

Rezension von: Mersch, Dieter (Hg.):
Die Medien der Künste. Beiträge zur
Theorie des Darstellens. München:
Fink 2003, 278 pp.

erschienen in: Jahrbuch der unga-
rischen Germanistik 2004 [in Vorb.
für Sept. 2005].

Der vorliegende, von Dieter Mersch herausgegebene Band hat eine reiche Vorgeschichte. Der Autor veröffentlichte im Jahre 2002 zwei Bücher, *Ereignis und Aura* (Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002) und *Was sich zeigt* (München: Fink 2002) zum Thema, und gemeinsam mit dem nun erschienenen Band (bei Fink) entstanden alle drei im Rahmen eines der umfangreichsten DFG-Projekte, nämlich innerhalb der Forschungsgruppe Erika Fischer-Lichtes unter dem Oberthema »Theatralität«. Das Buch *Was sich zeigt* setzt sich mit der Theorie der drei bereits im Untertitel markierten medialen Kategorien wie »Materialität«, »Präsenz« und »Ereignis« auseinander, die aus der Struktur des Symbolischen herausfallen. Der Autor widmet sich darin der historischen Skizzierung der Spuren einer Ästhetik als Aisthetik, indem gängige Zeichen-, Bedeutungs- und Darstellungstheorien, von Hegel über Wittgenstein bis Lévinas u.a. unter dem Aspekt des Sich-Zeigens und Sich-Ereignens neu definiert werden. In *Ereignis und Aura* findet man neben theoretisch-philosophischen Grundlegungen in Bezug auf die komplexe Beziehung von Medialität, Performativität und Wahrnehmung (*aisthesis*) auch direkte Reflexionen über die Verwirklichung der (a)medial-materiellen Aisthetik v.a. innerhalb der bildenden Künste, so bei Joseph Beuys oder John Cage.

Der 2003 erschienene Band ist laut Vorwort eine Sammlung von Tagungsbeiträgen im Rahmen des bereits erwähnten Forschungsprojekts *Theatralität*. Das Buch besteht aus drei Hauptteilen, wobei der erste die polaren »Elemente einer Theorie medialer Darstellung«, nämlich das Sagen und das Zeigen erörtert (Gerhard Neumann, Simone Mahrenholz, Reinhardt Brandt, Leonid Tschertow). Der zweite, umfangreichste Teil umfasst Artikel, die sich mit dem Problem »Worte, Bilder und Dinge« auseinander setzen (Gernot Böhme, Axel Müller, Günther Heeg, Dieter Mersch, Martin J. Schäfer, Julia Encke), und zum abschließenden dritten Teil gehören diverse Beiträge zum Themenbereich »Symbole, Klänge und Ereignisse« (Clemens Pornschlegel, Ethel Matala de Mazza, Michael Ott, Ulrike Brunotte). Da sich das Buch für eine künftige, noch nicht ausgeprägte Medientheorie einsetzt, ist es kein Zufall, dass die Einleitung des Herausgebers außergewöhnlich lang und ausführlich geraten ist (sie nimmt fast ein Viertel des ganzen Bandes ein), in die all jene Probleme eingearbeitet wurden, die in den Aufsätzen ausgeführt werden. Im Folgenden möchte ich die Thesen des Bandes zusammenfassen und auf einige repräsentative Artikel der drei Kapitel eingehen.

Dieter Mersch versucht in seiner Einleitung, »einen tentativen Problemaufriss zu geben«, indem er die Modalitäten medialen Darstellens, wie Wort, Bild, Ton und Zahl, unter sechs ineinander verflochtenen Fragestellungen kritisch unter die Lupe nimmt. Den Ausgangspunkt für den Versuch bildet eine intendierte Unterscheidung zwischen den Begriffen von Medium (als technischem Medium, symbolischem Prozess und materiellem Träger) bzw. Medialität, die ein Ensemble von Begriffen, wie »Materialität«, »Performanz«, »Format« etc. umfasst. Im Weiteren basiert die Erörterung auf dieser (doch) unauflösbaren Duplizität, die durch die Grundopposition von *Sagen* und *Zeigen* gebildet wird.

