

Schwerzmann, Katia: *Theorie des graphischen Feldes*. Zürich: Diaphanes 2020. 288 Seiten. [978-3-0358-0200-9]

Rezensiert von Charlotte Bolwin (Bauhaus-Universität Weimar)

Mit *Theorie des graphischen Feldes* legt die Philosophin Katia Schwerzmann eine Neubestimmung graphischer Medialität vor.¹ Das Buch, das als überarbeitete Fassung der Dissertationsschrift Schwerzmanns am DFG-Graduiertenkolleg „Schriftbildlichkeit“ (Freie Universität Berlin) erscheint, gehört in die Theorieszene der deutschsprachigen Medienphilosophie, die sich der Materialität und dem Bildcharakter schriftlicher Phänomene aus der integrativen Perspektive von Semiotik und Ästhetik zuwendet (vgl. u.a. Krämer 2012; Finke/Halawa 2013). Ihr Anliegen ist es, einen über das Phonographische hinausgehenden Schriftbegriff zu etablieren, der Schrift bzw. Schriftlichkeit als Grenzphänomene an der Schnittstelle von Kultur-, Kunst- und Medienwissenschaft sowie Technikphilosophie verortet (Grub 2005). In diesem Kontext setzt sich Schwerzmann über die bekannte, vielfach kritisierte Sprachzentrierung des Diskurses hinweg und verschiebt die sich so eröffnende ikonologische Perspektive ins Feld des Materiell-Körperlichen hinein – ein Aspekt der Theoriebildung, der als verdrängtes Element jener Diskurse des 20. Jahrhunderts, auf denen die rezenten Ansätze basieren, als symptomatisch bis in die jüngere Schriftforschung hinein bewertet wird.² Gleichsam selbst Schwellenphänomen, verweist Schwerzmanns Studie im Denkraum von Materialität und verkörperter Medienpräsenz auf die zweifache Verschiebung in den Kulturwissenschaften von einem linguistischen hin zu einem ikonologischen und hin zu einem – inzwischen selbst zur einschlägigen Theorieszene geronnenen – neomaterialistischen Paradigma, das gegenwärtig insb. in feministischen Diskursen fortgeführt wird (vgl. Bath et al. 2005; Coole/Frost 2010).

Schwerzmann entfaltet ihre Studie entlang von kritischen Relektüren medientheoretischer und bildwissenschaftlicher Diskurse sowie in Auseinandersetzung mit künstlerischen Praktiken (u.a. von Hanne Darboven, Franz Walther, Alain Hucks und Masao Okabe), in denen sie diversen graphischen Phänomenen – u.a. Zeichnung, Schrift und Schraffur – nachspürt. Auf rund

¹ Die Schreibweise orientiert sich hier und im Folgenden an der von Schwerzmann verwendeten Schreibweise (d.h. *graphisch*, nicht *grafisch*).

² Hier sei angemerkt, dass sich Schwerzmann im Lichte des o.g. Forschungskontexts und besonders in ihrer Kritik an bestehenden Theorieansätzen auf ein zu wenig beachtetes und somit implizit als aktuell ausgewiesenes Paradigma von Körperlichkeit und Verkörperung bezieht, das inzwischen durchaus im Diskurs verankert ist.

260 Seiten gliedert sich ihr Buch in drei argumentative Hauptkapitel, in denen die Medialität des Graphischen in einem der Physik entlehnten Feldschema zwischen symbolischen, figürlichen und haptischen Kräften situiert wird: „Das graphische Feld dient der Kartographie verschiedener Arten graphischer Markierungen und zur Visualisierung ihres jeweiligen Verhältnisses zu den drei Polen.“ (259) Besonderes Gewicht erhält dabei der haptische Aspekt, der die verschiedentlich verorteten körperlichen Dimensionen graphischer Medialität herausstellt und wieder in den philosophischen Diskurs einschreibt. Ausgehend von der These einer Verdrängung des Körperlichen in den abendländischen Theoriediskursen erarbeitet Schwerzmann eine in Körpern, Relationalitäten und materieller Performanz verfassten Eigensinnigkeit des Graphischen als seine übersehene bzw. noch zu beschreibende Medialität. Originell ist die Situiierung des Graphischen zwischen seinen ästhetisch und epistemologischen sowie praktischen und theoretischen Potenzialen. Zudem überzeugen die kenntnisreichen Diskussionen medienphilosophischer Ansätze zu Schrift bzw. Schriftlichkeit, Zeichnung und Diagrammatik sowie zu Markierung und Spur. In Schwerzmanns kritischer Aktualisierung entfalten die diskutierten Theoriepositionen von Kant bis Didi-Huberman nicht nur Aussagekraft für die Fragestellung graphischer Phänomene, sondern auch für die Grenzbereiche des Graphischen, womit das Buch Anchlüsse für diverse kunst- und medienphilosophische Fragen bietet.

