

Medien / Denken / *Um /*  
*Formatieren*

Elisa Linseisen

aus:

Julia Bee / Gerko Egert (Hrsg.)

Experimente lernen, Techniken tauschen

*Ein spekulatives Handbuch*

Seite 51 – 69

Weimar und Berlin: Nocturne 2020

---

ELISA LINSEISEN ARBEITET ALS MEDIENWISSENSCHAFTLERIN  
AN DER UNIVERSITÄT PADERBORN

## MEDIEN / DENKEN / UM / FORMATIEREN

---



1. Wähle ein Denkformat (eine bildliche, auditive, filmische, codierte, tabellarische Form), um mit ihr über Medien nachzudenken. Denke nicht darüber nach, was ein gutes Format sein könnte. Entscheide dich für ein nicht textbasiertes Format, das dich womöglich in seiner Handhabung herausfordert.
2. Beginne *mit* deinem Denkformat zu reflektieren, indem du mit ihm über deine Untersuchungsgegenstände nachdenkst und diese damit um / formatierst. Versuche über das Um / Formatieren Wissen über deinen Untersuchungsgegenstand zu erlangen. Dokumentiere was du beim Um / Formatierungsprozess am Forschungsobjekt wo und wie veränderst und wann sich dein Untersuchungsgegenstand gegen die Um / Formatierung wehrt.
3. Beginne nun *über* dein Denkformat zu reflektieren. Beobachte den Um / Formatierungsprozess und achte auf restriktive Vorgaben, die dein Denkformat durch Standards und Normierungen äußert oder verschleiert. Lass dich von deinem Denkformat anleiten und es das Denken übernehmen, indem du feststellst, wann es ohne deinen Einfluss gegenüber bestimmten Inhalten dominant und gegenüber anderen zurückhaltend ist. Probiere über unterschiedliche Um / Formatierungen aus, welches Wissen du (nicht) über deinen Untersuchungsgegenstand erlangen kannst. Finde heraus, welche materiellen Möglichkeiten dein Denkformat bietet, um analytische Befunde zu dokumentieren, um von philosophischen Gedanken mitgerissen zu werden, um Fehler zu machen.
4. Teile dein Denken im Denkformat, indem du es nicht präsentierst oder semantisierst, sondern dein Denkformat »sprechen lässt«. Vertraue auf die kommunikativen Fähigkeiten, die dein Denkformat bereithält. Registriere Wissen und mitgeteilte Empfindungen. Nehme Verborgenes und Intensiviertes wahr.
5. Schau nach längerer Zeit auf dein Denkformat und suche nach Spuren verschwundener Sinnenebenen, hinter den fest verhakten und gut wahrnehmbaren. Versuche, dich mit deinem Denkformat zu erinnern und rekapituliere Inhalte, die gespeichert werden sollten.

## 4



Die medienwissenschaftliche Praxis des Um/Formatierens wurde im Wintersemester 2017/18 mit vierzig Bachelor-Studierenden der Medien-, Theaterwissenschaft und den Gender Studies entwickelt und erprobt. Inhalt des Seminars waren konkrete mediale Standardformate, wie z. B. die Carte de Visite, die Schallplatte, der 16- oder 35mm Filmstreifen, digitale Dateiformate, wie das JPEG, GIF, MP3, die Videokassette oder auch Papierformate wie DIN A0 oder A8.

Die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand des Seminars, den Formaten, fand durch die gemeinsame Praxis des Um/Formatierens statt. Hierzu setzten wir uns dem Versuch aus, jenseits von sprachbasierter (Vortrag, Referat, Diskussion) und textgeleiteter (Lesekarte, Exzerpt, Essay, Hausarbeit) Reflexion, die politischen, künstlerischen, sozialen und materiellen Vorgaben von Formaten zu erkunden. Mit dieser selbstgesetzten Restriktion sollten die von Medien immer schon unterschiedenen Vorgaben und Ein/Ausschlüsse explorativ nachvollzogen, ihnen forschend nachgespürt und in der auferlegten Konfrontation mit der medialen Direktive gefühlt werden. Wir wollten in unserem Denken Standards hinterfragen und erkennen, welche Veränderung von vermeintlicher Faktizität und objektiver Gesetzmäßigkeit von Wissen eintritt, wenn Inhalte von einem Medium in ein anderes übertragen werden.

Durch Um/Formatieren entstehen Möglichkeiten und Spielräume der subjektiven Intervention, die im Seminar zum Vorschein kamen und gleichsam als kreative Aus-

## 5

einandersetzung mit medienwissenschaftlichen Gegenständen genutzt werden sollten. Ein medienwissenschaftliches Denken in Standardformaten sollte mit der Praxis des Um/Formatierens befragt werden. Das galt auch für das Standardformat der geisteswissenschaftlichen Lehre, dem Seminar. Im expliziten Ausschluss der medialen Vorgaben, die ein solches Setting oft mit sich bringt, lautete unsere Grundfrage, die als eine pädagogische gewertet werden könnte: Wann schlägt im Seminar die Reproduktion und Wiedergabe von vorhandenem Wissen durch Referate, Vorträge der Lehrenden, Ko-Referate der Diskutierenden in Reflexion und ein gemeinsames, forschendes Weiterdenken um? Gerade ein Denken in Medienformaten, die zunächst nicht dazu geeignet scheinen, Reflexion, Vermittlung und Nachvollzug vermeintlich objektiv anzubieten, sollte uns dazu bringen, von vorgefertigten argumentativen Wegen und theoretischen Formeln abzukommen.

