

**Timothy Murray, *Digital Baroque: New Media and Cinematic Folds*, Minneapolis [etc.] (University of Minnesota Press) 2008**

*Besprochen von: Jennifer Steetskamp (Amsterdam)*

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Timothy Murray problematisiert in seinem Ende 2008 erschienenen Buch *Digital Baroque: New Media and Cinematic Folds* die oft vertretene These, dass der zunehmende Siegeszug digitaler Medien einen Bruch mit der medialen Vergangenheit darstellt. Das digitale Zeitalter läutet keinesfalls das „absolut Neue“ ein, sondern lässt Rückverweise auf die Mediengeschichte zu. Murray bemüht sich daher um die historische Einbettung einer Reihe kultureller Praktiken, die er mit dem Begriff der „neuen Medien“ verbindet. Es handelt sich hier hauptsächlich um Kunstwerke, darunter CD-ROM-Projekte und Videoinstallationen, aber auch Kinofilme, die sich auf den ersten Blick weniger eindeutig dieser Kategorie zuordnen lassen. Zu den besprochenen Künstlern zählen unter anderem Bill Viola und Thierry Kuntzel, Jean-Luc Godard und Chris Marker, Zoe Beloff und Peter Greenaway.

Der Titel verspricht viel. Mit dem Verweis auf das Konzept des „digitalen Barocks“ stellt Murray die These auf, dass die Umstellung von analogen auf digitale Medien einen ähnlichen Paradigmenwechsel anzeigt wie die Ablösung der Renaissance durch den Barock. Der Wechsel bezieht sich hier zunächst auf eine Veränderung raumzeitlicher Prinzipien; Murray spricht hier von einer Verschiebung von der *Projektion* zur *Falte*, oder anders gesagt, von der Zentralperspektive zu alternativen Darstellungsformen, die er mit Begriffen wie „Elastizität“, „Serialität“ und „flow“ umschreibt. Murray zieht dabei eine Verbindungslinie zwischen einer labyrinthischen Barockerfahrung und der digitalen Weggabelungslogik der Nullen und Einsen. Gegen die allgemeine theoretische Tendenz setzt er diese Logik weniger mit einer „Verräumlichung“ der Zeit gleich, als vielmehr mit einer barocken „Verzeitlichung“ des Raumes. Der Untertitel suggeriert schließlich ein enges Verhältnis zwischen den Regimes neuer Medien und der Geschichte des Kinos, das Murray jenseits des Projektionsmodells nachträglich neu zu erfassen sucht.

Murray beschreibt letztendlich jedoch nicht ausschließlich die jüngere Vergangenheit prädigitaler Technologien, sondern verknüpft die Gegenwart gleichzeitig mit den medialen Dispositiven des „eigentlichen“ Barockzeitalters. Auch wenn er sich dabei um konkrete geschichtliche Bezüge bemüht und ein aufrichtiges Interesse an den kulturellen Praktiken der frühen Moderne an den Tag legt, so ist es doch eher eine a-historische, oder besser gesagt, geschichtsphilosophische Definition des Barocks, die letztendlich die Hauptrolle spielt. So verdeutlicht der Autor, dass es *den* Barock im Grunde nicht gibt. Er stützt sich dabei konzeptuell auf Gilles Deleuzes *Die Falte: Leibniz und der Barock* (2000, franz. Orig. 1988). Die Figur der Deleuzeschen „Falte“ bildet zusammen mit dem Begriff der „Monade“ und dem philosophischen Konzept der „Inkompassibilität“ den roten Faden, der sich (beinahe) durch das gesamte Buch zieht.

Die barocke Denkwelt Deleuzes ist es auch, die dem Werk einen Zusammenhang verleiht, der sonst unter Umständen nicht unmittelbar gegeben wäre, da *Digital Baroque* im Grunde eine Sammlung von Essays ist, die der Autor zwischen 1996 und 2004 in diversen Zeitschriften und Sammelbänden veröffentlicht hat. Erst nachträglich wurde daraus ein Buch der Reihe *Electronic Mediations*, in der in den vergangenen Jahren bereits einige wichtige Publikationen zur Theorie neuer Medien

erschienen sind. Timothy Murray selbst arbeitet seit vielen Jahren als Professor für vergleichende Literaturwissenschaft an der Cornell University, wo er auch Kurator des Rose Goldsen Archive of New Media Art ist sowie Mitherausgeber der Zeitschrift *CTHEORY* und Co-Kurator der Internetplattform *CTHEORY multimedia*. Zu seinen früheren Publikationen zählt der inhaltlich mit *Digital Baroque* verwandte, zusammen mit Alan Smith herausgegebene Sammelband *Repossessions: Psychoanalysis and the Phantasms of Early Modern Culture* (1998).