Im ersten Teil zum ‚symbolischen Pol‘ des Graphischen (23–108) widmet sich Schwerzmann im Modus einer ‚dekonstruktivistischen Lektüre‘ (108) theoretischen Ansätzen zur Schrift als einem ersten Integral graphischer Medialität. Zur Sprache kommen hier u.a. Nelson Goodmans Symboltheorie, Jacques Derridas Schrifttheorie, Roland Barthes Semiologie und die Notationstheorie von Sybille Krämer. Als Form und ‚Einschreibungsort‘ (80) von Notationen und Inskriptionen bilden Schrift und Schriftlichkeit die Leitkonzepte des Kapitels, das sich in den herangezogenen Theorieansätzen und Gegenständen aus dem Kunstfeld (Arbeiten von Hanne Darboven, Man Ray, Franz Erhard Walther) zunächst auf eine analog-handschriftlich verfasste Adressierung des Graphischen konzentriert, um sein zentrales Argument von der körperlichen Verfasst graphischer Phänomene am Ende probeweise ins Feld digitaler Medienoperationen zu verschieben.

Die leitende These, die zugleich den roten Faden der Argumentation durch *Das graphische Feld* bildet, ist die Unterdrückung des Körpers (als Entität der Wirkung und Einwirkung) bzw. des Körperlichen (als theoretische Metakategorie) in den Diskursen von Literaturwissenschaft, Kunst- und Medienphi-

losophie, die Schwerzmann für eine Theorie des Graphischen als einschlägig versteht. Entgegen eines medientheoretischen Dualismus von Opazität und Transparenz versteht die Autorin den Körper in seiner Funktion für das Graphische (und somit für mediale Prozesse der Sinn- und Erfahrungskonstitution insgesamt) als nichtdualistisch: Körper, die (sich) einschreiben, auf die eingeschrieben wird oder die als Einschreibung vor die Wahrnehmung treten, sind weder durchlässig noch blockierend (vgl. 15); sie sind vielmehr *resistent* und ihrer Präsenz irreduzibel: „Ich möchte [...] behaupten“, so Schwerzmann, „dass der Sinn vielmehr nur an den Körpern, im berührenden Wechselspiel zwischen dem einschreibenden Körper, dem Trägerkörper und dem Markierungskörper und in ihrer Wechselwirkung und Wechselbestimmung entsteht“ (15).

Ausgehend von Nelson Goodmans kunsttheoretischer Symboltheorie und seinen Ausführungen zur Notation (vgl. Goodman 1976 [1968]) findet die Studie ihren Einstieg in der programmatischen Beobachtung, dass Goodman den Grundstein für eine nominalistische Kunsttheorie legt, in der er die sinnlich-materielle Dimension der Notationen dem Anspruch eindeutiger Bedeutungszuschreibungen preisgibt. Die „Ausblendung des Markierungskörpers“ (23) ist im Kontext einer das Symbol als ästhetisches *Bedeutungszeichen* fokussierenden Ästhetik kein Zufall, sondern im Kontext ihrer positivistischen Prämissen eine schlichte Notwendigkeit. Der Körper, der sich im Schriftzeichen mit-einschreibt, deutet sich damit als eine Sinnüberschüsse erzeugende Performanz an, die aufgrund von theoretischen Prämissen der jeweiligen Kunst- oder Medientheorie gezielt der Theorie entzogen werden muss, insofern sie nicht in Bedeutung oder Funktionalität aufgelöst werden kann. Die theoretische Unbrauchbarkeit dieses Standpunkts für ein Denken graphischer Medialität veranschaulicht Schwerzmann am Beispiel der künstlerischen Praxis von Hanne Darboven: Wie Darbovens Graphiken zeigen, vermag es eine ‚normative‘ Kunsttheorie nicht, die hier vorgefundenen „sinnlichen Dimension der Notationen“ (29) zu erfassen.³ Diese „Störkraft der Kunstwerke“ (261) gegenüber der Kunsttheorie ist kein singuläres Phänomen, sondern bildet in der Folge ein wiederkehrendes Element in der *Theorie des graphischen Feldes*: „Kunstwerke setzen das philosophische Denken in Bewegung, indem sie verfestigte Begriffe verflüssigen“ (ebd.).