Zu Beginn des Seminars wurde generisch und unbedacht von den Forscher\_innen die Entscheidung für ein nicht textbasiertes Format getroffen und damit unreflektiert gesetzt, was als Format verstanden werden könnte. Jede\_r Forscher\_in sprach hier von seinem\_ihrem eigenen Denkformat. Gewählt und als Formate ausgewiesen wurden z. B. .xlsx (Excel), .gif, .mp3 aber auch die Form bzw. das Format ›YouTube-Video‹, ›Instagram-Bild‹, schlicht ›Sound‹ oder animierte Visuals. Das Denkformat diente nun zur Reflexion der im Seminar aufgekommenen Theorien zu den besprochenen Gegenständen, dem Fortlauf der Diskussion und zur Speicherung von Ergebnissen. Im Denkformat wurden Überlegungen getätigt, Fragen gestellt und Unklarheiten beschrieben – einerseits über den zu reflektierenden Gegenstand, andererseits über das Denkformat und die politischen, künstlerischen, sozialen und materiellen Vorgaben des Reflexionsmediums selbst.

Es ergaben sich intermediale Verschränkungen: Wie denke ich mit digitalen, verlustreichen Kompressionsformaten über Körperkonzepte nach, die photographische Standardisierungen im 19. Jahrhundert zur Rasterfahn-

6  
dung einsetzen? Dieses Problem kam auf, als eine Reflexion über die Carte de Visite durch Um/Formatierung auf Instagram oder als .gif stattfand. Die Forscher\_innen standen weiterhin z.B. vor der Herausforderung, Rassismen nicht durch die medialen Vorgaben ihres Denkformats zu reproduzieren, die zwar nicht mehr in den Emulsionen analoger Farbfilme hinterlegt wären, wie es über die Kodak-Testbilder nachvollzogen werden sollte, dafür aber in den adaptiven Bildcodecs, die You-Tube vorgibt. Im Um/Formatieren wurden Medienspezifiken nachvollziehbar, z.B. von digitaler Bildlichkeit, die ihre Besonderheit nur über das DIN-A4-Format dokumentierbar werden ließ, sobald dieses wiederum ›in Bewegung‹ gesetzt wurde.

Im Anschluss an jede Sitzung hatten wir die Möglichkeit, über unser Denkformat die besprochenen Thesen, die Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstands und die Entwicklung einer Diskussion um/zu/formatieren und dabei das Gedachte noch einmal medial herauszufordern. Jenseits einer vermeintlich konventionell zugänglichen Reproduktion von Gedanken durch Schmierzettel, Notizbücher, Worddokumente, durch Wörter, Stichpunkte, Diagramme (die eine vermeintlich objektivere oder abstrahierende Beziehung zum Inhalt natürlich nur simulieren) fordert das Denkformat heraus, den Untersuchungsgegenstand auf eine visuelle, auditive, codierte Art noch einmal anders zu betrachten.

Oft sind wir mit dem Denkformat und der Um/Formatierung spielerisch, salopp, auch mit Humor umgegangen. Oft wurde uns unsere eigene Naivität, unsere Vorurteile und unser Unvermögen durch die Vorgaben des Denkformats, seine Standards und Normierungen, gespiegelt. Die Denkformate wurden bei Moodle, einem Onlinetool zur Seminarorganisation, das versucht, kooperative Lehrformen umzusetzen, für den Kurs zugänglich gemacht (und teilweise davor digitalisiert). Jede Seminarsitzung wurden Denkformate zur Rekapitulation und Protokollierung der vorherigen Seminarinhalte genutzt, und die Schwierigkeiten bei der Herstellung und bei der Vermittlung eines Inhalts besprochen.

7  
Es ging explizit nicht darum, künstlerisch herausragende ›Objekte‹ herzustellen. Die Ebene des Geschmacks und einer gelungenen Ästhetik ließen wir bei unserer Reflexion außen vor. Wir konzentrierten uns auf die gestalterischen Vorgaben des Denkformats, ohne diese in einer finalen Form zu adressieren. Gerade hier, im Dilettantismus, zeigte sich das Denkformat auch am Besten und wir wurden nicht verleitet, vom vermeintlichen ›Werkzeug-‹ und ›Hilfsmittelcharakter‹ desselben zu abstrahieren.