Murray steht mit seiner Neuentdeckung des Barocks, speziell in seiner Deleuzeschen Variante, nicht allein: In der angelsächsischen Literatur kann in den vergangenen Jahren sogar von einem wahren Barock-Trend gesprochen werden. Murray selbst verweist auf einige seiner Vorgänger, bei denen in der Analyse neuer Medien der Barock als eine rhetorische Figur auftaucht, darunter beispielsweise Anna Munster, die in dem 2006 erschienen Buch *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics* eines ihrer Kapitel der Idee der „Faltung“ widmet und dabei ebenfalls das Verhältnis zwischen dem Digitalen und dem Barock thematisiert.

Auffällig ist, dass Murray wenig explizit auf seine direkten Vorgänger eingeht; nur einige „Schwergewichte“, wie eben Deleuze, aber auch Christine Buci-Glucksmann und Louis Marin, bekommen einen zentralen Platz in seiner Diskussion. Zu Angela Ndalianis' vielbesprochenem *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* (2005) merkt Murray nur nebenbei an, dass sie einem recht konventionellen Cartesianischen Begriff frühmoderner Subjektivität verpflichtet sei – was ihr Argument doch ein wenig zu verzerren scheint. Einer der wenigen zeitgenössischen Medientheoretiker in dieser Reihe, den Murray wiederholt nennt, ist Sean Cubitt – bezieht sich aber gerade nicht auf dessen Kapitel zum neobarocken Film in *The Cinema Effect* (2004), das für Murrays eigene medienarchäologische Diskussion äußerst relevant ist.

Der Grund für die mangelnden Bezüge zu zeitgenössischen Autoren kann jedoch damit erklärt werden, dass das letzte Essay in der Sammlung schon 2004 erschien, Murray also die genannten Publikationen schwerlich einbeziehen konnte, ohne die Texte grundlegend zu ändern. Bezeichnend sind daher auch eher die Ähnlichkeiten mit anderen Theoretikern auf diesem Gebiet. Cubitt nicht ganz unähnlich distanziert sich Murray von einem „dialektischen“ Geschichtsmodell, indem er die Konzepte der „Faltung“ und „Inkompossibilität“ zu geschichtsphilosophischen Prinzipien erklärt, ausgehend von der Idee parallel stattfindender, scheinbar inkommensurabler Vergangenheiten, in deren „Zwischenräumen“ fortwährend Neues entsteht, das jedoch niemals „ungeschichtlich“ wird. Ob er damit Deleuze selbst immer gerecht wird, ist die Frage.

Die kreative Freiheit bei der Anwendung dieser Begriffe ist zwar anscheinend strategisch, wirft aber im Verlauf des Buches doch einige Probleme auf, besonders im Zusammenhang mit alternativen theoretischen Konzepten, die das Grundgerüst von *Digital Baroque* bilden. So bezieht sich der Autor eben nicht nur auf Deleuze, sondern auch auf die Identitätspolitik der neunziger Jahre (sprich: die vor allem im amerikanischen Kontext geführten Diskussionen um Ethnizität und Gender), Psychoanalyse und kritische Theorie. Seine Texte laufen dabei Gefahr, methodisch „unsauber“ zu werden, da sie die theoretische Vereinbarkeit der Ansätze nicht ausreichend hinterfragen. Die Anwendung bestimmter theoretischer Figuren wirkt damit manchmal sogar fast schon assoziativ, da sie sich nicht auf klare Definitionen

stützt. So kombiniert Murray in seiner Analyse des Werks Chris Markers (Kapitel 6, "Wounds of Repetition in the Age of the Digital: Chris Marker's Cinematic Ghosts", S. 159-177) beispielsweise psychoanalytische Traumatheorie mit dem Deleuzschen Affektbegriff, aber auch Adornos und Horkheimers Bemerkungen zur Kulturindustrie mit Lyotards Neuschreibung des Kinos, ohne genau zu klären, was diese vor allem in philosophisch-systematischer Hinsicht unterscheidet. Auch wenn Differenzierungen und Definitionen implizit sogar anwesend ein mögen – der teilweise doch sehr indirekte Charakter der Argumentation kommt dem allgemeinen Textverständnis nicht unbedingt zu Gute.

