

Aus:

TILL A. HEILMANN, ANNE VON DER HEIDEN,
ANNA TUSCHLING (HG.)

medias in res

Medienkulturwissenschaftliche Positionen

November 2011, 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1181-6

»Medias in res« steht seit Horaz für die rhetorische Kunst, sogleich zur Sache zu kommen, mitten in die Dinge hinein. »Medium« wurde das in der Mitte Befindliche genannt und bezeichnete so den Zwischenraum, den Unterschied und die Vermittlung. Von diesem grundlegenden Begriff der Medialität als eines verbindenden und zugleich trennenden *Dazwischen* ausgehend stellt der Band unterschiedliche Theorien, Gegenstände und Fragestellungen der kulturwissenschaftlichen Medienforschung vor. Die Beiträge untersuchen verschiedenste mediale Phänomene wie Glockenton, Google Earth, Film oder Aphorismus.

Till A. Heilmann (Dr. phil.) forscht und lehrt am Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel.

Anne von der Heiden (Prof. Dr. phil.) ist Professorin für Kunstgeschichte und -theorie an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz. **Anna Tuschling** (Jun.-Prof. Dr. phil.) leitet die medienwissenschaftliche Arbeitsgruppe in der Mercator-Forschergruppe »Räume anthropologischen Wissens« an der Ruhr-Universität Bochum.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1181/ts1181.php

INHALT

Medias in res. Zur Einführung

ANNA TUSCHLING, TILL A. HEILMANN, ANNE VON DER HEIDEN

9

I MEDIALITÄT

Res medii. Von der Sache des Medialen

DIETER MERSCH

19

Die Sache des Inmitten

HANS-JOACHIM LENGER

39

Der Bote als Topos oder: Übertragung als eine medientheoretische Grundkonstellation

SYBILLE KRÄMER

53

Von der Auflösung der Medien in der Universalität der Medialität

RAINER LESCHKE

69

Kinematographie und Medialitätsphilosophie in Orson Welles' Film „Im Zeichen des Bösen“

LORENZ ENGELL

83

II ÄSTHETIK

„lo sono sempre vista“.

Das Unheimliche dies- und jenseits des Bildes

JOHANNES BINOTTO

97

**„Fülle des Wohllauts“. Zur Medialität des männlichen
Gesangskörpers im Musikfilm der 1930er Jahre**

URSULA VON KEITZ

113

**Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen:
Zu einem Theater ohne Schauspieler**

HELGA FINTER

127

**„All activity must occur within a given space“.
Dara Birnbaums taktische Züge im Feld der Visuellen Kultur**

SIGRID ADORF

139

**Vorbilder des Kinos. Die Familienzeitschriften des
19. Jahrhunderts als Dispositive der Sichtbarkeit**

KARL PRÜMM

163

Panoptikum im 21. Jahrhundert. Von Bentham zu Google Earth

MANFRED SCHNEIDER

185

III TECHNIK

**Die Fabel von der Medien-Technik:
Unter meiner Aufsicht**

AVITAL RONELL

207

**„Erzklang“ oder „missing fundamental“.
Kulturgeschichte als Signalanalyse**

BERNHARD SIEGERT

231

Halbes Leben

LAURENCE A. RICKELS

247

Lichtenbergs Messer. Eine medienwissenschaftliche Lektüre

ANNA TUSCHLING

267

Das Phantasma der Signale

MARIE-LUISE ANGERER

279

Autorinnen und Autoren

291

Medias in res. Zur Einführung

ANNA TUSCHLING, TILL A. HEILMANN,
ANNE VON DER HEIDEN

Medias in res steht seit der Antike für die Kunst, gleich zur Sache zu kommen und ohne Umschweife „mitten in die Dinge hinein“ zu gehen.