Eine Problematik, die sich ab der Mitte des Seminars stellte, war es, über die gestalterischen Standardmöglichkeiten des Denkformats hinauszugehen. Wo zunächst der explorative Wille neue Formen des Denkens provozierte, stellte sich nach einer Weile eine gewisse Unlust am Experiment ein. Wir griffen auf das Bewährte zurück und die Formen des Denkformats fingen an, sich zu wiederholen. Wir nutzten diese Erschöpfung, um über die Grenzen des Denkformats zu reflektieren und über die Möglichkeiten, die andere Denkformate boten, die Reflexionsspielräume abzuwägen, auf Umwege zu bringen und neu zu reaktivieren.

Ein Denken und gemeinsames Reflektieren in (Bewegt)Bildern, Tönen, Formen und Farben ermöglichte es, Zugänge zu schaffen, die manchmal durch textuelles und sprachliches Denken versperrt bleiben. Studierende mit Migrationshintergrund, die oft darum bitten, in Semindiskussionen eine zurückhaltende Rolle einnehmen zu können, weil sie eine Unsicherheit im Umgang mit dem wissenschaftlichen Jargon empfinden und daher lieber in den sprachbasierten und textnahen Kontexten schweigen, forderten ein intensiveres Feedback zu ihren Denkformaten vom Kurs, indem sie mehrfach ihre Reflexionen in Eigeninitiative der Befragung, Kritik und Weiterentwicklung aussetzten. Dieses aktive Einbringen in das Seminar, jenseits von Sprachbeiträgen oder Wortmeldungen, half, andere Diskussionen zu führen, die über den ankurbelnden Austausch von Standardreferenzen der Medientheorie hinausgingen. Durch die Präsentation einer Denkanstrengung über

Um/Formatierung, schaltete sich die Materialität des Mediums immer wieder in die Reflexionsprozesse ein. Über das entstandene ›Objekt‹, das Denkformat als bildlicher, tonaler, tabellarischer, diagrammatischer Niederschlag, konnte so eine emanzipative Wirkung identifiziert werden, die das eigene Denken auslagert und so geübt im Umgang mit Kritik und Feedback umgehen ließ.

8

Eine Frage, die im Nachgang an das Seminar aufkam, ist die Speicherfähigkeit, die Memorationskompetenz der Denkformate. Welches Wissen wurde von den Studierenden längerfristig im Denkformat abgelegt? Wie wirkt sich die Praxis des Um/Formatierens auf die Archivierung von Wissen aus? Wie lässt sich auf Denkkonzepte zurückgreifen? Wie zugänglich sind die Denkformate auch in Zukunft?

Für mein Forschungsinteresse, der Auseinandersetzung mit dem Digitalbild, war eine um/formatierende Praxis im Seminar Quelle für weitreichende Reflexionen in Bezug auf meinen Untersuchungsgegenstand. Gerade in der Lehre wird das Verhältnis von medienwissenschaftlicher Theoriebildung und medienwissenschaftlichen Gegenständen auf einen methodischen Bezug hin deutlich. Dieser kondensiert sich im Fadenkreuz zweier theoretischer Grundannahmen der deutschen Medienwissenschaft. Einerseits dem mit Friedrich Nietzsches Aphorismus formulierten Postulat einer Medienphilosophie: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken« (1882/1986: 121–122). Andererseits den in der Fachdisziplin stattfindenden Reflexionen auf die eigene Konstitution, das Bestehen auf ihre vermeintliche Methodenlosigkeit und ihren instabilen Korpus durch die Frage »Was sind Medien?« (Bergermann 2015, Pias 2010). Die Praxis des Um/Formatierens problematisiert die beiden Grundannahmen – das medienphilosophische Denken mit Medien und das vermeintlich methodenlose, medienwissenschaftliche Fragen nach Medien – und führt sie explorativ, und vor allem entgegen den Widerstand einer deutschen Medi-

9

enwissenschaft gegenüber Methoden, als solche zusammen. Leitgebend ist dabei der aktive, praktische Prozess des Übertrags eines medialen Objekts der medienwissenschaftlichen Untersuchung durch das Um/Formatieren in ein anderes. Dieser Prozess wird zur Methode und zwar durch seine medien-materiellen, ontologischen Vorgaben, sein (Denk)Format. Dieses kann zum Experimentierfeld für den medialen Untersuchungsgegenstand (das zu untersuchende Format) werden. Wenn Medienphilosophie ein Denkvermögen an Medien attestiert, dann findet hier, durch die formativen Vorgaben des Medialen, eine methodische Umformatierung der damit einhergehenden medienwissenschaftlichen Frage (nach Medien) statt. Die Praxis des Um/Formatierens wollte sich einem Medien/Denken aussetzen, ihm standhalten und es damit selbst, durch seine Formate, zur Methode werden lassen.

