

**Florian Arndtz**

## **Über Fotografie schreiben.**

**Vilém Flusser, Roland Barthes, Jacques Derrida.**

### **Worüber schreiben?**

Dass Vilém Flusser einen ungebundenen Denkstil pflegte und verteidigte, ist allgemein bekannt. Ebenfalls bekannt, doch weniger beachtet, ist hingegen die Tatsache, dass er schon früh ein ausgearbeitetes System anbot, mit dem er die Vielfalt dessen, was gemeinhin Medien genannt wird, gliederte und kategorisierte. Von diesem System ließ er nie explizit ab, nahm immer wieder, wenn auch im Laufe der Zeit seltener, darauf Bezug. Ich möchte einen neuralgischen Punkt in diesem System aufsuchen und im Vergleich mit anderen, ausgesuchten Theoretikern die strategische Bedeutung dieses Punktes untersuchen:

Die Fotografie bildet einen markanten Eckstein des Flusserschen Systems – eine Grenze, die das theoretische Gebäude konturiert und dabei verschiedene Fluchten und Perspektiven vereint. Diese Funktion fällt der Fotografie nicht zufällig zu, denn sie ist der schwierigste, gleichzeitig populärste Vertreter der technischen Bilder. In ihr vollziehen sich die grundlegenden Richtungsänderungen, mit denen Flusser seine medialen Kategorien voneinander unterscheidet: von der Abbildung und Beschreibung der Welt auf der einen Seite zu ihrer Einbildung und Berechnung auf der anderen. An der Fotografie arbeitet sich Flusser am intensivsten ab. Daher ist bei ihr auch am deutlichsten nachzuvollziehen, welche unterschiedlichen Ansätze er wählt und wie sie sich überlagern. Ein Ziel dieses Aufsatzes ist es, die konstruktiven Interferenzen, d. h. die Originalität, aber auch die negativen Interferenzen, d. h. die Widersprüche, nachzuvollziehen, die sich aus dieser teils angestrebten, teils nachlässigen Überlagerung ergeben.

Dabei ist Flussers Bildtheorie bei aller demonstrativen Bezugslosigkeit keineswegs ein singuläres Ereignis. Die Synthesen und Folgerungen sind zwar Ergebnisse seines charakteristischen, teilweise idiosynkratischen Vorgehens. Die Motive, die ihm die Synthesen ermöglichen, teilt er jedoch mit einer Reihe anderer Denker. Als besonders wichtig ist dabei der vielgestaltige Antagonismus von Bild und Begriff, Welt und Repräsentation anzusehen, inspiriert vom Geist einer allgemeinen Kultur- und Ideologiekritik. Er vermittelt die unterschiedlichsten Einflüsse, von denen sich Flusser inspirieren lässt – seien es Anthropologie, existentialistische Philosophie oder Phänomenologie. Der Eindruck, dass die Ideologiekritik eine solche zentrale Stellung einnimmt,

öffnet den Blick auf prominente Zeitgenossen Flussers, denen es um ganz ähnliche Differenzen zu tun ist. Namentlich sind dies vor allem Roland Barthes mit seinem Faible für die Fotografie sowie Jacques Derrida mit seiner Dekonstruktion des Unmittelbaren. Für beide spielt der Begriff der Schrift (*écriture*) eine ebenso entscheidende Rolle wie für Flusser. Ein weiteres Ziel dieses Aufsatzes ist es daher, die Autoren insbesondere im Hinblick auf das Verhältnis von Schrift und Fotografie zu vergleichen, um weitere Interferenzen zu erzeugen, die hoffentlich entscheidend zum Verständnis der Fotografie, das heißt vor allem der *Philosophie der Fotografie* beitragen – denn praktizierende Fotografen waren sie alle drei nicht.

## Über Fotografie schreiben...

### ...Vilém Flusser...

Schauen wir uns zunächst die wichtigsten Positionsbestimmungen der Fotografie in Flussers Mediensystem an. Das Augenmerk liegt dabei weniger auf der Rekonstruktion der Klassifizierung selbst, die Sprache von Bildern, Bilder von Schrift, Schrift von technischen Bildern abgrenzt, sondern auf den unterschiedlichen Kriterien, die Flusser dafür handhabt. Es sind dies vor allem drei: ein phänomenologisches, ein semiotisch-strukturalistisches und ein materialistisch-historisches. Das erste ordnet die Medien nach den Spezifika ihrer Sinngebung (Wie entsteht der Sinn?), das zweite nach ihrer jeweiligen Bezugnahme (Woher ‚leihen‘ sie sich ihren Sinn?), das dritte nach den physischen Trägern und ihrem Auftreten in der Menschheitsgeschichte (Wie und seit wann wird das alles verwendet und gespeichert?). In ihrer Kombination ermöglichen die Kriterien eine scheinbar umfassende und elegante Hierarchisierung verschiedener Symbolisierungs- bzw. Informationsarten (Flusser hatte eine Abneigung gegen den Begriff „Medium“). Ausgehend von der natürlichen Umgebung der räumlich und zeitlich erstreckten, also vierdimensionalen Welt gelangen wir über die Werkzeuge und eigens geformten dreidimensionalen Gegenstände, die bereits einer Idee folgen und somit die zeitliche Veränderung eliminieren, zunächst zu den Bildern. Diese reduzieren den Raum um eine weitere Dimension auf die Fläche, auf der sich die Ereignisse nun abspielen und vermeintlich besser, weil übersichtlich verstehen lassen. Noch übersichtlicher wird das Geschehen auf der nächsten Stufe der Abstraktion, dort, wo der Fläche ihre zweite Dimension abgezogen wird: in der Schrift. Die Schrift, in ihrem Ursprung als Bilderschrift gedacht, richtet die Repräsentation entlang einer Linie aus und führt den Zwang der Linearität dort ein, wo ursprünglich Offenheit in der Deutung des Gesehenen herrschte. Mit der Folge der Wörter und ihrer Richtung kehrt für Flusser auch die Folgerichtigkeit, d. h. ein Bewuss-

tsein für Kausalität, für Ursachen und Wirkungen, ins Denken ein. Erst auf der nächsten Abstraktionsebene sind die technischen Bilder in der Lage, sich von dieser Linearität wieder zu befreien, und das sogar viel konsequenter als die vorherigen Bilder, da sie keinerlei dimensionalen Bezug mehr haben. Sie gründen auf Zahlen, d. h. auf nulldimensionalen Elementen. Die Zahlen sowie die daraus entstehenden Gebilde, Begriffe oder Gegenstände können sie völlig frei gruppieren und verändern.

Diese Abfolge der Dimensionen entspricht zunächst einer materialistischen Betrachtungsweise, der bereits zurechtgestutzte Begriffsbestimmungen zugrunde liegen. So ist zum Beispiel keineswegs ausgemacht, dass Bilder nur als Flächen denkbar sind – Hologramme zum Beispiel fallen aus diesem Raster heraus. Strategisch entscheidend ist allerdings die Parallelisierung dieser Typisierung mit dem semiotischen Kriterium. Flusser behauptet nämlich, dass jede Ebene von der vorhergehenden abhängt und auf jene verweist. Die Konsequenz daraus ist verblüffend: „Alle Texte meinen Bilder, und ohne Bilder gibt es keine Texte; oder: Texte sind Beschreibungen, Erklärungen, Auflösungen von Bildern“ (Flusser 1996a: 128). Ebenso verweisen technische Bilder immer auf Texte bzw. Schrift; diesem Verhältnis werde ich gleich im Detail nachgehen. Zunächst einmal fällt auf, dass ein weiteres Symbolsystem ebenfalls durch das materialistische Raster gefallen ist, und zwar kein so randständiges wie die Holographie. Die Sprache selbst, als gesprochene, wird von Flussers System nicht erfasst. Wer würde dem Einwand widersprechen, dass Texte sich mitnichten nur auf Bilder beziehen, noch nicht einmal bloß vorrangig, sondern dass sie eine Konzeptualisierung wiedergeben, die den einzelnen materiell-dimensional gebundenen Repräsentationen voraus liegt? Man frage bloß einen Schriftsteller, ob alles, was er tut, die Beschreibung von Bildern sei. Ob vorgeschichtliche Menschen tatsächlich kein Bewusstsein für Prozesse und Kausalitäten hatten, nur weil sie nicht über Buchstabenschrift verfügten. Oder ob es irgendwo ein Bild dieses Aufsatzes gibt.

