts kein Medium ist«, <sup>81</sup> dann ist der Begriff hinfällig. Deshalb werden im Folgenden einige Positionen ausgeschlossen, um sich einem Medienbegriff anzunähern, welcher der Forschungsperspektive dieser Arbeit angemessen ist.

Jede Beschäftigung mit Medien beginnt notwendig mit Marshall McLuhan, dem »Vater der Medialitätsdebatte«, <sup>82</sup> wenn auch nur, um sich von dessen Medienbegriff

78 Vgl. Mersch 2010: 149f.

79 Rieger 2008: 285.

80 In *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* kehrt Baudrillard das Verhältnis um und denkt den Körper als Phantomglied der Maschine (vgl. Baudrillard 2008: 13).

81 Rieger 2008: 286.

82 Krämer 2004: 22.

abzugrenzen.<sup>83</sup> Eine strukturalistische Beschreibung des Mediums, wie sie der kanadische Medientheoretiker als Erster versuchte, macht zur Untersuchung medialer Phänomene wenig Sinn, ist hier doch gerade ein Wahrnehmbares zentral, das in McLuhans Interesse an den unsichtbaren Wirkungen von Mediendispositiven aus dem Blick gerät.<sup>84</sup>

Ebenso problematisch ist das anthropomorphe Technikverständnis McLuhans. Erstens, weil der Medienbegriff zu beliebig wird, wenn das Medium als Extension des Menschen bald Räder, Comics oder Uhren einschließt. Zweitens, da mit der Aussage, »dass der Inhalt jedes Mediums immer ein anderes Medium ist«, der Untersuchungsgegenstand im infiniten Regress entweicht.<sup>85</sup>

- 83 Als Geburtsstunde der neuen Forschungsdisziplin *Medienwissenschaften* kann das Jahr 1964 angesehen werden, als Marshall McLuhan sein Hauptwerk *Understanding Media. The Extensions of Man* veröffentlichte. (Zur Geschichte des Medienbegriffs vgl. Münker/Rösler 2008: 7–12; Hagen 2008: 13–17.)
- 84 McLuhan brachte diesen Blickwechsel mit dem einprägsamen Satz auf den Punkt: »Das Medium ist die Botschaft.« (McLuhan 2001: 9) Das Medium ist das eigentlich Relevante, noch vor der übermittelten Nachricht. Unter dem Eindruck des sich ab den 1950er-Jahren verbreitenden Massenmediums TV verlagerte McLuhan den Fokus vom Vordergründigen zum scheinbar Nebensächlichen: »Das Medium ist verborgen, der Inhalt offensichtlich. Aber die eigentliche Wirkung rührt vom verborgenen Grund her, nicht von der Figur. Von einem Grund, der nie bemerkt wird.« (McLuhan 2001: 9) Der Medienkritiker negiert mit dem Insistieren auf der Relevanz des Mediums gleichzeitig dessen Materialität (vgl. McLuhan 2001: 14f.; Mersch 2006: 110). McLuhan ist vor allem an der Funktionalität des Mediums interessiert, denn das Medium schafft seiner Meinung nach »Milieus« oder »Gesamtwirklichkeiten«, welche sich auf die »Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung« auswirken (vgl. McLuhan 1994: 30, 39). Für McLuhan steht das Dispositiv im Vordergrund; es ist die Botschaft.
- 85 McLuhan 1994: 22. – Medialität changiert bei McLuhan, wie Dieter

Ein technikapriorischer Medienbegriff wiederum, wie ihn Friedrich A. Kittler prominent machte, ist deshalb abzulehnen, weil mit der Betonung operationaler Aspekte jede Frage nach dem Medialen zu einer Frage nach dem *Wie* der Herstellung von Bedeutung verkommt.

Werden Medien umgekehrt allein unter dem Gesichtspunkt der Semiosis verstanden – so in Vilém Flussers Kommunikationslogik –, beschränkt sich ihre Aufgabe einzig auf die Produktion sinnhafter Zeichen. Der Überschuss und der Mangel, das *Nichtsagbare* also, bleiben in der Beschäftigung mit Code und Form unter dem Radar. Die Betonung kann deshalb nicht auf Signifikation oder Repräsentation liegen, selbst wenn man sich bei der Beschäftigung mit Medien stets im weiten Feld einer semiotischen Praxis bewegt.

Hinsichtlich des Schirms reflektiert die vorliegende Arbeit die Medialität des Bildes. Medien können dahingehend begriffen werden als die Darstellungsmodalitäten von

Mersch schreibt, »zwischen den beiden Polen einer gleichzeitigen Aufwertung und Abwertung« (Mersch 2006: 110). Einerseits folgt McLuhan dem Paradigma jener theoretischen Position, die Sybille Krämer als »Medienmarginalismus« bezeichnet und welche die Aufgabe des Mediums in dessen möglichst vollständigem Entzug sieht (vgl. Krämer 2004: 22). Gemäß dieser Position werden »Medien [...] ihrer Aufgabe umso besser ›gerecht‹, je mehr sie sich selbst im medialen Vollzug neutralisieren, also unterhalb der Schwelle unseres Wahrnehmens verbleiben« (Krämer 2004: 22; vgl. auch Mersch 2006: 110). McLuhan eröffnete innerhalb der Medienwissenschaften andererseits eine neue Perspektive, die Medien eine konstitutive Funktion zuwies. Ein solches Medienapriori, nach dem »alles Gegebene in Medien gegeben ist« (Krämer 2004: 23), verband sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (u. a. bei Friedrich Kittler und Vilém Flusser) mit einem Technikapriori. Der kleinste gemeinsame Nenner eines solchen »Mediengenerativismus« ist laut Krämer, »dass Medien das, was sie übertragen, zugleich auch – irgendwie – hervorbringen« (vgl. Krämer 2004: 23).

Bildern. Wenn hier von Medialität bzw. Medien gesprochen wird, geht es also weder primär um Kultur noch um Technik oder Zeichen, sondern um den Ereignischarakter des Medialen. Ein solcher Medienbegriff deckt sich mit demjenigen von Sybille Krämer, wie sie ihn im Sammelband *Performativität und Medialität* definiert:

Medien phänomenalisieren, sie machen wahrnehmbar. Sie wirken dabei nicht durch Symbolisierung, sondern durch »Somatisierung«, indem sie also verkörpern. Das, was sie verkörpern, ist keine mehr oder weniger stabile Entität, sondern existiert nur in der flüchtigen und prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs. [...] Medien sind »Vermittler«, aber weder im Sinne eines technischen Instruments, noch eines semiotischen Organons, sondern im Sinne der »Mitte« oder des »Mittleren« zwischen zwei Polen oder Positionen, zwischen denen sie ein Sinnlichkeitskontinuum stiften.<sup>86</sup>

Die strukturelle Mitte-Position des Mediums verdient hier eine genauere Betrachtung. Dies deshalb, weil ihre Konzeption auf die aristotelische Wahrnehmungslehre zurückgeht, die sowohl die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts seit Husserl prägte, als auch in jüngerer Zeit eine *aisthēsis*-Lehre begründete, welche heutige Bild- und Mediendiskurse antreibt. So stützt sich auch die vorliegende Arbeit auf das theoretische Fundament der aristotelischen Aisthetik. Aristoteles' Beschreibung einer *metaxy* vermag nämlich, wie Emmanuel Alloa zeigt, zu begründen, »warum es keine

86 Krämer 2004: 25.

immateriellen Medien gibt«. <sup>87</sup> Diese Erkenntnis ist essenziell, wenn – was die vorliegende Arbeit versucht – vor dem Hintergrund einer vermeintlichen technologischen Auflösungstendenz die Materialität des Mediums untersucht werden soll.

87 Vgl. Alloa 2012a: 17–21.

## 3.2 Aisthesis das sinnlich wahr- nehmbare *metaxy*

Die Bestimmung des Mediums als ein Dazwischenliegendes (*metaxy*) geht auf Aristoteles zurück. Die in *de anima* (Über die Seele) ausgeführte Theorie ist in den gegenwärtigen Mediendiskursen noch immer äußerst wirkmächtig. Gerade als Antwort auf die technikapriorischen Positionen des späten 20. Jahrhunderts genießt sie aktuell erneute Aufmerksamkeit. Aristoteles vermag darüber hinaus der aporetischen Vorstellung eines vollständigen Entzugs des Mediums, d. h. der Auflösung seiner materiellen Fundierung eine plausible Theorie der Aisthesis entgegenzuhalten, die auf einer sinnlichen Wahrnehmbarkeit des Mediums insistiert.

In seinen Erläuterungen zu den Wahrnehmungsgattungen beschreibt Aristoteles das Medium als jenen Raum der Vermittlung, der zwischen Wahrnehmungsorgan (*aisthērion*) und Wahrnehmungsgegenstand (*aisthēton*) liegt.<sup>88</sup> Der Zwischenraum ist, wie Emmanuel Alloa schreibt, bei Aristoteles kein von diesen Polen strikt getrenntes Äußerliches, sondern gleichsam mit ihnen verwachsen.<sup>89</sup> Das Medium verbindet und trennt zugleich. Der mediale Erscheinungs- oder Wahrnehmungsraum gibt Körpern einerseits eine »Grenze und Oberfläche« und ermöglicht dadurch erst »eine Berührung [...], die den Abstand zwischen dem

88 Vgl. Aristoteles *De anima*: II, 7–11.

89 Vgl. Alloa 2011: 96.

Vermittelten bestehen lässt.«.<sup>90</sup> Das Medium bildet jenes Umfeld, das Wahrnehmung ermöglicht, von der Wahrnehmung selbst aber vergessen wird. Aristoteles schreibt, das Medium bleibe »verborgen, da wir eben alles durch das Dazwischenliegende wahrnehmen«.<sup>91</sup>

In Bezug auf die Optik bezeichnet Aristoteles das Medium als durchscheinend (*diaphanēs*). Die Semantik des Diaphanen (*dia*: durch; *phainesthai*: sich zeigen, erscheinen) deutet an, dass etwas *durch etwas* zur Schau kommt, dass also das Medium nie vollständig negiert werden kann.<sup>92</sup> Ergänzend muss gesagt sein, dass der mediale Zwischenraum auch nicht leer ist, denn sonst könnte das Wahrnehmungsorgan nicht »erleiden«; und das »Erleiden« ist gemäß der aristotelischen Seelenlehre eine Grundvoraussetzung der Wahrnehmung.<sup>93</sup> Aristoteles schreibt: »Die Wahrnehmung findet im Bewegtwerden und Erleiden statt [...]; sie scheint nämlich eine Art qualitativer Veränderung [*alloiōsis*] zu sein.«<sup>94</sup> Das Wahrnehmungsorgan wird nicht direkt vom

90 Vgl. Alloa 2011: 97.

91 Aristoteles *De anima*: II 11, 423b 7. – Wie Emmanuel Alloa schreibt, ist das von Aristoteles für die Charakterisierung der Verborgenheit des Mediums benutzte Wort *lanthanō* optisch konnotiert und verweist »auf Unauffälligkeit, auf ein ›Übersehen‹« (Alloa 2011: 131).

92 Zur Bedeutung des griechischen Wortes *diaphanēs* vgl. Alloa 2012a: 20.

93 Vgl. Aristoteles *De anima*: II 7, 419a 15–21; Hagen 2008: 22. – Auch Emmanuel Alloa betont, »dass dieses Medium eine gewisse, wenn auch minimale Dichte, eine noch so geringe, aber doch reale Widerstandsfähigkeit aufweisen muss, um bewegt werden zu können« (Alloa 2011: 86).

94 Aristoteles *De anima*: II 5, 416b 33–35. – Die Möglichkeit von Veränderung ist eine der Grundfragen der aristotelischen Philosophie. Veränderung definiert sich nach Aristoteles' Potenz/Akt-Lehre wie folgt: »Das endliche Zur-Wirklichkeit-Kommen eines bloß der Möglichkeit nach Vorhandenen, insofern es eben ein solches ist – das ist

Wahrnehmungsgegenstand bewegt, sondern vermittelt eines Dazwischenliegenden, welches selbst bewegt wird.<sup>95</sup> Aristoteles unterstreicht hier einerseits die mediale Bedingtheit aller Wahrnehmung und macht zugleich deutlich, dass das Medium als notwendiges Intervall *aisthērion* und *aisthēton* voneinander trennt.

Wenn deshalb gesagt wird, das Medium sei konstitutiv für die Wahrnehmung, so muss auch angefügt werden, dass die mediale Distanz gleichermaßen verhindert, dass das Beobachtete für den Beobachter vollständig in sich aufgeht. Aufgrund des Dazwischenliegenden bleibt der Gegenstand der Wahrnehmung bis zu einem gewissen Grad immer ungreifbar. Anders formuliert: Das Medium macht dank seiner Transparenz etwas sichtbar, bleibt selbst aber undurchsichtig. Im *metaxy* vereinen sich somit Transparenz und Opazität gleichermaßen.<sup>96</sup>

Wenn der Zugriff auf so etwas wie »Wahrheit« stets verstellt ist durch ein Widerständiges, so erscheint der oft gehegte Wunsch nach Aufhebung jenes medialen Abstands

(entwickelnde) *Veränderung* [...].« (Aristoteles Physik: III, 1, 201a 10–11; Anmerkung in Klammer vom Übersetzer.)

95 Vgl. Aristoteles *De anima*: II 7, 419a 26–28.

96 Historisch folgten Bilddiskurse meist entweder einer Transparenz- oder einer Opazitätsthese. Eine Transparenzthese des Bildes besagt nach Emmanuel Alloa etwa, »dass Bilder in dem aufgehen, was hinter ihnen liegt, die Opazitätsthese hingegen, dass sie durch das hinreichend bestimmt sind, was sie stofflich konstituiert« (Alloa 2011: 167). Das transparente Bild ist dann *Dokument*, das opake *Monument* (vgl. Alloa 2011: 171). Alloa kritisiert an Transparenz- wie Opazitätsthese, dass sie beide an einem Paradigma der Reinheit teilhaben, wenn sie entweder ausgehend von Albertis Metapher eines *aperta fenestra* das Medium ausblenden, oder aber, das Bild als »reines Sosein« denkend, den Rezipienten ignorieren (vgl. Alloa 2011: 174f.).

nur allzu verständlich. Es dürfte jedoch mittlerweile ebenso klar sein, dass jeder Versuch der unmittelbaren Wahrnehmung notwendig misslingt. Ein hermeneutisches Unternehmen, das dem Glauben an die mediale Transparenz verfällt, muss an ebendieser Medienblindheit scheitern. Präsenz scheint überhaupt nur zu haben um den Preis einer epistemischen Ungewissheit. Der mediale Un-Sinn nimmt dann immer Anteil am Sinnhaften.

Es konturiert sich hier der Versuch eines Programmes, das in der sinnlichen Wahrnehmung die Bedingungen derselben sucht.<sup>97</sup> Das Interesse dieser Arbeit gilt also einer anonymen Leerstelle, einer Differenz, die bedeutend ist und selbst unbedeutet und undeutlich bleibt; einem blinden Fleck auch, der selbst nicht ins Auge gefasst werden kann und nur in der Peripherie der Wahrnehmung aufblitzt, ohne wirklich greifbar zu werden. Die Schwierigkeit liegt nun darin, wie das Missachtete zum Thema zu machen ist, wenn es sich der Beachtung konsequent entzieht. Die Frage ist dann, wie sich etwas, das selbst kein Eigengewicht hat, Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung sein kann.

Eine mögliche Antwort liefert Aristoteles, wenn er schreibt, das Diaphane habe selbst keinen Körper, sondern sei vielmehr die Präsenz oder »Anwesenheit [*parousia*] von Feuer oder etwas Derartigem im Durchsichtigen«.<sup>98</sup> Das

97 Voraussetzung für ein solches Vorhaben ist die Wahrnehmbarkeit von Wahrnehmung. Aristoteles thematisiert diese Problematik in *De anima*: »Ferner aber wird sich, wenn es auch eine andere Wahrnehmung geben sollte, die sich auf das Sehen bezieht, entweder ein unendlicher Regress ergeben, oder irgendeine (Wahrnehmung) wird sich auf sich selbst beziehen.« (Aristoteles *De anima*: III 2, 425b 15/16; Anmerkung in Klammer vom Übersetzer.)

98 Aristoteles *De anima*: II 7, 418b 16. – Alloa versteht die aristotelische Präsenz als ein »In-Erscheinung-treten« (Alloa 2011: 105). Zu den

Medium zeigt sich in der Anwesenheit einer Energie und ist überhaupt nur in dieser Präsenz als Medium sinnlich wahrnehmbar.<sup>99</sup> Die Feststellung, dass das Medium sich nur im medialen Vollzug als solches preisgibt, erweist sich für diese Untersuchung als bedeutend; meint dies doch, dass, wenn von Bildmedien gesprochen wird, nicht technische Geräte oder künstlerische Mittel an sich gemeint sein können, vielmehr diese nur hinsichtlich ihres Vermögens zur Aktualisierung von Wahrnehmungsbildern. Der Bildschirm ist Medium nicht insofern er Bilder herstellt, sondern insofern er Wahrnehmung ermöglicht; wenn er – als Schirm – Bilder zur Erscheinung bringt.

Aus dem Gesagten lassen sich für die Forschungsperspektive der vorliegenden Arbeit folgende Schlüsse ziehen: Der Schirm soll untersucht werden als ein ästhetisches, also sinnlich wahrnehmbares Darstellungsmedium.<sup>100</sup> Ich gehe aus von einem Medienbegriff, der das Medium als strukturelle Mitte (*metaxy*) ausweist. Darüber hinaus ist dieses begriffen als ein sinnlich wahrnehmbares Materielles, das zwar negativ und damit »konstitutionell unkenntlich«<sup>101</sup>

verschiedenen Deutungsversuchen des griechischen *parousia*  
vgl. Alloa 2011: 138f.

99 Was das Medium als Medium definiert, ist nichts Eigenkörperliches, sondern das Vermögen zur Aufnahme von Etwas ohne dessen Körper. Das Mediale am Diaphanen ist seine Empfänglichkeit für das Licht. Dieses Vermögen geht in der Abwesenheit des Lichts nicht einfach verloren, denn Licht und Dunkelheit werden von Aristoteles nicht dichotomisch, sondern modal verstanden: »Und Licht ist dessen Wirklichkeit: des Durchsichtigen als Durchsichtigen [sic]. Dem Vermögen nach aber befindet sich dort, worin dieses ist, auch die Dunkelheit.« (Aristoteles *De anima*: II 7, 418b 9–11)

100 Vgl. Mersch 2004: 84. – Dies schließt Vorstellungsbilder zunächst aus, obschon das Imaginäre grundsätzlich an aller Bildlichkeit teilhat.

101 Mersch 2004: 77.

ist, sich aber dennoch *im Zeigen zeigt*. Dieter Mersch drückt das so aus:

Kein Medium vermag seine eigene Medialität mitzuteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein. Medialität verweigert sich ihrer Feststellbarkeit, weil die Struktur des Medialen sich in der Mediation nicht mitmediatisieren lässt: Sie zeigt sich.<sup>102</sup>

Das heißt auch: Über Medien kann nur indirekt gesprochen werden, auch eher *von* Medien denn über Medien und eher von *Medialität* denn von *Medien*.<sup>103</sup> Wenn Medien als Bedingungen des Bildlichen zu verstehen sind, dann meint die Medialität noch die materielle Bedingtheit ihrer Bedingungen, »die Tatsache ihrer *Ex-sistenz*«. <sup>104</sup> Auf sie, die Materialität, schielt diese Forschung ständig; und immer im Bewusstsein, dass sie sie nicht frontal angehen kann. Aus dem Fokus auf eine materielle Bedingtheit des Schirms, die immer außer Fokus ist, ergibt sich auch, dass nicht Zeichen, Figuren oder Inhalte im Zentrum der Untersuchung stehen können,

102 Mersch 2010: 164.

103 Diese Verschiebung entspricht der Wende im medienphilosophischen Diskurs von Fragen nach dem Wesen, der Technik und der Bedeutungsherstellung des Mediums zu dessen »Performanzen und Materialitäten« (vgl. Mersch 2010: 154).

104 Mersch 2010: 23. – *Ex-sistenz* verweist bei Mersch auf einen Ermöglichungsgrund des Symbolischen wie der Mediation, den »Ort ihres Entspringens« als (Vor-)»Ge-gebenheit« in der Bedeutung eines Heidegger'schen »Emporragens« (vgl. Mersch 2010: 23, 88, 110). In ihr kommt etwas zur Erscheinung, das Mersch nicht als eine metaphysische Präsenz verstanden haben will. Und weil wir sie nicht gewahren, spricht Mersch, mit Blick auf Heideggers »Seinsvergessenheit« von einer »Ex-sistenzvergessenheit« (vgl. Mersch 2010: 23).

dagegen aber der *Ermöglichungsgrund* des Bildes, der allerdings, wie oben angetönt, nicht losgelöst vom Bild untersucht werden kann, sondern *gemäß* des Bildes.<sup>105</sup>

105 Diese Charakterisierung geht auf Maurice Merleau-Ponty zurück, der schreibt: »Qu'est-ce qu'un Bild? Il est manifeste ici que le Bild ne se regarde pas comme on regarde un objet. On regarde selon le Bild.« (Unveröffentlichtes Manuskript für *Le visible et l'invisible*. Fonds Merleau-Ponty, Bibliothèque Nationale de France, Bd. VIII, 346; zit. nach: Alloa 2006: 266) Das Bildsehen unterscheidet sich vom Objektsehen also dahingehend, dass wir das Bild selbst – seine Medialität also – nicht sehen, sondern nur das, worauf das Bild schaut. Wir sehen gewissermaßen mit den Augen des Bildes.



4 **Schirm/  
Bild-Schirm/  
Bildschirm**

## 4.1 **Schirm-Begriff** wovon die Rede ist

Auch wenn bereits angeklungen ist, was der Schirm hier zu bedenken geben will, ist es doch angebracht, die Begrifflichkeiten abermals auszubreiten, um den Gegenstand der Untersuchung genau benennen zu können. Und so muss von Neuem gefragt werden: Was ist der Schirm? Gemeint ist zunächst nicht der Regenschirm, wie dies der deutsche Ausdruck nahelegt. Auch geht es nicht primär um einen psychologischen Schirm im Sinne jenes *écran* im Schema des Blicks, von dem Jacques Lacan in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* spricht, und dennoch geht es auch um diesen.<sup>106</sup> Um die Schwierigkeit, sagen zu können, was der Schirm genau sei, noch zuzuspitzen: Denjenigen Schirm, den die vorliegende Arbeit herauszuschälen beabsichtigt, gibt es in einem gewissen Sinne nicht.

Und doch: Wir können von diesem Schirm sprechen. Genauer gesagt: Wovon gesprochen werden kann, das ist der Bild-Schirm, der sich nicht auf den Bildschirm reduzieren lässt. Der Ausdruck Bildschirm bezeichnet nämlich ein technisches Gerät, einen elektronischen Leuchtschirm, wie er seinen Ursprung im Fernsehschirm hat und heute als Computerbildschirm, Monitor oder Display in unserem Alltag omnipräsent ist.<sup>107</sup> Der Bildschirm ist zweifellos ein Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Er kann und soll betrachtet und beschrieben werden. Die Eigenschaften des

106 Vgl. Lacan 2015: 97–126.

107 Vgl. Brockhaus 2006: 75.

Bildschirms vermögen jedoch den Schirm nicht hinreichend zu definieren. Zu sehr ist der Bildschirm dem Technischen verhaftet. Den Schirm mit *Bildschirm* zu benennen hieße, sich einer rein technologischen Lesart zu unterwerfen. Einer solchen Verkürzung will die vorliegende Arbeit begegnen, indem sie dem Begriff etwas hinzufügt. Der Bildschirm an sich ist also nicht von Interesse, ist kaum bemerkenswert, ist nicht das, was unseren Blick erfasst. Der Schirm, der gemeint ist, hingegen schon.

Der Schirm nämlich, von dem die Rede ist und um den es hier geht, ist die Medialität des Bild-Schirms, die sich am Bildschirm im Bild zeigt. Wobei der Bild-Schirm auf die Unmöglichkeit verweist, den Schirm vom Bild gelöst wahrzunehmen.

Was allzu umständlich formuliert erscheinen mag, ist tatsächlich eine notwendige Fokussierung. Zu sehr unterstellt heute der konventionelle Gebrauch des Wortes »Bildschirm« eine selbstverständliche ontologische Unterschiedenheit von analogen und digitalen Bildträgern, als dass er sich für eine erweiterte Medienästhetik eignen könnte. Der Schirm muss viel allgemeiner gefasst werden, ohne ihn jedoch als reine Metapher zu verlieren oder ihn in der Abstraktion aufzulösen. Der Schirm-Begriff lässt sich dann am ehesten vorstellen als das, was in der englischen Sprache mit *screen*, in der französischen mit *écran* bezeichnet wird. Gemeint ist ein Schirm, der nicht nur ein elektronischer Bildschirm ist, sondern ebenso eine (Kino-)Leinwand,<sup>108</sup> ein

108 Wobei angemerkt sei, dass die englische Sprache für die Leinwand in der Malerei die Bezeichnung *canvas*, die französische Sprache den Ausdruck *toile* kennt. Die Leinwand als auch der *screen* stehen außerdem metonymisch für die Gesamtheit des medialen Dispositivs *Kino*.

Leuchtschirm, ein Fernsehschirm, eine allgemeine Bild- oder Projektionsfläche usw., ohne sich jedoch in den technischen Funktionen dieser Bildträger oder in der Objektivität zu erschöpfen.<sup>109</sup> Passend zu einem derart breiten Verständnis beschreibt Lev Manovich das Phänomen im Buch *The Language of New Media* so:

The visual culture of the modern period, from painting to cinema, is characterized by an intriguing phenomenon – the existence of *another* virtual space, a three-dimensional world enclosed by a frame and situated inside our normal space. The frame separates two absolutely different spaces that somehow coexist.<sup>110</sup>

Angeboten wird hier eine Bestimmung, die das Phänomen über eine Reihe von Medientypen hinweg einschließt. Diese Medien haben als kleinsten gemeinsamen Nenner ihrer Erscheinung jene Eigenschaften, die Manovich dem »classical screen« zuschreibt: »It is a flat, rectangular surface.«<sup>111</sup> Diese Definition ist äußerst vage und lässt sich auch auf andere Objekte anwenden. Außerdem lässt sie ein zentrales Element des Schirms vermissen: dessen Medialität. Aus diesem Grund möchte ich hier folgende Definition vorschlagen: Der

109 Auch der Begriff des *Interface* ist im Kontext dieser Arbeit nicht hilfreich, da er entweder zu allgemein als Beziehung mehrerer interagierender Einheiten bestimmt ist, wodurch das Visuelle aus dem Fokus gerät, oder aber zu spezifisch als ein Portal von Ein- und Ausgabe an der Schnittstelle Mensch-Maschine, wodurch sich wiederum die Komputation vordrängt. Zur Definition des Interface vgl. Hookway 2014: 1–12.

110 Manovich 2001: 95.

111 Manovich 2001: 95.

Schirm ist eine Fläche, die sich von ihrem jeweiligen Hintergrund abhebt als ein Bild.

Mit dieser zurückhaltenden Begriffsbestimmung ist die Frage »Was ist der Schirm?« noch nicht hinreichend geklärt. Zu ihrer Beantwortung muss der Schirm erst in der ganzen Vielfalt seiner Erscheinungen in Anschlag gebracht werden. Und das meint, sich vor den Schirm zu stellen und ihn unvoreingenommen, im Gebrauch zu erleben, denn, wie Charles R. Acland vermutet: »We just seem to know what it is reflexively: a thing that glows and attracts attention with changing images, sounds, and information.«<sup>112</sup>

112 Acland 2012: 168.

## 4.2 Schutz, Differenz, Fläche Etymologie des Wortes *Schirm*

Aber das Etymon wird für den, der zu lesen weiß,  
immer seine Randwirkungen haben.<sup>113</sup>

Wenn *Schirm* in der vorliegenden Arbeit analog zu *screen* und *écran* verwendet wird, dann auch darum, weil eine weit zurückreichende Verwandtschaft die drei Namen verbindet. Ein Blick auf die Etymologie fördert latente und längst vergessene Bedeutungen zutage, die, wie Gunther Kress gezeigt hat, *Schirm*, *screen* und *écran* zu potenten Metaphern von Darstellung, Verbergung und Schutz machen.<sup>114</sup>

Die Anfänge des Wortes *Schirm* sind dunkel. Die Vermutung, sein Ursprung finde sich im griechischen Wort *σκίρος* (*skiros*) für weißen Gips, ist ungesichert.<sup>115</sup> Nicht belegt ist auch, ob *skiros* (bzw. *skiron*) auf einen (weißen) Baldachin oder Sonnenschirm verweist, wie er laut verschiedenen Quellen zum Skirophoria, dem Skira-Fest, jährlich um die Zeit der Sommersonnenwende durch das antike Athen getragen wurde.<sup>116</sup> Wie glaubhaft diese Erklärungs-

113 Derrida 1992: 74.

114 Für eine vergleichende Etymologie der Wörter *Bildschirm*, *screen* und *écran* siehe insbesondere Kress 2006.

115 Vgl. Grimm 1894: 208.

116 Vgl. Burkert 1997: 164f.

versuche auch sein mögen: Die Verbindung des *skiros* mit einem Schattenspender nimmt eine Bedeutungsdimension vorweg, die noch im heutigen Wort *Schirm* wirkt: jene des Schutzes.

Die Schutzfunktion ist auch präsent, wenn davon ausgegangen wird, das Wort *Schirm* leite sich vom lateinischen *corium* (auch *scortum*) für »Leder« oder »Fell« ab, bzw. vom altindischen *cárma*, das dieselbe Bedeutung trägt.<sup>117</sup> Hieraus ergibt sich die germanische Form *\*skerma-* bzw. *\*skermi-* für das den Schild überziehende Fell, das vor den Hieben und Stichen des Gegners schützt.<sup>118</sup> So erklärt sich auch die ehemals im militärischen Kontext gebräuchliche Verwendung des Wortes *Schirm* für alle Arten von Schutzvorrichtungen und Deckungen, wie auch für das Gefecht im Allgemeinen. Daraus abgeleitet ist auch das französische Wort *escrime* für »Fechten«.<sup>119</sup> Die formale Nähe zu *écran* ist hier unübersehbar. Laut Gunther Kress gehen *écran* und auch *screen* auf das mittelfranzösische Wort *escran* zurück, was damals einen Ofen- oder Kaminschirm meinte; eine Vorrichtung also, welche die Funken des Feuers abhält. *Escran* wiederum soll seinen Ursprung im althochdeutschen Wort *skrank* haben für »Schranke« oder »Barriere«.<sup>120</sup>

Aus Gesagtem ergibt sich eine allgemeine Bedeutung vom *Schirm* als einem »ding, [sic] das schützt«.<sup>121</sup> Der *Schirm*, der auch in der heutigen Verwendung des Wortes seine Trägerin vor etwas – so etwa vor Regen – schützt, ist ober-

117 Vgl. Götze/Mitzka 1955: 86; Braun/Pfeifer 1993: 1202.

118 Vgl. Brockhaus Wahrig 1983: 557; Götze/Mitzka 1955: 86.

\* Nicht belegte, nur erschlossene Form.

119 Vgl. Götze/Mitzka 1955: 86.

120 Vgl. Kress 2006: 200.

121 Grimm 1894: 209.

flächlich gesehen weit entfernt von jenem medialen Schirm, dem sich die vorliegende Arbeit zuwendet. Wovor sollte uns der Schirm schützen, dem wir in Kinosälen begegnen, in den wir bei der Arbeit starren, der uns unterwegs ablenkt und dadurch eher gefährdet als schützt? Für den Moment soll diese Distanz bestehen bleiben, um sie zu einem späteren Zeitpunkt wiederaufzunehmen. Zunächst soll die Aufmerksamkeit den weiteren Bedeutungsebenen des Schirms zugewendet werden.