Gerade das Seminar, das als wissenschaftliche Form Wissen und Denken nicht sofort in einem integren, stabilen, verschickbaren – textuellen – Format kondensiert, macht es möglich, sich von Medien affizieren zu lassen, vom Medien/Denken kollektiv mitgerissen zu werden. Ich möchte daher vom Seminar als offengelegte Denkszene sprechen. Der Begriff erinnert einerseits an den durch Martin Stingelin populär gemachten Begriff der »Schreibszene« bzw. »Schreib-Szene«, die »veränderliche Konstellation des Schreibens, das sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmen abspielt« (Stingelin 2004: 15). Mal erscheint dieses Ensemble gefügig und hochautomatisiert und die »Gegen- oder Widerstände« bleiben im Hintergrund (hier spricht Stingelin von »Schreibszene«). Mal drängt sich die »Schreib-Szene« selbstreflexiv auf und demonstriert ihre »Heterogenität und Nicht-Stabilität« (Stingelin 2004: 15).

Weiterhin wird mit ›Denkszene‹ auf die in der materiellen Wissenschaftsforschung bei Isabelle Stengers (1997), Bruno Latour (2002) und Karen Barad (2015) immer

wieder (mal affirmativ, mal ablehnend) gesetzten Formen der Inszenierung (Stengers 1997: 110–143), des Theaterstücks (Barad 2015: 71–113) > Barad gliedert ihren Text »Quantenverschränkungen« in Akte und stellt ihre Fragen in Bezug auf das Theaterstück Kopenhagen von Michael Frayn. < />, des Dramas (Latour 2002: 140–161) bei der Entstehung von Wissen verwiesen. Denkszenen können durchaus im Rückgriff auf das Theater, als »Blick-Organisations-Maschinerie« (Balke 2012: 253) verstanden werden. Balke stellt das *theatron* neben die *theoria* und erkennt in beiden Fällen einen »Ort, an dem ein spezifisches Sehen eingeübt wird« (Balke 2012: 253).

Mit dem Begriff der Denkszene kann auch auf die von Gilles Deleuze beschriebene »Methode der Dramatisierung« (2003: 139–170) eingegangen werden, die Deleuze etabliert, um den Blick von einer metaphysischen Frage nach dem »Was ist?« abzuwenden. Deleuze möchte eher »Fragen des Typs *wer?*, *wieviel?*, *wie?*, *wo?*, *wann?*« stellen. Diese Fragen wären »besser geeignet [...] – sowohl um das Wesen zu entdecken, als auch um etwas Wichtiges in Bezug auf die Idee zu bestimmen« (Deleuze 2003: 139).

Gerade für die Medienwissenschaft scheint eine performative Kraft, eine Methode der Dramatisierung und ein Interesse an den Denkszenen des Medien/Denkens in den wissenschaftlichen Fragen angelegt. Doch häufig fehlt mir in meiner wissenschaftlichen Praxis ein Ort, um Denkszenen zu errichten und der Idee als Methode der Dramatisierung Platz zu lassen. Die Praxis des Um/Formatierens im Kollektivismus des Seminars sollte gerade ein solches *theatron* aufbauen, in dem in intermedialen Verschränkungen Fluchtlinien des Denkens entstehen. Dabei werden die Fragen des Medien/Denkens, das Wer?, Wieviel?, Wie?, Wo?, Wann? austariert und finden am Ende nicht in einer stabilen medialen Form Einzug.

Was über die Konfrontation mit einem Medien/Denken durch die Praxis des Um/Formatierens performativ deutlich werden sollte, ist die Annahme, dass es keine außermediale Art und Weise gibt, nach Medien zu fragen. Die Frage nach Medien ist einerseits immer

11 schon medial und andererseits medienkonstitutiv. Ulrike Bergermann beschreibt, dass die Untersuchungsgegenstände der Medienwissenschaft »mit Imagination behaftet sind« (2015: 85). Medien seien nicht anders als durch ihr imaginäres, instabiles, verhandelbares, veränderliches Medien/Werden denkbar: »Wer über Medien schreibt, erfindet Medien« (Bergermann 2015: 472). Aus medienphilosophischer Perspektive lässt sich daran anschließen, dass Medien Medienwissenschaften erfinden. Die Medienwissenschaft wäre damit eine hoch affizierende Denkszene, die in ihrer Praxis, so scheint es, das Verhältnis von Theorie und Gegenstand und einem fachdisziplinären Rahmen umkehrt. So beschreibt es Bergermann, wenn sie fragt, ob es nicht mehr Sinn mache, die Medienwissenschaft und weniger die Medien als »Objekt für fachunspezifische methodologische Fragestellungen« zu identifizieren (Bergermann 2015: 103). Das würde bedeuten, dass die medienwissenschaftliche Denkszene, wie das Seminar, die sich um einen medialen Gegenstand herum errichtet, als Untersuchungsgegenstand erkannt und explorativ erkundet werden muss. In jedem Fall kann sich dort der sich gegenseitig affizierende Prozess zwischen Medien/Denken und medienwissenschaftlichem Denken manifestieren.