Um derartige Extravaganzen zu vermeiden, könnte man in extremer Ausweitung den Begriff „Begriff“ mit dem der „Vorstellung“ allgemein koppeln, der sich dann wiederum mit „Bild“ reformulieren ließe. Man erhielte dann eine Äquivalenzbeziehung von bildlicher und sprachlicher Repräsentation der Welt. Solche Tendenzen finden sich bei Fichte, bei Bergson oder in Hans Jonas' *homo pictor*-Konzept. Flusser lässt sich darauf jedoch nicht ein; er grenzt die gesprochene Sprache unter Verwendung zweier Argumente explizit aus: zum einen sei sie nur „Gemurmel“ (Flusser 1991: o. S.), lediglich „Vorbereitung zur Schriftsprache“ (Flusser 1992: 32), also vor der Erfindung der Schrift praktisch nicht existent bzw. nicht verständlich. Zum anderen aber bediene sich die geschriebene Sprache des „geradezu überwältigenden Reichtums“ (Flusser 1996a: 127) der gesprochenen, um uns über ihre eigene „Bedeutungsarmut“ (Flusser 1996a: 126) gegenüber den Bildern, die sie vermittelt, zu täuschen. Die zwei Argumente laufen einander entgegen: Ein-

mal haben wir eine gesprochene Sprache ohne Bedeutung, ein anderes Mal ist es gerade ihre überlegene Bedeutungsvielfalt, die sich die Schrift zunutze macht, weil sie selbst eben nicht mehr leisten kann als nur Bilder zu beschreiben. Wir stoßen hier auf eine Diskrepanz, die sich in ihrer grundlegenden Struktur auch im Verhältnis der technischen Bilder zur Schrift wiederfindet.

Während nämlich traditionelle Bilder zwischen Welt (oder Sprache?) und Schrift eingekleidet sind, wird die Schrift selbst wiederum von den technischen Bildern destabilisiert. Dabei gehen diesen Verschiebungen kritische Momente voraus. So wie die Bilder das Weltverständnis des Menschen prägen, ihn gar in Idolatrie gefangen halten konnten, so hat auch die Schrift die Tendenz, sich zu einem selbsterhaltenden, in sich geschlossenen Kreislauf zu entwickeln – obwohl sie grundsätzlich prozessual-fortschrittlich ist. Auch bei der Schrift neigen die Menschen dazu, ihre deutende Gewordenheit, ihren Bezug auf die Bilder-Welt zu vergessen. Dieses Vergessen birgt eine Gefahr: Das magisch-mythische Bewusstsein, von Flusser konsequent mit der Vorgeschichte und den traditionellen Bildern assoziiert, wurde von der Schrift nicht ausgelöscht, sondern erhält sich neben ihr. Es droht, die Schrift trotz ihres kausalen, erklärenden und aufklärenden Charakters für mythische Denk- und Sichtweisen zu vereinnahmen, nicht nur neben der Schrift, sondern sogar in ihr „immer wieder hemmungslos auszubrechen“ (Flusser 1997b: 47), die Aufklärung in Mythos umschlagen zu lassen. Analog zur Idolatrie gibt Flusser dieser Bedrohung den Namen „Textolatrie“. Ihr gilt es entgegenzuwirken, um Texte „wieder vorstellbar zu machen“ (Flusser 1997a: 12), und diese Aufgabe übernehmen die technischen Bilder: „Fotografien und alle auf sie folgenden technischen Bilder – Filme, Videos, Hologramme usw. – sind Erfindungen zum Vorstellbarmachen von Texten“ (Flusser 1993b: 77).

Flusser führt hier wiederum primär die obskure semiotische Erklärung ins Feld. Seine Definition, technische Bilder seien „durch Apparate erzeugt“ (Flusser 1995: 153, 1996a: 173, 1997a: 13) und somit „indirekte Erzeugnisse wissenschaftlicher Texte“ (Flusser 1997a: 13), bindet sie auf vielfältige Weise an die Schrift. Texte sind für ihn die Bedeutung eines jeden technischen Bildes (Flusser 1998: 73ff, 1996a: 135), so wie traditionelle Bilder die Bedeutung der Texte waren. Die nur aufgrund von schriftlichen Texten mögliche „Konstruktion der Apparate und die Art ihrer Bedienung“ allein soll schon beweisen, dass wir es hier mit einem „komplexe[n] Prozeß symbolischer Kodifizierung“ (Flusser 1995: 222) und nicht mit automatischer, unkodifizierter Abbildung der Welt zu tun haben. Jegliche scheinbar anschauliche, direkte Referenz ist infolgedessen eine vermittelte: Statt eines beobachteten Bildes der Welt veranschaulichen sie ein Weltbild<sup>1</sup>, da sie von Texten bestimmt werden. Der Bezug auf Texte und Begriffe führt am Ende sogar fast zur

---

<sup>1</sup> Heideggers Einfluss auf Flusser ist vielfach bemerkbar. Die Rolle der Sprache und der „Texte“ in der Konstitution unserer Weltbilder stellt hierbei eine vielschichtige und kontrastreiche Anknüpfungsmöglichkeit dar; vgl. z. B. Heidegger (1977).

Aufhebung der ursprünglich materialistischen Definition („durch Apparate erzeugt“) zugunsten des semiotischen Charakteristikums der Referenz auf Begriffe (vgl. Flusser 1996a: 140).

Wenn man sich diese Referenz genauer anschaut, wird letztlich klar, warum Flusser das semiotisch-strukturalistische Kriterium trotz seiner frappanten Ungereimtheiten von Anfang an so stark macht und erst später in seinem Gesamtwerk wieder zugunsten der Phänomenologie und der Dekonstruktion abschwächt: Er will sich den Begriff „Begriff“ freihalten, um ihn mit der Abstraktionsstufe der Schrift (hauptsächlich aber ihren Korollarien „Eindeutigkeit“, „Geschichte“, „Disziplin“, „Fortschritt“ usw.) koppeln zu können. Die Apparate der technischen Bilder dienen ihm als Relais zu den ideologischen Apparaten, die er im Universum der Schrift als besonders gefährlich wahrnimmt. Das Zusammenbinden dieser beiden Aspekte stellt das Motiv für die eben angesprochene Aufhebung der materialistischen Definition in der semiotischen dar. Das wichtigste gemeinsame Merkmal beider Apparat-Typen liegt eben in ihrer Begrifflichkeit, und damit in der cartesianischen Eigenschaft, auf Grundlage *klarer und distinkter* Einheiten zu operieren (vgl. z. B. Flusser 1996a: 93, 1998: 136, 1995: 50). Das ist keine wirkliche Definition, sondern eher ein Aspekt, der eine charakteristische Beziehung zwischen Schrift und technischen Bildern stiftet, da idealiter sowohl die (eindimensionalen) Begriffe der Schrift als auch die (nulldimensionalen) Punktelemente der technischen Bilder, d. h. Fotokorn und Computerpixel, diese Bedingung erfüllen. Hier klärt sich die Abgrenzungsstrategie Flussers gegenüber den traditionellen Bildern und v. a. gegenüber der gesprochenen Sprache: Um die klare und distinkte Beziehung von Schrift und technisch-apparativem Bild mit Hilfe des Begriffes „Begriff“ herzustellen, neutralisiert Flusser die gesprochenen Sprache, die sicherlich schon vor den Bildern Begriffe der Welt geliefert hat, und setzt die Bilder als erste Vermittlungsstufe an. Die klare und deutliche Begrifflichkeit des Denkens soll erst zwischen den traditionellen Bildern und den technischen Bildern auftauchen, um beide voneinander abgrenzen zu können. Sie darf nicht vor den traditionellen Bildern oder zumindest nicht auf der gleichen Stufe wie sie liegen.