Die Etymologie legt nicht nur die oben besprochene funktionale Bedeutungsebene frei, sondern auch eine formale und eine strukturelle. Joachim Heinrich Campe *Wörterbuch der Deutschen Sprache* aus dem Jahr 1810 verzeichnet drei grundsätzliche Bedeutungen für das Wort *Schirm*:

- 1) \*\* Ein Gefecht. 2) Eine ebene Fläche. [...] 3) Ein entweder hohles oder flaches Ding, welches etwas Unangenehmes, Lästiges oder Gefährliches von uns abhält, und sich dazu zwischen uns und diesem Etwas befindet, und uns ganz oder zum Theil bedeckt.<sup>122</sup>

Auf der formalen Ebene haben wir es beim Schirm demnach mit einer ebenen Fläche, mit einem hohlen oder flachen Ding zu tun. Dieser formalen Bestimmung entspricht der uns heute vertraute mediale Schirm grob.

Interessanter ist die dritte, strukturelle Bedeutung, gemäß der sich der Schirm zwischen uns und ein unbestimmtes »Etwas« schiebt. Der Schirm scheidet also zwei

122 Campe 1810: 146; vgl. auch Adelung 1793: 1476.

\*\* Veraltetes Wort.

Dinge; trennt insbesondere uns von einem unangenehmen, bedrohlichen Anderen. Nur ist die Trennung, die der Schirm bewirkt, auch eine Abtrennung, die ihm selbst widerfährt, insofern der indogermanische Wortstamm *\*(s)ker-*, für »schneiden« und »trennen«, den zurechtgeschnittenen Lederüberzug des Schilds anzeigt.<sup>123</sup>

Mit dieser Bestimmung erweist sich der Schirm als ein *dingliches* Dazwischen, das abgetrennt ist hinsichtlich seiner selbst und hinsichtlich seines Umfelds. In einem gewissen Sinn ist der Schirm immer unvollständig; er ist konstitutiv mangelhaft. Sein Manko zeigt sich entlang seiner Schnittkante, die ihm im Gegenzug eine Kontur gibt. Der Schirm als Schild nähert sich nun dem Schirm als Medium – und entfernt sich gleichzeitig von diesem.

123 Vgl. Brockhaus Wahrig 1983: 557; Braun/Pfeifer 1993: 1202.

\* Nicht belegte, nur erschlossene Form.

# 4.3 Lichtspiele der bildmediale Ursprung des Schirms

Wie kommt es, dass die vor fremdem Übel schützende Fläche etymologisch dem heutigen Schirm- bzw. Bildschirm-Begriff zuzuordnen ist? Die Etymologie liefert Indizien dafür, dass der bildmediale Ursprung des Schirms auf das 18. Jahrhundert datiert werden kann, als die spanische Wand (auch Paravent), die in China bereits zur Zeit der Han-Dynastie dokumentiert ist, ihren Weg über Japan nach Europa findet. Der oft reich dekorierte, in Japan als *byōbu* (daher spanisch und portugiesisch *biombo*) bekannte Wandschirm dient zunächst dem europäischen Adel als Sichtschutz und Raumteiler. Mit der Verbreitung des Paravents gelangt das Wort *Schirm* allmählich zu seiner gegenwärtigen Bedeutung.

In Johann Christoph Adelungs 1793 in zweiter Auflage erschienenem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, *besonders aber der Oberdeutschen* ist vermerkt: »Was man in den meisten Gegenden eine Spanische Wand nennet, heißt in Niederdeutschland nur ein Schirm schlechthin.«<sup>124</sup> Und auch in Joachim Heinrich Campes *Wörterbuch der Deutschen Sprache* von 1810 ist die synonyme Verwendung von *Schirm* und *spanische Wand* belegt: »Eine

124 Adelung 1793: 1476.

zwischen Rahmen auf Füßen ausgespannte Leinwand, die vor etwas gestellt wird, um dasselbe vor dem Anblicke zu verbergen, wird ebenfalls Schirm genannt; auch eine spanische Wand.«<sup>125</sup>

Die spanische Wand markiert den Übergang vom heimischen Feuerschirm zum Bildschirm. Mit der aufgespannten Leinwand finden allerlei neue Bildpraktiken Eingang ins Unterhaltungsrepertoire des europäischen Bürgertums.<sup>126</sup> So erfreuen sich beispielsweise das Schattentheater, das in China als *Pi Ying Xi* und in Indonesien als *Wayang* eine lange Tradition hat, sowie das Handschattenspiel (Ombromanie) im 18. und 19. Jahrhundert großer Beliebtheit.<sup>127</sup> Die ab den 1790er-Jahren populär werdende Phantasmagorie wiederum, bei der Bilder von Geistern auf eine nasse Leinwand rückprojiziert werden, und nicht zuletzt die seit dem 17. Jahrhundert bekannten Laterna-magica-Vorführungen bilden Vorläufer des Kinos.

Diese Beispiele zeigen Entwicklungsschritte auf dem Weg zum Schirm in seinem gegenwärtigen Verständnis. Im Kontext einer Geschichte der Schirm-Praxis (*screen practice*), d. h. einer Bildprojektionspraxis, wie sie der Filmwissenschaftler Charles Musser formuliert hat, sind sie darum herauszustreichen, weil sie den Schirm entweder aufgrund seiner Eigenschaften als semitransparente bzw. neutrale Fläche zur Projektion statischer und bewegter Bilder nutzen.<sup>128</sup>

125 Campe 1810: 146; vgl. auch Grimm 1894: 208.

126 Für eine umfassende Geschichte der Proto-Schirme des 18./19. und 20. Jahrhunderts vgl. Huhtamo 2004.

127 Erkki Huhtamo glaubt, im Schattentheater die Urform der Schirm-Praxis zu erkennen (vgl. Huhtamo 2012: 147).

128 Vgl. Musser 1990: 15–54. Das Kapitel *Toward a History of Screen*

Diese Entwicklung spiegelt sich erstaunlicherweise kaum in der Etymologie. *Schirm* bzw. *Bildschirm* gehen in ihrer medialen Bedeutung erst spät in die deutsche Sprache ein. Während im *Oxford English Dictionary* bereits 1810 die Nutzung des *screen* zur Projektion von Bildern dokumentiert ist,<sup>129</sup> findet sich in Wörterbüchern der deutschen Sprache bis ins 20. Jahrhundert keine vergleichbare Semantik, weder für *Schirm* noch für *Bildschirm*.<sup>130</sup> Das späte 19. Jahrhundert gebraucht zur Benennung des Bildträgers von Camera obscura bzw. Fotografie das Wort *Bildfläche*.<sup>131</sup> 1955 ist in *Trübners Deutsches Wörterbuch* schließlich zu lesen, das Wort *Schirm* gehöre »heute der gehobenen Sprache an« und sei besonders in »näher kennzeichnenden Zusammensetzungen« geläufig, so u. a. »Bildschirm (für Lichtbilder)«.<sup>132</sup>

*Practice* erschien in Charles Mussers Buch *The Emergence of Cinema* im Kontext der Filmwissenschaften, weshalb der Begriff *screen* hier in seiner englischen Doppelbedeutung als Schirm bzw. Leinwand und metonymisch als Kino gelesen werden muss.

129 Vgl. Huhtamo 2004: 5.

130 In der optischen Branchenliteratur soll *Schirm* als Bezeichnung für eine Projektionsfläche allerdings bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert eingeführt worden sein, wie Ludwig Vogl-Bienek schreibt (vgl. Vogl-Bienek 2009: 165).

131 Vgl. Heyne 1890: 430.

132 Götze/Mitzka 1955: 86.

## 4.4 **Screenology** zu einer Medien- geschichte des Schirms

Wie gezeigt werden sollte, bestätigt die Etymologie die Intuition weitgehend, wenn diese den Schirm als eine »flache, rechteckige Oberfläche« annimmt. Dass der Schirm keineswegs immer flach und rechteckig ist, zeigt sich jedoch nicht erst am Beispiel jener Welten, die sich der Betrachterin vermittelt Virtual-Reality-Brillen seit deren Kommerzialisierung in den frühen 1990er-Jahren scheinbar grenzenlos entfalten. Bereits ein Blick auf die frühesten bekannten bildlichen Repräsentationen, die 40 000 Jahre alten Wandmalereien in den El-Castillo-Höhlen, macht deutlich, dass sich der Schirm, verstanden als ein Bildträger, über weite Strecken seiner langen Geschichte in keine geometrische Norm zwingen ließ. Der Expansion des Schirms im Zuge der Entwicklung von Virtual Reality (VR) kann darum auch nur bedingt als Formatsprengung gelten. Und doch lässt sich an der relativen Konformität der Schirmphänomene in der westlichen Bildproduktion eine Traditionslinie ablesen, zu welcher der entgrenzte VR-Schirm in den Augen einiger Autorinnen quer zu stehen scheint.

Um gegenwärtige Schirmphänomene vor dem Hintergrund der Auflösungsstendenz beschreiben zu können, ist es notwendig, vorab deren Ursprung und Entwicklung nachzuzeichnen. Zum ahistorisches Phänomen erklärt, bliebe

der Schirm sonst so banal wie unverständlich.<sup>133</sup> Naheliegender wäre es, den Schirm einer technologischen Entwicklungsgeschichte von visuellen Medien einzugliedern. Eine solche Mediengeschichte setzt gewöhnlich die Gegenwart ans Ende einer teleologischen Entwicklung, die sich entlang grob gesetzter Zäsuren erstreckt. Ausgehend von ursprünglich rein manuellen Bildtechniken (Wandmalerei, Bildhauerei und später Tafelmalerei) erfährt diese Geschichte eine erste zentrale Wende mit der Mechanisierung der Druckverfahren im Spätmittelalter. Es folgt ein großer Sprung zur Erfindung der Lithografie im ausgehenden 18. Jahrhundert und beschleunigt mit der Fotografie aus dem 19. ins 20. Jahrhundert, wo zunächst Film und Kino, dann Fernsehen und Video als vorläufige Höhepunkte technischer Reproduzierbarkeit gelten dürfen, nur um schließlich in digitalen Mediensystemen aggregiert zu werden.

Seit McLuhan interpretieren Medientheorien die Geschichte von Medien häufig als eine linear-evolutionäre, bei der jedes Mediensystem im Verlaufe der Zeit durch ein technisch höherentwickeltes abgelöst wird. Der Mediengeschichte unterliegt demgemäß eine gewisse historische Notwendigkeit: (Kommunikations-)Medien streben nach Latenz und störungsfreier Übertragung. Baudrillard oder Virilio können dann beispielsweise der mediatisierten Gegenwart die Möglichkeit einer vermeintlich unvermittelten Vergangenheit entgegenstellen. Jeder Medienumschlag geht hier

133 Erkki Huhtamo fordert, den Schirm als komplexes kulturelles Phänomen zu verstehen, das sich Generalisierungen widersetzt: »By mapping phenomena claimed to be »without precedent« within wider cultural frames of reference we may be able to penetrate beyond marketing slogans and clichés perpetuated by popular media.« (Huhtamo 2004: 3)

einher mit dem Verlust einer raum-zeitlich begründeten Authentizität, Präsenz oder Realität. Die Gegenwart scheint in solchen theoretischen Positionen die Zäsur der Medien immer bereits überwunden zu haben, wie Georg Christoph Tholen kritisch feststellt.<sup>134</sup> Und Ralf Schnell merkt an, dass jede teleologisch begründete Mediengeschichte sich der Kritik stellen muss, sie sei mehr Konstruktion denn Rekonstruktion und verkürze komplexe historische Prozesse voller Ungereimtheiten auf eine lineare Erzählung.<sup>135</sup> Eine Entwicklungsgeschichte, wie sie oben exemplarisch skizziert wurde, führt überdies methodologische Schwierigkeiten mit sich, muss doch im Milieu einer jeweiligen medialen Epoche die mediale Vergangenheit immer als unzureichend eingeschätzt werden.<sup>136</sup>

Diesem Problem kann begegnet werden, indem Mediengeschichte nicht segmentiert durch epochale Zäsuren entlang eines linearen Zeitstrahls gelesen wird, sondern vielmehr als eine kontinuierliche Transformation von Medienkultur.<sup>137</sup> Ein solcher Diskurs betont Konstanten der

134 Tholen 2002: 9f.

135 Vgl. Schnell 2001: 19; Mersch 2006: 125–127. – Ralf Schnell kritisiert, solchen entwicklungsgeschichtlichen Erklärungsmodellen hafte «etwas Imaginäres, wenn nicht Gewaltames an» (Schnell 2000:19). Er führt aus: »Sie entwerfen ex post eine Tendenz, unter deren Perspektive alle Geschichte als Vorgeschichte der Gegenwart und diese als historisch notwendiger Kulminationspunkt erscheint.« (Schnell 2000:19)

136 Vgl. Mersch 2006: 126f. – McLuhan beschreibt mit »milieu« bzw. »environment« eine kulturelle Umwelt, die durch die vielfältigen Auswirkungen eines jeweils vorherrschenden Mediensystems geformt wird (vgl. McLuhan 1997: 59).

137 Georg Christoph Tholen kritisiert in *Die Zäsur der Medien* jede medien-theoretische Zeitdiagnose, »die die traumatische Kluft technischer Innovationen immer schon übersprungen zu haben wähnt« (Tholen

Wahrnehmung stärker als ontologische Differenzen zwischen Einzelmedien. Das heißt auch, dass die Unterscheidung von analogen und digitalen Bildmedien thematisch hinter Gemeinsamkeiten alles Bildlichen zurückfällt. Außerdem bedeutet dies in Bezug auf Darstellungsmedien eine Priorisierung von Bildphänomenen gegenüber einer Technik der Bildherstellung. Es geht hier also um eine Medialität des Bildlichen, die sich dem Betrachter zeigt und die nur anhand konkreter Phänomene untersucht werden kann. Durch eine derartige Verschiebung des Blicks werden Bildmedien erst vergleichbar. Bleiben sie doch sonst enigmatisch hinter dem Schleier ihrer Epoche verborgen, wenn »alte« Medien immer nur an »neuen« gemessen werden.<sup>138</sup>

2002: 9). Er fordert 2003 eine interdisziplinäre »integrale Medienwissenschaft«. Diese habe »von unserer heutigen, hybriden Medienlandschaft ausgehend, die Aufgabe, im historischen Vergleich vormalige Dispositionen oder Dispositive medienvermittelter Kommunikationsstile und ästhetischer Verfahren zu untersuchen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen etwa über die Modalität der Einbildungskraft und den kategorialen Status der Aisthesis, [...] lassen so eine etwa an bloß medientechnischen Erfindungen gebundene Grenzziehung zwischen *alten* und *neuen* Medien hinter sich.« (Tholen 2003: 38)

- 138 Das Problem wird besonders anhand Marshall McLuhans »Medienkulturgeschichte« deutlich, wenn dieser, wie Dieter Mersch schreibt, »die Struktur einer Medienepoche immer im Lichte der nächsthöheren und avancierteren reflektiert. [...] Der Zugriff auf die Vergangenheit geschieht dann aus der Perspektive der jeweiligen Gegenwart, die auf diese Weise eigentümlich zu glänzen beginnt. Der Zugriff erlaubt keinen kritischen Zugriff mehr, weil das Kriterium fehlt, das eine Distanzierung ermöglichte. Mehr noch: Die Gegenwart prägt sich selbst als Maßstab der Analyse auf, um ihr gegenüber jedes Gewesene als mangelhaft oder zumindest der Überwindung würdig erscheinen zu lassen.« (Mersch 2006: 127)

Es muss unterstrichen werden, dass es keinesfalls um eine Nivellierung historischer Unterschiede gehen kann. Genau so wenig darf der Fehler begangen werden, die eigene historische Perspektive zu leugnen. Ziel ist es, gegenwärtige und vergangene Bildphänomene überhaupt erst in ein Verhältnis der Ähnlichkeit zu setzen und damit vergleichbar zu machen, weil nur die grundsätzliche Vergleichbarkeit von medialen Phänomenen deren Unterscheidung erlaubt.

Dem Ruf nach einer umfassenden Untersuchung des Schirms folgt Erkki Huhtamo mit seinem kulturgeschichtlichen Ansatz der *screenology*. Huhtamo erklärt das Programm seiner Archäologie des Schirms wie folgt:

The focus should not be only on screens as designed artefacts, but also on their uses, their intermedial relations with other cultural forms and on the discourses that have enveloped them in different times and places. [...] Screenology would be a way of relating different types of screens to each other and assessing their significance within changing cultural, social and ideological frames of reference.<sup>139</sup>

Das Problem der Unterscheidbarkeit spitzt sich nun gerade im Schirm zu, wenn dies der Ort ist, an dem sich Typologierungen gemeinhin aufdrängen. So schreibt Charles R. Acland:

139 Huhtamo 2004: 2.

[...] the category of »screen« is baffling precisely because it is not in and of itself a medium, format, or platform. Rather, it is often an in-between manifestation of all three, one that materializes how we come to see and describe the differences and connections among television, film, computers, electronic signage, and digital spaces.<sup>140</sup>

In den Forderungen nach einer Wissenschaftsdisziplin der Screen Studies drückt sich entsprechend das Bedürfnis aus nach einer Forschungsperspektive, welche die »Diversität und Spezifika« von grundsätzlich verwandten Schirmphänomenen beleuchtet.<sup>141</sup> Mit Acland ergibt sich daraus die Notwendigkeit eines doppelten Blicks, der Unterschiede wie Gemeinsamkeiten gleichermaßen berücksichtigt:

[...] our critical gaze is as much directed toward the integrated qualities of all the sites and locations that we casually understand as screens as it is toward the definitive distinctions between and among them.<sup>142</sup>

Die Aggregation verschiedener Medientypen im digitalen Schirm lädt zu einer Neubewertung etablierter medienästhetischer Theorien ein, die das Erleben medialer Inhalte häufig an spezifische Orte, Formate und Kontexte gebunden sahen. Eine Relektüre der einschlägigen Texte (Benjamin, McLuhan, Barthes, Bazin usw.) vermag uns vielleicht auf

140 Acland 2012: 168.

141 Vgl. Göttel 2016: 21.

142 Acland 2012: 168.

unsere Scheuklappen in Bezug auf aktuelle mediale Phänomene hinzuweisen. Die gegenwärtige Medienkonvergenz öffnet dann den Blick auf Medialität als ein individuelles und situatives synästhetisches Widerfahren, das sich nicht so leicht kategorisieren und generalisieren lässt.

# 4.5 Repräsentation und Simulation zwei Traditionslinien des Schirms

Der Schirm liefert einen möglichen Ausgangspunkt zum Vergleich diverser historischer Mediendispositive, die sich unter seiner Minimalbestimmung subsumieren lassen. Einen frühen Eindruck davon, wie eine Archäologie des Schirms aussehen könnte, liefert Lev Manovichs 2001 vorgestellte Genealogie. Ausgehend von seiner Minimalbestimmung des Schirms als einer flachen, rechteckigen Oberfläche führt Manovich den Ursprung des »classical screen« auf das Tafelbild der Renaissance zurück.<sup>143</sup> Die Herkunft der Schirme mobiler Geräte deutet sich beispielsweise in deren Namensgebung an, wenn die Formatausrichtung als Landschafts- bzw. Porträtmodus ausgedrückt wird.<sup>144</sup> Manovich verfolgt die Entwicklung des »classical screen« weiter ins 20. Jahrhundert, wo sich mit einem neuen Schirmtyp, dem »dynamic screen«, auch eine veränderte Betrachtungsordnung einstellt: »Rather than being a neutral medium of presenting information, the screen is aggressive. It functions to filter, to *screen out*, to take over, rendering nonexistent whatever is outside its frame.«<sup>145</sup> Der Schirm von Kino und

143 Vgl. Manovich 2001: 95–97.

144 Vgl. Manovich 2001: 95f.

145 Manovich 2001: 96.

Fernsehen fordert, so Manovich, von der Betrachterin ungeteilte Aufmerksamkeit. Ungeachtet dessen bleibt das Verhältnis von Bild und Betrachter insgesamt stabil. Zumindest bis zu jenem Zeitpunkt, da der Personal Computer die Mediennutzung revolutioniert.

Die in den 1970er-Jahren eingeführte grafische Benutzeroberfläche untersteht noch der repräsentationalen Betrachtungsordnung, nur überlappen sich die Fenster nun und erlauben die simultane Betrachtung mehrerer Bilder, was Manovich mit dem Zapping zwischen TV-Kanälen vergleicht.<sup>146</sup>

Als weit einschneidender für die Kulturgeschichte des Schirms erweist sich laut Manovich jedoch die Entwicklung von VR. Die Zukunftstauglichkeit der seit Morton Heiligs 1962 patentiertem Sensorama schubweise fortschreitenden Technologie darf angezweifelt werden; medienwissenschaftlich ist VR jedenfalls deshalb interessant, weil sich aufgrund des Immersionsvermögens virtueller (Um-)Welten Fragen der Wahrnehmung aufdrängen.<sup>147</sup> Wo sich, wie Manovich schreibt, der physische und der virtuelle Raum decken, ist das Verhältnis von Betrachterin und Schirm neu zu denken: »Frontality, rectangular surface, difference in scale are all gone. The screen has vanished.«<sup>148</sup>

146 Vgl. Manovich 2001: 96.

147 Aktuelle Forschungsergebnisse im Rahmen des VERE-Projekts (Virtual Embodiment and Robotic Re-Embodiment) liefern Hinweise darauf, dass sich mittels Virtual-Reality-Animationen das Körperbewusstsein von Personen beeinflussen lässt. Siehe beispielsweise: Blanke, Olaf; Slater, Mel; Serino, Andrea (2015): Behavioral, Neural, and Computational Principles of Bodily Self-Consciousness. *Neuron* 88: 145–166; <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuron.2015.09.029> (aufgerufen am 06.05.2018).

148 Manovich 2001: 97.

Virtual Reality, so argumentiert Manovich, folgt einer ganz anderen Traditionslinie als der Repräsentations-Schirm, der seit der Renaissance auf die strikte Trennung von Virtualität und Realität bedacht sei.<sup>149</sup> VR lasse sich stattdessen aus den antiken Künsten Fresko und Mosaik herleiten.<sup>150</sup> Die Spur dieser auf Raumillusion abzielenden Techniken nehmen demnach im 19. Jahrhundert die Panoramen, Dioramen und Wachsfigurenkabinette auf. Während in den genannten Beispielen der reale Raum fließend in den virtuellen übergeht, hebt VR deren Unterscheidung gänzlich auf, wie der Autor meint: »[T]he actual physical reality is disregarded, dismissed, abandoned.«<sup>151</sup>

Manovichs Versuch einer Genealogie des Schirms hat diesen erstmals als ein spezifisches Phänomen herausgestellt und damit die Grundlage zu dessen Erforschung gelegt. Kritisch muss angefügt werden, dass die historische Klassifizierung von Schirmtypen wohl zu schematisch ist, als dass sie der Komplexität der Geschichte gerecht werden könnte. Die Unterscheidung einer Repräsentations- und einer Simulationstradition des Schirms hält einer genaueren Befragung kaum stand, wenn man die Vielfalt der Schirmphänomene in Betracht zieht. Woran sollte sich beispielsweise eine scharfe Trennung der Traditionslinien festmachen lassen? Manovich ist in diesem Punkt undeutlich.

149 Markus Rautzenberg findet die Bezeichnung »virtuelle Realität« unglücklich gewählt und schlägt statt ihrer »digitale Wirklichkeiten« vor. Denn, so erklärt er: »[W]eder hat man es hier [bei der virtuellen Realität, Anm. d. A.] mit ›Realität‹ im Sinne physischer Materialität noch mit ›Virtualität‹ zu tun, da auch digitale Bilder eine unabweisbar aktuelle Wirklichkeit in der Wahrnehmung aufweisen; und nur mit dieser wird interagiert.« (Vgl. Rautzenberg 2012: 121.)

150 Vgl. Manovich 2001: 111–115.

151 Manovich 2001: 113.

Einmal ist das entscheidende Kriterium die Maßstäblichkeit der Darstellung, ein andermal die Größe des Schirms, dann wieder der Standpunkt der Betrachterin. Für seine Kategorisierung vertraut er so auf simple Raum-Zeit-Parameter. Der Komplexität ästhetischer Erfahrung ist damit kaum Rechnung getragen.

Auch wenn Manovichs Denken größtenteils frei ist vom Kulturpessimismus anderer Autoren, schleicht sich das bekannte Motiv der Falschheit der Bilder doch unvermeidlich auch in diesen Diskurs, wenn Manovich den physischen und den virtuellen Raum kategorial trennt. Einmal mehr stehen sich Sein und Schein in Opposition gegenüber. Der Siegeszug des Simulations-Schirms bedroht die physische Realität, indem er sie durch eine virtuelle Simulation ersetzt. In der Differenz zwischen Repräsentation und Simulation wird das Problem des Entzugs des Mediums akut.

Beschränkt man die Frage nach der Auflösung des Mediums allein auf den Schirm, so muss festgehalten werden, dass sich knapp zwei Jahrzehnte nach Erscheinen von *The Language of New Media* die Situation des Schirms etwas anders darstellt, als man damals vermuten durfte. VR vermochte sich trotz verschiedener Anläufe bisher nicht als bedeutende Praxis der Medieninteraktion durchzusetzen. Auch darf argumentiert werden, dass die miniaturisierten, mobilen Schirme von heute wieder der »klassischen« repräsentationalen Betrachtungsordnung folgen. Und man darf daraus folgern, dass wir – zu diesem Schluss kommt auch Manovich – noch immer in der Ära des Schirms leben.<sup>152</sup>

Über diesen engeren Horizont des Schirms hinausgedacht, steht mit der Frage nach dem Stand des Mediums

152 Vgl. Manovich 2001: 115.

eine reflexive Distanz auf dem Spiel. Am Ende wäre es dann unerheblich, ob nun der Repräsentations- oder der Simulations-Schirm die Oberhand gewinnt. Auf unterschiedlichen Wegen führen nämlich beide Linien zum Verlust der medialen Differenz. Denn ob wir es nun mit einer linearen historischen Evolution von der Repräsentation zur Simulation zu tun haben oder mit parallel laufenden Traditionslinien: In letzter Konsequenz bewegen sich ihre Bahnen aufeinander zu, weil Präsenz wie Immersion notwendig mit Immedialität zusammenfallen.<sup>153</sup>

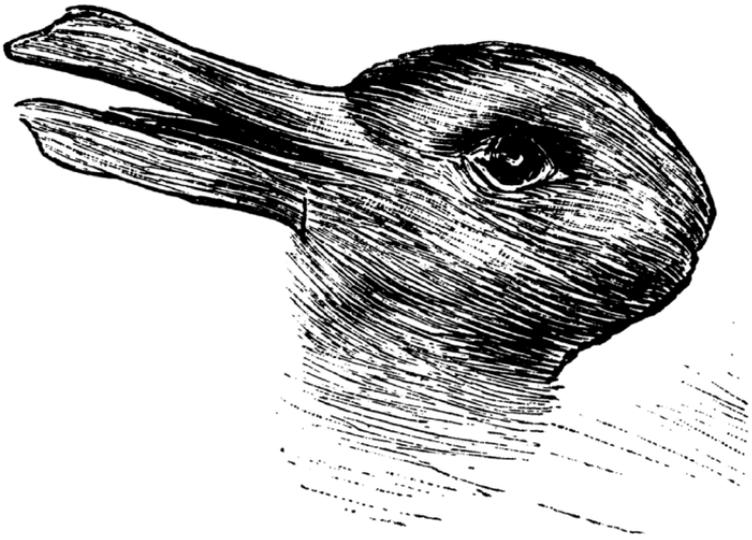
Beschreitet man die evolutionären Bahnen, die der Schirm in den Medientheorien des 20. Jahrhunderts auf seinem Weg zur Immersion einerseits und zur Präsenz andererseits zeichnet, so sieht man sich mit einem zurückweichenden Rahmen konfrontiert. Je nachdem, ob wir es mit dem kontraktilen Repräsentations-Schirm oder dem expansiven Simulations-Schirm zu tun haben, flieht der Rahmen in entgegengesetzte Richtungen, wobei die beiden Fluchtwege sich folgendermaßen veranschaulichen lassen: Der Rahmen des Repräsentations-Schirms zieht sich vor den Augen des Betrachters zusammen und gibt die Sicht frei auf eine unvermittelte Realität. Der Simulations-Schirm wiederum treibt den Rahmen über das Sichtfeld nach außen, bis dieser sich mit dem Horizont der optischen Wahrnehmung deckt. Zumindest theoretisch würde in dem Fall der Rahmen – und damit das Medium – unkenntlich.

153 Beide beschriebenen Szenarien würden in der Immedialität enden, nicht bloß die enthüllte Präsenz. Auch die vollständige und nahtlose sensorische Umhüllung der Betrachterin durch die Virtualität überwindet die *Durchsicht* zugunsten der *Ansicht*. *Einsicht* jedoch, d. h. die Möglichkeit zur Erkenntnis, geht unter dem Einfluss unvermittelter Sensation verloren.

In dieser Art der Erzählung, die zwischen Utopie und Dystopie schwankt, wird das Medium zum metaphysischen Scharnier, das uns entweder die Realität verlustig macht oder aber den Blick freigibt auf ein Jenseitiges. Es gibt sich dabei als sich selbst nicht zu erkennen, weshalb am Medium weiterhin ein Illusionspotenzial haftet. Gegen diese Interpretation muss eingewendet werden, dass Repräsentation und Simulation vielleicht nicht strikt zu trennen sind. Sie können ebenso Darstellungsmodalitäten beschreiben, die im Medialen miteinander verwachsen sind. Repräsentation meint im Sinne medialer Performativität: etwas durch sich zeigen; Simulation meint dagegen: sich als etwas zeigen. Im Detail lässt sich dies so aufschlüsseln: Etwas zu zeigen meint, dieses Etwas *durch sich* zu zeigen. Und dies wiederum bedeutet, sich im Zeigen mitzuzeigen, nicht als sich selbst, sondern *als das Gezeigte*.



5 **Rahmen,  
Spiegel,  
Membran**



Joseph Jastrow, *Hasen-Enten-Kopf*, 1892

## 5.1 **Drei Denkfiguren**

Das fünfte Kapitel dieser Arbeit befreit den Schirm aus seiner engeren Begrenzung. Anhand dreier Denkfiguren werden ästhetische Eigenarten des Schirms anschaulich. Die Wahl der drei Figuren *Rahmen*, *Membran* und *Spiegel* leitet sich aus den folgenden Überlegungen her: Ausgehend von der in Kapitel 4 vorgeschlagenen Definition, dass der Schirm eine Fläche ist, die sich von ihrem jeweiligen Hintergrund abhebt als ein Bild, ergeben sich drei strukturierende Elemente, die genauer zu betrachten sind. Der Schirm besteht demnach aus einer Begrenzung, einer Fläche und einem Bild. Alle diese Elemente des Schirms sind aufeinander bezogen und voneinander abhängig. Sie verweisen wiederum auf drei Begriffspaare, die keine Gegensätze darstellen, sondern Modi des Zeigens, die im Schirm chiastisch verschränkt sind. Es sind dies: Einschluss/Ausschluss, Transparenz/Opazität, Zug/Entzug. Damit sind Kräfte beschrieben, die durch den Schirm wirken und in der ästhetischen Einstellung zur Wahrnehmung kommen. Ein- und Ausschluss verweisen auf den Kontrast, den der Schirm an seiner Grenze herstellt. Transparenz und Opazität stehen für das Diaphane, das Durchscheinen also, mit dem die zeigenden Strukturen des Schirms angesprochen sind. Zug und Entzug schließlich verbinden die Betrachterin mit dem Schirm durch das Imaginäre des Spiegelbilds, das das Selbst entzweit, aber auch als Subjekt stabilisiert.