In einer Zeit, in der sich die Medienwissenschaft verstärkt materiellen Dingen zuwendet,¹ mag man unter diesem Titel vielleicht Reflexionen über mediale Objekte erwarten, über deren Eigenmacht und die technischen sowie sozialen Vernetzungszusammenhänge. Die in diesem Band versammelten Beiträge perspektivieren ihre jeweiligen *res* jedoch auf sehr unterschiedliche Weise. Sie veranschaulichen die Vielfalt aktueller medienkulturwissenschaftlicher Positionen, von der dekonstruktiven Lektüre technologischer Vernunft über historische Diskursanalysen und Epistemologien bis hin zur Kulturtechnikforschung und zu allgemeinen Theorien der Medialität. Dabei vermessen die Autorinnen und Autoren den Assoziationsraum des Ausdrucks *medias in res* ebenso breit wie tief und stellen neue Bezüge zu einer Vielzahl medienwissenschaftlich relevanter Denkrichtungen und -traditionen wie etwa der Dekonstruktion, der Systemtheorie, der Wissensarchäologie, der Psychoanalyse oder der Technikphilosophie her, die durchaus unterschiedliche Auffassungen von Medialität, Materialität und Dinghaftigkeit vertreten.

Die Pluralität medienwissenschaftlicher Positionen und Traditionen spiegelt sich in der semantischen Fülle des Wortes *res* wieder, weist dieses doch – darin dem Medienbegriff nicht unähnlich – einen beachtlichen Bedeutungsreichtum auf.² Neben der Sache, dem Ding oder dem Gegenstand im Allgemeinen kann sich *res* ebenso

1 Siehe dazu beispielhaft die Beiträge in der Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2011), *Offene Objekte*.

2 Siehe Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch [1918], 8. Aufl., Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998 (Reprint der Ausgabe Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1913/1918), Sp. 2338-2340.

auf besondere Angelegenheiten, Begebenheiten und Ereignisse beziehen. Im Singular kann das Wort für einen einzelnen Gegenstand stehen, im Plural aber auch für die Gesamtheit aller Sachen – für die Welt. Als öffentliche Sache, als *res publica*, bezeichnet das Wort bekanntlich das Gemeinwesen oder den Staat. In Verbindungen wie *hac re* ist nicht bloß die Sache an sich, sondern darüber hinaus die Ursache, der Grund der Dinge angesprochen. Auch das, was man von oder an einer Sache hat, kann *res* heißen: das Interesse, der Vorteil oder der Nutzen. Des Weiteren meint *res* den Besitz von Sachen oder Dingen, das Vermögen oder Hab und Gut; sodann die Verfügungsgewalt darüber, d. h. Macht und Herrschaft. Der Ausdruck verweist auch auf die Faktizität der Sachen: *Res* kann so für die Tat, die Tatsache oder deren Tatsächlichkeit stehen, für die Wirklichkeit oder Wahrheit. In ökonomischen oder juristische Kontexten meint *res* entsprechend Geschäfts- oder Rechtssachen.

Wie man einer Überfülle an Dingen rhetorisch begegnen kann, darauf gibt nun das Verfahren, *medias in res* zu gehen, eine mögliche Antwort. Dessen medienwissenschaftliche Relevanz gründet dabei in der Tatsache, dass es wie kaum ein anderes Mittel der Rhetorik die Hinfälligkeit jeder Separierung von Technik und Ästhetik verdeutlicht. In Horaz' Brief an die Pisonen, der unter dem Titel *De arte poetica* bekannt geworden ist und in dem der früheste Beleg für die Formel zu finden ist, scheint sich *medias in res* vor allem als Empfehlung zu verstehen, den Gegenstand des Interesses ohne Umschweife anzugehen, ihn sozusagen direkt und ohne Vermittlung durch etwas anderes wiederzugeben. Gleichwohl wäre es verkürzt, Horaz' Ausführungen als Plädoyer für eine im naiven Sinne „unmittelbare“ Darstellung zu lesen. Denn sein Konzept des *medias in res* macht noch einen anderen Aspekt sichtbar, der von medienwissenschaftlichem Interesse ist: die Tatsache der Konstruiertheit jeder gelungenen Erzählung. Horaz führt seine diesbezüglichen Überlegungen zur Dichtkunst und zum richtigen Aufbau des Materials am Beispiel Homers aus:

„Wieviel richtiger er, Homer, der nichts ungeschickt anfasst: ‚Nenne mir, Muse, den Mann, der nach der Erobrung von Troja zahlreicher Menschen Bräuche gesehen hat und ihre Städte‘. Nicht Qualm nach dem Glanz, sondern Licht nach dem Qualm will er geben, um dann leuchtende Wunderdinge zu zeigen, Antipathes und Szylla und nebst dem Zyklopen Charybdis. Die Heimkehr des Diomedes lässt er nicht mit dem Tod Meleagers, nicht mit dem Zwillingssei den Krieg um Troja beginnen; immer eilt er zum Ziel und mitten hinein ins Geschehen, als sei es bekannt, entführt er den Hörer [*et in medias res non secus ac notas auditorem rapit*], lässt aus, woran er zweifelt, es könne, bearbeitet, glänzen,

und so versteht er zu lügen, so Falsches mit Wahrem zu mischen, dass nicht dem Anfang die Mitte, der Mitte der Schluß widerstreitet.“³