Nun wird auch verständlich, warum gerade die Fotografie zum Problemfall innerhalb des Systems wird. Zwar begegnet uns zunächst das historisch-materialistische Kriterium wieder: Die Fotografie sei „das zeitlich erste aller Technobilder“, daher auch „an ihr das Wesentliche aller Technobilder am besten zu erkennen“ (Flusser 1998: 15f, 1996a: 180f). Sie ist die erste, „selbststrebend nicht durch Zufall“ (Flusser 1996a: 102) sich ereignende Erfindung gegen die Textolatrie, ihr Auftreten genauso epochal wie seinerzeit das der Schrift (vgl. Flusser 1997a: 7). Doch das semiotische Kriterium sorgt sogleich für Komplikationen: Wenn die Fotografie kategorial zu den technischen Bildern gehört, muss bzw. soll sie sich über ihren Verweis auf Texte verstehen lassen. Ein eigener, phänomenologisch beschreibbarer Sinn bleibt zunächst außen vor. Er kommt erst bei der Betrachtung der fotografischen Geste zur Geltung (Flusser 1997a: 35f), bezieht sich

aber auch dann vorrangig auf das begrifflich-schriftlich organisierte Apparatprogramm sowie dessen nachideologische Infragestellung. Wesentliche Eigenschaften bleiben dadurch unberücksichtigt, so vor allem die Zeitlichkeit (die neben der phänomenologischen auch für eine existenzphilosophische Lesart relevant wäre) und die Indexikalität. Letztere wird von Flusser sogar offen attackiert: Der Bezug der Fotografie auf die Texte ist für ihn deswegen so „schwer zu entziffern“, da „scheinbar automatisch“, „ähnlich Fingerabdrücken“, die Welt als Ursache der Bilder erscheint, sie deshalb traditionellen Bildern täuschend ähneln, diese vielleicht sogar noch in ihrem Weltbezug übertreffen: „Die Welt reflektiert Sonnen- und andere Strahlen, welche mittels optischer, chemischer und mechanischer Vorrichtungen auf empfindlichen Oberflächen festgehalten werden und als Resultat technische Bilder hervorbringen“ (Flusser 1997a: 13) – diese für viele Theoretiker ohne Weiteres als Definition der Fotografie akzeptable Beschreibung ist für Flusser der Trugschluss und der Grund für die Kritiklosigkeit gegenüber dem Fotoapparat, gegen die er vorgehen will. Verstellt wird dadurch nämlich der Blick auf die Ebene der Schrift und all die anderen Apparate, die von dort aus unser Denken und Handeln beeinflussen, oder, in Ludwig Jägers Worten, auf die Tatsache, dass jede vermeintlich direkte Referenz stets in ein Netz semiotischer Inferenzen und Transkriptionen eingebettet ist.<sup>2</sup>

Als besonders kritisch empfindet Flusser zwei „Kernaspekte“ der Apparate allgemein: ihre „Funktion“ und „Automation“ (Flusser 1997a: 59, 1998: 126), die eng mit der Opposition von Kreativität und Redundanz zusammenhängen, welche in Flussers anthropologischen Erwägungen eine grundlegende Rolle spielen. Beide Eigenschaften sind direkt aus der Tatsache abzuleiten, dass in einem Apparat stets nur „Kombinationen der in seinem Programm enthaltenen Symbole“ (Flusser 1997a: 29) stattfinden. Bei der Betrachtung des Fotoapparates als Gegenstand mag das alles noch harmlos, vielleicht sogar wünschenswert klingen: Die Motivprogramme, die einen beträchtlichen Teil zur Transkription des Fotos beitragen und die Flusser daher auch als Begriffe versteht (vgl. Flusser 1995: 262), werden von vielen Hobbyfotografen eher als Erleichterung denn als Einschränkung empfunden. Flusser will diese enge Sichtweise jedoch übersteigen: Fotoapparate sind Teil jener „Ballungen von Maschinen [...], die synchronisiert und als komplexe Rückkopplungen geschaltet sind“ (Flusser 1993a: 26), damit auch Teil der Machtinstrumente „zur Verdinglichung der Menschen“ (Flusser 1993b: 15). Vor allem die Beispiele zeigen die gemeinte Vielfalt. Sie reichen von „harten“ Apparaten wie Fotoapparat, Computer, Roboter bis zu den „weichen“ Verwaltungs- und ideologischen Apparaten (vgl. Flusser 1997a: 20, 1998: 42). Die einen lassen sich kausal verstehen und kritisieren, die anderen besser finalistisch (Flusser 1998: 42, 1997a: 20, 1993b: 24f), ein Unterschied, der nicht von ungefähr an die Engführung des mate-

---

<sup>2</sup> Vgl. als gezielte Auseinandersetzung mit der Fotografie: Jäger (2008).

rialistischen und des semiotischen Kriteriums erinnert. Flusser hat offensichtlich das Ziel, all diesen Apparaten ihren Begriffsbezug nachzuweisen, sie über den Begriff „Begriff“ zusammenzufassen, und diesen dann mit der Gefahr der kritiklosen, automatisch funktionierenden Ideologisierung zu verbinden. Zu diesem Zweck dient am Ende die Eigenschaft, die grundlegenden Elemente des Apparatprogramms – die Begriffe – als klar und distinkt bezeichnen zu können: die Körner und Pixeldefinitionen auf der Ebene der kausal erklärbaren, genetischen Mikrostruktur; die vorgängige Abhängigkeit des fotografischen Bildes von in Texten formulierten Erkenntnissen der Chemie und Physik; die finalistischen Konzepte und Bildvorstellungen des Bildermachers, die man über eine Beschreibung des Bildobjektes vielleicht nachvollziehen kann; weiterhin die funktionalen Möglichkeiten des Bedienungsprogramms, sei es das einer Fotokamera oder einer Anwendersoftware; schließlich die Einordnung der Bilder als politisch-imperativische, dokumentarisch-deskriptive oder künstlerisch-optative (vgl. z. B. Flusser 1996a: 311ff, 1997a: 49ff). Sie alle verbindet die Eigenschaft, einem Programm, also einer semiotischen Struktur gemäß zu funktionieren. Die Anmerkung, Auschwitz sei „schon immer im Programm“ der westlichen Kultur und ihr „erster perfekter Apparat“ (Flusser 1993a: 12ff) gewesen, gibt der Rede vom „Daseinsprogramm“ (Flusser 1998: 21) des Menschen einen unheimlichen, erschütternden Klang. Viel deutlicher kann Flusser kaum noch herausstellen, wie sehr die Beschreibung medialer Eigenschaften bei ihm mit bestimmten kulturkritischen Anliegen verflochten ist: Explizit spricht er zumeist von den harten Apparaten und den durch sie kausal entstandenen Bildern. Er meint aber für gewöhnlich die weichen und deren ideologische, finalistische Effekte.