Gleichzeitig sind die konzeptuelle Dichte und die Reibungspunkte, die dadurch entstehen, möglicherweise gerade die Stärke des Buches, da sich hier performativ äußert, was Murray grundsätzlich fordert: dass man einander ausschließende Paradigmen eben nicht nur als schlichtweg „inkommensurabel“ denken sollte, sondern stattdessen als „inkompossibel“ im weitesten Deleuzschen oder Leibnizschen Sinne: Ihre gleichzeitige Validität ist eben nicht ausgeschlossen. Ob Murray in seinem „performativen“ Projekt erfolgreich ist, mag dahingestellt sein. Es ist aber sicher auch symptomatisch für das Denken eines Dezenniums, das sich durch die positive Besetzung einer in die akademische Praxis übersetzten (inter-)textuellen Performativität auszeichnete – mit der Folge einer relativen Unzugänglichkeit mancher Texte.

Aus dieser Perspektive kann Murrays Buch allerdings auch als Zeitdokument gesehen werden; die Essays zeichnen nicht nur die inhaltliche Entwicklung ihres Autors nach, sondern verweisen in gewisser Weise auch auf die Geschichte akademischer Moden. So gesehen sind die theoretischen Verlagerungen zwischen dem ersten und letzten Kapitel, von Identitätsfragestellungen zur zeitgenössischen Debatte um die angebliche Verräumlichung der Zeit durch die neuen Medien – wie Murray aufzeigt, eine problematische Annahme –, in wissenschaftshistorischer Hinsicht sehr interessant.

Murrays Hang zu digitalem Kitsch und seine geradezu altmodische Faszination für das inzwischen überholte Medium der CD-ROM, die sein Buch nicht besonders repräsentativ für die zeitgenössische Neue-Medien-Forschung erscheinen lassen, muss vielleicht ebenfalls in diesem Licht betrachtet werden: als Ausdruck eines vergangenen Zeitgeschmacks. Seine Vorliebe für CD-ROM-Kunst gründet wohl auch in der heimlichen These von *Digital Baroque*, dass es eben nicht so sehr um das Verhältnis von neuen Medien und Kino geht, sondern dass der eigentliche medienarchäologische Hauptakteur das Buch ist, das im Zeitalter digitaler Technologien eben die Form von CD-ROMs und Installationen annimmt. Das Kino verschwindet hier als medientechnologischer Vorläufer eigentlich im Hintergrund. So ist es kein Zufall, dass viele der von Murray besprochenen Kunstwerke diese Thematik explizit ausarbeiten; oft gibt es hier auch einen konkreten literarischen Bezug.

Auf dem Gebiet der CD-ROM-Kunst, wie „historisch“ sie inzwischen auch immer sein mag, hat Murray inzwischen wahrscheinlich eine unübertroffene Expertise. Sein literaturwissenschaftlicher Hintergrund und sein bibliophiler Ansatz verursachen allerdings letztendlich, dass viele Aspekte neuer Medien, insbesondere ihr Netzwerkcharakter, fast komplett vernachlässigt werden. Erst im letzten Kapitel widmet sich Murray neueren Entwicklungen und Werken, die als paradigmatisch für

zeitgenössische netzwerkorientierte Medienkunst angesehen werden können, wie beispielsweise Mark Hansens und Ben Rubins *Listening Post* (2002).

Was unklar bleibt, ist der Adressat dieser Publikation: Sind dies LiteraturwissenschaftlerInnen, die sich mit den Konsequenzen digitaler Technologien für die Welt des Buches auseinandersetzen? Sind es FilmwissenschaftlerInnen, die das Kino neu und anders begreifen möchten? KunsthistorikerInnen, die sich z.B. mit Installationskunst beschäftigen? Oder MedientheoretikerInnen, die das Ereignis der „digitalen Revolution“ noch einmal überdenken wollen? Murray hat offensichtlich den Anspruch, sie alle anzusprechen, womit aber auch das Problem benannt wird: Die relative Ungleichzeitigkeit bestimmter Entwicklungen in verschiedenen Fachgebieten führt hier zu einer seltsamen Mischung theoretischen Wissens, das nicht immer dem neuesten Stand der Forschung in der jeweiligen Disziplin entspricht, selbst wenn sie immer schon „interdisziplinär“ angelegt ist. Obwohl *Digital Baroque* als Buch letztendlich nicht zu leisten vermag, was es verspricht, so bedeutet diese Vielschichtigkeit aber auch, dass es eine wertvolle Fundgrube sein kann für das Herstellen neuer Zusammenhänge, die darin zum Teil erst in Ansätzen vorhanden sind. Eines kann man nämlich mit Sicherheit sagen: Timothy Murray hat sich die Idee des neobarocken Informationsüberflusses zu Herzen genommen.

<http://www.zfmedienwissenschaft.de/>

Oktober 2009