Der Dichter, so Horaz, gehe gleich „in medias res“, wenn er vom Trojanischen Krieg und von Odysseus' Abenteuern berichte. Er entwickle seine Epen nicht „ab ovo“, also nicht vom chronologischen Anfang her und in der Gesamtheit der Ereignisse (konkret: nicht beginnend mit dem Ei, dem Helena entsprungen war, und mit dem somit der Grund des Trojanischen Krieges gelegt wurde), sondern komme unmittelbar zur Sache.

Die von Homer idealtypisch ausgeführte Erzähltechnik vermeidet es zunächst einmal, zu viel Stoff in verteilten Handlungssträngen zu präsentieren, wie dies etwa den kyklischen Epikern oftmals vorgeworfen wurde.⁴ Nebst ihren ökonomischen und dramaturgischen Vorzügen macht die rhetorische Technik *medias in res* zudem aber offenbar, dass die Auswahl der erzählten Dinge notwendig um den Preis bewusster Auslassungen geschieht. Die Einheit der Erzählung, das gibt Horaz' Epistel zu verstehen, setzt einen konstitutiven Eingriff in die Fülle des zur Verfügung stehenden Materials voraus – einen Eingriff, der vornehmlich dem Anspruch an eine schlüssige Erzählfolge geschuldet ist und der seine Motive nicht immer offen legen will oder kann. Nötigenfalls wird gar gelogen, damit Anfang, Mitte und Ende zu einem passenden Ganzen zusammenfinden können.

Selbstredend muss noch beim gegenteiligen Verfahren des *ab ovo* stets eine Auswahl getroffen werden und müssen neben dem Gesagten auch Dinge ungesagt bleiben. *Medias in res* zu gehen macht in der bewussten Anordnung der erzählten Dinge zu einem schlüssigen und überschaubaren Zusammenhang aus Anfang, Fortsetzung und Ende nur offenkundiger, dass jegliche Darstellung, und sei sie noch so gründlich und ausführlich, zwangsläufig von Auslassungen und Entstellungen gekennzeichnet ist. *Ab ovo* und *medias in res* mögen als diametrale rhetorische Strategien gelten – nichtsdestotrotz teilen sie die Notwendigkeit des gestaltenden Eingriffs in das Erzählmaterial.

Eine unbefangene Horaz-Lektüre, wie sie hier freilich bloß unrissen werden kann, gibt somit aufschlussreiche Hinweise auf die eigentümliche Perspektive der Medienwissenschaft. In der Kunst des *medias in res* deutet sich bereits früh ein Verständnis von Medialität an, das nicht von einer den Dingen nur äußerlichen und diese daher gleichsam unangetastet lassenden Vermittlungsfunktion von Medien ausgeht, sondern die Eigenwilligkeit und Eigen-

3 Horaz: *Ars poetica*. Die Dichtkunst, Stuttgart: Reclam 2008, S. 13, Verse 140-152.

4 Vgl. ebd., S. 42.

macht medialer Verfahren berücksichtigt und deren Konstitutionsleistung für das Vermittelte anerkennt. *Medias in res* öffnet damit eine Sicht, in welcher Medien nicht länger hinter den von ihnen gespeicherten, übertragenen und verarbeiteten ‚Inhalten‘ verschwinden und überhaupt erst als eigenständige Sache in den Blick kommen, um dann selbst zum Gegenstand von Erzählungen zu werden.