Einiges wäre noch über die weitere Verwendung der einzelnen Kriterien und Methoden vor diesem Hintergrund zu sagen; darüber, wie Flusser theoretische Funken schlägt, indem er ganz unterschiedliche Begriffspaare aneinander reibt. Insbesondere die Entgegensetzungen von Kalkulation und Komputation sowie von Abbildung und Einbildung sind bei entsprechender Lesart (semiotisch-materialistisch in Bezug auf den ersten, phänomenologisch in Bezug auf den zweiten) dazu geeignet, die divergenten Beschreibungen der Fotografie, die wir bei Flusser finden, gegeneinander zu konturieren, um ihre Inkongruenzen, aber auch ihre Originalität angemessen zu würdigen. So betont Flusser selbst hin und wieder, dass Fotos „gerade als Übergangsphänomene“ (Flusser 1998: 156) auf dem Weg zu den „synthetischen Bildern“ des Computers und auch erst nach dessen Erfindung, „sozusagen nachträglich“ (Flusser 1997a: 29) „faszinierend“ (Flusser 1998: 156) seien. Er widerruft damit praktisch seine Feststellung, das Wesentliche des Technobildes komme in der Fotografie zum Vorschein, führt das aber nicht explizit aus, sondern wendet das ursprüngliche Schema weiterhin an (vgl. Flusser 1998: 185f, ein Aufsatz von 1989). Auch Fotos „raffen die Elektronen zu so noch nie vorher dagewesenen Gegenständen“ (Flusser 1998: 142) – behauptet er 1986, obwohl schon längst zugegeben ist, dass der Fotoapparat nicht frei

komputiert, sondern lediglich „zu Hardware geronnenes kalkulatorisches Denken“ (Flusser 1997a: 29) abbildet. In der Folge gelangt er dann zu Beschreibungen wie dieser: „Fotografien sind Bilder, in die mosaikartig Elektronen durch Begriffe eingebildet wurden“ (Flusser 1998: 136), oder konkreter: „Tatsächlich jedoch kamen diese Elektronen bedeutungslos im Apparat an und sind erst dort begrifflich (zum Beispiel dank chemischer Kalkulationen) zur Bedeutung ‚Trinkglas‘ komputiert worden“ (Flusser 1998: 137). Solche theoretischen Eruptionen, die mit ihren Aschewolken den regulären Flugverkehr stören, gleichzeitig jedoch zugleich eine Unmenge Energie freisetzen, ja ganz neue Inseln bilden können, machen Nachfragen nötig: Wie verhalten sich Kalkulation und Komputation, Abbildung und Einbildung zueinander? Sind sie so einfach zu parallelisieren? Offensichtlich nicht, jedenfalls nicht in der Weise, wie Flusser es tut. Für eine angemessene Aufarbeitung dieses Fragehorizontes ist hier allerdings nicht der Ort. Ich möchte mich lediglich auf ein mögliches Ergebnis einer solchen Aufarbeitung beschränken, insofern es für den ideologiekritischen Zusammenhang, um den es hier geht, von Bedeutung ist.

Flussers entscheidendes Manöver im Bereich der technischen Bilder liegt hauptsächlich darin, dass er die Begriffe der nur für den Computer lesbaren, eher semiotisch-syntaktischen Pixeldefinition mit den semantisch-phänomenologischen Begriffen des Denkens gleichsetzt und sich damit die Übertragung des genetischen<sup>3</sup> Verhältnisses von Kalkulation und Komputation auf den Geltungsunterschied Vorbild-Abbild ermöglicht. Der Computer kann seine Prozesse jedoch nicht ‚verstehen‘, ebenso wenig der Fotoapparat.<sup>4</sup> Die Leistung von Anwenderprogrammen besteht gerade darin, die komplexen technischen Zusammenhänge (die sinnlosen „Begriffe“ des Apparates) und die Gestalthaftigkeit des erkennbaren Bildobjektes (die sinnvollen „Begriffe“ des Menschen) zu koppeln, m. a. W. dem Benutzer eine Möglichkeit zu geben, auf die „idiotische“ Bitstruktur des apparativen Denkens über seine eigene, gestalthafte Vorstellungskraft Einfluss zu nehmen, ohne selbst in Bits oder Algorithmen denken zu müssen. Ein Anwender manipuliert erkennbare Bildelemente, in den seltensten Fällen einzelne Pixel oder Befehle im Quelltext.<sup>5</sup> Ungeachtet dieser Differenzen besteht die entscheidende Parallele beider Ebenen in ihrer Möglichkeit zur Automation. Anwender können sich darauf beschränken, ebenso wie die Apparate selbst lediglich Programme auszuführen. Wenn wir nun an die Verknüpfung von harten und weichen Apparaten zurückdenken, so wird die kritische Provokation Flussers schließlich klar und deutlich

<sup>3</sup> Bei der Gegenüberstellung beider Sichtweisen wäre zu bedenken, ob die Rede von „computergenerierten“ Bilder nicht einen interessanten Hinweis auch im alltäglichen Sprachgebrauch liefert. Immerhin spricht man nicht von „fotoapparatgenerierten“ Fotos oder „malergenerierten“ Gemälden.

<sup>4</sup> Vgl. z. B.: „Als ob das Foto irgendein beliebiges und nicht ein ‚technisches Bild‘ wäre; als ob seine Erzeugung und Verbreitung nicht *absichtsvolle* Apparate erfordern würde“ (Flusser 2000: 191; Herv. v. mir, FA). Vgl. dagegen den entschiedenen Einwand Fables, der darauf hinweist, „dass der Apparat selbst nicht weiß, was er kann“ (Fable 2009: 169). Die Frage nach der Absicht stellt eine Art Kippbild der Flusserschen Theorie dar. Sie reicht vom bloßen Funktionieren bis hin zur Manipulation sowohl auf der Apparat- als auch auf der Anwenderseite.

<sup>5</sup> Vgl. unmissverständlich dazu: „Der Photograph manipuliert nicht den Abdruck des Korns als Effekt der Helligkeitsverteilung auf dem Papier - zumindest nicht auf diskrete Weise“ (Stiegler 2006: 170).



– es geht für den Menschen weniger darum, nicht wie ein Computer zu denken, sondern vor allem darum: auch als Anwender nicht zur bloßen Funktion des Anwenderprogramms zu werden. Anwender sind wir aber immer schon, sobald wir wiederholbare Symbole verwenden, egal, wie viele Dimensionen sie aufweisen. Die Kritik der Apparate, in denen nulldimensionale (Zahlen), eindimensionale (Schrift) und – als Besonderheit der Fotografie – zweidimensionale (weltbezogene Bilder) Symbole verwoben sind, ist daher die Paradedisziplin der Kritik der symbolischen Formen, mit deren Hilfe wir die Welt verstehen. Ihre Gefahren sind groß, doch ohne sie geht es nicht. Es gilt also, sich auf das Problem des Verstehens stets zurückzubedenken, die Apparate, wenn wir sie schon nicht loswerden, doch immer wieder herauszufordern, gleichzeitig mit ihnen und gegen sie zu spielen.

Bis hierhin ist aus dieser Skizze hoffentlich nachvollziehbar geworden, welche Herausforderung Flussers Mediensystem für das Verstehen darstellt. Seine Methoden und „Kriterien“ sind selbst als theoretische „Programme“ zu verstehen, die er subvertiert, noch während er sie ausführt. Und auch wir sollten mit dem begrifflichen Apparat, den Flusser uns vorlegt, kritisch umgehen: „Ich habe noch nicht übers Lesen gesprochen, weil ich hoffe, Leute wie Sie zu finden, die gegen mich lesen, um zu sehen, woher das kommt“ (Flusser 1991: o. S.). Ich möchte hier nicht darüber urteilen, inwiefern die Probleme und Reibungen des Systems notwendig oder vermeidbar sind. Stattdessen möchte ich nun den Vergleich dessen, was ich von Flussers Gedanken bis hierhin dargelegt bzw. angedeutet habe, zu einigen Grundzügen im Denken von Roland Barthes und Jacques Derrida anregen – um das bisher Verstandene erneut herauszufordern.