Das Medium bedeutet in den verschiedenen Diskursen sowohl Form, *techné*, Funktion und Struktur als auch Spur, Materialität und Performativität im Sinne von Sich-Ereignen. Das Medium ist einerseits in der Tat das Technische, aber niemals als pures Instrument gemeint, vielmehr als Mittel im Sinne von Mitte, Zwischen, das aber über eine unausweichliche Präsenz, über eine unvermeidliche Macht verfügt, sich zu setzen, sich zu zeigen. Medien als Funktion/Struktur führen nach Mersch zur Negativität; sie erfüllen sich in dem, was sie nicht sind – amedial. Mediendiskurse als Semiotik/Semiologie betonen zwar das Mediatisierte (»Was«, »quid«), aber das ist nur die eine Seite. Obwohl der Diskurs den Platz des Verlustes besetzt, meldet sich das Verlorene zurück. Das Medium übernimmt zwar die Position von Zeichen, aber auch ihnen gegenüber unterstreicht es die materielle Seite. Demnach werden Medien als materielle Dispositive gesetzt, kraft derer etwas als etwas in Form gebracht und zugleich eingeschränkt wird. Medium wird zum Ort, zur Stelle, an der es durch eine Spaltung, ein störendes Element als Medium hervortreten kann. Mersch ergänzt diese Duplizität noch dadurch, dass die Medien nicht nur »ex-sistieren«, sondern sich für die Wahrnehmung auch als Setzung, als performative Momente zeigen. Dieses (selbst)reflexive Element führt dort zu ästhetischen Paradoxa, wo es an die eigene Grenze getrieben wird.

Bevor Mersch im Weiteren ausführlicher über die vier Formate medialen Darstellens referiert, macht er auf die Paradoxie aufmerksam, dass die Sprache gleich dem Körper kein echtes Medium sei. Sie bildet eine Grenze des Begriffes und geht jeder Mediatisierung voraus (Heidegger), ist eine Art »Ex-sistenz«, wo eher das Wort als Zeichen ein basales Darstellungsmedium sei. All das führt ihn weiter zur Feststellung der Nicht-Konvertierbarkeit von Modellmedien. Man kann also keiner Ausprägung einen Vorrang einräumen, sondern unterscheidet allenfalls zwischen ästhetischen (Bild, Ton) und diskursiven (Wort, Zahl) Medien. Mersch fügt aber gleich hinzu, dass die Unterscheidung eher als Tendenz aufgefasst werden soll, da ästhetische und diskursive Medialitäten nicht strikt voneinander zu trennen sind. Was aber noch stärker zu betonen ist, ist die Existenz eines amedialen Momentes, das Mersch in seinem Buch *Ereignis und Aura* schon eingehend diskutiert hat und auf das er auch hier in Hinsicht auf Barthes' »punctum« und den Begriff der Aura bei Benjamin hinweist. Danach untersucht er zunächst die diskursiven Medien, Wort und Zahl, dann die ästhetischen. Das Wort ist demnach die Metapher der Medialität der Sprache als Zeichenstruktur, das mit Sinnprozessen zu tun hat. So wird das Wort zum Medium des Sinns. Mersch ist aber der Meinung, dass keine der gängigen Bedeutungstheorien, weder Hermeneutik oder Pragmatik noch Dekonstruktion, das Mysterium des Sinns erschließen können. Er selbst versucht auch nicht, dieses Problem zu lösen, sondern betont gerade die »Unbehebbarkeit« dieses Mangels: Er macht kritische Fußnoten zu Derrida (zur Theorie der Differenz/différance) und zur analytischen Sprach- und Symbolphilosophie. Bei Letzterer macht er darauf aufmerksam, dass sich im Fall des Performativen das Sich-Vollziehen ereignet, also der Vollzugscharakter, die Singularität des Geschehens gegenüber der Wiederholbarkeit, der Iterabilität betont wird. So sei der Text sowohl Fortschreibung als auch Enthüllung von Schnitten, wie im Fall von Nietzsches Aphorismus-Begriff oder in Wittgensteins *Tractatus*. Dazu kommt noch, dass es keinen Vollzug gibt, der nicht körperlich erlitten wäre, was zu einem Zwiespalt, zu einer Kluft zwischen Sagen und Zeigen führt. Die Bedeutung ereignet sich nach Mersch gerade aus dieser Kluft im Modus von deren Duplizität.