# Rahmen der Kontrast

Da es, wie Sybille Krämer bemerkt hat, in der Welt keine zweidimensionalen Flächen, sondern nur Oberflächen von voluminösen Körpern gibt, ist der Schirm keine undifferenzierte, unbegrenzte Fläche, vielmehr immer bereits eine begrenzte Oberfläche.<sup>154</sup> Als solche ergeben sich für den Schirm drei strukturierende Elemente: die Grenze, die Oberfläche und das Umfeld. Diese drei Elemente sind konstitutiv ineinander verzahnt und aufeinander bezogen. Keines kann dann unabhängig von den anderen wahrgenommen werden. Das Bild ist ebenso wenig ohne Grund und der Grund ohne Bild erfahrbar, wie sich das Bild ohne ein Bild-Anderes zeigt. In einer Bildpraxis, die historischen und kulturellen Wandlungen unterworfen ist, ändert sich auch das Verhältnis von Grenze, Oberfläche und Umfeld. Um solche Verschiebungen nachvollziehen zu können, müssen erst die Bezüge und deren mediale Effekte genauer untersucht werden.

Entlang der eben beschriebenen Struktur gedacht, ist der Schirm zunächst durch einen Rahmen konstruiert, der im Ein-/Ausschlussverfahren des Kontrasts Bilder wahrnehmbar macht und sie so als Bilder stabilisiert. Die Stützfunktion dieses Rahmens wird nun aber im Zuge der Entmaterialisierung des Mediums fragwürdig. Und mit der Rahmenstärke ändert sich auch das Verhältnis von Bild und Umfeld, das der Schirm herstellt. Bildet der Rahmen im Sinne von Derridas Parergon eine Übergangszone zwischen

154 Krämer 2015: 10.

dem Innen und Außen, die weder dem einen noch dem anderen wirklich zugehörig ist, entfällt dieser Bereich der Vermittlung scheinbar in dem auf eine einfache Grenze reduzierten geometrischen Rand heutiger Schirme. Die dadurch entstehende Juxtaposition lässt Welten unvermittelt aufeinanderprallen.

### 5.2.1 Parergon

#### der Schirm als Grenzfall des Rahmens

Die einzige Art, das Negative zu denken, besteht darin, dass man denkt, es *ist nicht*, und die einzige Art, seine negative Reinheit zu bewahren, liegt darin, dass man es – statt es dem Sein als unterschiedene Substanz an die Seite zu setzen, wodurch es alsbald mit Positivität durchsetzt würde –, aus dem Augenwinkel heraus verstohlen als bloßen *Rand* des Seins betrachtet, der in ihm als das enthalten ist, was ihm fehlen würde, wenn der absoluten Fülle etwas fehlen könnte [...].<sup>155</sup>

Am Schirm ist mehr Rahmen als man denken könnte. Dort, wo das Bild aufhört, wo es gegen außen abgeschlossen ist, beginnt er. Er ist nicht mehr viel, wird immer weniger, ist aber – noch – vorhanden. Seine Funktion mag immer die gleiche sein, seine jeweiligen Ausprägungen sind hingegen divers. Während z. B. der Rahmen der Kunst, dies versuchte u. a. Daniel Buren zu zeigen, sich seit den 1960er-Jahren vom unmittelbaren Anschluss an den Schirm gelöst hat, um sich konzentrisch verschachtelt nach außen hin – zum Museum, zum Kunstsystem, zur Kultur – zu vervielfachen,<sup>156</sup> erstreckt sich der dunkle Rahmen des Kinos über den ganzen Saal und damit über das gesamte Blickfeld, um nur den Schirm auszusparen. Um die meisten Computer- und TV-Bildschirme wiederum zieht sich zunächst ein mehr oder weniger dünner schwarzer Rahmen mit der gleichen haptischen Qualität wie das Bild und dann manchmal noch ein zweiter metallischer Gehäuserahmen. Bei der jüngsten Generation von Smartphones bedeckt der Schirm die gesamte Fläche des Geräts. Hier fällt der Blick vom Rand direkt in das Geschehen

155 Merleau-Ponty 1994: 78f.

156 Vgl. Buren 1995: 123–142.

im Hintergrund ohne die optische Barriere des Rahmens. Höchstens die Hand, die das Gerät umfasst, bildet eine Art organischen Rahmen, der allerdings auch, indem er aus dem Umfeld ins Bild greift, eine Verbindung zwischen dem Außen und dem Innen schafft.

Was all diese vielfältigen Rahmen verbindet, ist ihre strukturelle Bedeutung für den Schirm. Zum einen spannt der Rahmen dessen Membran als stabilisierendes Gerüst und zum anderen bildet er dessen definierende Grenze. Er ist also Bestandteil des Schirms und hängt diesem doch nur äußerlich an. Die ungewisse Position dieses Zwischen- und Randphänomens wirft einige Fragen auf. Jacques Derrida formulierte sie so: »Wo hat der Rahmen seinen Ort. [sic] Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen?«<sup>157</sup>

Um den Rahmen zu untersuchen, muss er erst eingefasst werden. So ins Zentrum gerückt, als gerahmtes Bild, gehen jedoch seine rahmenden Eigenschaften verloren. Diese Problematik wird von Annette Gilbert beschrieben als die »Unmöglichkeit einer Gleichzeitigkeit von Rahmensein und Gerahmtwerden«.<sup>158</sup> Wir begegnen hier einmal mehr dem vertrauten Motiv des Entzugs. Nun besteht aber keine Möglichkeit, den Rahmen zum Sujet zu machen, ohne ihn ins Bild zu setzen. Es bleibt also nur, sich beim Betrachten des Rahmens des Unterschieds zwischen Gerahmtem und Rahmendem bewusst zu sein.

157 Derrida 1992: 84.

158 Gilbert 2013: 229.

Die Schwierigkeit, den Rahmen in den Blick zu nehmen, beschäftigte Jacques Derrida im *Parergon*-Text.<sup>159</sup> Seine Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* leitet einen Diskurs über den Rahmen ein als Voraussetzung für die Unterscheidung des Innen und Außen, d. h. »dem inneren oder eigentlichen Sinn und dem Umstand des Objekts«. <sup>160</sup> Der Rahmen ist gemäß Derrida ein *Parergon*, ein Beiwerk also, und als solches dem *Ergon* (Werk) nur schwer zuzuordnen:

[Es] berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. Es ist zunächst (*d'abord*) das An-Bord (*l'à-bord*).<sup>161</sup>

Derrida macht die Medialität des Rahmens explizit, indem er zunächst *le bord*, den Rand also, etymologisch mit dem mittelhochdeutschen *Bort* (Tisch, Brett, Bord des Schiffes) verbindet, um dann fortzufahren:

Der Rand (*bord*) ist aus Holz, scheinbar nebensächlich wie der Rahmen eines Gemäldes. Zusammen mit dem Stein, und mehr noch als der Stein, benennt das Holz die Materie (*hylè* besagt Holz). Diese Fragen des Holzes, der Materie, des Rahmens, der Grenze zwischen dem Innen und dem Außen müssen, irgendwo am Rande, zusammen aufgeworfen werden.<sup>162</sup>

159 Vgl. Derrida 1992: 31–176.

160 Derrida 1992: 65.

161 Derrida 1992: 74; Anmerkungen in Klammern vom Übersetzer.

162 Derrida 1992: 74f; Anmerkungen in Klammern vom Übersetzer.

Der Rahmen hat eine materielle Dichte, eine Randstärke, und somit einen Ort. Dennoch ist er aufgrund seiner Ausdehnung nicht abschließend zu lokalisieren. Zwischen Rahmendem und Gerahmtem bildet der Rahmen eine Übergangszone. Aus größerer Distanz wird diese Zone intuitiv, aufgrund des optischen Kontrasts, zusammengefasst und zu einer einfachen Umrandung abstrahiert. Bei näherer Betrachtung hat der Rahmen aber selbst zwei Ränder, die ihn nach innen und außen abgrenzen. Derrida schreibt hierzu: »Das Unbegreifliche des Randes (*du bord*), des An-Bord (*l'à-bord*), würde nicht allein an der inneren Grenze erscheinen, die zwischen dem Rahmen und dem Bild, [...] verläuft. Sondern ebenso an der äußeren Grenze.«<sup>163</sup>

Folglich hat der Rahmen eine zweifache Natur: Er trennt und ist selbst abgetrennt. Das macht seine Position derart zwiespältig. Er befindet sich in einem prekären Zwischenraum zwischen zwei Gründen, einem Hinter- und einem Vordergrund, hat selbst zwei Gründe, stützt als Grund beide, ist jedoch keinem der beiden loyal. Seine Zugehörigkeit wechselt je nach Betrachtung; mal ist er Teil des Bildes, mal Teil des Umfelds.

163 Derrida 1992: 80; Anmerkungen in Klammern vom Übersetzer.

Das *Parergon* ist zugleich vom *Ergon* (dem Werk) und vom Umfeld abgelöst, es hebt sich zunächst ab wie eine Gestalt vor ihrem Hintergrund. Aber es hebt sich davon nicht ab wie das Werk. Dieses hebt sich ebenfalls vor einem Hintergrund ab. Der *parergonale* Rahmen hebt sich seinerseits vor zwei Hintergründen ab, aber in bezug [sic] auf jeden dieser beiden Hintergründe; er geht im anderen auf.<sup>164</sup>

Die Frage nach der Grenze des Rahmens ist auch die Frage nach der Beziehung zwischen der Bildfläche und ihrem Hintergrund. In der Kunsttheorie meint man dieses Thema längst abgehandelt. Während bis ins 19. Jahrhundert die Vorstellung des Rahmens als absolute Grenze in der Malerei unhinterfragt blieb, sah die Moderne verschiedene Ansätze, den Rahmen aufzulösen, um das Bild zu entgrenzen.<sup>165</sup> Ein Diskurs, der typologisch unterschiedliche Bildträger einführen will, muss die Geschichte des Rahmens neu aufrollen. Als nämlich die Kunst der Moderne die strukturelle Bedeutung des Rahmens bereits geschwächt hatte, verhalfen ihm elektronische Medien zum Comeback. Frühe Fernseh- und Computerbilder waren von materialschweren Rahmen eingefasst, die stärker an die dekorative Opulenz barocker Gemälderahmen erinnern denn an die schlichte Konturierung moderner Schattenfugenrahmen. Schon aus rein technischen Gründen waren Röhrenbildschirme massig. Außerdem hatte die Rückführung des Bildes aus dem *White Cube* in den privaten Wohnraum Einfluss auf die Gestaltung der

164 Derrida 1992: 82; Anmerkungen in Klammern vom Übersetzer.

165 Zur Geschichte des Verhältnisses von Bildfläche und Wand, siehe z. B.: O'Doherty 1996: 7–33.

rahmenden Elemente von Fernsehgeräten. Die Apparate waren eigentliche Möbelstücke nicht nur in ihrer Größe, sondern auch in ihrem Design, weshalb sie sich bestens in die wohnliche Umgebung einfügten. Ästhetisch gehörte der TV-Rahmen bis in die 1970er-Jahre nicht zum Bild, vielmehr passte er sich der Umgebung an. Im Unterschied dazu grenzten sich spätere Modelle als eigenständige, gar fremde Einheiten vom Wohnraum ab. In neue Materialien gekleidet, repräsentierten diese TV-Geräte den Einzug des technologischen Fortschritts in die Sphäre des Privaten. Der Rahmen, herausgelöst aus dem Wohnzimmer, verband sich nun stärker mit dem Bild. Erst mit der Markteinführung der ersten bezahlbaren LCD-Flachbildschirme Mitte der Nullerjahre folgte der Rahmen elektronischer Bildschirme dem Ideal ästhetischer Reduktion und knüpfte dort an, wo die Kunst bereits ein Jahrhundert zuvor angelangt war.



Cornelis Gijsbrechts: *Rückseite eines Gemäldes*, 1670,  
Öl auf Leinwand, 66.6 × 86.5 cm



Werbung für die Samsung Galaxy-Serie S8, S8+, Note8, 2017

### 5.2.2 **Entmaterialisierung als Rematerialisierung** die Gewalt des rechten Winkels

Der Schirm ist gegenwärtig nur mehr selten von einem aufdringlichen Rahmen eingefasst. Es drängt sich die Frage auf, wie sich die Ephemerisierung des Geräts auf die Ästhetik des Schirms auswirkt. Eine mögliche Antwort liefert André Bazins Theorie des Kinos. Für Bazin polarisiert der »zentripetale« Rahmen des Gemäldes, wie im Übrigen auch Bühne und Rampe des Theaters, den Raum nach innen.<sup>166</sup> Erst der Rahmen ermöglicht das Gemälde, indem er die Darstellung auf einen Ort innerhalb seiner Umgrenzung konzentriert. Die Leinwand des Kinos, so Bazin, ist im Gegensatz dazu »zentrifugal«; was sie zeigt, kann sich ungehindert ausdehnen.<sup>167</sup> Ihre Umgrenzung ist kein Rahmen, sondern zeigt, einer Maske gleich, jeweils nur einen Ausschnitt und deckt den Rest der Handlung ab, die sich in der Vorstellung des Zuschauers fortsetzt.<sup>168</sup> Bazin glaubt, die Anwendung des Prinzips der Leinwand auf die Malerei würde zu einer Entgrenzung des Bildes führen.<sup>169</sup>

Dass die Ephemerisierung sich auch ganz anders auf die Ästhetik des Schirms auswirken kann, zeigt Stephen Monteiro. Er argumentiert, dass die zu beobachtende Vergrößerung des Schirms im Verhältnis zum gleichzeitig sich reduzierenden Gerät zu einer Ästhetik beiträgt, die den

166 Vgl. Bazin 2009: 192, 225.

167 Vgl. Bazin 2009: 192, 225.

168 Vgl. Bazin 2009: 192, 225.

169 Vgl. Bazin 2009: 225f. – Weil Kino, Theater und Malerei bei Bazin Dispositive mit sehr distinkten Bedingungen beschreiben, ist die Vorstellung gegenseitiger Übertragbarkeit der jeweils rahmen- den bzw. maskierenden Prinzipien nur schwer annehmbar.

Schirm relativ zum Bild stärkt. Das manipulierbare Bild, so Monteiro, muss sich heute den Vorgaben digitaler Geräte unterordnen; es wird verzogen und beschnitten, bis es ins genormte Darstellungsformat des Schirms passt. Monteiro schreibt: »By privileging the screen, the object is reinforced while the image must adapt.«<sup>170</sup> Das in den Schirm gezwängte Bild führt laut Monteiro zu zwei Situationen: Entweder verweist das sich ans Format anpassende Bild auf den Schirmrahmen oder aber das sich über die gesamte Schirmoberfläche erstreckende Bild betont dessen Rand. Der zweite Fall ist deshalb interessant, weil hier Bild und Rahmen deckungsgleich sind. Der Schirm *ist* Rahmen, wie Monteiro, bezugnehmend auf Stanley Cavells Kinotheorie, sagt. Der auf einen Rand reduzierte Rahmen hebt die geometrische Konstruktion des Schirms hervor. Auf seine bloße Grenze reduziert, hat sich der Schirm aller Nebensächlichkeiten entledigt und erscheint dadurch zwingender als zuvor. Bild und Schirm sind ununterscheidbar, untrennbar, eins. Und es scheint alles andere als sicher, dass die Reduktion des Rahmens zu einer wirklichen Durchlässigkeit geführt hat. Tatsächlich fördert die starke Betonung des Rechtecks eher den Eindruck der Unzugehörigkeit des Bildes zum Umfeld, in dem es erscheint. Diese Einschätzung wird durch folgende, von Stephen Monteiro zitierte Feststellung Carla Gottliebs gestützt: »[A]n edge does not possess the same binding power as a frame or line; it is merely a termination.«<sup>171</sup>

Boris Groys sprach in der Rezension einer Arbeit von Damien Hirst einmal über »die Gewalt und den Terror«, die

170 Monteiro 2017b: 267.

171 Gottlieb, Carla (1976): *Beyond Modern Art*. New York, NY, EP Dutton: 126, zit. nach: Monteiro 2017b: 283.

von der geometrischen Form ausgingen.<sup>172</sup> Groys' Überlegungen zu dieser »Unterbrechung, in Form einer transzendenten Wunde« lassen sich durchaus für unser Thema verallgemeinern.<sup>173</sup> Der Wunde geht ein Schnitt voraus, verursacht durch den Schirm, dessen Wortstamm *\*(s)ker-* (schneiden/trennen) ihn dazu etymologisch veranlagt. Der Schnitt produziert zwei Ordnungen: ein Innen und ein Außen. Sie schließen sich gegenseitig aus und sind unvereinbar. Groys schreibt dazu: »Die zwei Ordnungen treten aber miteinander in keine sinnvolle Kommunikation. Es gibt zwischen ihnen keine Dialektik, keine Versöhnung, keine Synthese.«<sup>174</sup>

Der Vorgang des Schnitts muss noch genauer betrachtet werden. Er ist nämlich gebunden an eine Übertragung. Zunächst wird ein Bild aus seinem Grund geschnitten und in einen anderen versetzt, d. h. diesem aufgefropft.<sup>175</sup> Erst die Übertragung produziert den Kontrast, der nötig ist, damit das Dargestellte als Bild sichtbar wird. Nur dadurch, dass sich das Bild von seinem Grund unterscheidet, wird es zum Bild. Zwischen dem Innen und dem Außen entsteht eine – räumliche, zeitliche, imaginäre – Distanz, die sich als Differenz zeigt. Der Rahmen des Schirms markiert das Bild als solches und zeigt an, dass eine Versetzung stattgefunden hat. Der Rahmen hat demnach die Funktion eines Führungszeichens, nämlich diejenige, »Anfang und Ende einer Führung zu rahmen«.<sup>176</sup>

172 Groys 1994: 72.

173 Groys 1994: 72.

174 Groys 1994: 72.

175 Zum Thema der Aufpfropfung, siehe Wirth 2007: 64–57.

176 Benninghoff-Lühl, Sibylle (1998): *Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede.* Stuttgart,

Wie beim Pfropfvorgang in der Gärtnerei hinterlässt der Schnitt durch den Schirm seine Spur: Gast und Gastgeber verbindet eine Narbe. Sie gehört weder dem einen noch dem anderen alleine an und lässt nicht vergessen, dass beide, Gast und Gastgeber, beschnitten wurden. Die Verletzung betrifft also beide Teile: Gast/Gastgeber, Innen/Außen, Bild/Grund. Der Schnitt schließt beide Teile voneinander aus, macht jeden einzelnen Teil vollständig und mangelhaft im Verhältnis zum je anderen. Das Bild erscheint durch seine Grenze erfüllt hinsichtlich seiner Bildlichkeit. Ungenügend ist es dennoch im Vergleich zu der es umgebenden Realität. Umgekehrt scheint der Realität nichts fehlen zu können, außer im Vergleich zum bildlichen Ideal. Bild und Grund sind ausschließlich aufeinander bezogen, ergänzen sich als positive/negative Form vermittels des Schirms. Mangeln tut es an der Grenze.



Nam June Paik: *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii*, 1995, Videoinstallation (Detail), ca. 460 × 1220 × 120 cm

### 5.2.3 **Juxtaposition** der Schirm als Ort des unvereinbaren Widerspruchs

Wie gezeigt werden sollte, hat der Schirm die Funktion, das Bild vom Gegenstand, den Gegenstand vom Bild abzugrenzen. Er scheidet dasjenige, was er verbindet, und verbindet dasjenige, was er scheidet. Essenziell ein Kontrastmittel, stellt er zwei Dinge zu- und gegeneinander. Diese Zueinanderstellung wird häufig – zumindest dort, wo sie brisant ist – als ein Widerspruch aufgefasst. In diesem Widerspruch steckt vielleicht der Kern einer Kritik am Bildmedium, welche dessen gesamte, im Speziellen aber dessen jüngere Geschichte durchzieht. Der Vorwurf an den Schirm lautet im Grundsatz, er stelle Dinge zueinander, die nicht zusammengehörig, die unvereinbar seien. An ihm würden Dinge erfahrbar, die sich so sehr von der Lebenswelt des Betrachters unterschieden, dass diese aus ihrem natürlichen Gleichgewicht gerate. Dem Schirm wird angelastet, der Perversion als Einfallstor ins Soziale zu dienen. Die im Zuge der Digitalisierung intensivierete mediale Vernetzung hat Diskurse entlang dieser Argumentationslinie vermutlich verschärft. Der Schirm wird für verschiedene als Probleme wahrgenommene gesellschaftliche Veränderungen verantwortlich gemacht. Als Beispiele für gegenwärtige mediale Brennpunkte tun sich folgende beiden Themen hervor: die Darstellung von Gewalt und die Pornografie. In beiden Fällen wird das Gezeigte als unangebracht erachtet, weil es – so zumindest der Vorwurf – in allzu großem Kontrast zum Alltäglichen stehe.

Der Einbruch des Unbekannten stellt jedoch nicht nur eine Gefahr dar, sondern im Gegenteil schützt der Schirm

auch vor der Gefahr des Fremden. Die Juxtaposition – die Nebeneinanderstellung von scheinbar Unvereinbarem –, die der Schirm ermöglicht, setzt Dinge in Relation zueinander. Im widersprüchlichen Verhältnis von Gerahmtem und Rahmendem zeigt sich eine grundlegende Widersprüchlichkeit der Welt. Der Schirm ermöglicht erst die Konfrontation mit dem Widerspruch und damit den Umgang mit ihm. Er rückt den gesamten Kontrastumfang der Welt ins Bild und insistiert auf einer geteilten Verantwortung für alles Widersprüchliche darin. In dieser Weise vermag der Schirm vielleicht vor Illusion, Ignoranz und Naivität zu schützen.

1964 sucht Marshall McLuhan die Simultaneität der Erfahrung in einem elektronisch vernetzten »globalen Dorf« zu beschreiben.<sup>177</sup> Die Geschwindigkeit der Übertragung sieht er als Ursache für einen fehlenden Zusammenhang der Informationen: »Alles ist [...] Apposition, Figur ohne Grund, ohne Verbindung, alles nur Juxtaposition.«<sup>178</sup> Schirme sind zu jener Zeit noch mehrheitlich stationär und die fremden, projizierten Welten stehen in einem deutlichen Kontrast zur simplen Biederkeit der Wohnzimmer, in die sie einfallen. Für das damalige Fernsehen ist die Metapher vom Fenster zur Welt durchaus angebracht.<sup>179</sup>

Die Mobilität und schiere Ubiquität des Schirms haben in den vergangenen Jahren den Effekt der Juxtaposition noch verschärft und verändert. Mit den mobilen Geräten geht das

177 Vgl. McLuhan 1995: 39f. – Paul Virilio wird später in ähnlicher Weise von einer »Gleichzeitigkeit der verschiedenen Handlungen« im Telekommunikationszeitalter sprechen (vgl. Virilio 2000: 19).

178 McLuhan 2001: 22.

179 So benutzte zum Beispiel der deutsche Fernsehhersteller Telefunken in den 1950er-Jahren den Werbeslogan »Ihr Fenster zur Welt!« (vgl. Elsner/Müller 1988: 396f.).

Fenster heute auf Wanderschaft und es ist nun das wechselnde Umfeld, das neue Bezüge produziert. Bilder diverser Genres treffen dabei hart und scheinbar unversöhnlich aufeinander. Der Schirm versinnbildlicht eine Welt, deren Komplexität sich in ständig wechselnden Kontrasten unablässig aufdrängt.

Jederzeit und allerorts wirken Bilder auf uns ein und fordern Anteilnahme. Es wäre naiv, sie als gänzlich unzugehörig abzutun. Das Leiden von Opfern eines Giftgasangriffs in Duma, Syrien, das die Betrachterin beim Frühstück im konfliktfreien Zürich vermittelt, ist nicht exotisch. So wenig ist die Tatsache pervers, dass man in Frieden frühstücken kann, während andernorts Menschen um Atem ringen. Keine der Realitäten kann für sich in Anspruch nehmen, wahrer zu sein als die andere. Beide fallen aus dem Rahmen und fallen ein in die Szene des je anderen. In ihrem Nebeneinander gehören sie beide einer einzigen, unvereinbaren Realität an. Gerahmtes und Rahmendes bilden zwei Szenen eines in sich gespaltenen Gesamtbildes, das unser Gesichtsfeld ausfüllt.<sup>180</sup>

Der Befund einer geteilten Realität gilt nicht nur dann, wenn das Bild indexikalisch auf ein spezifisches Ereignis verweist, sondern auch dann, wenn das Bild einzig der Fantasie seiner Autorin entspringt. Selbst dieses Bild hat seinen

180 Das Gesichtsfeld, wie es hier verstanden ist, hat keine scharfe Begrenzung. Merleau-Ponty schreibt: »Unser Gesichtsfeld ist nicht herausgeschnitten aus unserer objektiven Welt, ist nicht ein Fragment aus ihr mit klaren Grenzen, wie die vom Fenster eingerahmte Aussicht. Wir sehen darin so weit, als der Anhalt unseres Blickes an den Dingen sich erstreckt – weit hinaus über die Zone deutlichen Sehens, und sogar hinter uns.« (Merleau-Ponty 1974: 322)

Ursprung in etwas Realem: der subjektiven Vorstellung. In solchen Bildern ist die ganze Möglichkeit des menschlich Vorstellbaren versammelt. Sie stellen das Mögliche in eine Beziehung zum Gegebenen – beides als Teile einer Realität. Eine kategorische Trennung von Virtualität und Realität ist also unsinnig. Maurice Merleau-Ponty hat bereits gezeigt, dass das Imaginäre Anteil hat am Realen.<sup>181</sup>

Man kann sich über die offenbare Widersprüchlichkeit empören und deshalb versuchen, das Innen dem Außen, das Bild der Realität anzugleichen und diese Angleichung wenn nötig zu erzwingen. Die Differenz mag sich durch Zensur und Propaganda tatsächlich für einen Moment aus dem Gesichtsfeld bewegen. Allerdings verschwindet auch dann der Widerspruch nicht, sondern verschiebt sich nur. Ebenso kann man sich vom Schirm abwenden in der Überzeugung, dass es sich in seliger Ignoranz besser lebt und dass der Schirm nur für unnötige Irritation sorgt. Das Problem ist nur: Der Widerspruch und die daraus resultierende Verantwortung für die Umwelt existieren auch im Rücken des Betrachters. Als einzig ehrlicher Umgang mit dem im Schirm ständig präsenten Widerspruch bleibt dann das Akzeptieren und Aushalten desselben.

181 Merleau-Ponty 1994: 62–65.

#### 5.2.4 **Blendung**

### Sugimoto und das Spiel der Kontraste

Wenn ich mich an den Schirm richte, dann richte ich mich an ihm aus. Frontal. Mein Gesicht ist dem Schirm zugewandt und meine Augen sind konzentriert auf das Bildgeschehen im geometrisch abgegrenzten mittigen Feld. Was außerhalb des medialen Rahmens, in der Peripherie des Blickfelds geschieht, ist Nebensache und berührt die Wahrnehmung normalerweise nur als latentes Rauschen. Der Schirm präsentiert sich als eine Bildfläche, die dem Raum, in dem sich die Betrachterin befindet, vorgelagert scheint. Während der Schirm etwas auf seiner Oberfläche zeigt, verdeckt er zugleich, was sich hinter bzw. unter ihm befindet. Das eine bedingt hier das andere: Indem der Schirm einblendet, blendet er auch aus.

Nicht zuletzt dieser Blendung wegen stößt der Schirm auf einiges Misstrauen. Ihm haftet in den Augen seiner Kritiker eine betörende Falschheit an, die von der Realität der Dinge ablenkt. Dem gebannten Blick entgeht demnach etwas Grundlegendes.<sup>182</sup> Doch ist dem Schirm kaum Arglist anzulasten, nur weil die Wahrnehmung dem Dargestellten den Vorrang gibt. Und es ist durchaus problematisch, dem sinnlichen Eindruck zuwider, das Nachgestellte dem Vorgestellten als »natürlicher« und darum irgendwie »echter« vorzuziehen. Tritt man dem Schirm nämlich unvoreingenommen entgegen, dann werden solche Hierarchien zusehends

182 Ein Beispiel hierfür ist der oft geäußerte Vorwurf, die gegenwärtige Tendenz, Kontakte vermehrt über soziale Medien zu pflegen – d. h. am Bildschirm –, verhindere die »natürlichere« persönliche Interaktion und erodiere so das soziale Geflecht.

unhaltbar und man stellt fest: Der Schirm erzeugt ein Kippbild. Zwischen Vordergrund und Hintergrund, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, entsteht ein Wechselspiel der Kontraste, das die Dichotomie von *wahr* und *falsch* unhaltbar macht.

Seit 1978 fotografiert Hiroshi Sugimoto Leinwände in Kinosälen und Freilichtkinos für seine Serie *Theaters*, indem er für die gesamte Dauer eines projizierten Films die Blende seiner Großbildkamera geöffnet hält. Das Ergebnis ist ein Chiaroscuro: Eine weiß leuchtende, rechteckige Fläche dominiert die Bildmitte und blutet unscharf in das fein abgestufte Dunkel des umliegenden Raums aus. Die »zu lange« Belichtungszeit führt dazu, dass die Filmbilder im Zentrum der Fotografie unkenntlich werden. Ein Zuviel an Information ergibt ein Zuwenig desselben. Gäbe man der Semiosis den Vorrang, so müssten diese Fotografien aus rein technischer Sicht als überbelichtet bewertet werden. Es gibt hier nichts zu sehen. Im Versuch der Verräumlichung seiner zeitlichen Dimension verliert das Bildzeichen seinen Sinn.

Im Verschwinden kommen nun jedoch andere Dinge zum Vorschein: Hat sich das Auge vom Sog der Helligkeit gelöst und sich an die Dunkelheit gewöhnt, so treten aus der Tiefe des Umraums ornamentale Details historischer Kinosäle hervor, die Lichtbahnen der Sterne zeichnen die Erdrotation in den Himmel und es lassen sich einzelne geisterhaft verschwommene Zuschauer in ihren Sesseln ausmachen. Solche Nebensächlichkeiten werden zur Hauptsache. Sie bilden den Kontext, der das zentrale Nichts mit Sinn erfüllt. Es gibt hier folglich *Nichts* zu sehen; d. h. ein relatives Nichts, das deshalb nicht gänzlich negiert werden kann, weil es durch eine Alterität bestimmt ist. Das Außen begründet das Innen, das Rahmende das Bild.

In seiner *Theaters*-Serie thematisiert Sugimoto jenen Grund des Bildes, den dieses gemeinhin vergessen macht. Was sich ins Bild schiebt, ist das Medium, oder vielleicht eben: das Bild des Mediums. Durch die Leinwand in der Bildmitte hindurch scheint die Materialität der Fotografie und ist beide Dinge nur als eine Projektionsfläche des Imaginären. Es muss letztlich ungeklärt bleiben, was genau wir sehen: das Barytpapier einer Fotografie, die Leinwand eines Kinos oder die abstrakte Leerstelle eines Bildes. Die Ebenen lassen sich nicht dividieren und der Stand des Mediums verbleibt in der Schwebelage; es lässt sich je nach Fokus woanders verorten. Unter dem Schutz der Sinngebung zieht es sich zurück. Das Bild ist dem Betrachter eine Scheuklappe, in deren Schatten er die Anwesenheit des Medialen nur errahnen kann. Deutlich wird einmal mehr jene »duplizitäre Ordnung des Bildlichen«, mit der Dieter Mersch die unlösbare Verschränkung von materieller Präsenz und Dargestelltem beschreibt.<sup>183</sup>

Die oben formulierte Auffassung, dass der Hintergrund den sinnstiftenden Rahmen bildet für den Vordergrund, entspricht Gottfried Boehms »Logik des Kontrasts«.<sup>184</sup> Boehm geht davon aus, dass die Bildwahrnehmung auf einer dem Menschen spezifischen »pikturalen Differenz« beruht, also dem Vermögen zur Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund.<sup>185</sup> Was, wenn nun aber eine solche Unterscheidung nicht abschließend möglich ist, weil die Kontraste invertiert werden können? Wenn sich also ein Innen und ein Außen je gegenseitig begründen. *Theaters* macht diese Problematik deutlich, indem die Leinwand bloß deshalb als eine solche

183 Mersch 2012: 21–49.

184 Boehm 2006: 31.

185 Vgl. Boehm 2006: 29–31.

und nicht als nichts wahrgenommen werden kann, weil ihr Hintergrund – der Kinosaal also – sie als solche kennzeichnet. Andererseits stellt die rechteckige Leerstelle den Untergrund der Fotografie aus.