In Auseinandersetzung mit Jacques Derrida diskutiert Schwerzmann anschließend eine einseitige Auffassung von Schrift in der poststrukturalistischen

³ Hier und im weiteren Verlauf des Buches werden künstlerische Praktiken von Schwerzmann als eine „nicht diskursive Quelle von Wissen“ (30) für die Medienästhetik ausgewiesen, die als solche die Theorie des Graphischen entscheidend informieren.

Theorie, der die verkörperte Aisthesis graphischer Phänomene – ebenso wie dem Nominalismus – notwendigerweise entgeht. Der „Markierungskörper“ des Graphischen, so erklärt Schwerzmann, bleibe auch bei Derrida „ohne nennenswerten Einfluss“ auf Prozesse der Sinnbildung (109). Dieser blinde Fleck sei in Derridas einseitiger Fokussierung auf die zeitlich-strukturellen Dimensionen von Schrift – im Sinne der *écriture* – begründet. Dementgegen schlägt die Autorin vor, die Schrift und Schriftlichkeit primär als räumliches Medienereignis zu verstehen, womit die Präsenzen und Akte des Körperlichen unmittelbar wieder in den Fokus geraten. Auch der ‚figurativen‘ Schrifttheorie von Jean-Francois Lyotards attestiert Schwerzmann ein systematisches Ausstreichen des Markierungskörpers als so sinnfälliger wie eigensinniger Träger von Zeichen und Inskriptionen (vgl. 67). Mit Roland Barthes wird diesem der Entwurf einer Medientheorie der Schrift entgegengesetzt, die die „affektive Kraft der [...] graphischen Markierungen“ (68) in den Fokus stellt und die Spannung zwischen Materialität und Bedeutung bzw. Semantik und Sinnlichem offenhält.

Die räumliche Dimension des Graphischen in seiner symbolischen Identifikationsweise wird in Auseinandersetzung mit Sybille Krämer weiter vertieft. Krämers These von der „Ausdehnung [der Notation] im Raum“ markiert Schwerzmann als Einsatzpunkt für eine Theorie graphischer Verkörperung jenseits bloßer Zeichenhaftigkeit (79). Obschon sich hier eine Verschiebung vom bloßen Materialkörper als passiver Einschreibungsfläche zum graphischen Körper als performante, eigensinnige Agentialität andeutet, basiert Krämers Notationstheorie Schwerzmann zufolge trotzdem auf einem „agonale[n] Verständnis“ von „Aisthesis und Semiosis“ (88), was einem Denken der graphischen Heteronomie entgegensteht.

Die Auseinandersetzung mit Krämer dient zugleich als Überleitung für einen wichtigen Exkurs zur operativen Dimension von Notationen, der das Graphische vom Analogen ins Digitale verschiebt (93ff.). Entgegen der vermeintlichen Unkörperlichkeit des Digitalen argumentiert Schwerzmann hier für die zentrale Rolle des Körpers in der digitalen Medienkultur, insofern der Körper die jeweilige Aktualisierung des Virtuellen instanziiert. Als Beispiel für diese materiell verfasste Medialität des Digital-Graphischen fungiert hier die Erzeugung von Interfaces, die Schwerzmann als Verkörperungsakt bzw. als durch Verkörperungsakte konstituiert beschreibt: Dort, wo sich die Einschreibungsfläche von Text, Zeichnung und graphischen Strukturen in der computerisierten Medialität als vermeintlich unendliche denken lässt, stifte der (rezipierende, operierende) Körper Form und Format, indem er „den Maßstab für die Überschaubarkeit der Fläche“ (94) bildet. Auch im Digitalen, so Schwerzmann, blei-

ben graphische Operationen wie Schreiben und Zeichnen demnach *körperliche* Tätigkeiten, weil sie „ihren Sinn und ihre Funktionsweise“ erst in Bezug auf den Körper erlangen (97).