Die folgende Zusammenstellung von Erzählungen über Medien teilt mit der rhetorischen Kunst des *medias in res* wenigstens eines der erläuterten Merkmale: Sie basiert auf einer Auswahl medienkulturwissenschaftlicher Positionen, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Darstellung erhebt und mit Absicht manches weglässt, um ein möglichst prägnantes Bild der aktuellen Medienforschung zu zeichnen. Dabei zielt die Zusammenstellung jedoch keineswegs auf eine inhaltliche Geschlossenheit des Dargestellten ab. Sie will im Gegenteil gerade die produktive Diversität des kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms aufzeigen und an ausgesuchten Positionen beispielhaft illustrieren. Was die Beiträge des Bandes in ihrer begrifflichen und methodischen Vielfalt und der thematischen Breite eint, ist vielmehr eine gemeinsame Einstellung zum Gegenstand, die man auch die Grundhaltung medienkulturwissenschaftlichen Fragens nennen könnte: Es ist die erwähnte, im rhetorischen Verfahren des *medias in res* bereits sich andeutende Auffassung, dass keine Vermittlung kultureller Formen ohne ein Verständnis des gestaltenden Moments der entsprechenden Medien – von der gesprochenen Sprache bis zum elektronischen Digitalrechner – zu begreifen ist. Ein solcher Medienbegriff liegt spätestens seit Marshall McLuhans Arbeiten einer eigenständigen Wissenschaftsdisziplin zugrunde, die in der Medialität der Medien den Rahmen unserer Welterschließung und die nicht einholbare Voraussetzung jeglicher Wahrnehmung und Erfahrung sieht. Er macht auch deutlich, dass Fragen der Ästhetik (in der Bedeutung des griechischen Wortes *aisthesis*, d. h. sinnlicher Wahrnehmung) medienkulturwissenschaftlich gesehen niemals losgelöst von solchen der Technik angegangen werden können. Es sind die nur historisch zu bestimmenden Techniken – wiederum: von der Sprache bis zum Computer –, die etwas so oder so zur Erscheinung bringen: Erst die Technizität der Medien gibt Texte, Bilder und Töne zu sehen und zu hören.

Wenn die Beiträge des vorliegenden Bandes gleichwohl in drei Abschnitte mit den Überschriften *Medialität*, *Ästhetik* und *Technik* eingeteilt sind, dann ist diese Gliederung als eine vorwiegend gestalterische anzusehen, die sich mehr den guten Gepflogenheiten des Büchermachens verdankt und weniger eine substantielle Separierung der Texte oder gar eine Topologie der Medienwissenschaft behauptet. Medialität, Ästhetik und Technik sind keine klar und deutlich voneinander zu unterscheidenden disziplinären Domänen, son-

dern bilden einen unauflöslichen Zusammenhang medienkulturwissenschaftlichen Arbeitens – ein Zusammenhang, der freilich von verschiedenen Seiten her angegangen und entwickelt werden kann. Der folgenden Einteilung geht es daher um inhaltliche Akzentuierungen, nicht um Abgrenzungen.

Den Abschnitt *Medialität* eröffnet ein Beitrag von DIETER MERSCH, der die Schwierigkeit erörtert, der Medialität der Medien überhaupt beizukommen. Die paradoxe Verfasstheit von Medien, d. h. die Tatsache, dass Medien nur im eigenen Verschwinden etwas zur Erscheinung bringen könnten, entziehe Medialität jeder ‚direkten‘ Beobachtung und Untersuchung. Diese „konstitutionelle Negativität“ verlange nach einer ‚negativen Medientheorie‘ und nach künstlerischen ‚Gegenprogrammen‘, um das beständig sich entziehende Mediale aus den Performanzen und Materialitäten von Medien im Gebrauch herauszufordern. – HANS-JOACHIM LENGER geht dem Traum von der *einen* Welt nach, den er in der europäischen Denktradition ausmacht. Gegenwärtig äußere sich dieser Traum im militärischen und ökonomischen Bestreben, die „globalisierte“ Welt medial-technisch als ganze und in einem vorstellig und verfügbar zu machen. Jeder Versuch der Beherrschung des „Inmitten“ der Dinge, der Adressierung und Überwindung ihres „Zwischen“ müsse jedoch zwangsläufig scheitern, weil keine Medialität je ihres Mediums mächtig werde und noch jedem medial gestifteten „Zusammen“ notwendig die Selbstunterbrechung des Technischen eingeschrieben sei. – SYBILLE KRÄMER unternimmt eine Grundlegung des Medialitätsdenkens im Modell der Übertragung und versucht damit zugleich eine theoretische Rehabilitierung dieses oftmals marginalisierten Konzepts. Anhand der Botenfigur und am Beispiel des Zeugen arbeitet sie typische Merkmale medialer Verfahren und Funktionen heraus und entwickelt so ihre medientheoretische Grundidee der Fremdbestimmung bzw. der „konstitutiven Heteronomie“ von Medien. – RAINER LESCHKE zeichnet die Karriere des modernen Medienbegriffs nach und beschreibt sein Obsoletwerden angesichts der gegenwärtigen technologischen Situation. Mit der computergestützten Simulation historischer Einzelmedien würden diese als eigene Größen in der Universalität der Medialität verschwinden, wodurch die Medienwissenschaft ihren Begriff und Gegenstand zu verlieren drohe. Mit der Integration und Transformation vormals getrennter medialer Dispositive sei nun eine Analyse des Mediensystems erforderlich. – LORENZ ENGELL beschließt den ersten Abschnitt mit dem Vorschlag, Medialitätsforschung nicht nur als ein Nachdenken über Medien – d. h. über die Werkzeuge des Denkens –, sondern umgekehrt als das ‚Denken der Werkzeuge‘ zu begreifen und zu betreiben. Aufgabe der Medialitätsphilosophie sei es also, die „Denkarbeit“ der Medien in ihren je eigenen Operationsweisen aufzudecken