Der Umschlag vom Vorder- in den Hintergrund, vom Hinter- in den Vordergrund spiegelt sich im fototechnischen Umkehrprozess durch den Künstler: Ein überbelichteter, schwarzer Fleck auf dem Fotonegativ resultiert in einer unbelichteten Leerstelle auf dem Abzug. Der Überschuss verkehrt sich damit in einen Mangel. Sugimotos Studie der Kontraste lässt die hierarchische Unterscheidung von Präsenz und Absenz, von Differenziertem und Undifferenziertem in sich zusammenfallen. Wenn die Wahrnehmung das Bild des Abzugs auch als natürlicheres der beiden bewerten würde, so ist die Richtigkeit des Negativs gleichwohl unbestritten. Eine wiederholte Invertierung ist also durchaus denkbar.

Übertragen auf den Schirm mag das Gesagte bedeuten, dass dieser das Bild sowohl nach innen als auch nach außen rahmt, dass also das Bild nicht nur etwas Reales repräsentiert, sondern umgekehrt dieses sich im Gegenzug aus dem Bild ableitet. Zwischen Künstlichem und Natürlichem gibt es kein Vorgängiges mehr.<sup>186</sup> Mit der Annahme der Gleichwertigkeit der beiden Pole erscheint eine Bevorzugung des einen gegenüber dem anderen als unsinnig. Doch ist festzuhalten, dass sich aus dem Fehlen einer Hierarchie noch keine Indifferenz ableiten lässt. Der Kontrast bleibt erhalten.

186 Dergleichen Befürchtungen wurden wohl am prominentesten von Jean Baudrillard geäußert (vgl. dazu auch Kapitel 2 dieser Arbeit).



Hiroshi Sugimoto: *Ohio Theater, Ohio*, 1980, Silbergelatine-Druck,  
119.4 × 149.1cm

### 5.2.5 **Leerstellen** der Schirm als Projektionsfläche

Suddenly, the lights are extinguished, and to the whirring sound of countless revolutions the back-cloth quivers into being. A moment since it was white and inanimate; now it bustles with the movement and masquerade of tremulous life.<sup>187</sup>

Versuche ich mir den Schirm vorzustellen, dann erscheint er mir immer als eine neutrale, weiß leuchtende Fläche. Am ehesten lässt sich diese Vorstellung beschreiben als jenes Bild, welches sich ergibt, wenn ein Projektor zwar eingeschaltet, die Verbindung zum Computer jedoch noch nicht besteht und deshalb nur eine strahlende rechteckige Fläche auf der Wand erscheint. Als ein prismatisch gebrochenes feines Raster überlagert das Licht die Struktur des Grunds. Der Schirm ist dann für einen kurzen Augenblick ein *Noch-Nicht*, darauf wartend, im nächsten Moment in der ganzen Farbigkeit projizierter Welten zu explodieren.<sup>188</sup> Und doch, so muss man sich eingestehen, ist er immer *schon* Bild.

Kurioserweise kann ich mir den Schirm nicht als eine schwarze Fläche vorstellen, obschon er mir wahrscheinlich ebenso häufig als solche begegnet. Er hat mehr gemein mit einem unbeschriebenen Blatt Papier oder einer weiß grundierten Leinwand als mit dem nichtigen Dunkel eines Kinosaals nach dem Abspann. Wie kommt es, dass mir die dunkle Fläche erfüllte Leere erscheint, während das Leer der weißen Fläche die Erwartung von Fülle bereithält?

187 Aus der Beschreibung einer der ersten öffentlichen Filmvorführungen in Großbritannien, 1896 (Winter 2017: 305).

188 Auch wenn es den Eindruck erwecken mag, das Medium sei hier reine Potenzialität, erscheint es doch immer schon als Bild.

Wahrscheinlich sind wir aufgrund unserer Erfahrung im Umgang mit visuellen Medien darauf konditioniert, dass eine weiße Fläche notwendig gefüllt werden muss. Es scheint jeweils nur eine Frage der Zeit, bis das Blatt Papier mit Strichen überzogen und die Leinwand mit Farbe bedeckt ist. Wir sind uns sicher, dass die abstrakte Fläche in Kürze sinnlich besetzt wird. Vielleicht setzt diese Gewissheit unsere Imagination in Bewegung. Weil es der weißen Fläche an Bild mangelt, sind wir dazu aufgefordert, uns das Bild vorzustellen. So bezieht die Leerstelle die Betrachterin in das Bildgeschehen ein; ein Vermögen, das der Cartoonist Art Spiegelman mit Blick auf die formale Unbestimmtheit seiner Charaktere in *Maus* so beschrieb:

You know *Little Orphan Annie*? These big discs for eyes ... When you look into these blank eyes you get to a sheet of paper very quickly. And onto that blank sheet of paper you project an expression. And it's a lot more evocative than other comics for me as a result, because the expressiveness is there because of your participation.<sup>189</sup>

Die Leerstelle, die Spiegelman andeutet, steht in einer Beziehung zum Bild. Die Leerstelle, die der Schirm zeigt und die den Schirm zeigt, ist nicht nichts, sondern nichts im Verhältnis zu etwas. Sie ist nicht einfach die Abwesenheit des Bildes, sondern ist konstitutiv für das Bild, da sie einen

189 Art Spiegelman im Interview mit Marcia Alvar in der Sendung *Upon Reflection*, University of Washington, 1991; [www.youtube.com/watch?v=BLVG3GNvHkU](http://www.youtube.com/watch?v=BLVG3GNvHkU) (ab Minute 17:37, aufgerufen am 06.08.2018).

inneren Kontrast schafft, ohne den es keine Bildlichkeit gäbe. Damit ist der Leerstelle eine wichtige Funktion in der Bildwahrnehmung zugestanden, wie Finke und Halawa erklären: »Etwas kann nur dann als etwas erblickt werden, wenn anderes aktuell nicht als etwas Bestimmtes gesehen wird.«<sup>190</sup> Die Leerstelle wird in der Wahrnehmung als unbestimmter, neutraler Horizont abstrahiert. Sie bildet den negativen Hintergrund, vor dem etwas erst zur Erscheinung kommen kann. Aus der unspezifischen Offenheit des Schirms als Leerstelle heraus entsteht das Bild. Die kritische Rolle der Leerstelle bei der Bildgenese wird besonders anschaulich, wenn Cézanne auf den Hinweis des Kunsthändlers Ambroise Vollard auf zwei unbemalte Stellen in seinem Porträt antwortet: »Sie müssen verstehen, Monsieur Vollard, wenn ich da aufs Geratewohl etwas hinsetze, müsste ich das ganze Bild von dieser Stelle neu beginnen!«<sup>191</sup>

In der Leerstelle Cézannes ist bereits das ganze Bild angelegt, insofern er unerlässlicher Bezugspunkt jedes anderen Flecks im Bild ist. Auf die Leere des Flecks als Ursprung und Fülle des Ganzen bezieht sich später Maurice Merleau-Ponty. Für ihn vermag Cézannes Malerei das Bild in seiner paradoxalen Struktur sichtbar zu machen. In *Der Zweifel Cézannes* schreibt Merleau-Ponty: »Das erlebte Ding wird nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert oder rekonstruiert, sondern bietet sich von Anfang an dar als das Zentrum, von dem sie ausstrahlen.«<sup>192</sup> Keine einzelne Markierung auf dem Bild gibt den Ausschlag, der etwas als etwas zu erkennen gibt. Stattdessen erscheint es in jedem Augenblick bereits als ein

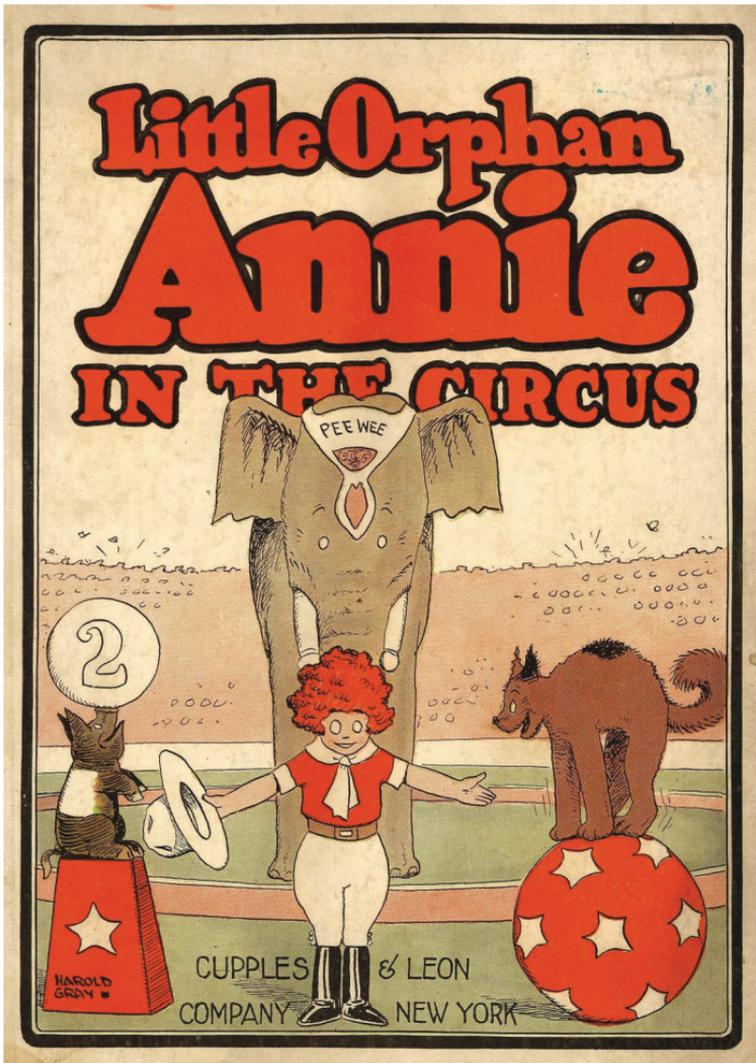
190 Finke/Halawa 2012: 74.

191 Vollard 1982: 25; vgl. auch Finke/Halawa 2012: 74.

192 Merleau-Ponty 2001: 47.

Ganzes. Das Ganze bleibt aber durch die sich verschiebenden Bezüge der einzelnen Markierungen stets offen. Sinnliche Wahrnehmung ist folglich ein unabschließbarer Prozess, der durch einen Mangel der Fülle in Gang gehalten wird.

Der Betrachter wird in Merleau-Pontys Verständnis selbst zu einem Fleck innerhalb des Wahrnehmungsgefüges. Er bildet, wie jede Markierung im Bild, einen Ursprung und Mangel, aus dem heraus sich die Welt in immer neuen Zügen gibt.



Harold Gray: *Little Orphan Annie in the Circus*, 1927, Buchcover für Cupples & Leon, New York, Farbdruck auf Papier, 20.9 × 17.8 cm



Paul Cézanne: *Pommes sur un linge*, ca. 1885, Öl auf Leinwand,  
38.8 × 46.4 cm

# Membran das Diaphane

Die Haut ist durchlässig und undurchlässig,  
sie ist oberflächlich tiefgründig, wahrhaft trügerisch.<sup>193</sup>

Dieses Kapitel nun widmet sich der Membran. Sie ist eine »zarte, dünne Haut« und ein Lehnwort aus dem Lateinischen.<sup>194</sup> Dort bezeichnete das Wort *membrana* unter anderem die Schreibhaut, das Pergament.<sup>195</sup> Früh war die Membran also ein Material, auf das geschrieben, gezeichnet und gemalt wurde – ein technisches Medium. Dann ist das Wort auch eine Bildung zu lateinisch *membrum*, was das (mit Haut überspannte) Körperglied meinte. So wird spürbar, dass die Membran nicht so sehr der Optik zugehörig ist, als eher der Haptik.<sup>196</sup> Und dem taktilen Sinn fehlt es bekanntlich an Distanz. Es geht im Folgenden somit um etwas Handfestes, um einen Widerstand, der sich nicht ganz so leicht als bloßer Schein verleugnen lässt. Denn die Berührung liefert die sinnliche Bestätigung dafür, dass da etwas ist. Die Membran ist eine Grenze, gegen die ich stoße; so, wie ich mit meinem Finger gegen den Schirm stoße, wenn ich meine Hand nach

193 Anzieu 2013: 31.

194 Vgl. Duden 2007: 520.

195 Vgl. Duden 2007: 520.

196 Die beiden Sinne sind vielleicht gar nicht so weit voneinander entfernt, wenn man Merleau-Ponty glauben mag, der in *Der Zweifel Cézannes* schreibt: »In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn.« (Merleau-Ponty 2001: 46f.)

dem Bild vor mir ausstrecke. In dem Moment, da die Haut meiner Fingerkuppe den Schirm berührt, berührt die Haut des Schirms mich.

Der Schirm, verstanden als eine dünne Haut, fungiert zum einen als Reizschutz und ist zum anderen berührungssensibel.<sup>197</sup> Sehen wird hier zu einem Ertasten, bei dem nie ganz klar ist, was berührt und was berührt wird. So, wie sich die Haut über den Zeigefinger spannt, zeigt sich der Schirm im Zeigen immer auch selbst als die Bedingung seines Zeigens.<sup>198</sup> Er stellt vor und verstellt. Dies gilt auch dann noch, wenn der technologische Fortschritt den Eindruck erweckt, der Stoff werde immer fadenscheiniger. Das Auge muss sich unter den Vorzeichen der Transparenz nur erst auf den subtiler werdenden materiellen Grund des Bildes ästhetisch einstellen. Dies erfordert vielleicht eine Sensibilität, die sich auf das taktile Erleben noch der feinsten Unterschiede des Oberflächengrunds einlässt. Wenn auch das grobe Relief des Schirms einer schillernden Glätte gewichen sein mag: das Licht verfängt sich noch immer in den Falten seiner Oberfläche.

197 Vgl. Anzieu 2013: 31.

198 Vgl. Alloa 2011: 266.

### 5.3.1 **Faltenwürfe** das textile Gewebe des Schirms

Die Leinwand ist eng verwoben mit der Medialität als einer Technik, insbesondere der Kunst. Auf ihrer Oberfläche vermag sich dank der Mobilität, Flexibilität und Inhaltsoffenheit des textilen Gewebes die Geschichte der Bildmedien in den vergangenen 500 Jahren abzuzeichnen. Für Vilém Flusser steht das textile Gewebe deshalb für einen kulturellen Wendepunkt: Auf die Epoche des gemauerten Hauses, das seine Geheimnisse wahrte, folge nun dasjenige des Zelts, welches offen sei für »Erfahrungen« wie ein Segel für den Wind.<sup>199</sup> Was Flusser meint, wird klarer, wenn er die Entwicklung von Bildmedien poetisch mit der Leinwand verbindet:

Seit uralter Zeit speichert die Zeltwand in Form von Teppichen Bilder, seit der Erfindung des Fernsehens dient sie als Schirm für elektromagnetisch gewobene Bilder, und seit der Erfindung von Computerplottern erlaubt die immateriell gewordene Zeltwand das Verzweigen und Verästeln von Bildern dank Prozessierung ihres Gewebes.<sup>200</sup>

Die neue Epoche bezieht ihr Entwicklungspotenzial also aus der flexiblen Struktur der textilen Oberfläche. Diese ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich für den Schirm und will deshalb genauer betrachtet werden.

199 Vgl. Flusser 1993a: 44–46.

200 Flusser 1993a: 46.

Zunächst einmal ist das Textil ein Stoff und es ist stofflich.<sup>201</sup> Und dieser Stoff kann angefasst werden und fühlt sich anders an je nach Garn, aus dem es gewoben ist. Dann ist das Textil noch ein künstliches Gewebe, in das man sich gerne hüllt und das man gerne beschaut, weil es Schönes verbirgt und Hässlichem schmeichelt. Außerdem schützt das Textil vor dem Blick, dem begehrenden und dem bösen. Das Textil ist, im Gegensatz beispielsweise zur Wand, nicht völlig undurchsichtig. Auch dann, wenn es nicht transparent ist, bietet es sich und das Verhüllte den Augen an, indem es sich an die Form schmiegt.

Weiter kann gesagt werden, dass das Textil selektiv permeabel ist; für die einen Dinge ist es durchlässig, für die anderen nicht. Es funktioniert wie ein Netz, das die Fischerin im Meer auswirft und dessen Maschen so bemessen sind, dass sich nur große Fische in ihnen verfangen, während kleine Exemplare entkommen. Aber nicht nur die Fischerei kennt die Vorteile der Netzkonstruktion. Bei der Rückprojektion beispielsweise lässt ein textiles Gewebe das auftretende Licht selektiv passieren. Der Betrachterin wird auf einem Schirm ein Bild präsentiert, während die dahinterstehende Apparatur und Lichtquelle verborgen bleiben. In dem Fall funktioniert der Schirm als Bild- wie als Lichtschirm.<sup>202</sup> Durch ihre Offenlegung ginge andernfalls die Magie des Bildes verloren und der Betrachter würde vom Licht geblendet.

201 Das Stoffliche an den Dingen ist das, was nach Heidegger »die Art ihres sinnlichen Andrangs verursacht« (Heidegger 2003: 11).

202 Der Name Lichtschirm bezeichnet ein Gerät, das vor eine blendende Lichtquelle gestellt wird, als »vorwehr vor dem schein des lichts [sic]« (Grimm 1894: 210; vgl. auch Grimm 1885: 891).

Nun weiß die Etymologie über den Schirm, dass dieser ein mit Leinwand bespannter Rahmen sein kann oder ein Zelt.<sup>203</sup> Auch die Kiele des Regenschirms sind mit einem textilen Gewebe bespannt. Dann wäre da noch die Leinwand des Kinos, der *screen*, und die Leinwand in der Malerei, auf deren beider Oberfläche Bilder zur Erscheinung gebracht werden. Selbst Fernsehschirme sind noch von einem Gewebe überspannt. Bei den bis in die 2000er-Jahre verbreiteten Röhrenbildschirmen diente eine Rasterschablone der Verminderung von Streulicht des Elektronenstrahls und optimierte so die Bildschärfe. Der textile Ursprung des Schirms zeigt sich selbst in den aktuellen LCD- und LED-Schirmen, deren einzelne Bildpunkte vom bloßen Auge kaum mehr wahrnehmbar sind. Die dem Bild zugrunde liegenden Pixel sind auch hier im Raster angeordnet. Das Gewebe ist noch vorhanden, wenn auch engmaschiger geknüpft.

203 Vgl. Heyse 1968: 689.



Piero Manzoni: *Achrome*, 1960, genähte Leinwand, 79,5 × 60 cm



Johann von Sandrart (nach Joachim von Sandrart):  
*Zeuxis und Parrhasios*, 1675, Radierung (Detail untere Platte),  
36.3 × 24.4 cm

### 5.3.2 **Parrhasios' Vorhang** vom Abbild zum Simulakrum

Wer immer in dieser Welt ein Bild macht, wird am Tage der Auferstehung aufgefordert werden die Seele in das Bild einzuhauchen, und er wird keine Seele hineinhauchen können!<sup>204</sup>

In medialen Fragen entscheidet häufig der Stoff darüber, ob etwas ist, was es zu sein scheint. Wir sagen dann beispielsweise: Diese Figur ist zwar der Form nach Person x, doch ist ihr Körper nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Farbe und Leinwand und deshalb lediglich ein Abbild von x. Der Stoff ist dann das, was einerseits als Merkmal der Identifikation dient, andererseits aber die Form wie eine Maske anziehen kann, um sich als ein anderes auszugeben.

In einer bekannten Erzählung Plinius' des Älteren stehen sich im fünften vorchristlichen Jahrhundert die Maler Zeuxis aus Herakleia und Parrhasios aus Ephesos in einem Wettstreit um den Titel des bedeutendsten Künstlers jener Zeit gegenüber.<sup>205</sup> Zeuxis schafft es, mit naturgetreu gemalten Trauben herbeifliegende Vögel zu täuschen, die an den vermeintlichen Früchten zu picken beginnen. Hierauf verlangt Zeuxis das Gemälde Parrhasios' zu sehen. Ungeduldig will er jenen Vorhang öffnen, hinter dem er das Werk vermutet. Als Zeuxis erkennt, dass der Vorhang selbst gemalt ist, muss er seine Niederlage eingestehen.

Es wäre falsch, Parrhasios' Sieg auf seine künstlerischen Fähigkeiten zur mimetischen Darstellung zurückzuführen. Die Moral der Legende ist nicht, dass Parrhasios

204 Sahih al-Buchari, Kapitel 70/Hadith Nr. 5963.

205 Vgl. Plinius Nat. Hist. XXXV. 64f.

nicht nur Tiere, sondern sogar Menschen zu täuschen vermochte. Vielmehr geht es um zwei verschiedene Ordnungen von Bildern, die uns wiederum zu Manovichs Genealogie des Schirms zurückführen. Auf einer Metaebene wird die Leserin der *Historia Naturalis* selbst getäuscht – durch die Vögel nämlich. Diese lenken von der nüchternen Feststellung ab, dass es sich bei Zeuxis' Gemälde wenn auch um ein gelungenes, so doch um ein bloßes Abbild handelt, das von sich weg auf ein anderes verweist, auf reale Trauben nämlich. Das mimetische Bild als Abbild von Realität ist dem System der Repräsentation verpflichtet. Seine Aufgabe besteht darin, etwas Reales darzustellen unter Wahrung der Distanz zu diesem.<sup>206</sup> Erklärtes und doch als unerreichbar begriffenes Ziel ist die Präsenz des entblößten Realen. Solange es mit der Präsenz nur kokettiert und seine Künstlichkeit eingesteht, ist das Darstellungsbild harmlos.

Parrhasios' Gemälde funktioniert nun gänzlich anders. Es handelt sich hierbei nicht bloß um ein Trompe-l'Œil, nicht um die verblüffend naturgetreue Darstellung eines Vorhangs und damit um die technisch überlegene Variante von Zeuxis' Bildtafel. Wir haben es nicht mehr mit einer repräsentativen Bild-Ordnung zu tun, sondern mit einer simulativen. Das Bild als Simulakrum meint nicht, wie das darstellende Bild, ein anderes, sondern behauptet sich als Ding selbst.<sup>207</sup> Jacques Lacan mutmaßt, gegen genau diese

206 So möchte auch Jean Baudrillard die Repräsentation verstanden wissen »als dialektische Macht, als sichtbare und intelligible Vermittlung des Realen« und die Simulation als ihre Gegenkraft (vgl. Baudrillard 2016: 14).

207 Baudrillard selbst gibt folgende Definition des Simulakrums an: »Das Trugbild, das Blendwerk, die Fassade, der Schein« (vgl. Baudrillard 1978: 6).

Form des Illusionismus in der Malerei habe sich auch Platon ausgesprochen:

Es kommt nicht so sehr darauf an, dass die Malerei ein Illusionsäquivalent des Objekts liefert, selbst wenn Platon sich so ausdrückt, es kommt darauf an, dass die Augentäuschung der Malerei sich für etwas anderes ausgibt, als sie ist.<sup>208</sup>

Eifersüchtig wie es ist, duldet das Simulakrum keinen Nebenbuhler. Es verkörpert dasjenige, was es als Abbild nur anzudeuten vermag, und gleicht damit dem christlichen Wunderbild (*mirabile simulacrum*). Das Ungeheuerliche an diesem Bild als Verkörperung ist seine Ambition. Wo Zeuxis' Ab-Bild dem Verständnis der Welt dient, hat Parrhasios' Bild nichts weniger als deren Schöpfung im Sinn.<sup>209</sup>

208 Lacan 2015: 119.

209 erinnert sei hier an die Reformation, deren Bildfragen sich z. T. ebenfalls um die Unterscheidung zweier Bildgattungen drehen. So argumentierte Martin Luther: »Es gibt zweierlei Bilder, und darum macht Gott einen Unterschied ... So wird denn hier kein anderes Bild verboten als nur das Bild Gottes, das man anbetet.« (Luther, Martin: Invokavit-Predigten) Der Groll der Bilderstürmer richtete sich vor allem gegen die Ikone. Nicht so sehr vom Kunstbild ging Gefahr aus, als vielmehr vom Kultbild. Luther seinerseits macht für die Verführung allerdings weniger das Bild als den Betrachter verantwortlich (vgl. Belting 2011: 510).

### 5.3.3 Karte und Reich

#### Aufhebung der Distanz zwischen Bild und Realität

In Plinius' Erzählung fliegt der Schwindel auf und die physische Realität muss sich als eine nur scheinbare – und das unterstellt hier falsche – zu erkennen geben. Was aber, wenn die Präntention nachhaltig gelingt und das Bild nicht nur *sein will*, sondern *ist*. Wenn also das Bild die Spur seiner Verwandlung verwischt und dadurch seine Künstlichkeit vergessen macht? Eine mögliche Antwort auf diese Frage findet sich in Jean Baudrillards 1978 erschienenem Essay *Die Präzession der Simulakra*<sup>210</sup> bzw. in Jorge Luis Borges' Fabel *Von der Strenge der Wissenschaft*:

... In jenem Reich erlangte die Kunst der Kartographie eine solche Vollkommenheit, dass die Karte einer einzigen Provinz den Raum einer Stadt einnahm und die Karte des Reichs den einer Provinz. Mit der Zeit befriedigten diese maßlosen Karten nicht länger, und die Kollegs der Kartographen erstellten eine Karte des Reichs, die die Größe des Reichs besaß und sich mit ihm in jedem Punkt deckte. Die nachfolgenden Geschlechter, die dem Studium der Kartographie nicht mehr so ergeben waren, waren der Ansicht, diese ausgedehnte Karte sei unnützlich, und überließen sie, nicht ohne Verstoß gegen die Pietät, den Unbilden der Sonne und der Winter.

210 Der von Baudrillard verwendete Begriff der »Präzession« beschreibt in der Mechanik und der Astronomie die Kreisel- oder Taumbewegung einer Achse (vgl. Anm. d. Red. in: Baudrillard 2016: 6).

In den Wüsten des Westens überdauern zerstückelte Ruinen der Karte, behaust von Tieren und von Bettlern; im ganzen Land gibt es keine anderen Überreste der geographischen Lehrwissenschaften. (Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, Libro IV, Cap. XLV, Lérida, 1658)<sup>211</sup>

Baudrillard schreibt nun, *Von der Strenge der Wissenschaft*, diese »schönste Allegorie der Simulation«, sei überholt.<sup>212</sup> Denn das Territorium sei heute nicht mehr der Karte vorgelagert, sondern die Karte dem Territorium.<sup>213</sup> Das Bild ist also kein Abbild mehr. Es zeigt auf nichts Reales, sondern einzig auf sich selbst. Das Verhältnis des Bildes zur Realität hat sich, so Baudrillard, seit der Renaissance grundlegend gewandelt, von der Ordnung der Repräsentation zur Ordnung der Simulation, wobei es folgende Phasen durchlief:

es ist Reflex einer tieferliegenden Realität;  
es maskiert und denaturiert eine tieferliegende Realität; es maskiert eine Abwesenheit einer tieferliegenden Realität; es verweist auf keine Realität; es ist sein eigenes Simulakrum.<sup>214</sup>

Baudrillard beschreibt das Ende der traditionellen Ordnung als »Implosion des Sinns«.<sup>215</sup> Karte und Territorium bzw. Bild und Ding oder Virtualität und Realität stürzen ineinander, »[denn] etwas ist verschwunden: die souveräne Differenz

211 Von der Strenge der Wissenschaft. In: Borges 1982: 121.

212 Vgl. Baudrillard 2016: 7.

213 Vgl. Baudrillard 2016: 7f.

214 Vgl. Baudrillard 2016: 15.

215 Baudrillard 2016: 51.

zwischen den beiden, und damit der Charme der Abstraktion«. <sup>216</sup> Was an dieser Stelle erneut zur Sprache kommt, ist eine *mediale* Differenz, die sich selbst verneint und durchaus zwiespältig ist: Das Medium ist nämlich dasjenige, was den Taumel der Simulakren antreibt und damit seinen eigenen Status als *metaxy* aufs Spiel setzt. Baudrillard schreibt denn auch: »Es gibt kein Medium im buchstäblichen Sinne des Wortes mehr: Von nun an lässt es sich nicht mehr greifen, es hat sich im Realen ausgedehnt und gebrochen.« <sup>217</sup>

Baudrillards Beispiel verlangt nach der Entgegnung, dass das Medium am Ende eben nicht wegzudenken ist – weder im eigentlichen noch im uneigentlichen Sinn. Wird die Spur – dieses »Simulacrum eines Anwesens« <sup>218</sup> – der Differenz nämlich gelöscht, bleibt die Spur der Löschung gleichwohl indirekt bestehen. Das Medium kehrt dann auf seine Position zurück und es schließt sich der Kreis.

216 Baudrillard 2016: 8.

217 Baudrillard 2016: 48.

218 Derrida 2004: 142.

### 5.3.4 Roland Barthes' Plastik die Substanz als letzter Widerstand

1950 schreibt Roland Barthes über das Plastik, das in der Nachkriegszeit erstmals in großen Mengen industriell hergestellt wurde: »Das Plastik ist weniger Substanz als vielmehr die Idee ihrer endlosen Umwandlung, es ist, wie sein gewöhnlicher Name anzeigt, die sichtbar gemachte Allgegenwart.«<sup>219</sup> Charles R. Acland ist aufgefallen, wie gut sich Barthes' Charakterisierung des Plastiks in *Mythen des Alltags* auf den digitalen Schirm übertragen lässt.<sup>220</sup> Seine Wandlungsfähigkeit macht das Medium, das bei Barthes nur impliziert wird, rätselhaft. Bereit zur Aufnahme jeder nur erdenklichen Form, wird sein eigener Status zusehends ungewiss. Wenn Barthes schreibt, das Plastik sei »weniger Gegenstand als Spur einer Bewegung«, <sup>221</sup> wird klar, in welcher prekärer Lage sich das uneigentliche Material befindet. Den Preis für sein gelingendes Zudienen bezahlt jedes Medium damit, dass es »als Substanz fast nicht existiert«. <sup>222</sup>

An diesem »fast nicht« ist etwas Ungeheuerliches, das zunächst Barthes und einige Jahrzehnte danach die postmodernen Philosophen erneut beunruhigen wird. Wie später aus Baudrillards und Virilios Sätzen über die artifiziiellen

219 Barthes 1996: 79. – Barthes' polymorphes Material erinnert an Platons »Unsichtbares und Gestaltloses [...], das alles aufnimmt« (Platon Timaios: 51a). Jörg Brauns merkt in der schmalen Schrift *Form und Medium* an, im Gegensatz zu Platons idealer Substanz sei Aristoteles' unwesenhafte *hylē* wiederum nicht als universelle Substanz zu verstehen, sondern sei als bestimmter Stoff jeweils einer bestimmten Form zugewiesen (vgl. Brauns 2002: 14).