Mit der Praxis des Um/Formatierens sollte das medienwissenschaftliche »Erfinden der Medien« durch Medien und ihre Medienphilosophie im Seminar selbst auf Umwege gebracht werden. Mit Deleuze könnte man sagen, dass wir uns im Seminar beim medienwissenschaftlichen »Legendenbildern« (Deleuze 1997: 198) ertappen lassen wollten. Mit »Fabulation« spricht Deleuze in seiner Kinetheorie in Bezug auf die filmethnographischen Praktiken von Jean Rouch und Pierre Perrault von medialen Gefügen, Denkszenen, die einen Ereignischarakter bei der Entstehung von Geschichten, Narrationen, Legenden beibehalten. So wird versucht sich dekolonialisierend gegen das Paradox einer dokumentarischen Indexikalität mittels der Intervention in eine Wirklichkeit durch die bloße Anwesenheit einer Kamera zu weh-

ren. Die Abweichung und Veränderung, die die Filmproduktion hervorruft und zugleich dokumentiert, kann mit dem Fabulieren beschrieben werden (Deleuze 1997: 168–204). Mit der Fabulation wird Bestehendes auf Abwege gebracht, so wie ein Medienbegriff, den wir mit der Praxis des Um/Formatierens nomadisch abwandern und »verfälscht«, umformatiert, wiederkehren lassen wollten. Das Medien/Denken der Medien und unser medienwissenschaftliches Denken sollte im Um/Formatieren korrelieren, sich gegenseitig konfrontieren und so hervorbringen. Medienwissenschaftliche Praxis sollte dabei als ein »Kapern« von Sinnzusammenhängen auftreten, um Standardvorgaben der Fachdisziplin, aber auch eines Medien/Denkens der Medien *counter-narrativ* in die Drift zu versetzen und so neue Bedeutungsspielräume freizulegen. So wird sich die Fachdisziplin durch ihre Praktiken und Gegenstände in ihren Theorien selbst fremd. »Wer sein Vertrautes nicht befremden kann, wird nicht wirklich etwas erfahren« (2015: 26), schreibt Bergermann und argumentiert hier entlang Birgit Grieseckes Konzept der »Fremde[n] Wissenschaft« (2014), welches interdisziplinäre Zusammenarbeit von epistemisch ähnlichen Fächern als besonders produktiv erachtet, weil die Nähe eine gewisse Unheimlichkeit auslöse: Das Fremde im Eigenen würde so selbstreflexiv substanzielle Muster offenlegen und entlarven (Bergermann 2015: 443).

Mein medienwissenschaftliches/medienphilosophisches Forschen zu Digitalbildern steht immer wieder vor der Erschwernis der intermedialen Um/Formatierung. Ich fühle mich als Postproduzierende der Bilder, die deren Episteme nicht nur im Betrachten nachvollzieht, sondern herauslöst und durch Rekadrierungen, Umschnitte, Montage, Zooms verändert und zu einem Teil auch herstellt. Lässt sich ein Erkenntnisprozess, der aus der medienphilosophischen Auseinandersetzung mit Digitalbildlichkeit entsteht, als medienwissenschaftliches *Image Processing* verstehen?

Im Zentrum meines Interesses steht die Frage, welche Bilder am medienwissenschaftlichen Denken partizi-

pieren und es medienphilosophisch affizieren. Medien und Bildern eine eigene Denkkompetenz zuzugestehen heißt ihnen standzuhalten, auch wenn dabei der reflektorische Aktionsspielraum eingeschränkt wird. Wie würde ein medienwissenschaftliches Forschen aussehen, wie würde es sich vor allen Dingen dokumentieren und kommunizierbar werden, wenn es sich von den Vorgaben des Medien/Denkens methodisch anleiten lässt? Die Praxis des Um/Formatierens und die Denkszene des Seminars ermöglichten mir einen performativen und explorativen Zugang zu der Frage, wie sehr medienwissenschaftliche Wissensbildung postproduktiv und um/formatierend ihren Gegenstand gefügig macht.

Denn gerade die medienwissenschaftliche Textproduktion steht im Bezug zu a-textuellen Untersuchungsgegenständen vor erheblichen Fragen der Um/Formatierung. Medien medienwissenschaftlich verstehen, bedeutet damit immer schon auf sie Einfluss zu nehmen, sie unter Voraussetzung anderer, vermeintlich reflexiver ausgestatteten Medien zu denken, sie intermedial neu zu denken. Die medienphilosophische Grundannahme, dass Medien in ihrer Selbstreferenzialität ein eigenständiges Denken bereithalten, korreliert hier mit Ansätzen einer materiellen Wissenschaftsforschung. Eine medienwissenschaftlich sensible Filmwissenschaft und Filmphilosophie interessiert sich beispielsweise im Sinne Latours für die »Übersetzungen« oder »Übersetzungsketten« (2002: 36–95) zwischen einem Film und seiner perzeptuellen Zugänglichkeit, dem Kontext seiner Sichtung und der wissenschaftlichen Analyse.