und zu rekonstruieren. Beispielhaft führt Engell diesen Ansatz für das Medium der Kinematographie aus: So mache der Anfang von Orson Welles' Film „Im Zeichen des Bösen“ im ununterbrochenen Bewegungszusammenhang der Plansequenz den spezifischen Blick der Filmkamera im Bild selbst sichtbar.

Der Abschnitt *Ästhetik* beginnt mit einem Beitrag von JOHANNES BINOTTO. Ausgehend von Jacques Lacans Modell des Spiegelstadiums analysiert er das Phänomen des Unheimlichen am Beispiel des italienischen Filmemachers Dario Argento als Problem allzu vollständiger Sicht, das die narrative Logik der Identität durch eine Topo-Logik eintausche, welche die Mattscheibe des Mediums gleichsam durchlässig und Subjekt und Objekt, Sehen und Gesehenwerden in beunruhigender Weise ununterscheidbar mache. – URSULA VON KEITZ stellt als ein Spezifikum des deutschen und österreichischen Musikfilms der 1930er Jahre die Figur des männlichen Sängers heraus, die anders als im amerikanischen Musikfilm nicht nur einen Raum reiner Vorführung besetze, sondern durch die Etablierung einer unabhängigen Tonperspektive auch eine narrative Funktion übernehme, die bisweilen skurrile oder tragikomische Effekte zeitige, da der Sänger als Subjekt zum *fake* werde und damit in die traditionell weiblich besetzte Position eines Blickobjekts trete. – HELGA FINTER beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit einer zeitgenössischen Form des Theaters, die durch das Spiel mit der Absenz von realen Schauspielern und der Präsenz aufgezeichneter Stimmen einen Raum zwischen Hören und Sehen öffne, in dem der Zuschauer im Sinne einer Analyse des eigenen Begehrens direkt damit konfrontiert werde, dass seine Wahrnehmungen nicht nur die affektive, sondern auch die visuelle Rezeption des Geschehens mitbestimmen. – In ihrem Beitrag zu Dara Birnbaums frühen Videoarbeiten verortet SIGRID ADORF diese im Spannungsfeld zwischen Medien- und Kulturanalyse, indem sie Birnbaums Verfahren als dasjenige einer „Videologistin“ herausstellt, die weniger die Erforschung des Beobachteten, als vielmehr die Veränderungen des Beobachteten und der Beobachtenden im ästhetischen Prozess thematisiere. – KARL PRÜMM analysiert die Familienzeitschriften des 19. Jahrhunderts als eine der ersten machtvollen Agenturen des öffentlichen Bildes, deren Abbildungspraxen und Bildpolitiken tief auf das kollektive Bildgedächtnis einwirkten und Motivlinien und Genremuster generierten, die im populären Kino bis in die 1950er Jahre hinein wirksam blieben. – MANFRED SCHNEIDER schlägt in seinem Beitrag, der den zweiten Abschnitt beschließt, eine Brücke zwischen Jeremy Benthams Modell des sozialen Panoptikums und zeitgenössischen Technologien wie Google Earth, die nicht mehr der Disziplinierung dienen, sondern vielmehr der Involvierung der Gesellschaft in ein

reglementiertes Spiel, in dem die Ambivalenz der modernen „Paranoia der Supervision“ exemplarisch zum Ausdruck komme.