### **... Roland Barthes...**

Die systematische Vorordnung der traditionellen Bilder vor die Schrift stellt eine bemerkenswerte Abgrenzung gegenüber den nachschriftlichen (technischen) Bildern dar. Worin besteht diese? Warum wiederholen die technischen Bilder nicht einfach das, was die traditionellen bereits leisteten? Entgegen Flussers genealogischer Hierarchie wäre auch ein offenes Wechselspiel zwischen Bildern allgemein und Text/Schrift denkbar, eine Art Hin- und Herpendeln zwischen zwei symbolischen Systemen – egal, ob die Bilder dabei nun gemalt, fotografiert oder berechnet sind. Eine Möglichkeit, die Einführung der technischen Bilder als einer gesonderten dritten Ebene zu rechtfertigen, liegt in Flussers kulturkritischem Impuls. Ihm geht es um die Kritik der Kritiklosigkeit, um die Gefahren der fraglosen, natürlich wirkenden Ideologisierung der Weltrepräsentationen und -deutungen. Diese führen, wie die Geschichte zeigte, zu Gleichschaltungseffekten, zu Hörigkeit und „Vertrottlung“ (Flusser 1998: 19).

Vor diesem Hintergrund liegt – Flussers Systembemühungen zum Trotz – ein markanter Unterschied zwischen der Fotografie und allen anderen (v. a. technischen) Bildarten in der Evidenz, der analogischen Natur, dem bloßen „Sein“, das sie wiedergibt, anstelle der „Aussage“ (vgl. Arnheim 2004). Das Sein der Welt scheint hier nur allzu leicht erkennbar, allzu selbstverständlich – es sind ja die Dinge, die sich von selbst abbilden. Auf diese phänomenologische Pointe legte sich Roland Barthes nach langem Ringen mit der semiotischen Deutung fotografischer Bilder letztlich fest. Doch damit ist zu wenig gesagt: Durch die scheinbar neutralen, „stummen“ (Talbot 1980: 61) Bilder hindurch teilen sich Weltdeutungen und ideologische Hintergründe mit. Genau deswegen legt Flusser es systematisch darauf an, die Fotografie eben nicht in direkten Bezug zur Wirklichkeit zu setzen, sie nicht die Welt bedeuten zu lassen – obwohl sie dies doch genauso und sogar noch viel mehr als die traditionellen Bilder tut. Er konstruiert sein System so, dass die Schrift als Paradigma der neuzeitlichen Ideologisierung und „Programmierung“ die vorgeschichtlichen, mythischen Bilder von den nachgeschichtlichen, technischen trennt.

Um trotz ihrer finalen Divergenz die vorausgehende Gesinnungsnähe von Barthes und Flusser zu skizzieren, möchte ich nun zuerst die Aufmerksamkeit auf die rekurrenten Begriffe „Ideologie“, „Mythos“ und „Magie“ lenken, die oft undifferenziert gebraucht werden. „Die Essenz des mythischen Geschehens ist die Wiederkehr“ (Benjamin 1991b: 178) – dieser Satz Walter Benjamins trifft auch auf Flussers Verständnis der traditionellen Bilder zu. So weist er immer wieder darauf hin, dass in jenen Bildern die Lektüre kreisförmig-zyklisch, also in Form einer Wiederholung verläuft. Eine erste Funktion von Ideologie besteht entsprechend in der Verfestigung solcher Wiederholungen zur Wirklichkeit. Die Möglichkeit dieser Funktion beruht ironischerweise auf einem Zirkelschluss, denn die Wirklichkeit zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sie beständig ist im Sinne einer wiederkehrenden Erfahrbarkeit. Wenn nun Zeichen sich oft genug wiederholen, so die Logik, gelten sie irgendwann allein aufgrund dieser Eigenschaft als Zeichen des Wirklichen.

Im Unterschied dazu besteht ein wesentlicher Grundzug des Magischen darin, einen direkten Bezug zwischen dem Symbol und dem, wofür es steht, herzustellen. Für Flusser ist dieses Verhältnis besonders ausgeprägt in den vorschriftlichen Gesellschaften zu finden: „Ich befehle dem Regen, indem ich ihn male. Ich steche mit einer Nadel ins Bild, um einen Menschen zu töten“ (Flusser 1991: o. S.). Es liegt natürlich nahe, die Faszinationskraft der Fotografie ebenfalls darin zu sehen, dass sie einen direkten Bezug zu dem herstellt, was sie abbildet. Das wäre ihre Magie – und es ist diese Magie, der Barthes letztlich erliegt. Er wehrt sich jedoch lange Zeit, wobei er vor allem gegen die mythische Kraft der Fotografie, gegen ihre wiederholende, Ähnlichkeit stiftende Funktion ankämpft. Es sollte nun aber nachvollziehbar geworden sein, dass es sich um zwei verschiedene Arten von Wiederholung handelt: einerseits die reine, magische Wiederholung der Welt

selbst im Bild, als „Emanation des Referenten“ (Barthes 1989: 90) und ohne Aussage, andererseits die mythische Wiederholung von Aussagen (die direkt als ideologische Versatzstücke zu adressieren sind) mit Hilfe und unter Ausnutzung dieser ersten, magischen Wiederholung. Das ist die sich natürlich gebende Rhetorik des Bildes. Der Konnex von Ideologie, Mythos, Bild und Begriff eint Barthes und Flusser. Auch Barthes treibt das Problem des Verstehens von Bildern um; genauer gesagt: das Problem des Bereits-verstanden-Habens. Ganz wie Flusser, doch sogar noch zielgerichteter, geht er das Problem zunächst unter semiotischen Prämissen an. Insbesondere in seinen frühen Schriften versucht er den Sinn der Bilder aus der Perspektive der Sprache zu erfassen, um die Verbindung der Fotografie zur Welt auf diese Weise als trügerisch zu entlarven. Das Resultat wäre eine ideologische Analyse, ein Aufweis der konstitutiven Verbindung der Fotografie zum gesellschaftlich kodierten, wiederholbaren Bereich des Sinnes, jenem Bereich, den Flusser für die westlichen Gesellschaften als Universum der Schrift bezeichnet und den er sinnbildlich als Apparat adressiert. Beide Ansätze scheinen also verwandt und sind es auch.

Doch im Gegensatz zu Flusser gesteht Barthes ein ums andere Mal sein Scheitern bei dieser Analyse. Er räumt ein, dass das fotografische Bild auf ganz besondere Weise die Welt bedeutet und nie ganz von der „Kommunikation“ (Barthes 1990: 47), d. h. dem erklär- und erzählbaren Sinn geschluckt wird. Es ist also nicht (völlig) von der Schrift abhängig, auch wenn diese freilich großen Einfluss auf die Verstehbarkeit dessen nimmt, was das Foto abbildet bzw. abbilden soll. Insofern sind Barthes' Analysen entschlossener – entschlossen bis zum Scheitern, das aufgrund dieser Entschlossenheit am Ende doch ein fruchtbares ist. Barthes dringt weit in die „Rhetorik des Bildes“, die „fotografische Botschaft“ und den „entgegenkommenden Sinn“ (so die Titel seiner einschlägigen Aufsätze) vor. Jedes Mal bleibt aber etwas übrig, das sich nicht benennen lässt, das sich keiner diskursiven Festlegung fügt. Im Laufe der zahlreichen Ansätze findet Barthes verschiedene Umschreibungen für diese Lücke im Diskurs: einmal ist es die Denotation, ein anderes Mal das perfekte Analogon, dann der stumpfe Sinn und schließlich das *punctum*. Im *punctum* liegt die Herausforderung für das Verstehen, die Widerständigkeit der Fotografie, an der sich, wie oben festgehalten, auch Flusser abarbeitet. Während Flusser jedoch konsequent auf der Kodierung auch des fotografischen Bildes besteht, gibt Barthes nach. Er rückt schließlich die phänomenologische Evidenz, d. h. die Verbindung von Realität und Vergangenheit, in den Vordergrund. In seinen frühen Schriften stieß er auf diese Evidenz als irritierenden Rest, in der *Hellen Kammer* widmet er sich ihr intensiv. Um die Intensität zu verstärken, spreizt er das *punctum* dort sogar zu zwei Polen auf: einem höchst individuellen, gegenüber den Imperativen des *studiums* (des Diskurses, der Kommunikation – der Texte) praktisch autarken Betroffensein durch einzelne, nichts-sagende Details sowie zu einem ganz allgemeinen, transzendente Allgemeinheit beanspruchenden „Noema“ (Barthes 1989: 86) der Fotografie an-sich, welches eben in der strittigen