Raymond Bellour fragt nach der analytischen Übertragbarkeit von Bewegtbildern in den wissenschaftlichen, philosophischen Text. Er versteht den Film als »unauffindbaren Text« (1999: 10), der sich gegen seine Zitierbarkeit wehrt. Bellour macht die Spezifik des Films im Unterschied zu einer poststrukturalistisch geprägten Literaturwissenschaft deutlich. Hier befinden sich Zitate immer schon im Medium der Quelle. Dadurch ist der wissenschaftliche Text in der Lage, »in einem Werk die

14 Realität und die Utopie des Textes« offenzulegen und so »die Wissenschaft im Körper ihres Gegenstands aufgehen zu lassen, sodass im Idealfall jegliche Abweichung zwischen der Wissenschaft und der Literatur, der Analyse und dem Werk aufgehoben ist« (Bellour 1999: 10). Die Übertragung des Films in den Text bedeutet einerseits radikale Reduktionen der bewegtbildlichen, audiovisuellen Komplexität. Andererseits offenbart sich in der Filmanalyse gerade die Spezifik des Films – Bewegung und Zeit –, der nicht sezierend und segmentierend begegnet werden kann. Screenshots oder Filmstills als Abbildung im Text machen dies im Entzug deutlich: »Das Standbild und das Photogramm sind Schattenbilder; sie lassen ganz offensichtlich den Film immerzu entfliehen« (Bellour 1999: 15). Bellours Reflexion über die Ungenügsamkeit wissenschaftlicher Analysemethoden gegenüber dem Bewegtbild entspricht den filmphilosophischen Gedanken Gilles Deleuzes in Anschluss an Henri Bergson. Deleuze erkennt mit Bergson eine Paradoxie der Bewegung, die sich entzieht, sobald sie erfasst wird, da sie sich in Standbildern auflöst (1997 a, b).

Wie es Marie-Claire Ropars-Wuilleumier deutlich macht, schafft für Deleuze das Kino etwas, das die Sprache nicht kann: durch Disjunktionen mit vorhandenen Strukturen zu brechen und diese aber nicht in der völligen Inkommensurabilität (Ropars-Wuilleumier spricht von »nicht greifbare[...]m] Kryptogramm«) enden zu lassen. Indem das Vorhandene und Klassifizierte exzessiv dynamisiert werden, um am Ende doch eine Einheit im Sinne einer sinnlichen Form zu erhalten und sich derselben widersetzt (1999: 259–260). Nur der Film könne laut Deleuze den Riss fusionieren, indem er ihn produziert und gleichsam ausstellt. Die Einheit entstünde über einen Kurzschluss, der in einer »Kreisbewegung im Zeichen«, ein als »unendliches Zusammenrollen des Zeichens in sich selbst« auftritt (Ropars-Wuilleumier 1999:259).

Wie kann nun einem solchen Film/Denken ein medienwissenschaftlich experimentelleres Denken zur Seite gestellt werden, welches die Medienspezifik gerade

15 nicht in der strukturierenden Logik des Textes einholt? In der Filmwissenschaft spitzt sich diese Frage nach dem Verhältnis von Film auf der Meta- und Film auf der Objektebene, im Bewusstsein für eine forschende Kompetenz des Films, dem »Film als Forschungsmethode« (González de Reufels/Greiner/Odorico/Pauleit 2018), dem »Filmvermittelnden Film« (Kunst der Vermittlung) und dem »Film als Theorie« (Pantenburg 2006) zu. Der Sammelband von Delia González de Reufels, Rasmus Greiner, Stefano Odorico und Winfried Pauleit (2018) stellt ein aktuelles Beispiel dar. Hier geraten filmische Forschungsansätze in den Blick, die das Medium seit seiner Entstehung begleiten und jüngst durch die programmatischen Arbeiten des Sensory Ethnography Labs der Harvard University nach den epistemischen Möglichkeiten jenseits von Schrift und Sprache für die Wissenschaft fragen. Die Arbeiten versuchen mit Film und durch ihn zu denken. Solche Ansätze, das wird im Vorwort klar, »zielen auf eine Ästhetisierung von Wissenschaft, auf eine Kritik wissenschaftlich-medialer Beobachtung und auf eine Diversifizierung von textbasierter Erkenntnisproduktion« (González de Reufels/Greiner/Odorico/Pauleit 2018: 7). Jedoch bleibt im Sammelband, wie auch bei den meisten Referenzen, die eigene Denkarbeit als blinder Fleck im Außen der Betrachtung. Dabei fällt auf, dass der Film in der Geschichtswissenschaft, der visuellen Anthropologie, der Naturwissenschaft oder der Museologie jenen Status der alternativen Wissensproduktion erfüllt, der für die Medien- und Filmwissenschaft als Untersuchungsgegenstand interessant wird, dort selbst aber eben nur selten als Reflexionsmedium zum Einsatz kommt. In der Medienwissenschaft werden diese Kontexte thematisiert, der Film wird aber selten für die Forschung zum Film eingesetzt, mit Ausnahmen wie einer filmessayistischen und videographischen Forschung, wie sie z. B. Catherine Grant wegweisend vorgibt (2011).