Bei der Erörterung der Zahl bekommt der Leser eine kurze Geschichte der Mathematik als medialem Diskurs präsentiert, in dem die Tradition der Arithmetik und der Ars zugerechneten Geometrie seit dem Mittelalter immer mehr von seinem ästhetischen Charakter verliert und zur Algebra, zum Algorithmus wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt sich aber die Mathematik »unter das Regime von Technizität«. Es ergibt sich also die Frage, ob die Mathematik eine Sprache ist, also etwas Symbolisches, Strukturelles in sich trägt oder es sich eher um einen Vorrang der Technizität handelt. Seitens Mersch wird ein Fazit gezogen, indem er darüber referiert, dass die Mathematik vielmehr auf dem Ereignis und weniger auf Strukturen und Symbolen beruht und damit eher Kunst als Ordnungswissenschaft sei.

Nach den diskursiven werden auch die ästhetischen Medien des Zeigens unter die Lupe genommen. Primär ist für die Medialitäten charakteristisch, dass sie sich nicht dem Schema der Differenz fügen, sondern disparate Formate sind. Das Bild basiert ja auf dem Fehlen der Negation, der Differenz, es hat eine affirmative Struktur. Unter »Bild« sind das Präsentierte und die Rahmung zugleich zu verstehen, also die Duplizität von Etwas Sehen und die Weise seiner Sichtbarmachung zu sehen. Dazu kommt noch das oben schon erwähnte amediale Moment von »punctum«. Die Präsenz bedeutet aber nicht Authentizität, sondern vielmehr eine Gabe im Sinne von Ekstasis.

Mersch führt seine Gedanken in Richtung Film weiter, indem die Zeitdimension mit einbezogen wird. So kommt er schließlich zum Ton, der als raumzeitliches Ereignis beschrieben wird: Er klingt und verklingt in der Zeit, aber erfüllt zugleich den Raum und bewegt einen wortwörtlich. Die Musik lässt sich aber in ihrem Medium nicht bewahren, sie verfügt über ein anderes Medium, das sie überschreibt, und erst ihr Text definiert ihre Einheit als *opus*. Die Notationstechnik impliziert in dem Sinne die Tradierbarkeit des musikalisch-performativen Ereignisses, es bleiben aber immer unnotierbare Reste übrig. Mersch erörtert im Weiteren das Besondere an der Notation, indem drei diverse Medialitäten daran zu betrachten sind, nämlich Graphik (Bild), Schrift und mathematisches Notat in einem. Man kann, ähnlich wie im Fall der Zahl, eine interessante Modifizierung von Medialität betrachten, von der Neumennotation im 9. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert, in dem die Tendenz zum Versagen der Lesbarkeit der Notate führt.

Abschließend versucht der Verfasser »die besondere Struktur der so genannten ›Neuen Medien‹ im Verhältnis zu den alten« zu bestimmen »sowie die ›Syntaktisierung‹ des Medialen

durch die Dominanz von Digitalisierung und Computerisierung« (p. 9f.) zu betonen. Am Ende wird fast aktionistisch das Ziel gesetzt, Präsenzmomente vor Überzeichnungen digitaler Medien zu retten.