Realitäts- und Vergangenheitssetzung besteht.<sup>6</sup> Sein rhetorischer Kniff besteht darin, das erste *punctum* erst ausgiebig zu formulieren, dann als wenig hilfreich abzuweisen, um so das zweite *punctum* besser zur Geltung zu bringen. Er umgeht dadurch das Problem, dass die scheinbar simple phänomenologische Tatsache des direkten Weltbezugs immer noch diskursiv und unauflöslich mit kulturellen Zuschreibungen und Gebrauchsweisen verbunden ist, selbst wenn man sie anerkennt. Denn man muss notwendig wissen, dass es sich bei dem Bild um eine Fotografie handelt, man muss seine Entstehung (seine genetische Ebene) kennen, sonst kann man das Noema nicht begreifen. Dieses Wissen ist aber ein kulturelles Wissen, somit selbst ein *studium* bzw. auf eine Gesellschaft verwiesen, die mit der Fotografie etwas anzufangen weiß. Es ist insbesondere diese Erwägung, die Flussers schwieriges Kriterium des Bezugs auf Texte, der allein durch die Konstruktion der Apparate gegeben sein soll, Überzeugungskraft verleiht.

Barthes entschließt sich allerdings, sein *punctum* (als die besondere Herausforderung an das Verstehen der Bilder) durch die Konstruktion der Apparate hindurch beste(c)hen zu lassen. Für ihn liegt die Herausforderung im Vor-Ideologischen bzw. Vor-Schriftlichen, auf das ein Foto Bezug nimmt, während Flusser das Nach-Ideologische und Nach-Schriftliche erkennt, das in der flexiblen Standpunktwahl zur Welt besteht. Das unterscheidende Kriterium liegt also nach wie vor im Bezug auf die Schrift und ihre Fixierung (als prominentestes Zeichen unserer Kultur). Semiotisch akzentuiert dient es sowohl Barthes als auch Flusser als Ausgangspunkt, Barthes lässt es jedoch am Ende zugunsten des phänomenologischen fallen. Er will die direkte Verbindung der Fotografie zur Wirklichkeit, ihre „Nabelschnur“ (Barthes 1989: 91) unterstreichen. Flusser hingegen durchtrennt diese Verbindung, entbindet also Welt und Fotografie. An die Stelle des „Seins“ der Welt setzt er die „Aussagen“ der (schriftlichen) Texte als Referenz der technischen Bilder. Wie auch Barthes ist es ihm dabei um die Kritik der Bilder zu tun. Doch obwohl beide vom gemeinsamen Punkt der Texte aus starten, gehen sie am Ende in zwei gegensätzliche Richtungen, die beide als anti-ideologisch bezeichnet werden können. Barthes zielt auf ein Diesseits der Texte, Flusser auf ein Jenseits. In diesem Jenseits ist den Bildern nach wie vor keine reine Abbildung oder Denotation möglich, sondern nur ein Spiel mit dem, was ihnen die Texte bereits vor-

---

<sup>6</sup> Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die klassische Kennzeichnung der Fotografie über die Aussage „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes 1989: 87). Ich möchte lediglich diese eine Formulierung kurz aufgreifen, da sie zu den kontroversen der Fotografietheorie gehört. Bezeichnend für ihre Komplexität ist die abweichende Übersetzung, die im Unterschied zum französischen „Ça-a-été“ ein ostentatives „so“ einführt, das das ursprüngliche „Ça“ fortführt und dadurch sowohl phänomenologische als auch semiotische Deutungsansätze in Zugzwang bringt. Die Gefahr besteht, hier die unterschiedlichen Betrachtungsebenen zu vermischen und dann begriffliche Differenzierungen wie z. B. Präsenz und Referenz, Gegenwart und Vergangenheit, Ikonizität und Indexikalität aus der Hand zu geben. Auf die prekäre Stellung des „so“ inmitten dieser Spannungsfelder gehen unter anderem Ronald Berg (Berg 2001: 278) und Peter Geimer (Geimer 2009: 139) ein, interessanterweise aber auch französische Autoren wie Philippe Dubois, der (wiederum in der deutschen Übersetzung) schreibt: „Nun muß man sich davor hüten, *diese Existenzbehauptung für eine Sinnerklärung zu halten*. [...] Folglich kann man sagen, daß das Foto nicht erklärt, nicht interpretiert und nicht kommentiert. Es ist stumm und nackt, platt und dumpf. Dumm sagten einige. Es führt uns schlicht, einfach und brutal Zeichen vor Augen, die semantisch leer oder blank sind“ (Dubois 1998: 87).

geschrieben haben. Ihre Ideologiekritik vollzieht sich nicht als ein Unterlaufen der ideologischen Programmierung und Ignorieren der Texte, sondern durch deren Variation. In diesem Sinne versteht Flusser dann auch den Fotoapparat als philosophischen, post-ideologischen Apparat, die fotografierende Geste als phänomenologische Geste. Immer kommt Sinn zum Ausdruck, doch wird dieser Sinn durch seine Punktualität, den Abwechslungsreichtum der Standpunkte, von denen aus er aufgenommen wurde, in Frage gestellt. Als solche ist die fotografische Geste für Flusser die kritische Geste des Zweifels. Obwohl also dem Fotografen kein direkter Zugriff auf die vor-symbolische Welt möglich ist, kann er zumindest das Verhältnis der Symbole zur (möglichen) Welt einer Prüfung unterziehen, indem er das, was als Welt vermeintlich evident, doch stets programmiert-programmatisch ist, immer wieder anders aufnimmt und darstellt. Für den späten Flusser ist die Welt an sich ohnehin nur ein Konstrukt der Apparate. Wir brauchen nicht darauf zu hoffen, sie noch irgendwie unmittelbar zu erreichen. Vielmehr sollten wir über das Spiel versuchen, der Gefahr der automatisierten Verhärtung zu begegnen. Es ist daher kein Zufall, dass einer der berühmtesten Sätze Flussers ausgerechnet in der *Philosophie der Fotografie* fällt: „Freiheit ist gegen den Apparat zu spielen“ (Flusser 1997a: 73).

Das Spiel als Herausforderung an das Verstehen eint Flusser und Barthes allerdings auf einer anderen Ebene stärker, als es bis hierhin vielleicht den Anschein hat. Schrift kam bislang hauptsächlich als Referenz der Fotografie oder als ihr Gegen-Satz in den Blick. Das könnte leicht darüber hinwegtäuschen, dass sie nicht bloß zwischen den Bildtypen eingespannt ist, sondern für beide Autoren eine ganz eigene theoretische Substanz hat. Um diese Substanz ansatzweise zu durchdringen, ist es hilfreich, den Begriff „Schrift“ durch eine seiner französischen Entsprechungen zu ersetzen. Gemeint ist die *écriture*, die als Terminus prominent bei Barthes und noch viel mehr, wenn auch ganz anders, dann bei Derrida auftaucht. Sie stellt ebenfalls ein Spiel gegen einen gewissen Apparat dar, in diesem Fall ein Spiel gegen einen komplexen Apparat aus Sprache, Identität und im weitesten Sinne: Gebundenheit, Regelmäßigkeit oder Erwartbarkeit – Eindimensionalität. Auf die Regelmäßigkeit und Erwartbarkeit zielt auch Flusser mit seinen Begriffen „Programm“ und „Redundanz“. Vor allem die Redundanz weist für ihn eine gefährliche Nähe zu „Vertrottlung“ und „Vermassung“ (Flusser 1997a: 46) auf, die es zu bekämpfen, d. h. zunächst zu kritisieren gilt.