Im Anschluss an Laura Mulveys Forschung zur DVD-Rezeption von Filmen (2006), die über das Pausieren des Bewegtbildes die reflexive Einlagerung der Nach-



denkenden in den Film erkennt, setzt eine videoessayistische Praktik ein. Videoessays formieren sich an der Schnittstelle von Filmkritik, Cinephilie und Filmanalyse (Pantenburg 2017: 3; vgl. auch den Beitrag von Baute und Kynast in diesem Band). Durch die demokratisierende Zugänglichkeit digitaler Schnittprogramme kann videoessayistisches Denken auch auf die filmessayistische Praxis der Auteur-Subjekte Akermann, Godard, Farocki, Marker, Kluge, Steyerl verwiesen werden. Im Diskurs wird immer auf die Schwierigkeit einer Evaluation der Forschungsergebnisse durch Videoessays aufmerksam gemacht (2017: 4, 9). Pantenburg verdeutlicht, dass über Videoessays die Frage von Wissens/re/produktion oft ungeklärt bleibt, genauso wie die Frage, ob es »[u]m Epistemologie oder um Deixis« gehe (Pantenburg 2017: 10).

Diese Entscheidung kann als Prozess offengehalten werden, wenn audiovisuelle Bildlichkeit und die medienphilosophische Eigenständigkeit ihrer Affekt- und Perzeptproduktion in ein »Gefüge« im Deleuz'schen Sinne eingelassen ist. Hier, so macht es Julia Bee mit ihren »Gefüge[n] des Zuschauens« (2018) deutlich, emergieren Wechselwirkungen und Intensivierungen von nicht/menschlicher Wahrnehmung, medialer Materialität und dem medienwissenschaftlichen Forschungsprozess selbst. Jenseits einer unidirektional auslegbaren Wirkungsforschung von Medienwahrnehmung können mit Bees »Gefüge des Zuschauens« »Erfahrung und Philosophie« überkreuzt werden (Bee 2018: 9). Von Zuschauer\_innen angefertigte Collagen, die aus einer medialen Perzeptionssituation heraus entstanden, lassen Begehrensprozesse und philosophische Fragen gleichermaßen visuell miteinander interferieren und neues mediales Wissen ausstellen/her(aus)stellen. Es geht bei Bees Forschung gerade nicht darum, zwischen Epistemologie und Deixis, wie mit Pantenburg oben aufgerufen, zu differenzieren. Die Collagen sind Wahrnehmungsereignisse und rezeptiv/schöpferisch, absorbierend/expressiv zugleich und halten so einer Prozessualität stand. Dadurch stehen Forschung und Forschungsmaterial nicht induktiv oder

16

17

deduktiv zueinander, sondern die Beziehung ist eine experimentelle und, so Bee, gerade darin methodisch:

*»Eine Methode beschreibt hier kein normiertes Verfahren, sondern das Einbeziehen und das Mitschreiben von Erfahrungen und Bildern in der Entwicklung eines neuen Vorgehens oder einer Technik. Und dieses Vorgehen kann nie gelöst werden von seinen Kontexten, Milieus, der Medialität der Forschungsapparatur und den Akteur\_innen: Es ist ein Gefüge« (Bee 2018: 10).*

Die Praxis des Um/Formatierens sollte im geschilderten assemblierenden Sinne und in Anlehnung an die Collagen aus Bees Forschung eine Entscheidung zwischen Perzeption und Produktion offenlassen, vor allem weil nicht versucht wurde, die Reflexionen in gestalterische Einheiten zu gießen. Es ging, wie oben schon beschrieben, explizit nicht darum »gute« Denkformate zu produzieren, sondern, ähnlich eines Schmierzettels, das Hantieren, Dokumentieren, Herunterbrechen, Zusammenfassen über die medialen Spielräume des Denkformats auszuprobieren und einen Prozess anzuregen.

Vor allem aber, und das erkenne ich auch als Problem des Videoessayismus, ging es mit dem Um/Formatieren um die kritische Reflexion des »Denkens über etwas«. Auch wenn die Bewegtbildlichkeit des Films durch das filmische Befragen in den Blick gerät, so geht es doch zunehmend um den Untersuchungsgegenstand. Hier zeigt sich eine Besonderheit der medienwissenschaftlichen Reflexion, die oben schon mit dem Postulat angesprochen wurde: Nämlich, dass ein Nachdenken über Medien nicht außerhalb von Medien möglich ist. Sobald das Reflexionsmedium selbst in den Blick gerät, wird es zum Untersuchungsgegenstand und die medienphilosophische Kompetenz tritt, so scheint es, zurück. So lässt es sich in der Filmwissenschaft z. B. über die Rolle des Videorekorders nachvollziehen, der als Bedingung der Möglichkeit einer strukturellen Filmanalyse ausgewiesen wurde (Pias 2010: 23). Die Medien, die am Denken über medienwissenschaftliche Gegenstände beteiligt

sind, werden, aus medienwissenschaftlicher Perspektive, lebendig. Sie bekommen ihre eigene paramediale Ereignishaftigkeit.