Der zweite Teil des Buches (113–189), der sich dem ‚figürlichen Pol‘ des Graphischen zuwendet, wählt als dessen Integral nach der Schrift nun die Zeichnung (vgl. 113).

Den Auftakt machen Beobachtungen zur Zeichenpraxis Franz Erhard Walthers, mit denen Schwerzmann das Phänomen der gezeichneten Form bzw. der graphischen Markierung in der Spannung von Bild und Rhetorik als „Problem der Darstellung“ verortet (113). Sie vertritt die These, dass sowohl rein ikonologische als auch streng hermeneutische Verständnisweisen des Graphischen prinzipiell zu kurz greifen; es sei vielmehr der Zwischenraum derartiger Polaritäten, den das Graphische als oszillierende, vexierende und transversale Konfiguration besetzt. Angesichts dieser differentiellen Dynamik graphischer Markierungen sind die zitierten theoretischen Positionen von Kant bis Latour in den Augen der Autorin jeweils auf ihre Weise inadäquat; dagegen erweisen sich erneut die künstlerischen Praktiken als aussagekräftig, insofern sie dem aussagelogischen Reduktionismus und somit seiner Instrumentalisierung der Graphismen für kommunikative, funktionale Sinnübermittlung entgehen. Form und Figur, Umriss und Kontur sind im Bereich der Kunst immer nur *mögliche* Lesarten und sinnliche Resultate letztlich kontingente Effekte, aber nicht das Wesen der Zeichnung – weshalb ein Festhalten an diesen Begriffen für eine Theorie des graphischen Feldes bestenfalls positivistisch erscheint. Wenn auch künstlerische Fallbeispiele in diesem Mittelteil des Buches im Vergleich zum ersten und dritten Kapitel seltener herangezogen werden, bilden konkrete künstlerische Phänomene als Realisierungsweisen des Graphischen weiterhin einen aussagekräftigen Gegenpol zu den von Schwerzmann in diesem Abschnitt kommentierten theoretischen Positionen. Angesichts der Affinität der Kunst für diagrammatische Formen bzw. aufgrund der Einsicht, dass künstlerische Praktiken prädestiniert sind für das Produzieren diagrammatischer Medienkonfigurationen, die semiotischen Festsetzungen entgehen, wird festgehalten, dass „[i]n künstlerischen, darstellenden Zeichnungen [...] eine Mehrdeutigkeit [herrscht], die nicht getilgt werden kann“ (194).

In der kritischen Auseinandersetzung mit einer kursorischen Genealogie der Zeichnungstheorie bearbeitet Schwerzmann die angeführten Theoriepositionen vor allem ausgehend vom konstitutiven Spannungsverhältnis zwischen Bild und Begriff, das bereits das aus der Renaissance stammende Konzept des *disegno* festhält, dem zufolge jedem Kunstwerk (Bild, Zeichnung oder Graphik)

eine ursprüngliche Idee als Begriff zu Grunde liege. Schwermanns Kritik, die weiterhin auf eine Rehabilitierung der körperlichen Dimensionen des Graphischen abzielt, richtet sich hier auf das Fortschreiben proto-hermeneutischer Ansätzen zu Zeichnung und Bild in der Kunst- bzw. Bildwissenschaft, die an das metaphysische Erbe des *disegno*-Denkens anknüpfen und somit einer Metaphysik, Vorschub leisten, die den Graphismus zuvorderst als Bild gewordenen Ideelles bestimmt. Die theoretischen Referenzen, anhand derer Schwermann das mehr oder weniger latente Nachleben des designativen Bildverständnisses der Renaissance als den Diskurs zur Zeichnung prägendes – und somit für eine Theorie des Graphischen beachtenswertes – Theorem diskutiert, sind Kant, Heidegger, Nancy, Didi-Huberman und Latour.