In Barthes' Begriff der *écriture* findet nun eine wichtige semantische Verschiebung statt, denn gemeint ist hier gerade nicht der Bereich der linearen Kodierung und des Bereits-Verstandenen, der bei Flusser bevorzugt der Schrift zugeordnet wird. Barthes hat für diesen Bereich zwei andere Begriffe parat: „Sprache“ und den „Stil“, erstere als generelles System der Sagbarkeit, letzterer als charakteristische, quasi-natürliche Ausdrucksweise desjenigen, der spricht (vgl. Barthes 2006a: 15ff). Beide sind konstitutive Bedingungen für die Möglichkeit des Schreibens. Ihnen ist ein Au-

tor ausgeliefert. Durch die *écriture* gelingt es ihm aber, diese Bedingungen immer wieder neu anzugehen, sich immer wieder neu zu ihnen in Bezug zu setzen – vielleicht sogar immer wieder neue Standpunkte zu gewinnen? Würde Flusser Einspruch erheben, wenn Barthes feststellt: „[D]as derzeitige Problem besteht nicht darin, die Erzählung zu zerstören, sondern zu subvertieren“ (Barthes 1990: 62)? Und würde Flusser sein Vorgehen wiedererkennen, wenn Barthes von dem seinen schreibt: „Sprache und Stil sind blinde Kräfte, die Schreibweise ist ein Akt historischer Solidarität; Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft“ (Barthes 2006a: 18)?

Durch die *écriture* kann es also nicht gelingen, sich der Erzählung und den Codes völlig zu entziehen. In diesem Sinn bildet sie einen deutlichen Gegensatz zum *punctum* der Fotografie, welches zwar auch Geschichte schafft, diese allerdings diesseits jeder Erzählung zu einem „Es-ist-gewesen“ abstrahiert. Die Geschichtlichkeit der *écriture* hingegen besteht in der variierenden Bezugnahme zu den eigenen historischen Bedingungen, welche sich tendenziell bis zu einer leicht verkennbaren Quasi-Natürlichkeit verfestigen können – als Sprache, als Gewohnheit, als sich wiederholender Stil. Gegen die Sprache, die Gewohnheit und den Stil opponieren Flusser und Barthes, ohne sich je davon lösen zu können. Die direkteste Parallele beider liegt also nicht in ihren Aussagen über das Medium Fotografie, sondern in dem Transfer und der Transformation zwischen ihren *écriture*-Konzepten, zu finden in der Literaturtheorie bei Barthes, in der Medienkritik bei Flusser. Was Flusser der Fotografie als postideologische Variabilität, als Reflexion auf die eigene textuell-historische Gebundenheit zuschreibt, das formuliert Barthes im Hinblick auf das Verfassen von literarischen Texten – wobei offen bleibt, ob letztlich nicht alle Texte literarisch zu lesen sind. In einer weiteren Wendung erkennen wir darin nun leicht einen Zugang zum Selbstverständnis Flussers als Theoretiker und als postideologischen ‚Wissenschaftler‘. Die Wissenschaft, die er betreibt, ist nicht frei von Ideologie und Strategie. Ebenso wenig ist es diejenige Barthes‘. Strenggenommen kommen wir aus der Ideologie und den Texten nie heraus. Beide Autoren betreiben folgerichtig auch kaum Wissenschaft in einem Sinn, der ideologische Neutralität impliziert. Der Sinn entsteht erst im Schreiben selbst. Die Geste des Schreibens gewinnt so, fast schon paradoxerweise, eine Selbständigkeit gerade aufgrund ihrer ideologischen Abhängigkeit vom sprachlich-apparativ-historischen System bzw. Programm. Dessen Selbstverständlichkeiten und Wiederholungen, sprich: dessen scheinbare Natürlichkeit, gilt es zu brechen. Andere Optionen stehen uns kaum offen, denn es gibt für uns kein Zurück vor das Schreiben mehr (hier kehrt sogar das historisch-materialistische Argument wieder). Beide Theoretiker bekennen sich dazu, beide sind Rhetoriker. Doch ihre Rhetorik ist eine Art Meta-Programm – Programm der Subversion. Sie wird beschrieben und vorgeführt, beginnt sich in ihrer Vorführung selbst zu beschreiben. Dass beide die Fotografie als große Herausforderung empfinden, ist nicht verwunderlich,

auch nicht, dass sie so unterschiedliche Deutungen bevorzugen. Damit führen sie uns aber die Herausforderung des Denkens durch die Fotografie deutlich vor Augen: „Die vollkommene Lesbarkeit der Szene, die Tatsache, daß es in *Form gebracht* ist, dispensiert uns davon, das Bild in seiner Ungewöhnlichkeit aufzunehmen“ (Barthes 1964: 56). Ungewöhnlich soll das Bild bleiben, nie vollkommen lesbar. Das gilt auch für die Theorie über das Bild. Gerade weil das Foto so natürlich wirkt (Flusser) bzw. ist (Barthes), weil es keine Lesbarkeit nötig zu haben scheint (Flusser) bzw. Lesbarkeit durchbricht (Barthes), stellt es eine besondere Herausforderung dar. Es „zwingt den Beschauer zu einer heftigen Frage, führt ihn auf den Weg zu einem Urteil, das er selbst erarbeitet, ohne dabei von der demiurgischen Anwesenheit des Photographen [bzw. des Theoretikers] gestört zu werden“ (Barthes 1964: 57f).

Trotz seiner ursprünglich semiotischen Prämissen, die in größter Nähe zu Flussers Analysen stehen, vollzieht Barthes am Ende eine phänomenologische Wende und spricht dem Foto schließlich eine eigene Qualität zu. Es ist die der Fotografie eigene Magie, die als direkter Weltbezug nicht auf Zeichensystemen aufsitzt – im Gegensatz zur Idolatrie oder Textolatrie bei Flusser – und daher nicht kritisiert werden kann. Barthes bekennt sich zu diesem für ihn als Kritiker traumatischen Erlebnis, das bereits früh erkennbar wird: „Das Trauma ist genau das, was die Sprache suspendiert und die Bedeutung blockiert“ (Barthes 1990: 25) – Flusser aber ist nicht willens, seine Kritik zu suspendieren. Barthes gesteht der fotografischen Magie eine ideologiekritische Intensität zu: „Die nicht weiter zerlegbaren Reste der funktionalen Analyse haben eines gemein: sie denotieren, was man gemeinhin als die »konkrete Wirklichkeit« bezeichnet (kleine Gesten, flüchtige Haltungen, unbedeutende Gegenstände, redundante Worte). Die bloße »Darstellung« des »Wirklichen«, die nackte Schilderung des »Seienden« (oder Gewesenen) erscheint somit als ein Widerstand gegen den Sinn“ (Barthes 2006b: 169) – Flusser aber leistet anderen Widerstand gegen den Sinn. Die fotografische Setzung von „Realität und Vergangenheit“ (Barthes 1989: 86), zu der sich Barthes in der *Hellen Kammer* endgültig bekennt, unterstreicht den direkten Bezug des Fotos zur Welt, der von Flusser so vehement abgestritten wird – so vehement, dass er sich selbst als erklärter Phänomenologe nicht dazu durchringen kann.