220 Vgl. Acland 2012: 171; Barthes 1996: 79–81.

221 Barthes 1996: 79.

222 Barthes 1996: 80.

Welten am Bildschirm spricht aus Barthes' präziser Beschreibung seiner eigenen Sinneseindrücke bei der Betrachtung des Plastik Faszination und Misstrauen zu gleichen Teilen. Das Unheimliche am Plastik sei, dass es sich nicht mit der Imitation des Speziellen begnüge, sondern dass es sich dem Alltäglichen anbiedere; es »geht gänzlich in seinem Gebrauch auf« und entgeht in der Banalität des Vollzugs unserer Aufmerksamkeit.<sup>223</sup> Barthes nimmt diese Vergessenheit keineswegs auf die leichte Schulter. Die Substanz wird bei ihm zur kritischen Stelle, an der sich jede Gewissheit prüfen muss. Nur ein Wort trennt das »fast nicht« vom »nicht«. Im »fast« ist eine hauchdünne Grenze angezeigt, die unsere Realität vor dem Einfall der Barbaren schützt.

Wichtig ist aber eben auch, dass dieses »fast nicht« gleichwohl nicht mit »nicht« gleichzusetzen ist. Barthes sucht denn auch mit akribischer Genauigkeit nach dem feinen Unterschied, der den Eigensinn des Plastiks verrät. So glaubt er, in dieser »geronnene[n] Substanz« etwas »Vages« zu erkennen, das nie an die »triumphale Glätte der Natur« heranreicht.<sup>224</sup> Etwas bleibt demnach unaufgelöst: eine Differenz, die auf Differenz pocht. Was sich hier zurückmeldet, so subtil wie beharrlich, ist der Widerstand der Materialität. Dessen Unberechenbarkeit begleitet die ganze Beschäftigung mit dem Medialen als Motiv. Der innere Chiasmus des Mediums ist Impulsgeber für die ständige Wendung in der Erzählung von ihm. Ein Gegenläufiges zwingt zum wiederholten *und doch!*, das alles Gesagte destabilisiert und zugleich versichert, dass da *etwas* sei. Auch Barthes gerinnt das »fast nicht« zu einem *zumindest*, wenn er über das Plastik sagt:

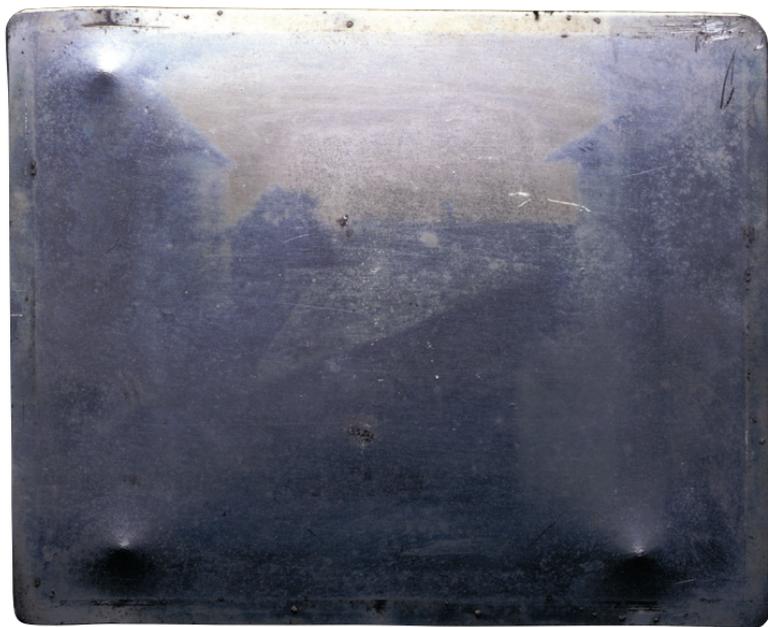
223 Vgl. Barthes 1996: 81.

224 Vgl. Barthes 1996: 80.

Seine Konstitution ist negativ: weder hart noch tief,  
muss es sich trotz seinen nützlichen Vorzügen  
mit einer neutralen Substanzqualität begnügen:  
Der *Resistenz*, einem Zustand, der die einfache  
Aufhebung eines Nachgebens voraussetzt.<sup>225</sup>

Die *Resistenz* hält als physische Schranke das drohende  
Chaos der Unentscheidbarkeit auf Distanz.

225 Barthes 1996: 80.



Nicéphore Niépce: *Point de vue du Gras*, 1826, Heliografie, 20 × 25 cm



iPhone X, 2018

### 5.3.5 **Lob der Störung** der Verlust der Aura

In *The Aesthetics of Failure: »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music* beschreibt der Komponist Kim Cascone eine in den 1990er-Jahren entstandene Musikbewegung.<sup>226</sup> Die Vertreter der sogenannten Glitch-Musik (*glitch* engl.: Störung) halten dem digitalen Informationszeitalter, das im ausgehenden Jahrtausend die Illusion störungsfreier Operation bereithält, eine latente Realität entgegen, welche die Verheißungen der Technologie als Augenwischerei entlarven soll. Während oberflächlich Perfektion behauptet wird, ist digitale Technologie in Wirklichkeit durch allerlei systemische Fehler bestimmt, deren Effekte sie unterhalb der Wahrnehmungsgrenze zu halten versucht. In seiner Abhandlung zeichnet Cascone das Bild einer digitalen Welt der akustischen Störung: »[...] computer fans whirring, laser printers churning out documents, the sonification of user-interfaces, and the muffled noise of hard drives«.<sup>227</sup> Die Glitch-Musik macht sich solche Störungen ästhetisch zunutze, indem sie diese verstärkt. Cascone schreibt:

[I]t is from the »failure« of digital technology that this new work has emerged: glitches, bugs, application errors, system crashes, clipping, aliasing, distortion, quantization noise, and even the noise floor of computer sound cards are the raw materials composers seek to incorporate into their music.<sup>228</sup>

226 Vgl. Cascone 2000.

227 Cascone 2000: 13.

228 Cascone 2000: 13.

Der Diskurs um die von Cascone begrifflich initiierte Postdigitalität steht für die Rückkehr einer unkontrollierbaren Materialität. In den Folgejahren weitet sich das Konzept auf weitere künstlerische Felder aus und bezeichnet bald ganz allgemein eine stilistische Priorisierung der Störung sowie eine Rückbesinnung auf das Analoge. Die Postdigitalität drückt auch einen Widerstand aus gegen den konsumgesellschaftlichen Fetisch des scharfen, hochaufgelösten Bildes. So schreibt Hito Steyerl über die Verführungskraft der perfekten mimetischen Darstellung: »Obviously, a high-resolution image looks more brilliant and impressive, more mimetic and magic, more scary and seductive than a poor one. It is more rich, so to speak.«<sup>229</sup> Seine Verführungskraft macht das Bild in den Augen Steyerls verdächtig. Im Essay *In Defense of the Poor Image* setzt sich die Künstlerin deshalb für das niedrigaufgelöste Bild ein. Sie nennt das »*poor image*« (*poor* engl.: schlecht/arm) ein »lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution«.<sup>230</sup> Das verschmähte unförmige Material repräsentiert bei Steyerl alles Unangepasste und Widerständige im Spätkapitalismus. Opazität und Transparenz erscheinen dann als dialektische Figuren.

Das Thema ist aber weit über den kritischen Kunstdiskurs hinaus relevant. Dies zeigt sich u. a. in der Fotografie: Der analoge Film führt zwar nur noch ein Nischendasein, seine Bildästhetik wird aber mit Fotofiltern in digitalen Applikationen simuliert und ist ein populäres Stilmittel in sozialen Medien. Während das Medium ein immer mime-

229 Steyerl 2012: 33. Steyerl spielt hier mit der Doppelbedeutung von *rich* für *reich* wie auch für *reichhaltig*.

230 Steyerl 2012: 32.

tischeres Darstellungspotenzial an den Tag legt, beobachtet Asbjørn Grønstad, der die prekäre Ästhetik von Bildern erforscht, einen größeren gegenläufigen Trend:

This teleology of ever-greater clarity notwithstanding, our current image ecology is rife with objects and practices that gravitate toward various forms of what some [...] would see as visual imperfections.<sup>231</sup>

Zu erklären ist das Interesse an der rohen Materialität mit einer Nostalgie für eine vergangene, einfachere Zeit oder aber mit der Sehnsucht nach einer Authentizität, die sich in den Oberflächeneffekten von körnigen, unscharfen Bildern ausdrückt. Die Polaroid-Ästhetik beispielsweise zeichnet sich aus durch ihren geringen Kontrastumfang, Belichtungsschwäche und Farbverschiebungen. Eigentlich Unzulänglichkeiten der Darstellungstechnik, werden diese Effekte mit der Flüchtigkeit des Augenblicks und einer Intimität und Echtheit konnotiert, die uns auf dem Weg zur digitalisierten Gegenwart verloren gegangen scheinen. Ob als konservativer Reflex, kritische Geste oder nostalgisch verklärtes Stilmittel: Die Besinnung auf die Materialität scheint Ausdruck eines Unbehagens gegenüber einer vermeintlich zunehmenden medialen Transparenz zu sein. Falls sich hier ein normatives Opazitätsparadigma abzeichnet, das Materialität mit Störungen, Fehlern und kontingenten Oberflächeneffekten gleichsetzt, dann ist das aber deshalb irreführend, weil Materialität zunächst eine schlichte Bedingung alles Aisthetischen ist.

231 Grønstad 2016: 227.

Nimmt man nur die mimetische Wiedergabetreue zum Maßstab, ist tatsächlich kaum zu bestreiten, dass tendenziell jedes neue Darstellungsmedium seine Vorläufer übertrifft. Das aktuellste Medium muss dann transparenter wirken als jedes zuvor dagewesene. Nur meint man eben zu jedem beliebigen Zeitpunkt das Ende der Entwicklung erreicht zu haben und das jeweils gegenwärtige Medium wirkt unübertrefflich. Später stellt sich dieses dann als mangelhaft heraus. Rückblickend erscheint uns dann jede in die Jahre gekommene Bildtechnik primitiv und jedes alte Bild ungenügend im Vergleich mit der Gegenwart. Die Zukunft bleibt aus unserer Kalkulation jeweils ganz ausgeschlossen. Was wir nicht kennen, können wir nicht vermissen. Deshalb fehlte es dem Schwarzweißbild auch nicht an Farbe bis zur Erfindung der Farbfotografie und die Auflösung des Fernsehbilds war kein Problem bis zur Einführung von High Definition. So sind wir uns ziemlich sicher auch der medialen »Beschränkungen« gegenwärtiger Darstellungstechniken nicht bewusst.

Andererseits, so wäre zu vermuten, geht gleichzeitig mit der Verbesserung der mimetischen Darstellungsqualität auch das verloren, was Walter Benjamin mit der *Aura* zu umschreiben suchte.<sup>232</sup> Das hieße, dass mit zunehmender Transparenz des Mediums das dargestellte Bild allmählich seine Singularität verliert. Wenn dem so ist, dann lässt sich der Verfall jener Aura, die Benjamin als Echtheit, Einmaligkeit und Präsenz erdachte, vielleicht am Schwund einer Oberflächenqualität des Bildes ablesen. Benjamin selbst deutet diese Möglichkeit zumindest vorsichtig an:

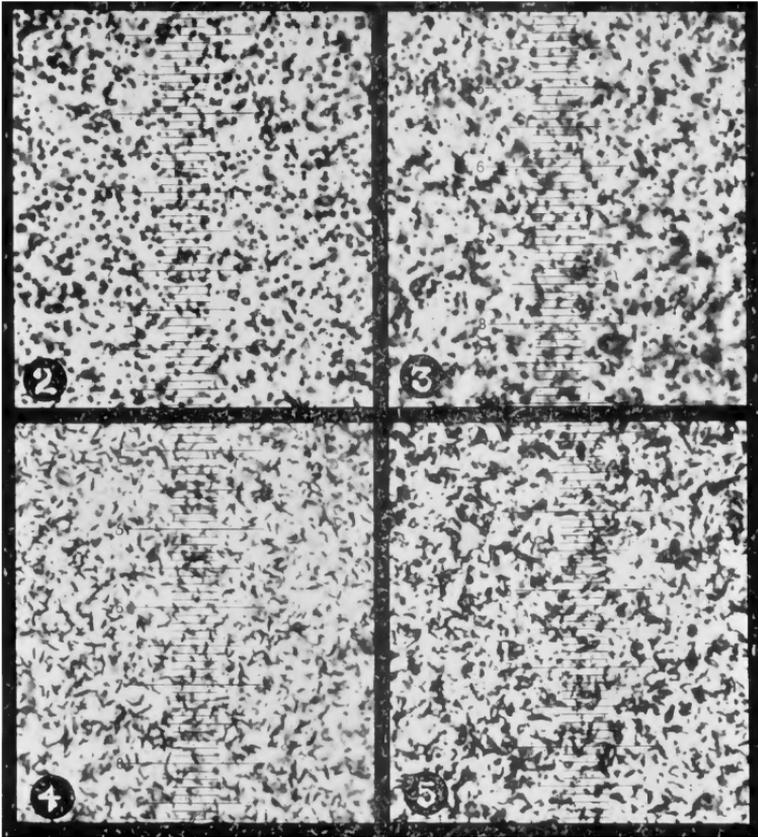
232 Vgl. Benjamin 1974.

Analysen chemischer Art an der Patina einer Bronze können der Feststellung ihrer Echtheit förderlich sein [...]. Der gesamte Bereich *der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.*<sup>233</sup>

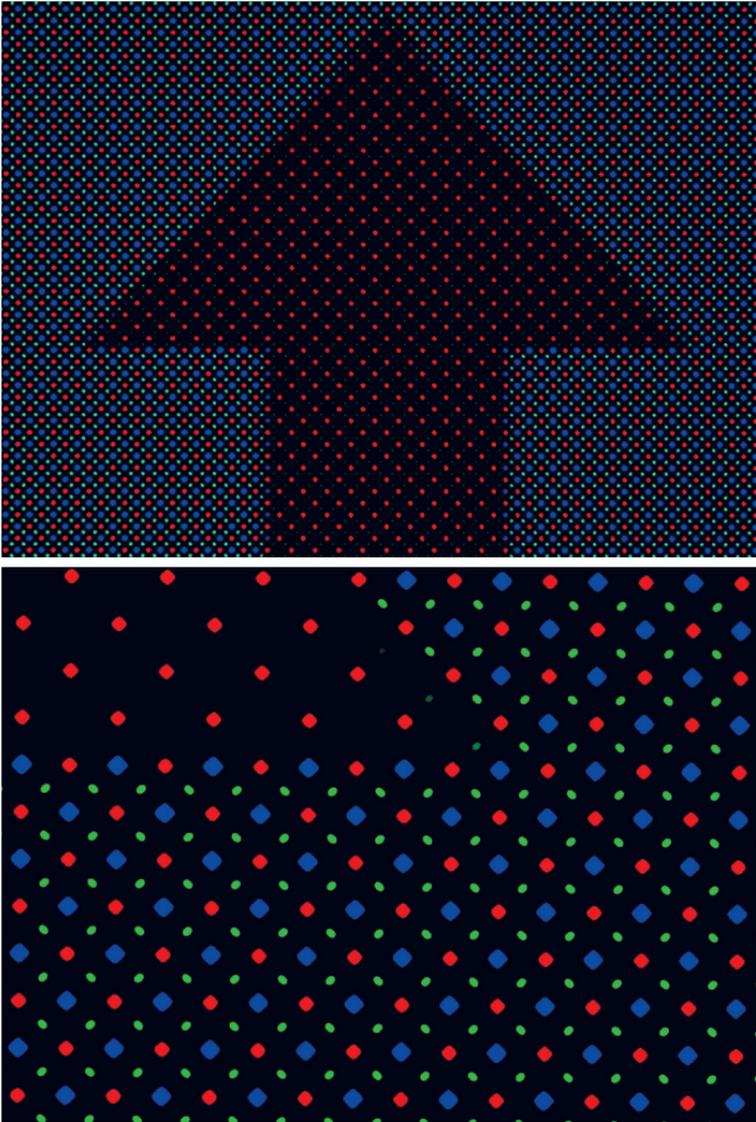
Der Verfallsprozess der Aura zeigt sich dann an der Patina des Bildes in etwa so: Auf das Mal und den Strich folgt das Korn, erst grob dann fein, wird abgelöst vom Pixel, welches immer kleiner wird, um schließlich zu verschwinden. Auf der materiellen Oberfläche des Schirms ereignen sich nach dieser Lesart die Effekte eines medial-auratischen Erosionsprozesses.

Da wir nun aber, was ich zu zeigen versucht habe, grundsätzlich blind sind für die gegenwärtigen medialen Bedingungen, die uns doch stets nur für den kurzen Moment des *Jetzt* vollkommen transparent erscheinen, dürfte klar sein, dass wir etwas Wichtiges übersehen. Ich werde zu zeigen versuchen, dass der Schirm der Gegenwart keineswegs so transparent ist wie oft vermutet, bzw. dass die Transparenz selbst eine materielle Oberflächenqualität besitzt.

233 Benjamin 1974: 12; Hervorh. i. O.



Mikrografie des Korns verschiedener Fotoplatten, 1904



Mikrografie von OLED-Pixeln eines Smartphones, 2018

### 5.3.6 **Korn, Pixel, Glanz** die transparente Opazität des Materials

Vordergründig mangelt es dem Schirm heute an vielen jener ästhetischen Merkmale, die seine Vorgänger noch aufdringlich zur Schau stellten. Ihm fehlt die Viskosität des Farbflecks auf der Leinwand, die Rauheit des Korns auf dem analogen Fotoprint, das Glühen des Rasterpunkts auf dem Fernseher, die geometrische Strenge des Pixels auf dem Computermonitor – um nur einige zu nennen. Was der Schirm heute noch an Patina besitzt, ist deshalb nicht gleich ersichtlich. Besonders deshalb, weil er uns recht erfolgreich glauben macht, er habe keine oder besser: Er *sei* keine materielle Basis.

Was jene Schirmtypen verbindet, deren spezifische Oberflächenmerkmale nun verloren scheinen – der Fleck, das Korn, der Rasterpunkt und das Pixel –, ist eine haptische Qualität. Das Relief, diese mehr oder weniger regelmäßige Veränderung der Topografie, durchwebt das Bild quer zum Zeichen. Der Schirm richtet sich zwar nicht eigentlich an den Tastsinn, auch das Auge vermag jedoch ein Relief wahrzunehmen. Wie die Fingerkuppen wandert der Blick über die Oberfläche und bemerkt noch deren kleinste Veränderung.

Die Schärfe und Auflösung gegenwärtiger Schirme lässt das Medium weniger deutlich durchscheinen. Die Materialität ist hier viel subtiler und dennoch nicht minder wirkungsvoll. So wie die Absenz von Bergen und Tälern in der Oberflächengestalt der Erde nicht das Fehlen ihrer topografischen Eigenschaften bedeutet, fehlt es der Schirmoberfläche auch nicht an nichtsemiotischen Merkmalen, nur weil sie kein Relief überzieht. Im Fall des Schirms ist der abwesende Höhenunterschied das Charakteristikum seiner

Oberflächenbeschaffenheit. Schärfe und Auflösung selbst sowie der Glanz, der dadurch entsteht, sind die auszeichnenden Eigenschaften des Schirms. Meist fügen sie sich in unser natürliches Sehen als eine nicht weiter bemerkenswerte Klarheit, als eine wohltuende Befreiung von einer lästigen Störung. Sie zu sehen bedarf nur eines Blickwechsels, eines Sehens des Abwesens, das sich ins Anwesen kehrt.

Der Schirm vor mir beispielsweise, auf den ich diese Zeilen setze, breitet sich aus als eine Ebene ohne Profil. Auf ihrer glatten Oberfläche findet der Blick zunächst keinen Halt, prallt von ihr ab und wird zurückgeworfen. Verführerisch ist der Widerstand dieses Materials, aber auch unnahbar und hart. Bei genauerem Hinsehen dann, wenn ich das Bild zu *ent*-sehen versuche und seinen vordergründigen Sinn ignoriere; und wenn ich also den Schirm anstarre und durch ihn hindurchschaue, dann tut sich etwas auf, was sich zuvor unauffällig im Hintergrund hielt. Am Schirm spiegeln sich nun fein die Gegenstände des Umraums: mein Kopf als leicht unscharfe Skiografie, ein Fenster in mattem Licht, alles leicht ergraut, sepiafarben. Insgesamt ist die Oberfläche wolkig und wuselnd. Neige ich meinen Kopf und bewege ihn etwas nach vorne, so dunkeln die Farben ab, changieren bald zwischen Blau- und Rottönen. Schließlich lege ich meine Augen ganz nahe an den Schirm und sehe an ihm entlang. Staub liegt auf der gläsernen Fläche, auch einige Tropfen und verschmierte Fingerabdrücke. Unter der Verschmutzung scheint der Schirm gleich verwandelt in ein glasklares Gewässer, in dessen seichtem Becken sich das Bild auflöst und dessen spiegelglatte Oberfläche die Umwelt in ihrer ganzen Brillanz reflektiert.

So könnte ein Versuch aussehen, die latenten Charakteristika des Schirms zu erfassen. Die beschriebenen Sinnes-

qualitäten sind laut Maurice Merleau-Ponty Ergebnis einer »sekundären oder kritischen Hinsicht«, die sich dem Blick selber zuwendet mit der Frage, »*was wir eigentlich sehen*«. <sup>234</sup> Auch diese Art der analytischen Betrachtung »durch einen mit einem Fenster versehenen ›Reduktionsschirm«<sup>235</sup> kann jedoch das Problem nicht umgehen, dass sie die gesuchte Medialität in dem Moment verpasst, in dem sie sie direkt ansieht. Andreas Cremonini, der dem Glanz bei Lacan nachgespürt hat, schreibt dazu:

[Die] fixierende, analytische Einstellung, die den dynamisch-lebendigen Zusammenhang des natürlichen Sehens zerbricht und das Detail hervorhebt, erreicht die ursprüngliche Passivität des Glanzsehens gerade darin nicht, als sie ihn zum Thema macht. Doch vermögen wir ihr wenigstens Hinweise auf das zu entnehmen, was ihr vorausliegt, was sie von innen her in Bewegung versetzt. So zeichnet sich im Glanz die Dimension eines Sehens ab, das nicht mehr Sehen im intentionalen Sinne (Blick) als vielmehr Hingebung an das Licht, Auflösung des Blicks wäre. <sup>236</sup>

Auf den vorangehenden Zeilen habe ich versucht zu zeigen, dass wir auf den Holzweg geraten, wenn wir Opazität und Transparenz gegeneinander ausspielen. Denn das Material haftet an der Form als deren Ur- und Nebensache. Sie lässt sich nicht vom Bild abstrahieren, weil sonst das Bildliche selbst verloren ginge, wie Emmanuel Alloa klarmacht:

234 Merleau-Ponty 1974: 265; Hervorh. i. O.

235 Merleau-Ponty 1974: 264.

236 Cremonini 2009: 223f.

Das Sichtbare ist gleichsam durchsetzt von der Stofflichkeit, in der es erscheint. Pinselführung, Farbauftrag und Malduktus, Körnung, Pastosität und Glanz – der Abzug all jener Momente, die James Elkins als »non-semiotic elements of pictures« bezeichnet, führen zum Abzug des Ikonischen schlechthin.<sup>237</sup>

Diese Feststellung bewahrheitet sich erst allmählich, vermutet Asbjørn Grønstad: »As historically contingent materialities are on the wane, we may [...] gain a better vantage point from which to pose certain problems of mediality [...].«<sup>238</sup> Laut Grønstad könnte die zunehmende Transparenz des Mediums zur Einsicht führen, dass Bilder unabhängig oberflächlicher Effekte eine ihnen häufig nicht zugestandene immanente Dichte aufweisen.<sup>239</sup> So schreibt er: »[M]aybe all images are somehow immersed in opacity, and [...] we have yet to acknowledge the full extent of this impenetrability, this dormant murkyness.«<sup>240</sup> Opazität und Transparenz sind folglich nicht Anfangs- und Endpunkt einer Teleologie des Mediums, sondern dessen konstitutive Eigenschaften, die im Bild jeweils mehr oder weniger deutlich wahrgenommen werden. Man könnte deshalb grundsätzlich von einer *transparenten Opazität* des Mediums sprechen. Der Schirm zeigt vielleicht jedes Mal anders – gemalt, gekörnt, erleuchtet, gepixelt oder eben glatt glänzend –, nur zeigen tut er sich eben immer.

237 Alloa 2012b: 72; Zitat: Elkins 1995.

238 Grønstad 2016: 228.

239 Vgl. Grønstad 2016: 242.

240 Grønstad 2016: 229.

### 5.3.7 **Der Reiter in der Falte** Stoff und Bild

Etwas von seinem medialen Grund bleibt immer hängen am Bild als ein Überschuss, der dafür verantwortlich ist, dass das Bild mangelhaft ist gegenüber dem Dargestellten. Dieses Ineinandergreifen von Mangel und Überschuss kommt nirgends so schön zum Ausdruck wie in Marcel Prousts Erinnerungen an eine private Laterna-magica-Vorstellung zu Beginn von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Proust beschreibt, wie die projizierten Bilder mittelalterlicher Sagen auf unheimliche Weise mit dem vertrauten Kinderzimmer verschmelzen:

Wurde die Laterne verschoben, so gewahrte ich Golos Ross, wie es sich über die Vorhänge des Fensters hin weiterbewegte und sich in ihrem Faltenspiel hinaufwölbte und hinunterkrümmte. Selbst Golos Körper, von ebenso übernatürlichem Wesen wie der seines Reittiers, kam mit jedem materiellen Hindernis, jedem störenden Gegenstand auf seinem Weg zu recht, indem er ihn sich einverleibte und sich seiner wie eines Knochengerüsts bediente, bis hin zum Türkнопf, um den sich plötzlich und unwiderstehlich Golos roter Mantel legte oder sein bleiches Gesicht, immer gleich edel, gleich melancholisch, doch scheinbar unbeeindruckt von dieser Entrückung.<sup>241</sup>

Die Legende der Geneviève von Brabant reizt den kleinen Marcel zwar, doch muss er zusehen, wie sein gewohntes

241 Proust 2013: 16f.

Zimmer mit der vergangenen Welt der merowingischen Legende verschwimmt. Der finstere Reiter, dem es an Gegenwart mangelt, bemächtigt sich zur Verkörperung der Gegenstände, auf die sein Licht fällt. Mal hüllt er sich in den Vorhang, dann dient ihm der Türknopf als »Astralleib«. <sup>242</sup>

In Marcells mysteriösem Erlebnis spiegelt sich Lacans Chiasmus von Auge und Blick: Der Junge sieht den merowingischen Reiter, doch das Kinderzimmer blickt zurück und geht ihn an als ein Mysterium. <sup>243</sup> Das Medium liefert hier ein poetisches Zuviel, sowohl für das Kind als auch für den Leser. Und doch kommt das Bild nie an das heran, was es eigentlich zeigen will: Die Gegenwart einer zwar erinnern, aber doch verlorenen Zeit. Was (sich) im Zeigen verwehrt ist der Schirm, der sich aus Transparenz und Opazität zum Bild verwebt. Lacan gibt diesem Schirm die Rolle eines opaken Dazwischen, das letztlich verhindert, dass sich die Dinge restlos erschließen. Auf seiner Oberfläche inszeniert der Blick ein Schauspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das Lacan mit den folgenden Worten beschreibt:

Es geht stets um ein Spiegeln, [...] stets ist etwas da, was mich zurückhält, an jedem Punkt, weil es Schirm ist, und so das Licht als ein Schillern erscheint, das über den Schirm läuft. <sup>244</sup>

242 Proust 2013: 16.

243 Lacan spielt bei seiner Verwendung des französischen Worts *regarder* mit dessen Doppelbedeutung von anblicken und angehen (vgl. Lacan 2015: 102).

244 Lacan 2015: 103.



Auguste Edouart: *Die magische Laterne*, vor 1835, Papier und Tusche,  
24.2 × 33.9 cm



Unbekannter Künstler: *Narziss und Echo an der Quelle*,  
Wandmalerei, Pompeji, um 70 n. Chr.

## 5.4 Spiegel das Imaginäre

Der Spiegel steht für die Anziehung, die vom Schirm ausgeht und in Jacques Lacans Sinn auf ein Begehren in der Betrachterin zurückverweist. Mithilfe der Psychoanalyse kommt man der Macht der Bilder auf die Spur. Wenn die Lacan'sche Psychoanalyse von der Verführung spricht, so bezieht sie einen Blick mit ein, der sich am Schirm zeigt und das begehrende Subjekt als ein mangelhaftes anspricht. Der Schirm wird so zur Projektionsfläche des Begehrens, als die er ein komplexes Wechselspiel von Zug und Entzug in Gang setzt.<sup>245</sup> Seine spiegelnde Oberfläche ist nicht primär ein Ort der Täuschung, sondern vielmehr ein Ort der Identifikation und Reflexion.

Zunächst ist der Spiegel ein Gegenstand der Optik. Umberto Eco bestimmt ihn als »jede regelmäßige Fläche mit der Fähigkeit, die eintreffende Lichtstrahlung zu reflektieren«. <sup>246</sup> Auf der spiegelnden Oberfläche entsteht ein mehr oder weniger genaues Abbild des ihr Vorgestellten. Obschon der Schirm kein eigentlicher Spiegel ist, produziert auch er gelegentlich Spiegeleffekte. Über diese optische Gemein-

245 Zug und Entzug stehen in der Medialität über Kreuz. Für Dieter Mersch bilden sie ein Moment der Präsenz als Augenblick »der Gewahrung des Anderen, Erschütternden und Überraschenden« (Mersch 2010: 48). Merschs Präsenz ist nicht zu verstehen als »greifbare Gegenwart einer Wahrheit«, die erst zu entbergen wäre, sondern als ein präsender »Augenblick« innerhalb der Wahrnehmung (vgl. Mersch 2010: 48).

246 Eco 1988: 29.

samkeit hinaus existieren funktionale Überschneidungen, die sich an der Faszination ermes sen lassen, die von Spiegel und Schirm ausgehen.

In Ovids Erzählung *Narziss und Echo* aus den Anfängen der christlichen Zeitrechnung ereignet sich auf der spiegelnden Wasseroberfläche ein komplexes Moment fesselnder Selbsttäuschung und erschütternder Selbsterkennung. Wer in den Spiegel schaut, den blickt ein Gegenüber an, das der Betrachter selbst ist, jedoch als Doppelung. Die irritierende Reflexion wird dadurch brisant, dass nur, was sich im Spiegel erkennt, ein reflektierendes Bewusstsein hat. Der Spiegel markiert damit einen Wendepunkt in der Subjektwerdung. Jacques Lacan hat mit seiner Theorie des Spiegelstadiums zu zeigen versucht, wie sich das Subjekt durch die Identifikation mit dem Spiegelbild konstituiert. Zuerst entsteht das *Ich* als ein imaginäres durch die Identifikation mit der spiegelbildlichen Gestalt, dem *Ideal-Ich*, dann als ein soziales durch die Objektivierung mit dem anderen.<sup>247</sup>

Marshall McLuhan greift den Narziss-Mythos in *Understanding Media* auf, zur Konzeption einer Medienökologie im elektronischen Zeitalter.<sup>248</sup> Er versteht das Verhältnis des Narziss zum Spiegel als ein kybernetisches. Das Spiegelbild ist eine Erweiterung des Selbst und zugleich seine Amputation. McLuhan erklärt die Qualen des Jünglings mit der narkotisierenden Wirkung der dadurch entstehenden Rückkoppelung: »This extension of himself by mirror numbed his perception until he became the servomechanism of his own extended or repeated image.«<sup>249</sup>

247 Vgl. Lacan 2016: 110f.

248 Vgl. McLuhan 1999.

249 McLuhan 1999: 41.

Es ist heute ein Allgemeinplatz, Medien eine betäubende Wirkung zuzuschreiben. Jedes auf einen Schirm gerichtete Gesicht im öffentlichen Raum scheint diese Annahme zu bestätigen. Und die Möglichkeit zur Selbstinszenierung, die Mediensysteme ihren Nutzerinnen und Nutzern an die Hand geben, befeuert ein eitles Spiel in sozialen Medien, das leicht den Eindruck eines kollektiven Narzissmus erweckt.