Im Folgenden möchte ich eher stichwortartig und als Unterstützung der oben erörterten Thesen weitere Textbeispiele aus dem Band erwähnen. Einer der interessantesten Beiträge stammt von Gerhard Neumann. Der Verfasser beschäftigt sich mit der Barthes'schen Theorie des Deiktischen. Laut Neumann sei Barthes jemand, der sich als einer der Ersten der Theorie der Medialität des Zeigens widmete. Neumann unterscheidet zwischen zwei miteinander konkurrierenden Arten von Realismus: »[D]er erste entziffert das Reale als dasjenige, was sich demonstrieren und ›ableiten‹ oder ›darlegen‹ lässt, aber nicht sichtbar ist [...]. Der zweite dagegen sagt die Realität, als dasjenige, was sichtbar ist, sich aber nicht ›darlegen‹, sich nicht ›erzählen‹ lässt.« (p. 54) An der Grenze zwischen Realem und Realität entspringt aber als sich auftuende Lücke der Zeigegestus. Und Barthes hat das Zeigen, das »gezeigte Zeichen«, diese »klaffende Szene« zunächst bei Brecht erfahren. (Günter Heeg kehrt in seinem Aufsatz *Der Körper der Brecht-Szene zwischen Text und Tableau* auch zu Brecht zurück, indem er nicht den Körper des Zeigenden in den Vordergrund rückt, sondern den sog. Gesamtkörper der Szene, den Grundgestus: wie der Zeigende das Zeigen zeigen soll. All das wird mit dem Tableau in Parallele gesetzt.) Die zweite Reflexionsphase bedeutet später das Interesse Barthes' für die japanische Kultur. Im Weiteren geht es im Text gerade um das Andere des Zeichens in Japan, um das irritierende Spiel zwischen Rahmen-Setzung und Rahmen-Sprengung, um das »Zeigen des Zeigens«, um das »vibrierende Vorzeigen« von leeren Zeichen. Unter diesem Aspekt werden die Verpackungskultur, das Puppentheater Bunraku, die Gartenkunst und die Gedichtgattung Haiku untersucht. Abschließend wird anhand von Derridas Hinweis auf ein Selbstporträt von Jean-Marie Faverjon aus dem 19. Jahrhundert gezeigt, dass die Kunsttheorie einer »gezeigten Leere«, eines »Zeigens des Zeigens« von Barthes in der europäischen Malerei eine Tradition hat.

Simone Mahrenholz untersucht in ihrem Beitrag das analogische Denken als Gegenpol zum Diskursiv-Digitalen. Die Verfasserin versucht im Text, drei Thesen aufzustellen und sie »auf ihre systematischen Konsequenzen hin« zu überprüfen. Der ersten These zufolge lässt sich der Übergang vom Zeigen zum Sagen als Übergang vom Analogen zum Digitalen beschreiben. Zweitens sind die Logoi dieser Denkformen fundamental unterschiedlich, aber drittens wird darauf aufmerksam gemacht, »dass der Bereich des ›Zeigens‹ innerhalb der menschlichen Rationalität, Vernunft oder Erkenntnis eine fundamentale Rolle spielt [...], deren Analyse unter dem Begriff des ›Analogen‹ als Projekt zum Ziel gesetzt wird. Es handelt sich um eine Vorstellung einer Ana-Logik, einer alterierten Logik, »die nicht schlicht a-logisch ist« (p. 77). Im Weiteren geht es um die Differenzen von analog und digital, sowohl syntaktisch als auch semantisch bzw. um ihre Artikulationsformen mit Hilfe eines Rasters. Es gibt eine disjunkte Entscheidung, ob das Zeichen als Element eines notationalen Schemas aufzufassen ist, also digital oder eher analog, also nuanciert, stufenweise symbolisierend. Das heißt, ob die konkrete Form an sich wichtig ist oder von der »Schreibweise« abstrahiert werden soll. Es gibt keinen fließenden Übergang wie im Fall einer Kippfigur. Mahrenholz argumentiert in ihrem Text gerade für das Analogische, für die Phänomene des Transitorischen des Augenblicks, und die Analogik wird ihrerseits als Bedingung der Möglichkeit des Logischen formuliert.

Im zweiten Teil des Bandes findet man v.a. Artikel zum Thema Bildtheorie und Wort-Bild-Beziehungen. So im Text von Gernot Böhme, wo *Die Wörter und die Bilder* Magrittes untersucht werden. Es handelt sich um Probleme wie Illustration oder Kommentar und um die drei Ordnungen: die Ordnung der Dinge, die Ordnung der Bilder und die Ordnung der Worte.