AVITAL RONELL leitet den Abschnitt *Technik* mit einer fiktio-biografischen Fabel ein, in welcher sie heutige die ‚Techno-Moderne‘ im Zwiegespräch mit Nietzsche, Freud, Heidegger und Derrida auf Herz und Nieren prüft. Dabei lässt sie die Anfänge der Medientheorie als dem jüngsten Off-Spring – oder eher: Spin-Off – der großen Denkprojekte, die sich der Kritik der Moderne verschrieben hatten, Revue passieren. Geleitet von ihrer Einsicht, dass die Technik „niemals nicht eingeschaltet“ ist, dringt Ronell mit detektivischem Spürsinn in die Geistergeschichte der Mediengeschichte ein und demonstriert die politische Notwendigkeit, gegenüber der technologischen Vernunft stets wachsam zu sein. – BERNHARD SIEGERTS Beitrag zeigt, was es heißt, Medienkulturgeschichte als technisch informierte Signalanalyse zu schreiben. Beispielhaft führt Siegert die Verschränkung von Kultursemiotik und Nachrichtentheorie in einer Analyse des Glockenklangs vor. Dieser signalisiere den Ausnahmezustand im Symbolischen, weil er als physikalisches Signal „im akustisch Realen“ der Ausnahmezustand sei: So ist der Schlagton einer großen Glocke ein hörbares akustisches Ereignis, das in einem ‚missing fundamental‘ des physikalischen Frequenzspektrums gründet. – LAURENCE A. RICKELS liefert eine psychoanalytisch fundierte Lektüre ausgewählter Romane und Erzählungen von Philip K. Dick. Auf dem Schauplatz der Dick’schen Psy-Fi geht Rickels den Verflechtungen von Traum, Paranoia, Maschinistik und Spezismus nach, wie sie sich an der Figur des Androiden offenbaren. Während der Hund als ausgezeichnete ‚Gefährten-Spezies‘ wie Psychotiker und Autisten in Kliniken Test, Tortur und Dressur ertragen müsse, rufen Dicks nicht-maschinische Androiden jenseits der letzten Unterschiede zwischen Maschine, Tier und Mensch ein Moment auf, mit dessen Überleben oder Vorübergehen sich die einzigartige Evolution des Menschen übertrage: die Adoleszenz. – ANNA TUSCHLING schlägt eine medienwissenschaftliche Lektüre des lichtenbergschen „Messers ohne Klinge, an welchem der Stil fehlte“ vor, das als ungewöhnliche und unzeitgemäße Definition des Computers zu begreifen sei. Würden bisherige Lesarten des Aphorismus allein auf eine moderne Sprach- und Subjektivitätskritik bei Lichtenberg abzielen, trete aus Perspektive der Medienforschung die doppelte Verneinung und die Ablehnung der Werkzeughaftigkeit hervor. Hiermit rege Lichtenberg zu einer umfassenden Betrachtung des Digitalen an, da sich die basale Funktionsweise des Computers mathematisch sowieso, aber eben auch aphoristisch bereits vor dem Bau der ersten Digitalrechner skizzieren ließe. – Den dritten Abschnitt beschließt ein Beitrag von MARIE-LUISE ANGERER, der anhand des Mediums Film aufzeigt, wie die Kultur- und Medienwissenschaften durch zu-

nehmende Annäherung an die Neurowissenschaften einerseits und an klassische Ansätze (z. B. Bergson) andererseits „auf den Affekt gekommen“ sind und welche Folgen dies für kritische Analysen unserer technischen Verhältnisse hat. Angerer deckt damit ein Imaginäres der Medienwissenschaft selbst auf, das im neuen Glauben an eine „Wirklichkeit vor der Wirklichkeit“ oder eben dem „Phantasma der Signale“ besteht.

* * *

Dieser Band dokumentiert die Ergebnisse der Tagung *Medias in res*, die 2008 unter Leitung von Georg Christoph Tholen an der Universität Basel stattfand. Unser Dank gilt Georg Christoph Tholen, dem Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel, Christine Hug, Oliver Hagmann, Uwe von Ramin, Nicola Behrmann, Ann-Kathrin Strecker, Sarah Kolb und Dominic Wirz sowie Alexander Masch vom transcript Verlag.