Wenn das folgende Kapitel der Anziehungskraft nachgeht, die der Schirm auf uns ausübt, klingt damit auch die vieldiskutierte Macht der Bilder an. Die Beobachtung, dass wir, ungeachtet des Dargestellten, unsere Augen oft nicht vom Schirm abzuwenden imstande sind, lässt vermuten, dass es ebenso der Schirm wie das Bild selbst ist, was sirenenhaft lockt.

### 5.4.1 **Spiegelfechter** Lacans Reflexionsschirm

Sie haben Augen und sehen nicht.<sup>250</sup>

Der Schirm, der sich der Beherrschung widersetzt, ist andererseits auch nicht der Ort des Werks, das seine Strahlen in Richtung eines passiven Empfängers sendet, sondern der Ort einer doppelten Synthese, die den scheinbaren Widerspruch von Transparenz und Opazität auflöst. Er schafft eine Interaktion zwischen Subjekt und Objekt, die die Differenz zwischen beiden immer auch infrage stellt. Als transparentes Medium einerseits zeigt er etwas, zeigt auf etwas; als opakes Medium andererseits weist er zurück, weist auf mich, die Betrachterin. Der Schirm funktioniert gleichsam als Linse und als Spiegel, die zwei sich überlagernde Bilder produzieren, von denen sich das eine aus einer Refraktion, das andere aus einer Reflexion ergibt. Mit dieser Terminologie sind Optik, Philosophie und Psychologie gleichermaßen angesprochen.

Dieses Modell deckt sich im Ansatz mit jenem Schema, das Jacques Lacan in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* vorstellt.<sup>251</sup> Im *Seminar XI* – Lacans Beitrag zu einer Bildtheorie – stellt der Psychoanalytiker zwei Strukturen einander gegenüber: diejenige des Sehens und diejenige des Blicks. Das geometrale Sehen basiere auf der Vorstellung einer Punkt-für-Punkt-Entsprechung von Wahrnehmungsgegenstand und Bild. Die Struktur des geometralen Sehens stellt Lacan in einem Dreieckssystem dar. Das Licht verbindet den

250 Psalm 115,5.6 und 135,16.17; zit. nach: Lacan 2015: 116.

251 Lacan 2015: 112.

Betrachter vom Geometralpunkt aus mit jedem Punkt des wahrgenommenen Objekts. Lacans perspektivische Sehpypamide durchschneidet in der Mitte ein Schirm (*écran*), den sich Lacan entsprechend Dürers »Pfortchen« als ein Gitterwerk denkt, auf dem die Betrachterin das Bild ausmacht. Es ist deshalb doppelt belegt als *image/écran*, als Bild-Schirm.

Das Dreieckschema des Sehens überlagert nun ein zweites, 180° um den Schirm als Angelpunkt gedrehtes Dreieckschema, an dessen Spitze der Lichtpunkt (*le point lumineux*) bzw. Blick-Punkt (*le point de regard*) steht. Dieser Blick ist nicht mein eigener, sondern der einer Alterität oder genauer: jener Blick, »den ich auf dem Feld des Anderen imaginiere«. <sup>252</sup> Er erscheint am Schirm des Subjekts als ein Lichtreflex, der das Begehren weckt. Der Blick konfrontiert mich mit meiner Unvollständigkeit, setzt mich selbst ins Bild (*tableau*) als einen Mangel und »[reduziert] mich auf ein Gefühl von Scham«. <sup>253</sup> Der Blick ist jeweils verbunden mit einer Enttäuschung, weil »das, was ich erblicke, nie das [ist], was ich sehen will«. <sup>254</sup> Was ich eigentlich begehre, liegt unsichtbar und unerreichbar jenseits des Lacan'schen Schirms, denn »[d]ieser ist genau das, wodurch ich, vor dem Bild, als Subjekt aus der geometralen Ebene herausgenommen bin«. <sup>255</sup> Das heißt umgekehrt: Im Moment seiner Sichtbarwerdung ist der Blick unterschlagen und die Realität wird zur Marginalie. <sup>256</sup> Das narzisstische Sehen und der Blick, das triebhafte Gesehenwerden, das sich meiner Kontrolle entzieht, schließen sich als Funktionen gegenseitig aus.

252 Lacan 2015: 90.

253 Lacan 2015: 90.

254 Lacan 2015: 109; Hervorh. i. O.

255 Lacan 2015: 115.

256 Vgl. Lacan 2015: 115.

Der Schirm verwehrt dem Subjekt nun einerseits den Zugang zum begehrten Anderen und gewährt ihn andererseits »als eine Art Horizont des Verstehens«. <sup>257</sup> Primär der imaginären Ordnung zugehörig, aber auch als symbolischer Filter funktionierend, schirmt der *écran* in zwei Richtungen: Er schützt das Subjekt vor der Blendung des Realen und hütet ebenso das Geheimnis seines Ursprungs vor der Entblößung. <sup>258</sup> Opazität und Transparenz, d. h. Spiegel und Linse, sind im Schirm funktional vereint. Er steht als Kreuzungspunkt zwischen der Ordnung des Sehens und der Ordnung des Blicks. Lacan schreibt:

Die Vermittlung beider [Tableau und Blick, Anm. d. A.], also das, was zwischen beiden ist, ist anderer Natur als der geometrale Raum der Optik, es spielt exakt die umgekehrte Rolle, da es nicht durchlässig, traversierbar ist, sondern ganz im Gegenteil opak – es ist der Schirm/*écran*. <sup>259</sup>

Der Schirm vermittelt hier nicht allein zwischen Subjekt und Objekt. Lacan, der die Verhältnisse wiederholt variiert, geht es um mehr als nur eine einfache kartesianische »Dialektik von Oberfläche und Jenseits der Oberfläche«, <sup>260</sup> sondern auch um eine innere »Spaltung des Seins [...], mit der dieses sich

257 Kadi 2009: 256. – Das Subjekt bei Lacan ist kein absolutes, sondern ein gespaltenes, unvollständiges und deshalb begehrendes (vgl. Lacan 2016: 115).

258 Das »Reale« bei Lacan bezeichnet nicht eine gegenwärtige, vordergründige Realität. Die Psychoanalyse versteht das Reale entsprechend dem Unbewussten als ein Entzogenes, »zu dem wir stets gerufen sind« (Lacan 2015: 59).

259 Lacan 2015: 102f.

260 Lacan 2015: 113.

in Einklang bringt, von Natur aus«. <sup>261</sup> Der Bruch erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, das durch den Mangel in Bewegung gehalten wird. <sup>262</sup>

Selbstverständlich ist Lacans *écran* kein Medium in einem engeren, materiellen Verständnis des Worts. Die Parallelen zwischen dem medialen Schirm und dem psychoanalytischen *écran* lassen sich jedoch kaum von der Hand weisen und Lacan selbst löst allfällige begriffliche Grenzen bewusst auf. Wie der *écran* besteht der Schirm in einem imaginären und symbolischen Dazwischen, einem »Pfortchen«, das Einlass gewährt und verwehrt und so ein Sich-Einlassen auf die Welt ermöglicht. Lacan wäre wohl fasziniert zu sehen, wie die Schirme von Mobiltelefonen heute als Projektionsfläche für das *Ideal-Ich* dienen, das wir den wertenden Blicken einer anonymen Öffentlichkeit aussetzen – diesem Lacan'schen großen Anderen –, um zu prüfen, wie begehrenswert wir sind. Ein Vorhaben, das immer in einem Gefühl von Unzulänglichkeit resultieren muss angesichts der scheinbaren Vollständigkeit eines idealisierten Anderen.

Die phänomenale Entsprechung für das zwiespältige Verhältnis des Subjekts zum Anderen ist die Doppelbelichtung, die entsteht, wenn die Spiegelung des Betrachters auf dem glatten Schirm elektronischer Geräte mit dem darauf projizierten Bild verschmilzt. Man könnte diese Bildschichtung als sinnbildlich für die Gefahren eines zunehmend mediatisierten Weltbezugs auffassen. Falls hier Eigen- und Fremdbild aneinandergeraten, weil sie nicht deckungsgleich sind, dann liefert die Bildüberlagerung eine Kritik an der identitätsbedrohenden Wirkung sozialer Medien. Das

261 Lacan 2015: 113.

262 Vgl. Bitsch 2009: 378f.

Interface erscheint dann nicht mehr nur zweigesichtig, sondern auch *two-faced* (engl. doppelzünftig), indem es die interagierende Betrachterin zugleich bestätigt und hinterfragt.

So hat denn auch der Schirm Lacans die Funktion einer Maske, auf welcher ein imaginärer Streit um das Selbstbild ausgetragen wird. Das Subjekt des Begehrens beteiligt sich an einem Spiel der Täuschung, der Vorspiegelung. So beschreibt Lacan etwa die Szene eines »grimassierende[n] Aufplustern[s], mit dem das Kampfspiel zur Einschüchterung wird, das Wesen gibt von sich oder erhält vom andern etwas, das Maske, Doppel, Hülle, abgelöste Haut, losgelöst zur Bedeckung eines Schildrahmens, ist«. <sup>263</sup> Lacan bedient hier eine Dualität, die dem Begehren vorausgeht. In der Spiegelfechterei entlädt sich nämlich das für die Psychoanalyse grundlegende, spannungsgeladene Verhältnis der Geschlechterpole. <sup>264</sup>

Jedoch unterliegt der Mensch, wie Lacan meint, dem täuschenden Schein nicht vollständig. Er besitzt als einziges Lebewesen die Fähigkeit, den Schirm einzusetzen als eine Blende. Indem er ihn in den blendenden Lichtkegel des Blicks hält, taucht im Schatten des Schirms das Objekt auf. <sup>265</sup> Dies ist laut Lacan das Vermögen der Kunst: dass sie etwas sichtbar und der Reflexion zugänglich macht, was uns ohne sie entgeht. Was wir andernfalls übersehen, ist, »dass die Dinge [uns] anblicken/angehn«. <sup>266</sup>

263 Lacan 2015: 114. – Lacan spielt hier auf das Etymon von *Schirm* an, dessen indogermanischer Wortstamm ja auf den Überzug eines Schilds verweist (vgl. Brockhaus Wahrig 1983: 557; Braun/Pfeifer 1993: 1202; vgl. auch Kapitel 4 in diesem Buch).

264 Vgl. Lacan 2015: 114.

265 Vgl. Lacan 2015: 114.

266 Lacan 2015: 116.

Die Konklusion, dass die Interaktion am Schirm nicht nur Unheil bereithält, lässt sich auch in die zuvor beschriebene Doppelbelichtung hineinlesen. Die Überlagerung von Eigen- und Fremdbild ist dann Sinnbild für eine einigermaßen harmlose Begegnung. Aus der Deckung des Schirms heraus kann ich mich so gesehen dem Blick des Anderen aus sicherer Distanz aussetzen. Schließlich steht beim medial vermittelten sozialen Kontakt nicht alles auf dem Spiel, sondern bloß das Bild.<sup>267</sup>

267 Ähnlich beschrieb Paul Frosh 2009 den Fernsehschirm als einen Begegnungsort, der unserem Wunsch nach »Kosmopolitanisierung« des Zuhauses nachkomme, indem er fremden Gesichtern Zugang zu unserer Intimsphäre gewähre, ohne in uns eine Abwehrreaktion auszulösen (vgl. Frosh 2017: 308). Frosh geht bei seiner Bewertung von der »nonreciprocal face-to-face communication« des Fernsehens aus (vgl. ebd.). Es ist unklar, inwiefern sich Froshs Einschätzung auf die reziproke Kommunikation in sozialen Medien anwenden lässt.

#### 5.4.2 **L'Origine du monde** das unschaubare Geheimnis

Celui qui, traversant l'écran, rencontre, *de l'autre côté*, la réalité est allée au-delà de la jouissance.<sup>268</sup>

1955 erwirbt Jacques Lacan *L'Origine du monde*, das skandalöse Gemälde eines weiblichen Geschlechtes, das Gustave Courbet 1866 für den türkisch-ägyptischen Diplomaten Khalil-Bey schuf. Lacan lässt von seinem Stiefbruder André Masson einen Doppelrahmen konstruieren mit einer bemalten Tafel, die, vor Courbets Bild geschoben, den Ursprung der Welt den neugierigen Blicken entziehen soll. Massons surrealistische Bildtafel deutet den ihr zugrundeliegenden Ursprung an und verdeckt ihn gleichzeitig.

Indem Lacan den Ursprung zum Geheimnis macht, zitiert er die mittelalterliche Praxis der Verhüllung von Kultbildern durch einen Bildvorhang, um sie im rituellen Zusammenhang zur Erscheinung zu bringen.<sup>269</sup> Noch die Katholische Reform lässt alte Ikonen durch neue, von namhaften Künstlern bemalte Schilder verdecken.<sup>270</sup> Während die Gläubigen sich mit dem Bild als Stellvertreter abgeben müssen, bleibt die Schau des Prototyps den Heiligen vorbehalten.<sup>271</sup>

Was der Anblick bereithält für jene, die den Vorhang zu lüften imstande sind, das lässt sich erahnen, wenn man die Szene in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* liest, in der

268 Daney, Serge: *L'écran du fantasme (Bazin et les bêtes)*, 1972.  
In: Daney 1983: 37.

269 Vgl. Belting 2011: 534f.

270 Vgl. Belting 2011: 538–545.

271 Vgl. Belting 2011: 545.

Dorian mit der Entscheidung ringt, ob er den Schirm, den er vor sein Porträt gestellt hat, zur Seite schieben soll, um seinen entsetzlichen Verdacht zur Gewissheit werden zu lassen:

The screen was an old one, of gilt Spanish Leather, stamped and wrought with a rather florid Louis-Quatorze pattern. He scanned it curiously, wondering if ever it had concealed the secret of a man's life. [...] He got up, and locked both doors. At least he would be alone when he looked upon the mask of his shame. When he drew the screen aside, and saw himself face to face. It was perfectly true. The portrait had altered.<sup>272</sup>

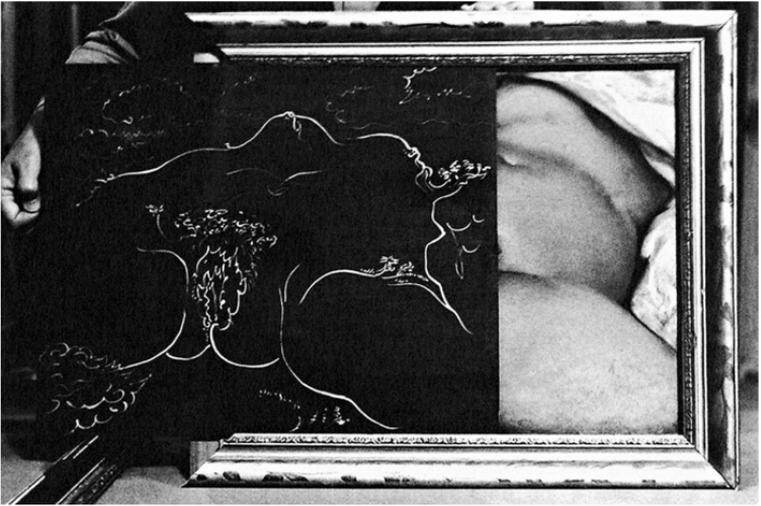
Was Dorian mit Schrecken erblickt, ist sein wahres Ich. Das Porträt ist hier nicht primär ein Werk, das etwas zur Schau stellt, sondern ein Spiegel, der den Blick des Betrachters reflektiert; und dies gleich zweifach: Einmal als reales und einmal als ideales Ich der Vorstellung. Das Spiegelmotiv taucht im Roman, der sich an den Narziss-Mythos anlehnt, mehrmals auf. An einer Stelle stellt sich Dorian mit einem Spiegel vor das Porträt und studiert seinen eigenen Anblick voller Faszination, »looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair face that laughed back at him from the polished glass«.<sup>273</sup> Dorian erlebt im Spiegel seine eigene Spaltung, die Aufhebung der Identifikation mit sich selbst. Sowohl Ovid wie Wilde bieten als Erlösung vom Trauma der zerstückelten Identität nur den Tod an. Warum?

272 Wilde 2006: 92f.

273 Wilde 2006: 124.

Angesichts der Omnipräsens eitler Selbstinszenierungen in sozialen Medien drängt es sich auf, beide Erzählungen als Warnungen zu lesen vor den Gefahren von Selbstverliebtheit. Zu einer solchen Moralisierung des Spiegelbilds hat auch die Pathologisierung des Narzissmus im 20. Jahrhundert beigetragen. Die Lektüre Lacans liefert jedoch Hinweise darauf, dass der Spiegel die Integrität des Subjekts schützt. Der Spiegel hat dann die Funktion, das Subjekt zu stabilisieren, indem es dessen »Urentzweigung«<sup>274</sup> skotomisiert. Das Spiegelbild schützt vor der unerträglichen Realisation eines zerstückelten Selbst; nicht als eine falsche Vorstellung, sondern als die einzig mögliche. So erweist sich der Spiegel als ein Ort der Selbstvergessenheit durch Selbstvergewisserung und hält so das Subjekt in einer fragilen Balance, die immer wieder in Bewegung versetzt wird durch eine im Inneren wirkende Unrast. Gefangen in der Paradoxalität eines unauflösbaren inneren Widerspruchs ist das Subjekt nie ganz bei sich selbst, aber auch nie vollständig von sich entfremdet. Es befindet sich in einem Limbus, in dem der Status des Selbst entschieden unentschieden bleiben muss.

274 Lacan 2016: 113; Kapitäälchen i. O.



Gustave Courbet: *L'Origine du monde*, 1866, hinter Abdeckung,  
bemalt von André Masson (1955), 46 × 55 cm



René Magritte: *Les vacances de Hegel*, 1958, Öl auf Leinwand,  
60 × 50 cm

### 5.4.3 **Der begehrenswerte Schein** psychoanalytische Schirme

Was, Leichtgläubiger, strebst du vergebens nach flüchtigem Scheinbild? Nirgends ist, was du begehrt; sieh weg, und es flieht das Geliebte[.]<sup>275</sup>

Man ist geneigt zu glauben, dass Bilder heute dank ihrer Auflösung und Schärfe in besonderem Maß betörend seien. Unzweifelhaft entkommt man dem Reiz ihrer glatten Oberfläche nur schwer. Immer wieder sieht man sich genötigt, hinzuschauen und die Brillanz der Darstellung, die Lebhaftigkeit der Farben, den Detailreichtum und Kontrastumfang zu bestaunen. Eine unhaltbare Flüchtigkeit umgibt diese Bilder; und jeden Augenblick drohen sie einem zu entgleiten. Bilder sind dabei stets uneingelöste Versprechen, weil sie den Wunsch erregen, nur um sich dann zu verwehren gegen jede Verbindlichkeit. Das macht ihre Verführungskraft aus.

Der kokette Schein der Bilder erinnert an jenes Schillern, als das sich der Lacan'sche Blick am Schirm bemerkbar macht, um Begehrlichkeiten zu wecken, deren Befriedigung nur von kurzer Dauer ist und die das Subjekt nicht nachhaltig zur Ruhe kommen lässt. Verschiedentlich kommen bei Lacan betörende Lichterscheinungen vor: als Schein, Schillern oder als Glanz.<sup>276</sup> Der Glanz wird deshalb thematisiert, weil

275 Aus Ovids *Metamorphosen* (Ovidius Naso, Publius (1971): *Metamorphosen*. Mit den Zeichnungen von Pablo Picasso. Leipzig, Reclam: 79).

276 Lacan schreibt beispielsweise in Bezug auf die Schönheit der Antigone, sie fasziniere »in ihrem unerträglichen Glanz, in dem, was an ihr uns fesselt und gleichzeitig ein Verbot ausspricht, in dem Sinne, dass es uns einschüchtert, in dem, was an ihr verwirrend ist« (vgl. Lacan 1996: 298).

er, wie gezeigt werden soll, bedeutend ist für die Stofflichkeit des medialen Schirms im Allgemeinen und für den heutigen im Speziellen. Und weil die Psychoanalyse ein Erklärungsmodell liefert für die unbestreitbare Anziehungskraft des Schirms.

Es ist kaum verwunderlich, dass in der Freud-Lacan'schen Psychoanalyse der Glanz, der Blick und endlich auch der Schirm sexuell konnotiert sind. Der Glanz kommt zunächst bei Freud vor, hier als Fetisch. Im Text *Fetischismus* aus dem Jahr 1927 erwähnt Freud einen Fall aus seiner Therapiepraxis, in dem ein in England aufgewachsener Patient von einem »Glanz auf der Nase« beherrscht ist.<sup>277</sup> Der merkwürdige Umstand dieses Fetischs ist einer sprachlichen Doppeldeutigkeit geschuldet. Freud erklärt:

Der aus den ersten Kinderzeiten stammende Fetisch war nicht deutsch, sondern englisch zu lesen, der »Glanz auf der Nase« war eigentlich ein »Blick auf die Nase« (*glance* = Blick), die Nase war also der Fetisch, dem er übrigens nach seinem Belieben jenes besondere Glanzlicht verlieh, das andere nicht wahrnehmen konnten.<sup>278</sup>

In Freuds Diagnose ist der Glanz semantisch dicht. Der verspielte Lichtreflex und der unkontrollierbare Blick des Begehrens überlagern sich im fetichistischen Symbol. Und Andreas Cremonini nennt noch eine weitere unterschwellige Bedeutung, auf die Freud hier anspielt: Das lateinische Wort *glans* in *glans penis* meint nämlich die Eichel. Der

277 Vgl. Freud 2000a: 383.

278 Freud 2000a: 383.

Freud'sche Fetisch steht also symbolisch für den Phallus. Als Penisersatz dient er der Überwindung der Kastrationsangst, dem Ursprung der »Ich-Spaltung« bei Freud.<sup>279</sup>

Mit derselben schillernden Mehrdeutigkeit nimmt später Lacan das Thema noch einmal auf. Bei ihm ist der Fetisch eine der Formen des Objekts *a*, über das Lacan sagt: »Das Objekt *a* im Feld des Sichtbaren ist der Blick.«<sup>280</sup> Es ist libidinöses Symbol der Kastration, »des Phallus, sofern er einen Mangel/ein Fehlen darstellt«.<sup>281</sup> Objekt *a* hat die Funktion einer *Blickzähmung*, indem es das Begehren, zu schauen, »einigermaßen« befriedigt und so das begehrende Subjekt zur Entsagung ermutigt.<sup>282</sup>

Will man nun Freuds und Lacans Überlegungen zum Begehren auf den Schirm zurückführen, denkt man vielleicht zuerst an die im Internet so verbreitete Pornografie. Es ist jedoch leicht zu ersehen, dass es hier über diese naheliegende Verbindung hinaus noch um mehr gehen muss. Der Schirm, so schlägt das psychoanalytische Erklärungsmodell vor, ist jener Ort, in dessen Feld sich das Begehrenswerte als eine optische Irritation zeigt. Diese bringt uns aus der Balance, indem sie den Blick auf uns (zurück)wirft und

279 Der Grundgedanke ist hier, dass das Kind den anatomischen Geschlechtsunterschied »verleugnet«, was zu einer »Ich-Spaltung« führt. Der Knabe sieht sich durch die Tatsache, dass die Frau keinen Penis hat, selbst bedroht von der Kastration. Sein Narzissmus führt zur Verleugnung dieser traumatischen Wahrnehmung. Im Konflikt zwischen unerwünschter Wahrnehmung und gegenteiligem Wunsch entwickelt der Mann einen Fetisch als Kompromiss, durch den die Frau als Sexualobjekt erträglich wird (vgl. Freud 2000a: 380–388).

280 Lacan 2015: 112; Hervorh. i. O.

281 Lacan 2015: 110.

282 Vgl. Lacan 2015: 118.

uns zu Bewusstsein führt, dass wir dem Begehren-Wollen und dem Wunsch nach Begehrt-Werden ausgeliefert sind. Gleichzeitig hat der Schirm die Funktion, die Identität zu stabilisieren, indem er eine Projektionsfläche für die Imagination liefert und mit der temporären Befriedigung unserer Wünsche den Blick zähmt und dadurch die innere Spaltung vergessen macht.

#### 5.4.4 **Phallus und Hymen** der eröffnend sich-verhüllende Schirm

Der Schirm steht homonym für zwei verschiedene Begriffe: für den Regenschirm und, seltener, für das Medium. Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wurde konstatiert, der Schirm sei nur entfernt verwandt mit dem Regenschirm. Das stimmt zwar nach wie vor. Nur wäre es ein Versäumnis, der etymologischen Veranlagung der beiden Verwandten nicht nachzugehen, gewährt diese doch einen alternativen Zugang zu Transparenz- und Opazitätsparadigma, zwischen welchen der mediale Schirm aufgerieben zu werden droht.

Bei Freud steht der Schirm, aufgrund seiner formalen Eigenschaften, symbolisch für das männliche Glied. So sagt Freud in der Vorlesung *Die Symbolik im Traum*:

Der auffälligeren und beiden Geschlechtern interessante Bestandteil des Genitales, das männliche Glied, findet symbolischen Ersatz [...] durch Dinge, die ihm in der Form ähnlich, also lang und hochragend sind, wie: *Stöcke, Schirme, Stangen, Bäume* und dgl.<sup>283</sup>

Wo der Schirm – und hier ist zweifellos der Regenschirm gemeint –, Symbol der aggressiven männlichen Lust, in Mädchenträumen auftaucht, ist die Unschuld bedroht. Soweit die einfache Interpretation.

Man darf die Psychoanalyse zu Recht der patriarchal-machoiden Voreingenommenheit bezichtigen. Deshalb die oben zitierte Aussage zu disqualifizieren, wäre dennoch etwas voreilig, denn der Schirm ist durchaus nicht so einseitig,

283 Freud 2000b: 168; Hervorh. i. O.

wie auch Freud sagt. Der Geschlechtstrieb ergibt sich nach Freud nämlich aus der ursprünglichen Zusammengehörigkeit der Geschlechtergegensätze und kann in diesem narzisstischen Urzustand autoerotisch befriedigt werden.<sup>284</sup> Freuds Hypothese ist inspiriert vom Kugelmenschen-Mythos aus Platons *Symposion*, demzufolge es zu Beginn der Menschheit drei Geschlechter gegeben habe: das männliche, das weibliche und dann noch das mannweibliche (ἀνδρογύνηος), welches die ersten beiden in sich vereinte. Zeus ließ jedoch den ursprünglich kugelförmigen Menschen entzweien, der seither von der Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit seiner verlorenen Hälfte getrieben ist.<sup>285</sup>

Interessant an Freuds Regenschirm ist nun, dass dieser durchaus nicht so eindeutig dem männlichen Begehren zuzuordnen ist, sondern beide Geschlechter anspricht. Attribute von Phallus und Hymen einschließend, steht der Regenschirm zwischen den Geschlechterpolen. In geschlossenem Zustand ist er ein spitzer Gegenstand, der vielleicht nicht zufällig in Agentenfilmen eine Waffe zu verstecken pflegt. Wird er geöffnet, so spannt sich ein zuvor gefaltetes Textil auf, das den Träger vor wetterbedingtem Unheil schützt. Damit vereint er – wie noch zu zeigen ist – zwei zentrale Funktionen des medialen Schirms symbolisch in sich: das eröffnende Zeigen und die schützende Verhüllung.

284 Vgl. Freud 2000a: 97.

285 Platon *Symposion*: 189c2–193d5; vgl. auch Freud 2000a: 266.

#### 5.4.5 Letzte Scharmützel<sup>286</sup>

### ich habe meinen Regenschirm vergessen

[Wie] der peripterische Tempel die Cella birgt, gleichsam mit einem Schirm und Schleier vor dem ungescheuten Auge schützt, *aber nicht ganz*: so ist das Bild die Gottheit und zugleich Versteck der Gottheit.<sup>287</sup>

»ich habe meinen Regenschirm vergessen«<sup>288</sup> – So zeugt eine Randnotiz in einem Textfragment Friedrich Nietzsches von einer kurzzeitigen Verwirrung des Philosophen. Jacques Derrida findet 1972 Nietzsches Schirm und wendet ihn im Vortrag *Sporen. Die Stile Nietzsches* als Waffe gegen die Vereinnahmung von Werk und Autor durch die ontologische Hermeneutik, wie auch gegen ein essenzialistisches Geschlechterverständnis.<sup>289</sup> Derrida beginnt seinen Vortrag mit Nietzsches Aussage, das Leben sei ein »Weib«: reich an Verheißung, jedoch arm an Enthüllung.<sup>290</sup> Das problematische Motiv ist bekannt: Das Weibliche als verführerische Oberfläche ohne Tiefe, der Mann als Tiefe ohne Geheimnis.<sup>291</sup> In der für ihn einzigartigen Weise verbindet Derrida die oppositionellen Enden des Motivs zu einem Möbiusband, zum Zweck der Destabilisierung des Glaubens an eine trans-

286 *Scharmützel* (franz. *escarmouche*) leitet sich vom selben Wortstamm ab wie *Schirm* (vgl. Trübner 1955: 86).

287 Nietzsche 2013a: 100.

288 Nietzsche 1973: 485, hier eKGWB/NF-1881,12[62] – der Satz steht im Original in Anführungszeichen und ohne Interpunktion, das Wort »ich« ist kleingeschrieben.

289 Vgl. Derrida 2007: 212. – In der deutschen Veröffentlichung des *Sporen*-Textes ist Derridas »parapluie« mit »Schirm« anstatt »Regenschirm« übersetzt.

290 Vgl. Nietzsche 2013b: 218.

291 Vgl. z. B. Baudrillard 1992: 97.

zendentale Wahrheit. Derrida geht es nicht um eine Umkehrung der Hierarchie zwischen sinnlicher und intelligibler Welt, sondern um eine Auflösung der Hierarchie.<sup>292</sup>

Zur Veranschaulichung des schwierigen Verhältnisses der beiden Welten greift Derrida zum Schirm. Das Symbol bedeutet, so glaubt er zu wissen, »zum Beispiel den hermaphroditischen Sporn eines schamhaft in seine Schleier verhüllten Phallus, jenes zugleich aggressive und apotropäische, bedrohende und/oder bedrohte Organ.«<sup>293</sup> Der hymenale Schirm weckt das Begehren durch Verschleierung des Begehrten, während der phallische Schirm glauben macht, der Schleier könne durchstoßen werden. Beide Geschlechter tragen ihren Teil zur Verführung bei.