18

Mein Interesse gilt der Schnittstelle einer Sichtbarkeit des Mediums, des Films oder des Formats und der medienwissenschaftlichen Sichtbarmachung durch eine intermediale Um/Formatierung. Gerade in meiner Auseinandersetzung mit Digitalbildern möchte ich nicht nur für eine Offenlegung der Eingriffe in den Untersuchungsgegenstand plädieren, sondern für das Zugeständnis am Weiterverarbeiten, als eine Form des kooperativen Medien/Denkens. Meine Rolle als Postproduzierende unterliegt damit einerseits der Affizierung der Bilder, über die ich nachdenke, andererseits erkenne ich hierin aber auch eine gewisse Verantwortung gegenüber dem Material, das sich durchaus verweigern kann, in Büchern als Stills abgebildet zu werden. Jene Widerstände, Inkompatibilitäten, Glitches und auch neue Facetten des Medialen sollen im Um/Formatieren hervortreten und uns Forscher\_innen überraschen.

19

Literatur

- Balke, Friedrich (2012):  
»Sichtbarmachung«, in: Christina Bartz/  
Ludwig Jäger/Marcus Krause (Hrsg.),  
Handbuch der Mediologie. Signatur des  
Medialen. München: Wilhelm Fink Verlag,  
S. 253–264.
- Barad, Karen (2015):  
Verschrankungen, Berlin: Merve.
- Bee, Julia (2018):  
Gefüge des Zuschauens. Begehren,  
Macht und Differenz in Film- und Fernseh-  
wahrnehmung, Bielefeld: transcript.
- Bellour, Raymond (1999):  
»Der unauffindbare Text«, in:  
montage/av 8 (1), S. 8–17.
- Bergermann, Ulrike (2015):  
Leere Fächer. Gründungsdiskurse in  
Kybernetik und Medienwissenschaft,  
Münster: LIT.
- Deleuze, Gilles (2003):  
»Die Methode der Dramatisierung«,  
in: Gilles Deleuze, Die einsame Insel.  
Texte und Gespräche von 1953 bis 1974,  
Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 139–170.
- Deleuze, Gilles (1997a):  
Das Bewegungs-Bild. Kino I,  
Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1997b):  
Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a. M.:  
Suhrkamp.
- Grant, Catherine (2011):  
Audiovisualcy. An Online Forum for  
Videographic Film Studies.  
<https://vimeo.com/groups/audiovisualcy>
- Griesecke, Birgit (2014):  
Fremde Wissenschaft? Drei Studien zum  
Einsatz konzeptueller Forschung im  
Verhältnis von Wissenschaft und Kultur,  
Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- González de Reufels, Delia/Greiner, Rasmus/  
Odorico, Stefano/Pauleit, Winfried (Hrsg.)  
(2018): Film als Forschungsmethode.  
Produktion – Geschichte – Perspektiven,  
Berlin: Bertz und Fischer.
- Latour, Bruno (2002):  
Die Hoffnung der Pandora.  
Untersuchungen zur Wirklichkeit der  
Wissenschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mulvey, Laura (2006):  
Death 24x a Second. Stillness and the  
Moving Image, London: Reaktion.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm/Colli, Giorgio/  
Montinari, Mazzino (2003):  
Sämtliche Briefe. Kritische Studien-  
ausgabe in 8 Bänden, München, Berlin,  
New York: W. de Gruyter.
- Pantenburg, Volker (2017):  
»Videographic Film Studies«, in:  
Malte Hagener/Volker Pantenburg (Hg.):  
Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden:  
Springer, S. 1–18.
- Pantenburg, Volker (2006):  
Film als Theorie. Bildforschung bei  
Harun Farocki und Jean-Luc Godard,  
Bielefeld: transcript.
- Pias, Claus (2010):  
Was waren Medien?, Zürich: Diaphanes.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1999):  
»Das Ganze gegen das Teil. ein Riß der  
zu schließen ist«, in: Oliver Fahle/Lorenz  
Engell (Hrsg.), Der Film bei Deleuze.  
Le cinema selon Deleuze, Weimar: Verl. d.  
Bauhaus-Univ. Weimar, S. 242–267.
- Stengers, Isabelle (1997):  
Die Erfindung der modernen Wissen-  
schaften, Frankfurt a. M.: Campus.
- Stingelin, Martin (2004):  
»Schreiben«. Einleitung«, in: Martin  
Stingelin, Davide Giuriato und Sandro  
Zanetti (Hrsg.), Mir ekelt vor diesem  
tintenklecksenden Säkulum. Schreib-  
szenen im Zeitalter der Manuskripte,  
München: Fink, S. 7–21.