Axel Müller macht sich Gedanken über eine zentrale Bildmetapher bei Magritte und Duchamp, und zwar über die ikonische Metapher des Fensters, das sich in einem Spiel von schierer Transparenz und opak-materieller Wirklichkeit des Sich-Zeigens befindet. Im neuen Bildkonzept von Robert Delaunay kehrt zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Bild jenseits der Reproduktion optischer Oberflächen zu sich selbst zurück, verweist auf sich, zeigt sich. Diese Transformation hat Folgen, die anhand von Beispielen bei Magritte und Duchamp präsentiert werden.

Dieter Mersch untersucht in diesem Teil die Relation zwischen Kunst und Zeit, Gedächtnis und Ereignis. Dazu findet er einen Anlass und Ausgangspunkt bei Lessing, aber das Ziel ist weniger ontologisch, eher historisch: Er versucht, mit Hilfe einer detaillierten Interpretation von Gemälden des Barock (Velázquez), der Romantik (Turner) und von monochromen Farb-

tafeln der Avantgarde (Newman) oder Aktionen der performativen Kunst (Cage, Beuys) die These zu vertreten,

dass sich im Übergang der Epochen im Verhältnis von Kunst und kairos eine genaue *Umkehrung der temporalen Struktur* vollzogen hat, nämlich von der Repräsentation der Zeit, ihrer Bewahrung im Bild als Dauer, über ihre *Evokation als Präsenz*, als *Aura* bis hin zur *Spur*, der unauflösbaren Nachträglichkeit des *Gedächtnisses*. (p. 151f.)

Zeit als Kluft wird zum Konstituens, »kraft derer Kunst, das Ereignis des Ästhetischen allererst geschieht« (ibid.).

Dem Aufsatz von Martin J. Schäfer muss man auf jeden Fall Aufmerksamkeit widmen. Im Text geht es um das Paradox des zum Medienphilosophen avancierten Andy Warhol. Er schreibt nämlich in seinem Buch *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* darüber, inwieweit die Technizität, die modernen Medien (Fernsehen, Kassettenrecorder) zur Befreiung vom allzu Nahen, von Intimität beitragen, indem sie doch nicht als Verlust von Singularität zu verstehen sind, sondern als Möglichkeit der Einbindung des Subjekts in eine Lebenswelt. Es handelt sich um Medien als Mitte, als Vermittlung, »welche das Ich und die anderen jeweils bei sich belässt und erst so [...] Intimität zwischen ihnen ermöglicht.« (p. 184) Die Thesen von Warhol werden parallel untersucht mit der Gewaltphantasie von Girard über eine zu intime Intimität. Als Fazit wird gezogen, dass es also um keine Einebnung geht, sondern um eine Differenz zwischen Spielarten von Singularität, sich zu zeigen. »Die Distanz ist die Bedingung für eine Andersheit des Anderen: dafür dass es anders bleiben kann, aber das Subjekt trotzdem angeht.« (p. 190)

Nicht zuletzt möchte ich noch kurz auf einen Aufsatz des dritten Teils eingehen. Neben spannenden Beiträgen u.a. zu Klangereignissen von Mozart kann man einen interessanten Text lesen, in dem Michael Ott, kritisch zurückkehrend zu Barthes, in Form einer Gegenlektüre seiner *Mythologies* und im Kontext von Jarrys Text *Passion als Radrennen* aus dem Jahr 1903 zu untersuchen versucht, wie der Mythos der Tour de France und der mediale Diskurs über sie beschrieben werden können. All das wird unter dem Aspekt von Ritual, Ereignis und Repräsentation erörtert. Es wird mit und gleichzeitig gegen Barthes enthüllt, dass unsere Kultur auf Körperpraktiken beruht, die aber »weder mit Charakter-Essenzen noch mit Anthropomorphisierungen der Natur viel zu tun haben« (p. 259). Es geht an Stelle von bloßen Mythen des Alltags vielmehr um eine performative, mediale Praxis, um eine Interferenz von medialen Ereignissen wie Print- und Bildmedien, dem Körper als Medium, den Anekdoten um die Tour, dem Schauspiel des Schmerzes in Form einer Liturgie oder der speziellen Sprache des Rennens. Am Ende wird lapidar formuliert: »Die Welt als Tour de France ist die Passion als Radrennen« (p. 266).