Auch hier gilt die allgemeine Beobachtung, dass die Verführung nicht pornografisch, sondern erotisch ist. Das heißt: Sie basiert nicht auf vollständiger Offenlegung des begehrten Objekts. Ebenso wenig kann sie bei dessen gänzlicher Verdeckung entstehen. Wo es alles oder nichts zu sehen gibt, wird nicht verführt. Es kommt aufs Maß an. Verführung gibt es dort, wo *etwas*, aber *nicht alles* gezeigt wird. Nur ist das begehrende Subjekt eben gierig; es will alles sehen. Aus diesem Begehren, das, wie Lacan sagt, letztlich unerfüllt bleiben muss, speist sich die Verführung. Der hermaphroditische Schirm bildet zugleich das verbindende Glied und die trennende Membran zum All, zur Wahrheit ohne Maß. Indem er ein verführerisches Tuch über sie spannt, hält der Schirm den Bezug zur Wahrheit in der Schweben.<sup>294</sup>

292 Vgl. Derrida 2001: 198.

293 Derrida 2007: 215. – Apotropäisch: Unheil abwehrend [Anm. d. A.].

294 Vgl. Derrida 2007: 191.

Der Schirm hütet ein Geheimnis, das er nicht lüften kann, weshalb die Verführung auf einem leeren Versprechen gründet. Verschleiert ist nämlich eine Wahrheit, die es nur deshalb gibt, weil wir sie begehren. Derrida macht diesen Mechanismus anhand von Nietzsches unveröffentlichtem Textfragment nachvollziehbar:

Lesbar wie ein Geschriebenes, kann dieses Ineditum doch immer geheim bleiben, nicht weil es ein Geheimnis enthielte, sondern weil es dessen immer ermangelt und eine in seinen Falten verborgene Wahrheit vortäuschen kann.<sup>295</sup>

Zum gleichen Schluss gelangt auch Jacques Lacan: »[W]enn man einen Menschen täuschen will, braucht man ihm nur das Bild eines Vorhangs vor Augen zu halten, das heißt das Bild von etwas, jenseits dessen er zu sehen verlangt.«<sup>296</sup> Die Verführungskraft ist also an ein Scheitern gebunden: Die Unmöglichkeit der Enthüllung. »Das Bild«, so drückt es W.J.T. Mitchell treffend aus, »[...] erweckt das Begehren, genau das zu sehen, was es nicht zeigen kann. Diese Ohnmacht ist es, die ihm gibt, was immer es an spezifischer Macht hat.«<sup>297</sup> Befriedigung bleibt dem Menschen in diesem Szenario vorbehalten. Der Vorhang verhüllt, dass das Jenseitige sich nicht enthüllt, zumindest nicht jenseits des *surface*, des Angesichtigen und Ausgestellten. Das nach dem Grund suchende Begehren war also immer allein auf das Bild gerichtet,

295 Vgl. Derrida 2007: 216.

296 Lacan 2015: 119.

297 Mitchell 2008: 361.

bzw. auf seinen Grund: den Schirm. Tiefe und Oberfläche stecken schließlich unter einer Decke.

Derrida will darauf hinaus, dass es keine hüllenlose Wahrheit gibt. »Die ›Wahrheit‹ wäre also nur eine Oberfläche, sie würde erst tiefe, nackte, bemerkenswerte Wahrheit durch den Effekt eines Schleiers: der über sie fällt«,<sup>298</sup> schreibt Derrida und hüllt die Wahrheit gleich selbst in Anführungszeichen. Wahrheit kann nur Wahrheit einer Oberfläche sein, die ihre Tiefe selbst herstellt. Die Funktion des Schirms wäre es folglich, die Wahrheit zu verschleiern, dass es keine Wahrheit gibt; aber auch: den Schein zu wahren, es gebe eine Wahrheit jenseits des Schirms. Jean Baudrillard formuliert das etwas später so: »Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.«<sup>299</sup> Diese Wahrheit als Oberfläche macht sich damit aber verdächtig, da sie als falscher Schein aufgefasst werden kann, wie er Platon so verhasst war. Für Baudrillard beispielsweise ist die Oberfläche ein Trompe-l'Œil, dessen künstliche Tiefen zur Falle werden.<sup>300</sup> Die Verführung des Schirms ist dann ein tödliches Simulakrum. »*Verführen heißt als Realität sterben und sich als Täuschung produzieren*«,<sup>301</sup> schreibt Baudrillard.<sup>302</sup> Der hierin zum Aus-

298 Derrida 2007: 191.

299 Baudrillard 1981: 9.

300 Vgl. Baudrillard 1992: 86–101.

301 Baudrillard 1992: 98; Hervorh. i. O.

302 Oberflächlich gehen beide, Derrida und Baudrillard, von der Inexistenz eines transzendentalen Signifikats aus. Es lässt sich jedoch ein Unterschied in deren Umgang mit der Oberfläche ausmachen. Während sich in Baudrillards Texten zeitweise eine Trauer um einen unwiederbringlich verlorenen Ursprung vernehmen lässt, so gemahnt Derridas Spiel an »Nietzsches *Bejahung*«, um hier Derridas eigene Worte zu benutzen (vgl. Derrida 1972: 441). »*Diese Bejahung*

druck kommende Verdacht ist jedoch unbegründet, solange man Nietzsche ernst nimmt, wenn er erklärt: »Mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!«<sup>303</sup> Weil es keine letzte Wahrheit gibt, produziert der Schirm folglich auch keinen *falschen* Schein. Die Tatsache des Erscheinens bleibt hingegen unbestritten. Und damit findet auch die Suche nach ihrem Grund kein Ende.

Die Frage der Interpretation stellt sich bei Derrida als die Frage nach dem Umgang mit der Kastration von Wahrheit, die keine Kastration sein kann, weil es nie etwas zu kastrieren gab. Nietzsches Umgang ist das »griechische« Spiel, die Kunst also, ästhetisch ohne ästhetisierend zu sein. Ihr ist es geboten, »tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehenzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben«.<sup>304</sup> Derrida, der den Text – nicht bloß Nietzsches – vor

*bestimmt [...] das Nicht-Zentrum anders denn als Verlust des Zentrums.*« (Vgl. Derrida 1972: 441.) Nun schiebt Derrida für die Dekonstruktion die Entscheidung für eine der beiden Spielweisen auf. Dies deshalb, weil mit der Entscheidung erneut ein Zentrum implizit würde; einmal als historischer Ursprung, einmal als Autor (vgl. Derrida 1972: 441f.; Mersch 2010: 44).

303 Vgl. Nietzsche 1955: 963; Derrida 2007: 198.

304 Nietzsche 2013b: 10. – Wenn hier auch kein Sinn zu finden ist, so kann dennoch nicht darauf verzichtet werden, nach ihm zu suchen. Derrida warnt mit Nachdruck vor einem solchen Missverständnis: »Schließen Sie daraus nicht, dass man von vornherein darauf verzichten müsse, zu erfahren, was *es* heißt: Das wäre nochmals die ästhetisierende und obskurantistische Reaktion des *hermeneuin*. Um dieser strukturellen Grenze, um der Schrift als bezeichnendem Überbleibsel des *simulacrum* möglichst genau Rechnung zu tragen, muss man im Gegenteil die Dechiffrierung so weit wie möglich vorantreiben.« (Vgl. Derrida 2007: 216.) Wie Nietzsche ausruft: »Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!« Die Oberfläche, die Nietzsche und Derrida im Sinn haben, ist tief (vgl. Nietzsche

der interpretatorischen Bloßstellung zu schützen sucht, ist sich der eigenen Verstrickung durch die Interpretation der Interpretation durchaus bewusst, weshalb er sich eines abschließenden Urteils enthalten muss.<sup>305</sup> Er tut dies, indem er den Bezug zur Kastration suspendiert: »In der Schwebelagehaltener Bezug zur Kastration: weder zur Wahrheit der Kastration, an die die Frau nicht glaubt, noch zur Wahrheit als Kastration, noch zur Wahrheit-Kastration.«<sup>306</sup>

Es kann der Wahrnehmung des Lesers nicht entgehen, dass die Wahrheit selbst bei Derrida noch erscheint, wenn auch als »Wahrheit«. Genau der hier zum Ausdruck kommenden Unmöglichkeit, im Sprechen über die Nicht-Wahrheit nicht *mit* der Wahrheit – einer mitgegebenen – zu sprechen, trägt Derrida mit den Anführungszeichen Rechnung.<sup>307</sup> Der Zugang zu einem Außen, von dem her es sich sprechen ließe, ist – nicht zuletzt durch Derridas eigene Interpretation – verstellt.

Der Regenschirm, unter dessen Zuhilfenahme Derrida den hermeneutischen Schirm wiederholt metaphorisch zu durchstoßen trachtet, spannt sich immer von Neuem auf und will seinerseits wieder durchstoßen werden. Öffnung und Verschluss meinen hier immer auch ihr je anderes. Das Spiel ist in einer perpetuellen Öffnungs- und Schließbewegung gehalten, die kein Telos beschreibt, aber auch nicht stillsteht, sondern sich auf sich selbst zubewegt. Wenn die Bewegung des Schirms auch jeden Augenblick, und wenn nur für einen Augenblick, etwas als Sinn zugänglich macht,

2013b: 10). Und wer ihren Grund sucht, muss in diese Tiefe hinabsteigen.

305 Derrida benutzt hier das griechische Wort *ἐποχή* (Epoché).

306 Vgl. Derrida 2007: 191.

307 Vgl. Derrida 2007: 214.

so bleibt doch der (Regen-)Schirm selbst noch als ein unzugängliches Übrigbleiben – Derrida nennt es eine »*restance*«. <sup>308</sup> Weil der Schirm auf sich selbst nicht hinweisen kann, ist dieser Rest immer ungemeint. Ihm können deshalb weder Hermeneutik noch Dekonstruktion etwas entreißen. Er bleibt als Tatsache des Sich-Eröffnens dem Sinn verschlossen. <sup>309</sup> Dennoch verweist auch diese Spur noch auf ein verkanntes Wahrnehmbares, das erfahren werden kann als ein ästhetisches Widerfahrnis. <sup>310</sup> Aisthesis und Posthermeneutik können zwar auf das *Dass* eines solchen Übrigbleibens hinweisen, ohne jedoch abschließend zu bestimmen, *was* das genau ist, dieses Übrigbleibende. <sup>311</sup> Der Schirm muss deshalb ein unverstandenes Phänomen bleiben, gegen dessen Wirkungen wir dennoch weiterhin unvermeidlich stoßen.

308 Vgl. Derrida 2007: 214; Hervorh. i. O.

309 Die hier angesprochene Tatsache des Erscheinens verweist auf Dieter Merschs »Utilisierbarkeit des *Dass* im Sinne des Faktums der *Ex-sistenz*« (vgl. Mersch 2010: 46f.).

310 Vgl. Mersch 2010: 74.

311 Vgl. Mersch 2010: 29.



# 6 Schluss

Die vorliegende Masterthesis beschäftigte sich mit der Ästhetik des Schirms. Sie hatte insbesondere zum Ziel, diesen als ein spezifisches mediales Phänomen herauszustellen. Zudem suchte sie zu erläutern, weshalb sich der Schirm nicht aus der Perspektive einer Medienteleologie beschreiben lässt, die von der Auflösungstendenz des Mediums ausgeht. Es sollten dann die Darstellungsmodalitäten des Schirms beschrieben und gezeigt werden, dass der Schirm trotz seiner Negativität im Vollzug von einer sinnlich wahrnehmbaren Materialität durchschienen wird. Diese Zielsetzung erforderte ein Vorgehen in mehreren Schritten.

Zunächst wurde der Mediendiskurs exponiert, vor dessen Hintergrund sich der Schirm als Phänomen abhebt. Dabei sollte deutlich gemacht werden, dass die Medienwissenschaften von Beginn weg zur Destabilisierung des Medialen beigetragen haben, indem sie ein altes Transparenz-Paradigma auf technische Medien anzuwenden versuchten. Instrumentelle und anthropologische Medientheorien legten so die Grundlage für ein Medienverständnis, das Medien entweder am Telos der störungsfreien Übertragung messen will oder aber ihrer Latenz in der Wahrnehmungsstruktur misstraut. Am Beispiel der postmodernen Medientheorien Baudrillards, Virilios und Flussers wurde dargelegt, wie der Diskurs im Anschluss an McLuhan die Vorstellung vom Telos der Auflösung des Mediums beförderte, indem sie dessen strukturelle Mitte-Position negierten. Mit diesem Ergebnis war der Ort des Mediums vorerst in Frage gestellt.

In einem zweiten Schritt sollte ein Medienbegriff entwickelt werden, der für das Verständnis eines Schirms notwendig ist, welcher weder ganz bei sich ist, noch sich vollständig in der Negation auflöst. Zu diesem Zweck wurde die auf Aristoteles zurückgehende Aisthesis-Theorie heran-

gezogen, die das Medium als ein sinnlich wahrnehmbares Dazwischen ausweist. Wie sich dabei zeigte, ist Wahrnehmung mit einem Bewegtwerden verbunden, was eine Differenz von Wahrnehmungsorgan und -gegenstand bedingt. Deshalb, so wurde mit Aristoteles argumentiert, muss dem Medium ein Ort in der Wahrnehmungsstruktur zugestanden werden, wie prekär dieser auch sein mag. Zudem konnte dargelegt werden, wie sich mit dem Begriff des Diaphanen Transparenz und Opazität als notwendige Eigenschaften des Mediums verbinden lassen. Mit Mersch wurde anschließend auf die doppelte Negativität des Mediums aufmerksam gemacht. Aus diesen Überlegungen resultierte ein Medienbegriff, der das Medium als den Ermöglichungsgrund des Bildes ausweist. Hierbei stellt das Medium die Bedingungen seines Zeigens im Zeigen mit aus.

Der nächste Schritt der Theoriearbeit hatte die Klärung des Schirm-Begriffs zum Ziel. Hierzu wurde der mediale Schirm vom elektronischen Bildschirm abgegrenzt. Der Verweis auf den Bedeutungsumfang von *écran* und *screen* hob die Notwendigkeit eines inklusiven Schirm-Begriffs hervor. Ausgehend von Manovichs Definition des *classical screen* wurde folgende Definition vorgeschlagen: Der Schirm ist eine Fläche, die sich von ihrem jeweiligen Hintergrund abhebt als ein Bild.

Die Etymologie lieferte dann erste Indizien dafür, wie der Schirm zu seiner gegenwärtigen Bedeutung kam und warf die Frage auf, ob die Schutzfunktion, die dem Wort von Beginn weg anhaftete, im medialen Schirm noch nachwirkt. Anschließend wurde entlang der Etymologie die Entwicklung nachverfolgt vom Schirm als Blende hin zur Projektionsfläche einer Bildpraxis, die sich das Licht von Lampen und Feuerstellen zunutze machte. Die Abhängigkeit des

Medialen von Opazität und Transparenz gleichermaßen lässt sich an den frühen Projektionsflächen exemplarisch veranschaulichen. Objekte wie die spanische Wand weisen nach, dass die Funktion des Schirms, Dinge sichtbar zu machen, auf dem Vermögen gründet, zwischen Dunkelheit und Blendung vermittelnd einzugreifen.

Eine Forderung der noch jungen Screen Studies aufnehmend wurde argumentiert, dass der Schirm kein neues Phänomen im Zeitalter elektronischer bzw. digitaler Medien beschreibt, sondern im Vergleich mit anderen, älteren Phänomenen des Bildlichen zu begreifen ist. Um aber Schirmphänomene über Mediensysteme hinweg vergleichend untersuchen zu können, war ein ästhetischer Medienbegriff gefordert, der Medien nicht an ihrer Technologie bemisst. Entsprechend wäre Mediengeschichte weniger als ein Innovations-, sondern vielmehr als ein Transformationsprozess zu verstehen.

Am Beispiel von Manovichs Genealogie des Schirms sollte gezeigt werden, wie eine vergleichende historische Untersuchung des Schirms aussehen könnte. Zugleich wurde auf die Schwächen einer Theorie aufmerksam gemacht, die Simulation und Repräsentation als zwei Traditionslinien auffasst. Sind dies doch vielmehr Modi des medialen Vollzugs, wie sie im Schirm immer wirksam sind.

Im Verlauf der Arbeit stellte sich immer deutlicher die Erkenntnis ein, dass die Suche nach dem Schirm mit dessen Uneindeutigkeit umzugehen hat. Sein Zeigen beruht nämlich auf gegenläufigen Kräften, die aufeinander bezogen und voneinander abhängig sind. Der Schirm verweist immer auf eine innere Zerrissenheit als Bedingung und Grund seiner medialen Vollzüge.

Die soweit gewonnenen Erkenntnisse zwangen zur Frage, wie ein Medium wissenschaftlich zu untersuchen sei, das sich nur als Widerfahrnis unserer Wahrnehmung preisgibt und das also nur *mit, durch, entlang* und *gemäß* der Figur, deren Grund es ist, zur Erscheinung kommt. Und wie lässt sich über und in einem Medium sprechen, zu dem es kein Außen gibt, weil der Betrachter selbst komplizenhaft in seine medialen Prozesse verwickelt ist? Denn dies gilt, so wurde schnell klar, nicht bloß für den Schirm, sondern ebenso für den Text, in dem das Denken über den Schirm sich hier auszudrücken sucht. Um die eigenen Verstrickungen erfahrbar zu machen, waren performative Strategien gefragt, welche die materielle Bedingtheit ihres Bedeutens als Schatten mit sich führen. Damit sollte jener Materialität Rechnung getragen werden, die noch der Medialität selbst zugrundeliegt. Dies erforderte die Annäherung an ein Schreiben, das die Vollzüge des Mediums nach- und mitvollzieht.

Teil II der Arbeit beschäftigte sich mit der Ästhetik des Schirms. Dessen mediale Vollzüge, dies wurde aus den bisherigen Einsichten geschlossen, lassen sich anhand dreier Begriffspaare erklären: Einschluss/Ausschluss (der Kontrast), Transparenz/Opazität (das Diaphane) und schließlich Zug/Entzug (das Imaginäre).

Der Kontrast, den der Schirm im Zeigen herstellt, lenkte zunächst die Aufmerksamkeit auf eine strukturelle Dreiteilung der Bildwahrnehmung in Vorder- und Hintergrund sowie den Übergang vom einen ins andere. Es wurde darauf hingewiesen, dass der Schirm in diesem Schema weder allein als eine Oberfläche zu verstehen ist noch als eine Grenze bzw. ein Rahmen oder als eine Aussparung. Vielmehr beschreibt er die Beziehung zwischen Rahmen/Grenze, Bild und Umfeld. Es wurde dann gezeigt, wie sich dieses Verhältnis mit

der Entmaterialisierung des Rahmens verändert. Dies war ein Versuch, das Moment des Umschlags vom Bildinneren zum Bildäußeren einzufangen. Der Rahmen, so wurde mit Derrida argumentiert, bildet eine unscharfe Übergangszone. Er unterscheidet sich dann von der einfachen Grenze, die einen harten Schnitt zur Umwelt verursacht.

Ausgehend von Sugimotos *Theaters*-Reihe wurde dargelegt, dass der Schirm zwar nur unter der Voraussetzung etwas zeigt, dass er gleichzeitig etwas anderes verdeckt, dass aber die vorgeschlagene Hierarchie invertiert werden kann. Wenn folglich Vorder- und Hintergrund unentscheidbar sind, bleibt doch die Tatsache eines Kontrasts bestehen.

Schließlich wurde in Spiegelmans und Cézannes Arbeiten ein autopoietisches Moment gesucht, in dem aus dem Nichts heraus das Bild entspringt. Ein derartiges Sich-Ereignen, wie Mersch es nennt, lässt sich nicht auf eine bestimmte Leerstelle – den Schirm z. B. – reduzieren, sondern ist immer schon das Ganze. Das Leer, der Grund, der Mangel – sie bilden jene Stelle ohne Ort, die den Betrachter ins Bild einbezieht. Dieser Einbezug ereignet sich als ein Berühren und Berührtwerden zweier Membrane, die im Schirm zu einer einzigen verschmelzen. Das Innere bzw. Äußere der Membran ist dabei dem Körper und der Welt gleichermaßen zugehörig. Mit der metaphorischen Verbindung von Schirm und Membran sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass der Akt des medialen Zeigens dreiteilig ist; er bedeutet (zeigt [auf] etwas), er spricht an (zeigt jemandem) und exponiert (zeigt [von] sich).

Plinius' Erzählung von Zeuxis und Parrhasios sollte zeigen, dass das oft diskutierte Täuschungspotential des Mediums von dessen »Selbstverständnis« abhängt. Das Bild ist harmlos, solange es seine mimetisch-repräsentative

Distanz zum Gegenstand einhält. Erst mit der Leugnung der Distanz in der Simulation macht es sich der Anmaßung der Schöpfung verdächtig. Nun wurde aber darauf hingewiesen, dass das Medium, über das gesprochen werden kann, notwendig eine Differenz aufweist, so klein sie auch sein mag. Sie zeigt sich noch in der Negation als deren Spur. An der Stelle zog sich das Medium ästhetisch und metaphorisch auf eine feine Grenze zurück. Barthes unterstrich dies in seinen Gedanken zum Universalmedium Plastik, dem er kaum eine substanzielle Existenz zugestand. Nun meldete sich dieses Wenige an Substanz bei Barthes aber zurück als eine letzte Resistenz, die sich selbst in der Negativität noch zeigt. Hier wurde langsam auf eine Materialität scharfgestellt, die nicht auf Markierungen des Imperfekten reduzierbar ist, wie sie beispielsweise im Namen der Postdigitalität zelebriert werden. Die Untersuchung der haptischen Merkmale der Schirmoberfläche führte zur Erkenntnis, dass die Materialität noch in der Abwesenheit deutlicher Effekte des Medialen – wie Fleck, Korn, Punkt oder Pixel – zur Erscheinung kommt.

Wie die Szene der Bildprojektion in Prousts Kinderzimmer bildhaft veranschaulichte, ist die Figur mit der Materialität als ihre Bedingung verflochten. Durch die Lücken dieses Gewebes scheint ein unheimlicher Grund, der die Betrachterin anspricht, ohne sich jedoch verständlich zu machen. Dem medialen Zeigen beigemischt ist damit ein latenter, unbestimmter Rest, der quer zum Bildzeichen steht.

Anhand des Spiegelmotivs wurde dann versucht darzulegen, dass die Anziehungskraft von Bildern sich als ein Spiel von Zug und Entzug erklären lässt. Der Schirm vermittelt demzufolge das Angebot einer Alterität – sei sie das Soziale, das Reale, das Unbewusste, o. ä. – an ein begehrendes Subjekt, ohne dessen Begehren je befriedigen zu können.

Der Narziss-Mythos und seine späteren Interpretationen im literarischen Ästhetizismus und in der Psychoanalyse lehrte, dass die Reflexion im Spiegel die Gefahr eines tödlichen Abgrundes bereithält, aber auch das Subjekt vor der Fragmentierung bewahrt. Im begehrenden Blick in den Spiegel kreuzen sich Eros und Thanatos. Das Spiel des Begehrens kennt auch der Schirm. Ein Glanz ist ihm oberflächlich, den die Psychoanalyse Freuds und Lacans zum libidinösen Symbol erklärte. Es verweist auf einen Mangel, der das Begehren anstößt und als unerfüllbar zurückweist. Mit Freud wurde auf die Konnotation des (Regen-)Schirms mit Penisneid und Kastrationsangst hingewiesen. Im hymenallphallischen Schirm verbinden sich dann Wunsch nach Entblößung und verschämte Verhüllung, Bedrohung und Schutz. Der hermaphroditische Regenschirm, dessen sich Derrida bediente, um die Wahrheitssuche der Hermeneutik zu dekonstruieren, verwies schließlich auf eine Medialität, die sich im eröffnenden Verschließen wie im verschließenden Eröffnen vollzieht. Mit Derridas *Sporen*-Text sollte gezeigt werden, dass Transparenz und Opazität sich gegenseitig bedingen und das Entscheidende die Mitte – der Schirm also – ist. Während das Medium der Dekonstruktion jedoch unentschieden bleiben muss, wurde in einer letzten Wendung im Sinne der Posthermeneutik noch die Tatsache des Unentschiedenen stark gemacht.

Die vorliegende Masterthesis hat einen weiten Weg zurückgelegt. Dies war nicht vorgesehen. Was als eine überschaubare, an konkreten Beispielen sich orientierende Theoriearbeit geplant war, wurde immer stärker von medienphilosophischen Fragestellungen bewegt. Der resultierende Umfang zeugt einerseits von einer sehr offenen Forschungsfrage und andererseits von einem stetig angewachsenen

Korpus an Material, das für die Arbeit unerlässlich schien. Im Nachhinein mag besonders die Auseinandersetzung mit den postmodernen Medientheorien etwas gar umfangreich anmuten. Damit könnte eine falsche Fährte gelegt worden sein, weil der dort verwendete Medienbegriff sich nur bedingt mit demjenigen deckt, welchen die Untersuchung anstrebte. Gleichwohl wird selbst in vermeintlich nebensächlichen Kapiteln ein notwendiger Erkenntnisprozess sichtbar.

Die größte Herausforderung jedoch, mit der sich die vorliegende Arbeit konfrontiert sah, betrifft die Wahl der Methode. Insbesondere die kritische Stellungnahme zu theoretischen Texten brachte Schwierigkeiten mit sich, denn sie musste sich auf eine Hermeneutik verlassen, deren Nutzen für die Fragestellung sie zugleich anzweifelte. Diese Unsicherheit kommt nicht zuletzt in jenem Bruch zum Ausdruck, der die Arbeit zweiteilt. Der Unzulänglichkeit der Hermeneutik sollte nämlich in Teil II mit performativen Ansätzen begegnet werden. Die Verbindung von wissenschaftlicher Theorie und ästhetischer Praxis ist vielleicht nicht unproblematisch. Ein derart zweigleisiges Vorgehen erschien jedoch notwendig, um jenes Unsagbare dem Diskurs zugänglich zu machen, welches der Medialität des Schirms unterstellt ist. Ob dieser Versuch gelungen ist, wird die Leserin beurteilen müssen.

Vielleicht brauchte es die digitale Medienkonvergenz zur Erkenntnis, dass Medien nicht von ihrer Technik, sondern von ihren Vollzügen her zu verstehen sind. Typologien, von denen die Medienwissenschaften lange ausgingen, sind deswegen zu überdenken. Ein Ausdruck dieses Paradigmenwechsels sind die Screen Studies. Ihre neue Perspektive erlaubt es, den Schirm über die Grenzen von Einzelmedien

hinweg zu erforschen. Die vorliegende Masterthesis möchte hierzu einen Beitrag leisten. Besonders die Verknüpfung der Erkenntnisse von Aisthesis und negativer Medientheorie mit den Screen Studies erwies sich als sehr fruchtbar.

Was hat die vorliegende Arbeit erreicht? Sie vermochte ja kein Exemplar des Schirms einzufangen. Dass am Ende das Netz deshalb leer bleibt, ist aber nicht als Scheitern zu bewerten. Denn es geht genau um diese Leerstelle, die sich nur als Absenz zeigen lässt. Wenn sich der Text oft durch ästhetische Eingriffe entzog und den Leser auf Distanz hielt, so erfolgten diese Windungen nicht um ihrer selbst willen, sondern hatten den Gegenstand immer im Sinn. In ihnen drückte sich das Unvermögen aus, das zu zeigen, was nicht zeigbar ist. Durch die Ausstellung des Mangels wollte die vorliegende Arbeit die Wahrnehmung schärfen für einen Schirm, der sich – wie die *Mouches Volantes* in unseren Augen – vom Sehen wegbewegt, und der gerade im Nicht-Sehen am besten begriffen ist.

Damit wäre nun die Grundlage geschaffen für die weiterführende Erforschung ästhetischer Performanzen des Schirms. Schirmphänomene, die hier nur allgemein untersucht werden konnten, müssten im Anschluss an spezifischen Vollzügen überprüft werden. So wäre beispielsweise die Standardisierung der Oberflächeneffekte – Farbe, Form, Bildpunkt, usw. – als eine Funktion der Wahrnehmung zu untersuchen. Wie kommt es, dass wir jeweils das Medium im Gebrauch neutralstellen? Dann müsste der Frage nachgegangen werden, wie sich Bildseitenverhältnis, Ausrichtung und Größe des Schirms entwickelt hat. Wie wirken sich außerdem diese verschiedenen Schirmformate auf die Bildwahrnehmung aus? Insgesamt muss die Ambition weiterhin sein, dem Schirm zumindest etwas von jenen Bedingungen

des Zeigens zu entlocken, die uns gemeinhin nicht merkwürdig erscheinen. Und weil davon auszugehen ist, dass sich Format und Gebrauch des Schirms auch weiterhin wandeln, ist auch in Zukunft eine ästhetische Sensibilität gefragt, welche die subtilen Veränderungen des Schirms im Blick behält – aus den Augenwinkeln heraus.

# Literaturverzeichnis

- Acland 2009: Acland, Charles R. (2009): Curtains, Carts and the Mobile Screen. In: Screen, Nr. 1 (50): 148–166.
- Acland 2012: Acland, Charles R. (2012): The Crack in the Electric Window. In: Cinema Journal, Nr. 2 (51): 167–171.
- Adelung 1793: Adelung, Johann Christoph (1793): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Dritter Theil, von M–Ser, (2., verbesserte Ausgabe). Leipzig, Bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Compagnie.
- Alloa 2011: Alloa, Emmanuel (2011): Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Zürich, Diaphanes.
- Alloa 2012a: Alloa, Emmanuel (2012): Metaxy oder: warum es keine immateriellen Medien gibt. In: Gertrud Koch, Kirsten Maar, Fiona McGovern (Hg.): Imaginäre Medialität – Immaterielle Medien. München, Fink: 13–34.
- Alloa 2012b: Alloa, Emmanuel (2012): Das Medium scheint durch. Talbot – Stella – Hantai. In: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin, Kadmos: 68–85.
- Anzieu 2013: Anzieu, Didier (2013): Das Haut-Ich (5. Auflage). Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Aristoteles De anima: Aristoteles (2017): Über die Seele. De anima (Griechisch-Deutsch, Philosophische Bibliothek Band 681, übers. u. hg. v. Klaus Corcilus). Hamburg, Felix Meiner.
- Aristoteles Physik: Aristoteles (1987): Aristoteles' Physik. Vorlesung über Natur (Griechisch-Deutsch, Philosophische Bibliothek Band 380, übers. u. hg. v. Hans Günter Zekl). Hamburg, Felix Meiner.
- Barthes 1988: Barthes, Roland (1988): Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Barthes 1996: Barthes, Roland (1996): Mythen des Alltags. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Baudrillard 1981: Baudrillard, Jean (1981): Simulacres et simulation (Débats). Paris, Editions Galilée.

- Baudrillard 1992: Baudrillard, Jean (1992): *Von der Verführung*. München, Matthes & Seitz.
- Baudrillard 1994: Baudrillard, Jean (1994): *Die Illusion und die Virtualität*. Wabern-Bern, Benteli.
- Baudrillard 1997: Baudrillard, Jean (1997): *Écran total*. Paris, Editions Galilée.
- Baudrillard 2008: Baudrillard, Jean (2008): *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* Berlin, Matthes & Seitz.
- Baudrillard 2016: Baudrillard, Jean (2016, Erstauflage 1978): *Agonie des Realen*. Berlin, Merve.
- Bazin 2009: Bazin, André (2009): *Was ist Film?* (2. Aufl., hg. v. Robert Fischer) Berlin, Alexander.
- Belting 2001: Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie*. München, Wilhelm Fink.
- Belting 2007: Belting, Hans (2007): *Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage*. In: Ders. (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Paderborn, Wilhelm Fink: 49–75.
- Belting 2011: Belting, Hans (2011): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, C. H. Beck.
- Benjamin 1974: Benjamin, Walter (1974): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (7. Aufl., Vol. 28). Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Bitsch 2009: Bitsch, Annette (2009): »Ex nihilo«. *Das Spiegelstadium in der Zeit von Lacan, Heidegger und Dalí*. In: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Zürich/Berlin, Diaphanes: 359–392.
- Boehm 2006: Boehm, Gottfried (2006): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild*. München, Fink: 11–38.
- Böhme 2001: Böhme, Gernot (2001): *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München, Wilhelm Fink.
- Borges 1982: Borges, Jorge Luis (1982): *Gesammelte Werke, Band 6. Borges und ich* (übers. v. Horst, Karl August; bearb. v. Haefs, Gisbert; Nachw. v. Magris, Claudio). München/Wien, Carl Hanser.
- Braun/Pfeifer 1993: Braun, Wilhelm; Pfeifer, Wolfgang & Zentralinstitut für Sprachwissenschaft (1993, 2. Auflage): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin, Akademie-Verlag.