Der Gravitationspunkt, auf den Schwermann in der Auseinandersetzung mit diesen Autoren sowie kunstpraktischer Referenzen beständig rekurriert, ist der kantische Schematismus, der die Verstrickung von Zeichnung bzw. Grafik an die Idee im Sinne einer „geistigen Vorstellung“ initial einsetzt (192). Schwermann kritisiert den Angelpunkt der kantischen Erkenntnistheorie, verwirft ihn aber nicht, weil sein Beharren auf einen dem Bildlichen eingeschriebenen Verweiszusammenhang auch Zugang zu einer Diagrammatik bildlicher bzw. graphischer Konfigurationen eröffne. Das zentrale Argument der Autorin und ihr theoretischer Einsatz für ein neues Denken graphischer Medialität bestehen darin, im Abgleich mit Theoremen wie Kants Schema, Heideggers Bild-Begriff, Lyotards und Nancys Idee der Form, Didi-Hubermans Denken der sinnlich-semantischen Risse oder Latours Theorie der Inskription aufzuzeigen, dass das epistemische Potenzial von Grafik bzw. Zeichnung nicht ohne Bezug „auf die materiellen Eigenschaften des graphischen Körpers und des Trägers“ gedacht werden könne (193). Die in den Zwischenraum des Theoriediskurses eingenähten Betrachtungen zur künstlerischen Praxis Franz Erhard Walthers verweisen wiederum darauf, dass die Zeichnung (im Sinne einer Theorie performanter graphischer Medialität und entgegen dem klassischen kunsthistorischen Diskurs) niemals bloß eine Skizze *darstellt* (vgl. 117), sondern vielmehr im emphatischen Sinne Entwurf *ist* und als „offenes, anfängliches Medium“ einen pluralen Körper erzeugt: im Sinne der Trias eines Körpers, der einschreibt und eines Körpers, der Einschreibung registriert als auch des Körpers, der Markierung selbst instanziiert.

Im dritten Teil (197–252) untersucht Schwermann den sogenannten ‚haptischen Pol‘ als letzte Identifikationsweise und medientheoretisches Bestimmungsmoment graphischer Phänomene. Bei den graphischen Konfigurationen, die hier in den Blick geraten, handelt es sich um kontingente aber aus-

drucksstarke Markierungen, die die Autorin als bloße „Spuren einer Berührung zwischen dem einschreibenden Körper und dem Trägerkörper“ (197) bezeichnet. Mit Blick auf die Theorie des Graphischen tritt anhand dieser also „der Entstehungsmoment der Markierungen“ (ebd.) in den Blick, zugleich aber auch die transversale, die verschiedenen Körper querende bzw. verbindende Potenzialität, die graphischen Phänomenen als dynamischen Medienkonfigurationen innewohnt. Da jede Berührung „die Ausübung einer körperlichen Kraft, eine Bewegung oder eine Geste“ voraussetzt (ebd.), bei der das Graphische (die Spur oder Markierung) als Kontaktmoment von Markierungskörper und markierten Körper sichtbar wird, begreift Schwerzmann den im haptischen Pol verankerten materiell-körperlichen Moment der Berührung als ein konstitutives Ereignis und als zentrales theoretisches Konzept, um graphische Medialität zu denken. Der haptische Pol besetzt somit jene theoretische Leerstelle, die Schwerzmann zuvor in ihrer Theorieschau wiederholt ausweist und kritisiert. Zugleich bildet das Kraftfeld eines einschreibenden Körpers einen Anziehungspunkt für die symbolischen und figürlichen Dimensionen des Graphischen. Das Haptische erzeugt als dritter Punkt erst das multipolare Feld des Graphischen und entwindet es dem Dualismus von Form und Funktion: Es erlaubt, den graphischen Phänomenen somit ein dynamisches Oszillieren, das ihre sinnlich-intelligible Komplexität zur Entfaltung bringt.

Neben künstlerischen Graphismen (wie denen von Walther) sind es in diesem Kapitel auch im weitesten Sinne ‚entsemantisierte‘ Spuren – ‚Geschmier‘ oder Gekritzeln, Zeichnungen von Kinderhand und in die Unleserlichkeit kippende handschriftliche Notationen, die Schwerzmann als Gegenstände der Analyse im Blick hat, wenn auch nicht en detail ausführt. Die zentrale theoretische Referenz für die haptische Medialität des Graphischen ist wiederum Didi-Hubermans Werk *Ähnlichkeit und Berührung* (1999) mit seiner These einer systematischen Verdrängung des Abdrucks aus den Diskursen der Kunstgeschichte. Die sinnlich-taktil verfasste Bildlichkeit des Graphischen, die semantischen Festschreibung und sinnlogischen Schlüssen stets entkommt, ohne dabei gänzlich im Ästhetischen aufzugehen, findet ihre Entsprechung in der „Logik des Abdrucks“ (199), die präzise zwischen Ein- und Ausdruck platziert ist. Der haptische Pol des Graphischen lässt das Graphische somit als eine mediale Konfiguration denkbar werden, „die in einer völlig anderen Logik als der figürlichen Markierung gründet“ (ebd.).

Zum Bereich der haptischen Abdrücke werden – entgegen der das Kapitel einleitenden Aufzählung – schließlich aber nicht nur händische Markierungen, sondern auch mechanische oder technologische Verfahren der Bilderzeugung

wie die Fotografie gezählt, anhand derer Schwierzmann (mit Krauss und Peirce) eine kontaktbasierte, d.h. indexikalische Medialität im Sinne eines postthermeneutischen Medienmaterialismus diskutiert (vgl. 205–212). Die auf Berührungen basierenden optischen Abdrücke erzeugen dabei (in einem semiotischen Sinne) keine Repräsentation, sondern eine ‚Verdopplung‘ als eine ontologisch äquivalente Vervielfältigung des Referenten, „insofern es sowohl der einschreibende Körper als auch der Gegenstand ist, von dem die Markierungen die Spur behalten“ (203). Anstelle einer binären Logik tritt also eine materielle Operativität der Kontinuität zwischen den Körpern, die sich im Moment einer „Berührungserfahrung“ treffen (vgl. ebd.).

Anhand der Verschränkung von Fotografie und Schattenmalerei in der künstlerischen Praxis des schweizerischen Künstlers Alain Huck beschreibt Schwierzmann den haptischen Pol abschließend als eine bilderzeugende Ästhetik des Kontakts und der Transformation, die nicht ein Bild des Körpers erzeugt, sondern den Körper – in einem ontographischen Sinne – in eine erweiterte Visualität *fortschreibt* (vgl. 212ff.). So wird deutlich, dass Graphismen, wenn man sie im Kraftfeld des Haptischen denkt, weder durch ein Transparentwerden zu Gunsten ihrer Bedeutsamkeit (vgl. Kap. 1) charakterisiert sind, noch durch ein Autonomiestreben der figurativen Elemente gegenüber ihrem Hintergrund (vgl. Kap. 2) – und eben auch nicht durch ein „mimetische[s] Paradigma der Ähnlichkeit“ (217). Das Denken des haptischen Pols eröffnet vielmehr eine Perspektive auf graphische Konfigurationen, von der aus sie sich „aus der Übertragung einer Form durch eine Berührung“ verstehen lassen „und nicht durch die Vermittlung eines Schemas“ (ebd.).