- Brauns 2002: Brauns, Jörg (2002): Die Metaphysik des Mediums. In: Ders. (Hg.): Form und Medium. Weimar, VDG: 11–20.
- Brockhaus Wahrig 1983: Wahrig, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann, Harald & F. A. Brockhaus (1983): Deutsches Wörterbuch. In sechs Bänden. Fünfter Band, P–STD. Wiesbaden, F. A. Brockhaus.
- Brockhaus 2006: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 4, BHAS–BUCH, 21. Ausgabe. Leipzig/Mannheim, F. A. Brockhaus 2006.
- Buckminster Fuller 1968: Buckminster Fuller, R. (1968): Nine Chains to the Moon. Carbondale IL, Southern Illinois University Press.
- Buren 1995: Buren, Daniel (1995): Achtung! Texte 1967–1991. Dresden, Verlag der Kunst.
- Burkert 1997: Burkert, Walter (1997): Homo Necans. Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen. Berlin/New York, Walter de Gruyter.
- Campe 1810: Campe, Joachim Heinrich (1810): Wörterbuch der Deutschen Sprache. Vierter Theil, S und T. Braunschweig, Schulbuchhandlung.
- Cascone 2000: Cascone, Kim (2000): The Aesthetics of Failure: »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music. In: Computer Music Journal. Nr. 24 (4). Cambridge, Mass., The MIT Press: 12–18.
- Cremonini 2009: Cremonini, Andreas (2009): Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan. In: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Zürich/Berlin, Diaphanes: 217–248.
- Daney 1983: Daney, Serge (1983): La rampe. Cahier critique, 1970–1982. Paris, Gallimard.
- Danto 1993: Danto, Arthur C. (1993): Die philosophische Entmündigung der Kunst. München, Wilhelm Fink.
- Derrida 1972: Derrida, Jacques (1972): Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Derrida 1992: Derrida, Jacques (1992): Die Wahrheit in der Malerei. Wien, Passagen.
- Derrida 2004: Derrida, Jacques; Engelmann, Peter (Hg.) (2004): Die différance. Ausgewählte Texte. Stuttgart, Reclam.

- Derrida 2007: Derrida, Jacques (2007): Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Werner Hamacher (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Europäische Verlagsanstalt, Berlin/Wien: 183–224.
- Duden 2007: Bibliographisches Institut Mannheim, Duden-redaktion (2007): Duden, das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache (4. Auflage, Band 7, red. Brigitte Alsleben). Mannheim, Dudenverlag.
- Eco 1988: Eco, Umberto (1988): Über Spiegel. Und andere Phänomene. München/Wien, Hanser.
- Elkins 1995: Elkins, James (1995): Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures. In: Critical Inquiry, Nr. 21 (4). Chicago, The University of Chicago Press: 822–860.
- Elsner/Müller 1988: Elsner, Monika; Müller, Thomas (1988): Der angewachsene Fernseher. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M., Suhrkamp: 392–415.
- Finke/Halawa 2012: Finke, Marcel; Halawa, Mark A. (2012): Materialität und Bildlichkeit. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin, Kadmos: 86–108.
- Flusser 1993a: Flusser, Vilém (1993): Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design. Göttingen, Steidl.
- Flusser 1993b: Flusser, Vilém (1993): Schriften, Band 1. Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. Bensheim/Düsseldorf, Bollmann.
- Flusser 1997: Flusser, Vilém (1997): Medienkultur. Frankfurt a. M., Fischer.
- Freud 2000a: Freud, Sigmund (2000): Psychologie des Unbewußten (Studienausgabe, Band III). Frankfurt a. M., Fischer.
- Freud 2000b: Freud, Sigmund (2000): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge (Studienausgabe, Band 1). Frankfurt a. M., Fischer.
- Frosh 2017: Frosh, Paul (2017): The Face of Television. In: Stephen Monteiro (Hg.): The Screen Media Reader. Culture, Theory, Practice. New York, Bloomsbury Academic: 307–312.
- Gilbert 2013: Gilbert, Annette (2013): Leere Rahmen. Das Unsichtbare des Sichtbaren sichtbar machen. In: Uwe Wirth (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin, Kadmos: 217–237.

- Göttel 2016: Göttel, Dennis (2016): Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos. Paderborn, Wilhelm Fink.
- Götze/Mitzka 1955: Götze, Alfred; Mitzka, Walther (1955): Trübners Deutsches Wörterbuch. Sechster Band, S. Berlin, De Gruyter.
- Grimm 1885: Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1885): Deutsches Wörterbuch. Sechster Band, L. M. (bearb. V. Dr. Moriz Heyne). Leipzig, S. Hirzel.
- Grimm 1894: Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1894): Deutsches Wörterbuch. Neunten Bandes Erste Lieferung, Schiefeln–Schinden (bearb. unter Leitung von Dr. M. Heyne). Leipzig, S. Hirzel.
- Grønstad 2016: Grønstad, Asbjørn (2016): Impaired Images and the Boundaries of Discernibility. In: Žarko Paić, Krešimir Purgar (Hg.): Theorizing Images. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing: 227–244.
- Groys 1994: Groys, Boris (1994): Geometrische Dekadenz. In: Parkett Nr. 40/41, Juni 1994: 71–73.
- Hagen 2008: Hagen, Wolfgang (2008): Metaxy. Eine historiosemantische Fussnote zum Medienbegriff. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium? Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Heidegger 2003: Heidegger, Martin (2003): Holzwege. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann.
- Heider 2005: Heider, Fritz (2005): Ding und Medium. Berlin, Kadmos.
- Heyne 1890: Heyne, Moriz (1890): Deutsches Wörterbuch. Erster Band, A–B. Leipzig, S. Hirzel.
- Heyse 1968: Heyse, Johann Christian August; Heyse, Karl Wilhelm Ludwig (1968): Handwörterbuch der deutschen Sprache. Mit Hinsicht auf Rechtschreibung, Abstammung und Bildung, Biegung und Fügung der Wörter, sowie auf deren Sinnverwandtschaft (reprogr. Nachdruck der Ausg. Magdeburg 1849). Band II, L–Steg. Hildesheim: Olms.
- Hookway 2014: Hookway, Brendan (2014): Interface. Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Huhtamo 2004: Huhtamo, Erkki (2004): Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen. In: ICONICS. International Studies of the Modern Image (Tokyo: The Japan Society of Image Arts and Sciences), Nr. 7: 31–82. [http://gebseng.com/media\\_archeology/reading\\_materials/Erkki\\_Huhtamo-Elements\\_of\\_Screenology.pdf](http://gebseng.com/media_archeology/reading_materials/Erkki_Huhtamo-Elements_of_Screenology.pdf) (Nummerierung bezieht sich auf die PDF-Version, aufgerufen am 02.06.2018).

- Huhtamo 2012: Huhtamo, Erkki (2012): Why Do We Need an Archaeology of the Screen? In: Cinema Journal, Nr. 51 (2): 144–148.
- Hüsch 2003: Hüsch, Anette (2003): Der gerahmte Blick. Zur Geschichte des Bildschirms am Beispiel der Camera Obscura. Dissertation der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe zu Erlangung eines Doktors der Philosophie. Karlsruhe.
- Kadi 2009: Kadi, Ulrike (2009): »... Nicht so einen geordneten Blick«. Bild, Schirm und drittes Auge. In: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Zürich/Berlin, Diaphanes: 249–264.
- Krämer 2003: Krämer, Sybille (2003): Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M., Fischer: 78–90.
- Krämer 2004: Krämer, Sybille (2004): Was haben »Performativität« und »Medialität« miteinander zu tun? In: Dies. (Hg.): Performativität und Materialität. München, Wilhelm Fink: 13–32.
- Krämer 2015: Krämer, Sybille (2015): Graphism and Flatness. The Line as Mediator between Time and Space, Intuition and Concept. In: Faietti, Marzia; Wolf, Gerhard (2015): the Power of Line. Linea III. München, Hirmer: 10–17.
- Kress 2006: Kress, Gunther (2006): »Screen«: Metaphors of Display, Partition, Concealment and Defence. In: Visual Communication, Nr. 2 (5): 199–204.
- Lacan 1996: Lacan, Jacques (1996): Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch VII. Weinheim/Berlin, Quadriga.
- Lacan 2015: Lacan, Jacques (2015): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964). Wien/Berlin, Turia + Kant.
- Lacan 2016: Lacan, Jacques (2016): Schriften Band I (1966). Wien/Berlin, Turia + Kant.
- Liotard 1979: Lyotard, Jean-François (1979): La condition postmoderne. Paris, Editions Minuit.
- Liotard 1985: Lyotard, Jean-François (1985): Immaterialität und Postmoderne. Berlin, Merve.
- Manovich 2001: Manovich, Lev (2001): The Language of New Media. Cambridge, Mass., The MIT Press.

- McLuhan 1994: McLuhan, Marshall (1994): Die magischen Kanäle. *Understanding Media*. Dresden, Verlag der Kunst.
- McLuhan 1995: McLuhan, Marshall (1995): Die Gutenberg-Galaxis. *Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn, Addison-Wesley.
- McLuhan 1997: McLuhan, Marshall (1997): The Hot and Cool Interview. In: Marshall McLuhan, edited with commentary by Michel A. Moos, *Media Research. Technology, Art, Communication*. Amsterdam, G&B Arts International.
- McLuhan 1999: McLuhan, Marshall (1999): *Understanding Media. The Extensions of Man* (8. Auflage). Cambridge, Mass., The MIT Press.
- McLuhan 2001: McLuhan, Marshall (2001): Das Medium ist die Botschaft. »The Medium is the Message«. Dresden, Verlag der Kunst.
- Merleau-Ponty 1974: Merleau-Ponty, Maurice (1974): *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe 1966, Band 7, 6. Auflage, Phänomenologisch-psychologische Forschungen). Berlin, De Gruyter.
- Merleau-Ponty 1994: Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München, Wilhelm Fink.
- Merleau-Ponty 2006: Merleau-Ponty, Maurice (2006): Der Zweifel Cézannes. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild*. München, Fink: 39–59.
- Mersch 2004: Mersch, Dieter (2004): Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine »negative« Medientheorie. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München, Wilhelm Fink: 75–95.
- Mersch 2006: Mersch, Dieter (2006): *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg, Junius.
- Mersch 2008: Mersch, Dieter (2008): *Tertium Datur*. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt a. M., Suhrkamp: 304–231.
- Mersch 2010: Mersch, Dieter (2010): *Posthermeneutik*. Berlin, Akademie Verlag.
- Mersch 2012: Mersch, Dieter (2012): *Materialität und Formalität*. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen. In: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit*. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis. Berlin, Kadmos: 21–49.
- Mitchell 2008: Mitchell, W.J.T. (2008): *Bildtheorie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

- Monteiro 2017a: Monteiro, Stephen (Hg.) (2017): *The Screen Media Reader. Culture, Theory, Practice*. New York, Bloomsbury Academic.
- Monteiro 2017b: Monteiro, Stephen (2017): *Fit to Frame. Image and Edge in Contemporary Interfaces*. In: Ders (Hg.): *The Screen Media Reader. Culture, Theory, Practice*. New York, Bloomsbury Academic: 267–286.
- Münker 2003: Münker, Stefan (2003): *After the Medial Turn. Sieben Thesen der Medienphilosophie*. In: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt a. M., Fischer: 16–25.
- Münker/Rösler 2008: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (2008): *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): *Was ist ein Medium? Frankfurt a. M., Suhrkamp*.
- Musser 1990: Musser, Charles (1990): *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York, Scribner.
- Nietzsche 1955: Nietzsche, Friedrich (1955): *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. München, Hanser.
- Nietzsche 1973: Nietzsche, Friedrich (1973): *Idyllen aus Messina; Die fröhliche Wissenschaft; Nachgelassene Fragmente; Frühjahr 1881 bis Sommer 1882* (Vol. Abt. 5, Band 2, *Werke/Nietzsche* (hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari). Berlin, De Gruyter.
- Nietzsche 2013a: Nietzsche, Friedrich (2013): *Menschliches, Allzumenschliches*. (Neue Ausgabe 1886) (Band 2, *Philosophische Werke in sechs Bänden*, hg. v. Claus-Artur Scheier). Hamburg, Felix Meiner.
- Nietzsche 2013b: Nietzsche, Friedrich (2013): *Die fröhliche Wissenschaft. Wir Furchtlosen*. (Neue Ausgabe 1887) (Band 5, *Philosophische Werke in sechs Bänden* hg. v. Claus-Artur Scheier). Hamburg, Felix Meiner.
- O'Doherty 1996: O'Doherty, Brian; Kemp, Wolfgang (Hg.) (1996): *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin, Merve.
- Platon Symposium: Platon (2006): *Symposion. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart, Reclam.
- Platon Timaios: Platon (2009): *Timaios. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart, Reclam.

- Plinius Nat. Hist. XXXV: C. Plinius Secundus d. Ä. (1978): *Naturkunde. Lateinisch-deutsch, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik* (Lizenzausgabe des Heiman Verlags München, hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Proust 2013: Proust, Marcel (2013): *Unterwegs zu Swann. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1* (6. Auflage). Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Rautzenberg 2012: Rautzenberg, Markus (2012): *Wirklichkeit. Zur Ikonizität digitaler Bilder*. In: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin, Kadmos: 111–125.
- Rieger 2008: Rieger, Stefan (2008): *Der Frosch – ein Medium? In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Was ist ein Medium?* Frankfurt a. M., Suhrkamp: 285–303.
- Steyerl 2012: Steyerl, Hito (2012): *In Defense of the Poor Image* (Erstveröffentlichung: *E-Flux Journal*, Nr. 10, November 2009). In: Dies.: *The Wretched of the Screen*. Berlin, Sternberg Press: 31–45.
- Tholen 2002: Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Tholen 2003: Tholen, Georg Christoph (2003): *Medienwissenschaft als Kulturwissenschaft: Zur Genese und Geltung eines transdisziplinären Paradigmas*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 33, (4): 35–48.
- Virilio 1989: Virilio, Paul (1989): *Die Sehmaschine*. Berlin, Merve.
- Virilio 1992: Virilio, Paul (1992): *Rasender Stillstand*. München/Wien, Carl Hanser.
- Virilio 1993: Virilio, Paul (1993): *Revolution der Geschwindigkeit*. Berlin, Merve.
- Virilio 2000: Virilio, Paul (2000): *Information und Apokalypse. Die Strategie der Täuschung*. München/Wien, Hanser.
- Vogl-Bienek 2009: Vogl-Bienek, Ludwig: *Projektionskunst und soziale Frage. Der Einsatz visueller Medien in der Armenfürsorge um 1900*. In: Jörg Requate (Hg.): *Das 19. Jahrhundert als Medien-gesellschaft: 162–177*.
- Vollard 1982: Vollard, Ambroise (1982): *Auszug aus: Paul Cézanne, 1899*. In: Michael Doran, Jürg Bischoff (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*. Zürich, Diogenes: 22–25.

Wilde 2006: Wilde, Oscar (2006):  
The Picture of Dorian Gray (edited  
with an Introduction and Notes  
by Robert Mighall). London,  
Penguin.

Winter 2017: Winter, O. (2017):  
The Cinematograph. In: Stephen  
Monteiro (Hg.): The Screen  
Media Reader. Culture, Theory,  
Practice. New York, Bloomsbury  
Academic: 305f.

Wirth 2007: Wirth, Uwe (2007):  
Zwischen genuiner und  
degenerierter Indexikalität. Eine  
Peircesche Perspektive auf  
Derridas und Freuds Spurbegriff.  
In: Sybille Krämer (Hg.): Spur.  
Spurenlesen als Orientierungs-  
technik und Wissenskunst.  
Suhrkamp, Frankfurt a. M.: 55–81.

Wurster 2002: Wurster, Christian  
(2002): Computer. Eine illustrierte  
Geschichte. Köln, Taschen.

## Abbildungsverzeichnis

Der Autor hat sich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, wird um Meldung ersucht.

S. 88: Joseph Jastrow,

*Hasen-Enten-Kopf*, 1892

Quelle: [https://i.pinimg.com/](https://i.pinimg.com/originals/c7/21/63/c721635bd01450d406ea8b104fa0ob08.jpg)

[originals/c7/21/63/](https://i.pinimg.com/originals/c7/21/63/c721635bd01450d406ea8b104fa0ob08.jpg)

[c721635bd01450d406ea8b](https://i.pinimg.com/originals/c7/21/63/c721635bd01450d406ea8b104fa0ob08.jpg)

[104fa0ob08.jpg](https://i.pinimg.com/originals/c7/21/63/c721635bd01450d406ea8b104fa0ob08.jpg)

(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 98: Cornelis Gijsbrechts:

*Rückseite eines Gemäldes*, 1670,

Öl auf Leinwand, 66,6 × 86,5 cm,

Staatliches Kunstmuseum

Kopenhagen

Quelle: [https://upload.wikimedia.](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Trompe_l%27oeil._Bagsiden_af_et_indrammet_maleri.jpg)

[org/wikipedia/commons/3/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Trompe_l%27oeil._Bagsiden_af_et_indrammet_maleri.jpg)

[32/Trompe\\_l%27oeil.\\_Bagsiden\\_](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Trompe_l%27oeil._Bagsiden_af_et_indrammet_maleri.jpg)

[af\\_et\\_indrammet\\_maleri.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Trompe_l%27oeil._Bagsiden_af_et_indrammet_maleri.jpg)

(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 99: Werbung für die

Samsung Galaxy-Serie S8, S8+,

Note, 2017

Quelle: [https://news.samsung.](https://news.samsung.com/us/samsung-galaxy-note8-available-stores-online/)

[com/us/samsung-galaxy-](https://news.samsung.com/us/samsung-galaxy-note8-available-stores-online/)

[note8-available-stores-online/](https://news.samsung.com/us/samsung-galaxy-note8-available-stores-online/)

(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 104: Nam June Paik:

*Electronic Superhighway: Continental*

*U.S., Alaska, Hawaii*, 1995,

Videoinstallation (Detail),

ca. 460 × 1220 × 120 cm, Smithsonian

American Art Museum,

Washington D.C.

Quelle: [https://americanart.si.edu/](https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478)

[artwork/electronic-superhighway-](https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478)

[continental-us-alaska-hawaii-71478](https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478)

(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 113: Hiroshi Sugimoto:

*Ohio Theater, Ohio*, 1980, Silber-

gelatine-Druck, 119,4 × 149,1 cm,

Christie's New York

Quelle: [https://www.christies.com/](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/hiroshi-sugimoto-b-1948-ohio-theater-5374083-details.aspx)

[lotfinder/Lot/hiroshi-sugimoto-](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/hiroshi-sugimoto-b-1948-ohio-theater-5374083-details.aspx)

[b-1948-ohio-theater-5374083-](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/hiroshi-sugimoto-b-1948-ohio-theater-5374083-details.aspx)

[details.aspx](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/hiroshi-sugimoto-b-1948-ohio-theater-5374083-details.aspx)

(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 118: Harold Gray:

*Little Orphan Annie in the Circus*,

1927, Buchcover für Cupples

& Leon, New York, Farbdruck auf

Papier, 20,9 × 17,8 cm

Quelle: [https://www.comics.org/](https://www.comics.org/issue/390792/)

[issue/390792/](https://www.comics.org/issue/390792/)

(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 119: Paul Cézanne:  
*Pommes sur un linge*, ca. 1885,  
Öl auf Leinwand, 38.8 × 46.4 cm,  
Christie's New York  
Quelle: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-cezanne-1839-1906-pommes-sur-un-linge-5944957-details.aspx>  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 125: Piero Manzoni:  
*Achrome*, 1960, genähte Leinwand,  
79.5 × 60 cm, Christie's London  
Quelle: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/piero-manzoni-1933-1963-achrome-5939921-details.aspx>  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 126: Johann von Sandrart  
(nach Joachim von Sandrart):  
*Zeuxis und Parrhasios*, 1675,  
Radierung (Detail untere Platte),  
36.3 × 24.4 cm, Staatliches  
Kunstmuseum Kopenhagen  
Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juno\\_and\\_her\\_handmaidens\\_seated\\_before\\_thePainter\\_Zeuxis,\\_a\\_Wellcome\\_V0049678.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juno_and_her_handmaidens_seated_before_thePainter_Zeuxis,_a_Wellcome_V0049678.jpg)  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 136: Nicéphore Niépce:  
*Point de vue du Gras*, 1826, Helio-  
grafie, 20 × 25 cm, Harry Ransom  
Center's Gernsheim collection,  
The University of Texas at Austin  
Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Point\\_de\\_vue\\_du\\_Gras\\_by\\_Ni%C3%A9pce,\\_1826.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Point_de_vue_du_Gras_by_Ni%C3%A9pce,_1826.jpg)  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 137: iPhone X, 2018  
Quelle: [https://en.wikipedia.org/wiki/IPhone\\_X#/media/File:IPhone\\_X\\_vector.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/IPhone_X#/media/File:IPhone_X_vector.svg)  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 143: Mikrografie des Kornes  
verschiedener Fotoplatten, 1904,  
Bildtafel VII in Robert  
James Wallace (1904): *The Silver  
'Grain' in Photography*. In: *The  
Astrophysical Journal*, Band XX (2)  
University of Chicago Press,  
Chicago:113–122, hier 116.  
Quelle: <http://adsabs.harvard.edu/full/1904ApJ....20..113W>  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 144: Mikrografie von OLED-Pi-  
xeln eines Smartphones, 2018  
Quelle: <https://preview.redd.it/xx42wuok7sv01.png?width=640&crop=smart&auto=webp&s=4b2de7497f19e-c5e02625a0f7e29bb7689343629>  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 151: Auguste Edouart:  
*Die magische Laterne*, vor 1835,  
Papier und Tusche, 24.2 × 33.9 cm,  
Metropolitan Museum of Art,  
New York  
Quelle: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP141861.jpg>  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 152: Unbekannter Künstler:  
*Narziss und Echo an der Quelle*,  
Wandmalerei, Pompeji,  
um 70 n. Chr., Fotografie:  
Dominique Raemy, 2018

S. 165: Gustave Courbet:  
*L'Origine du monde*, 1866, hinter  
Abdeckung, bemalt von André  
Masson (1955), 46 × 55 cm, Musée  
d'Orsay, Paris

Quelle: [https://www.mahj.org/sites/mahj.org/files/styles/agenda\\_fiche/public/thumbnails/image/gustave-courbet-andre-masson-l-origine-du-monde-photo-1955.jpg?itok=2h5Cq9JX](https://www.mahj.org/sites/mahj.org/files/styles/agenda_fiche/public/thumbnails/image/gustave-courbet-andre-masson-l-origine-du-monde-photo-1955.jpg?itok=2h5Cq9JX)  
(aufgerufen am 08.12.2018)

S. 166: René Magritte:  
*Les vacances de Hegel*, 1958,  
Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm,  
Centre Pompidou, Paris

Quelle: <https://www.fragil.org/magritte/>  
(aufgerufen am 08.12.2018)

## Impressum

© Dominique Raemy, 2018

Konzept, Gestaltung, Satz:  
Dominique Raemy

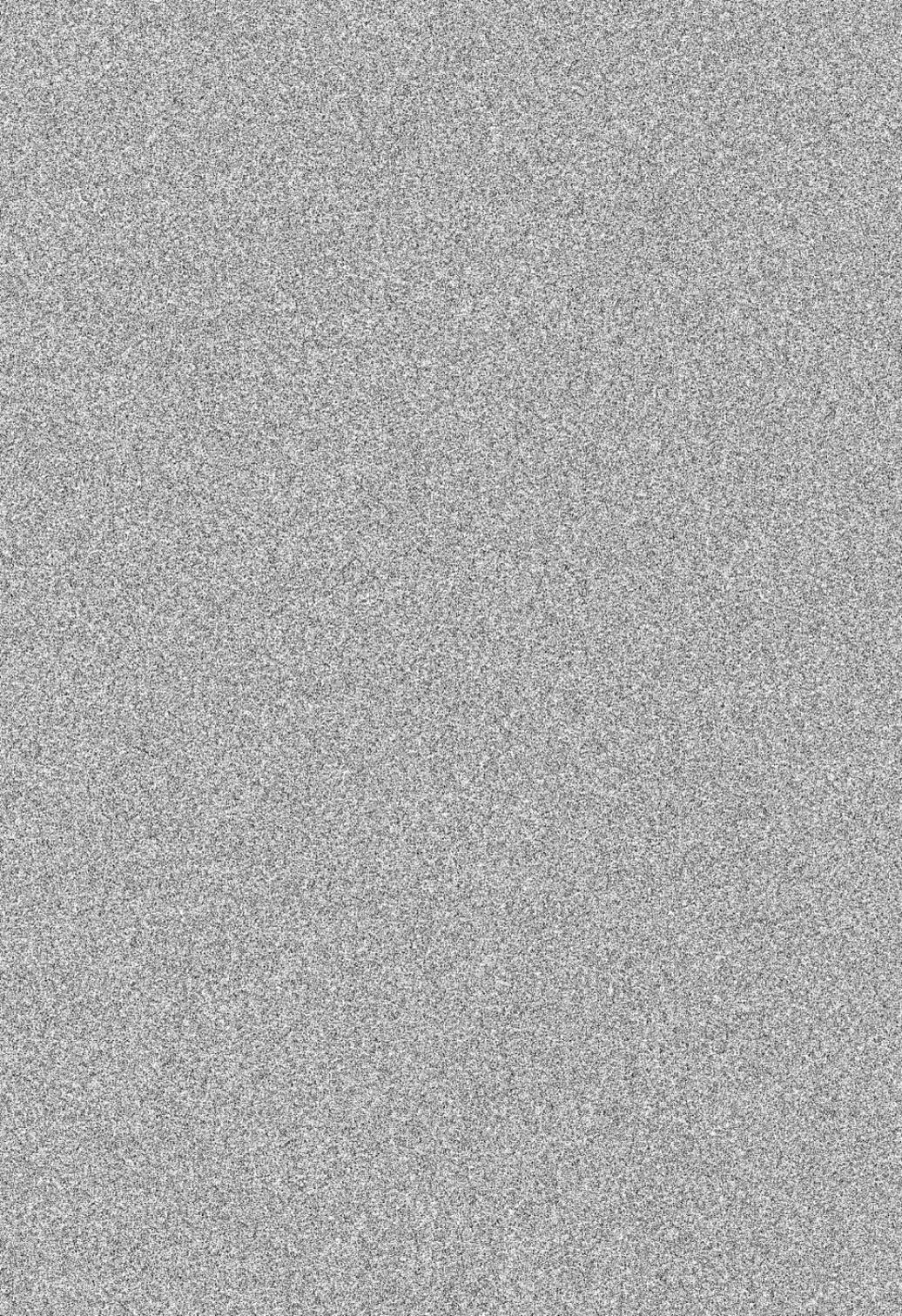
Lektorat:  
Basil Rogger, Helen Bauerfeind,  
Dylan Rossiter

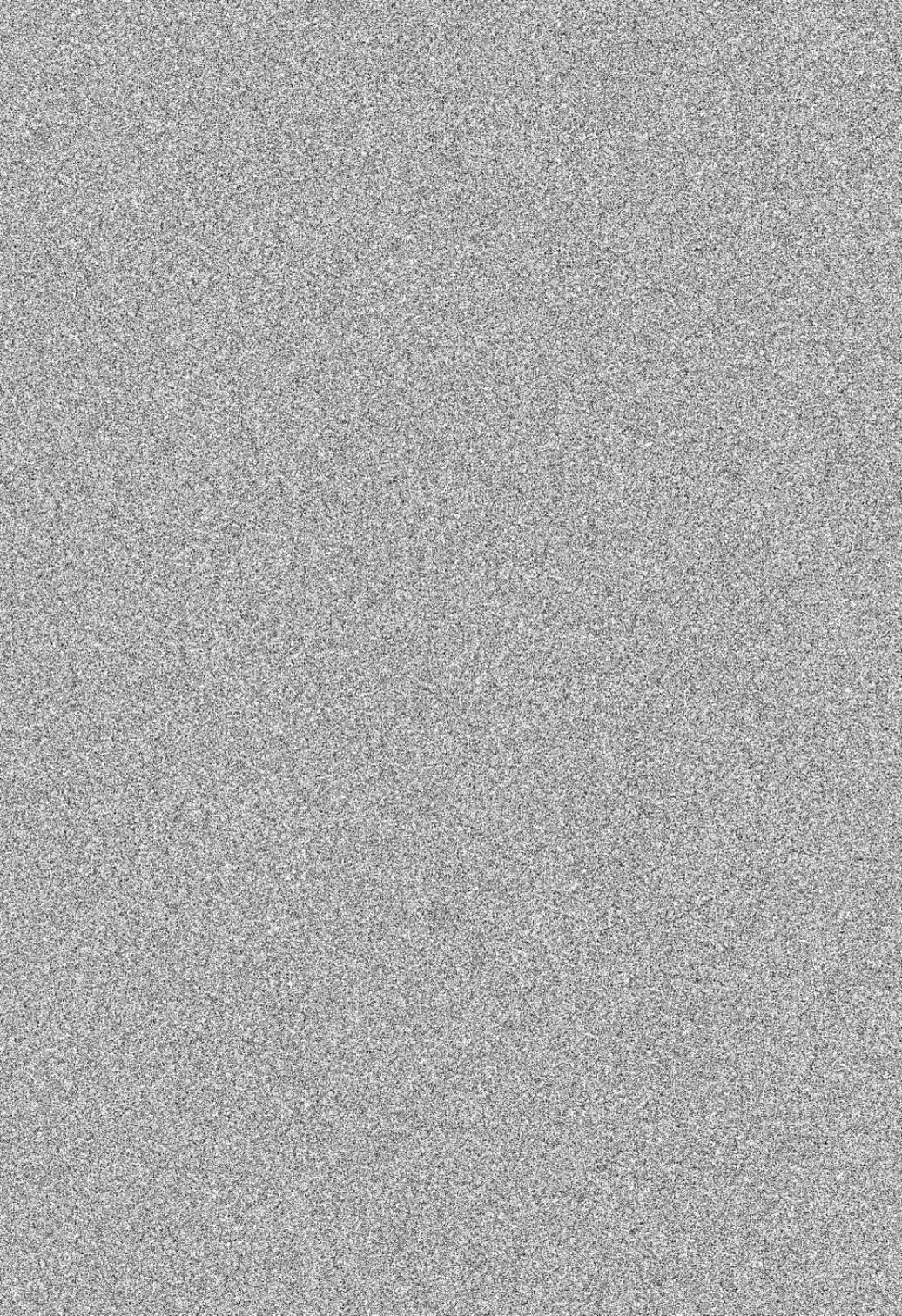
Druck:  
OK Digitaldruck, Zürich

Bindung:  
Buchbekleidung an der Limmat, Zürich

Schrift:  
Noe Text, Schick Toikka, Berlin/Helsinki

Papier:  
Lessebo Rough, Fischer Papier  
Chromolux, Papyrus





Dank:

Ich danke Basil Rogger für  
die inspirierenden Gespräche  
und die motivierende  
Betreuung der Masterthesis.

Dieter Mersch danke ich für die  
grundlegenden Gedanken und  
die die kritische Prüfung meiner  
Ideen.

Für die Hilfe bei der Themen-  
findung und die Offenheit  
für dieses Vorhaben bedanke  
ich mich bei Ruedi Widmer.

Dylan Rossiter gilt Dank für  
die Begutachtung der Arbeit.

Und nicht zuletzt bedanke  
ich mich bei Helen Pombo für  
ihre Unterstützung und die  
endlose Geduld.