Um in diesen Zusammenhang neben der Kontingenz unzähliger potenzieller Berührungsmomente auch die Intentionalität aktueller künstlerischer Akte – beispielsweise durch die gezielte Strukturierung einer Bildfläche über Markierungsvorgänge – einzuholen, und um zugleich eine „politische Ästhetik“ des Graphischen (240) als Kreuzungspunkt von Kräften und Widerständen in den Blick zu nehmen, kann der haptische Pol aber nicht allein als Abdruck gedacht werden, sondern muss als Spur einer Begegnung im Übergang zur Form verstanden werden. Dabei löst sich graphische Medialität als gleichzeitige Performanz von materiellem Eindruck und sichtbarem Ausdruck von Kategorien der Ähnlichkeit und Ursächlichkeit – und damit von einem Denken der Identität: Anhand der Markierungen, die Deleuze in den Gemälden und Zeichnungen Francis Bacons findet und in seiner Kunstphilosophie zu einer rein virtuellen Intensität des Ästhetischen wendet, skizziert Schwierzmann ein Graphisches, das zwar nachhaltig verkörperlicht ist, sich aber gleichwohl aus seiner indexi-

kalischen Verbindlichkeit gelöst hat. Mit Deleuze gilt es, das Haptische des Graphischen im Sinne einer organlosen Körperlichkeit zu denken, in der aktuelle Materialien und Kräfte in virtuellen Intensitäten aufgehen (vgl. 250). Markierungen und graphische ‚Abdrücke‘ oder visuelle ‚Spuren‘, wie die Kunst sie hervorbringt, erforscht und erfahrbar macht, erzeugen in diesem Sinne „asignifikante“ (251) Markierungen, die die Ebene des Bedeutens verlassen und als „reine Intensitätszüge“ (250) auftreten.

Es sind also gerade die künstlerischen Praktiken und die sie hervorbringenden Phänomene, durch die sich die rein intensiven, diagrammatischen Momente des Graphischen einfangen lassen. Auf einer der letzten Seiten des Buches findet sich eine im Sinne dieses Gedankens formulierte Hommage an die – gegenüber den theoretischen Referenzen erkennbar in der Unterzahl bleibenden – künstlerischen Referenzen, die ihr Erkenntnispotenzial als eine kurzzeitige Bannung des flüchtigen, von allerlei metaphysischen Altlasten gesäumten Feld des Graphischen realisiert, bevor das Oszillieren zwischen den Polen von Neuem beginnt: „[...] Kunst besteht darin, Affekte oder Empfindungen, die reine Intensitäten sind, zu extrahieren und sie in dem sich anpassenden Material aufzubewahren.“ (250)

In derlei luziden Formulierungen und den präzisen Denkprozessen, die sie informieren, liegt der große Gewinn von Katia Schwerzmanns Buch, das den Leser_innen eine eigensinnige und zugleich ausgesprochen überzeugende Einordnung des Graphischen bietet und dabei aufzeigt, dass das Graphische eine produktive Herausforderung für Philosophie, Ästhetik und Medienwissenschaft darstellt. Gerade in diesem Sinne wäre zum Schluss noch eine Extrapolation der entfalteten Theorie in den Horizont rezenter kunst- und medienphilosophischer Diskurse und ihrer Gegenstände vielversprechend gewesen. Denn mit der Etablierung ihres Feldbegriffs verschiebt die Autorin nicht nur die Binärität von Opazität und Transparenz hin zu einer materiell fundierten, prozess-relationalen Operationalität; sie arbeitet auch den Dualismus von Form und Grund in eine neue Phänomenalität äußerer und innerer Relationen um, die den Einsatzpunkt postrepräsentationaler Medienästhetiken bildet, die über graphische Konfigurationen hinausreichen. Insofern Schwerzmann festhält, dass graphische Markierungen immer auch „eine Technologie der Produktion der Körper“ (262) sind, ist die (bio)politische Dimension dieser Ästhetik bereits als Fluchtpunkt ihrer Anwendung und Fortführung ausgewiesen.

Literatur

- Bath, Corinna, Bauer, Yvonne und Bock von Wülfigen, Bettina (Hg.) *Materialität denken. Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, post-humane Körper*. Bielefeld: transcript, 2005.
- Coole, Diana, und Frost, Samantha. *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*. Durham und London: Duke University Press, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Ähnlichkeit und Berührung*. Köln: DuMont, 1999.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Ind.: Hackett 1976 [1968].
- Finke, Marcel, und Halawa, Marc A. (Hg.). *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2013.
- Grube, Gernot. *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München: Wilhelm Fink, 2005.
- Krämer, Sybille. *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: DeGruyter, 2012.