### ...Derrida

Fotografie und *écriture* – sie teilen einen anti-ideologischen Impuls. Beide stellen eine Distanz zum simplen Fortschritt des Lesens entlang einer Linie her, die eine durch punktierendes Unterbrechen und „Durchsengen“ (vgl. Benjamin 1991a: 371), die andere durch variiertes Umfunktionsieren und Neukombinieren der Elemente. Flusser schließt beide emblematisch zusammen. Die

Universen der technischen Bilder, in die Flusser so hineinnavigiert, lassen die traditionellen Bilder und die traditionelle Schrift hinter sich, wenn auch Letztere nicht ganz so weit. Flusser liegt viel an den Unterschieden zwischen den großen Einteilungen seines Systems. Ihnen zuliebe nimmt er Unklarheiten in deren Binnendifferenzierung in Kauf, d. h. nicht nur bei den vielgestaltigen Beschreibungen der Fotografie, sondern in eklatanter Weise auch in dem Bereich, der vor der linearen, rationalen, ideologisierenden Schrift liegt: dem Bereich der Bilder und vor allem der gesprochenen Sprache. So ergiebig die Zentralstellung der Schrift für die Kritik der technischen Bilder ist, so hemmend wirkt sie sich auf die Beschreibung der traditionellen Bilder aus. Sie geraten ihm infolge seiner strategischen Hierarchisierung weitgehend aus dem Blick; noch stärker, geradezu schmerzlich, gilt dies für die gesprochene Sprache als theoretischen Gegenstand.

Diese Strategie lässt sich nun derjenigen eines anderen seiner Zeitgenossen gegenüberstellen. So wie eben noch Roland Barthes im Hinblick auf das Verhältnis Fotografie-Schrift ein aufschlussreicher Gesprächspartner war, so bietet sich für das Verhältnis Sprache-Schrift Jacques Derrida an. Allen drei Autoren ist der semiotisch-semiologische Ausgangspunkt gemeinsam, den sie auf ihre je eigene Weise überschreiten. Alle drei setzen sich mit der Fragilität der Denotation als vermeintlich klarer und deutlicher Sinngebung auseinander. Nicht zufällig weisen sie im Zuge dessen eine betonte, charakteristische *écriture* auf und nicht zufällig sind sie essayistischem Schreiben gegenüber aufgeschlossen. Während jedoch Flusser und Barthes die Schrift gegen andere Medien abzugrenzen versuchen und dabei bevorzugt auf die Phänomenologie zurückgreifen, zielt Derrida auf eine noch grundlegendere Ebene, auf welcher derartige Differenzen keine Beständigkeit mehr haben.

Die Grundintuition bleibt: Sowohl Flusser als auch Derrida geht es vorrangig um die Abhängigkeit des Weltzuganges von verschiedenen Systemen der Codierung, ebenso um die unabschließbare Bedeutungsgebung durch diese Systeme<sup>7</sup> – „von irgendeiner ‚konkreten Wirklichkeit‘ unterhalb der kodifizierten Welt kann nicht gesprochen werden“ (Flusser 1993b: 32). Sinn und Bedeutung, Meinen und Sagen-Wollen sind nie in eine einfache, restlose Verständlichkeit, in eine völlige Gegenwart des Gemeinten zu bringen. Jede Repräsentation schafft einen Abstand zu dem, was sie repräsentiert, was aber erst durch sie als Ursprung und Bezugspunkt konstituiert, also erst aus dem Abstand heraus begreifbar wird: „Es gilt, die Spur vor dem Seienden zu denken“ (Derrida 1974: 82). Auch Flusser räumt dieses Phänomen ein, erhält sich aber den Dualismus von Position und Negation, Sein und Repräsentation, evtl. Wahrheit und Verfälschung, auch wenn er die Existenz einer konkreten, an-sich-seienden Wirklichkeit immer wieder bestreitet. Je nach Zielstellung seiner Texte kommt eine der beiden Sichtweisen zum Tragen, bisweilen laufen sie auch ne-

---

<sup>7</sup> Vgl. Guldin (2004: o. S.), der feststellt: „Flusser shares with Derrida the idea that linear history represents only a parenthesis in the general history of humanity and that its end does not imply a simple return to the world of myth.“



beneinander her oder ergänzen sich. Deutlich wird dies zum Beispiel bei seiner Definition der Gesten, bei denen es sich um Ausdruck von Intentionalität, von „Innerlichkeiten“ (SP 134) handelt, ebenso in der immer wieder betonten Dialektik der Bilder allgemein, die die Welt vorstellen und sie gleichzeitig verstellen (Flusser 1997a: 9, 1993b: 75), schließlich auch direkt in der Fotokritik, in der er Apparat(programm)e und Menschen teils vermischt, teils aber auch deutlich voneinander trennt (vgl. Flusser 1997a: 42ff). Flusser spricht zwar im Laufe der Zeit immer häufiger von der Auflösung der Subjekte und Objekte, damit auch von einer Art Dezentrierung, ständigen Ver- und Aufschiebung (*différance*) der Intentionen, doch die dialektischen Dualismen wirken in der *Philosophie der Fotografie* weiter. Auch wenn – oder gerade weil – Flusser einräumt, dass die Wahrheit unerreichbar sei (vgl. Flusser 1997a: 41), bricht er die endlose Suche nach ihr ab und widmet sich den konkreten Intentionen, die aus einem fotografischen Bild herausgelesen werden können: „Im Fall der Fotografie läßt sich dieser Sturz in den unendlichen Rekurs jedoch vermeiden, denn man kann sich damit zufriedengeben, die im Komplex ‚Fotograf/Apparat‘ vor sich gehenden codierenden Intentionen aufzudecken“ (Flusser 1997a: 42). Und, in vertrauter Diktion: „Fotografien sind – wie alle technischen Bilder – zu Sachverhalten verschlüsselte Begriffe, und zwar Begriffe des Fotografen, wie solche, die in den Apparat programmiert wurden“ (Flusser 1997a: 44). In einer solchen Formulierung ist das Verstehen der Begriffe – als Grundlage und Ziel der Kritik – trotz aller selbst erklärten Zweifel an der Möglichkeit des Verstehens nicht ausgestrichen. Eine gewisse Unentschiedenheit, ein trotz aller gegenteiligen Bekenntnisse verbleibender Rest von Romantik (vgl. Flusser 1994: 247, 1996b: 76) ist noch spürbar – eine Ambivalenz, oder vielleicht auch: eine Nuance, die ihn von Derrida letztlich unterscheidet.

Derrida nimmt die Ausstreichung explizit vor und unterwandert – bei aller Würdigung – die Dialektik und die mit ihr verbundenen Oppositionen. Zu diesem Zweck erweitert er den Schriftbegriff über alle einzelnen medialen Differenzierungen hinaus. „Schrift“ gilt ihm als Kennzeichen für Repräsentation überhaupt – Repräsentation, der aber nichts vorausging, das ohne diese Repräsentation hätte begriffen werden können. Alles, was wir begreifen, begreifen wir durch Zeichen – seien es „klassisch“ schriftliche, bildliche, gestische oder wie auch immer geartete Zeichen. Derridas Projekt der Dekonstruktion, im Bereich der Philosophie primär als Dekonstruktion der Metaphysik verwirklicht, ist auf diese weite Abstraktion angewiesen. Nur in solcher Allgemeinheit wird es möglich, grundlegende Züge eines vermeintlich unversehrten, evidenten Erkennens – und davon abhängig die Abwertung anderer Gegebenheitsweisen (Medialisierung, Verfälschung, Entfremdung...) – aufzudecken und in Frage zu stellen. Eine solche Infragestellung kommt einem Generalverdacht gleich, denn wenn jedes Zeichen nur deswegen verständlich ist, weil es wiederholt und re-ferenziert werden kann, dann ist es unweigerlich dem ständigen Kontextwechsel ausgeliefert, der mit seiner Wiederholbarkeit einhergeht. Es stellt sich somit das bereits be-

kannte Problem einer festen Denotation, die gegen diesen Wechsel gefeit wäre. Derrida ist hier konsequent: Alles, was Sinn macht, zumindest alles, was durch Zeichen (mehr oder weniger) sinnvoll (re)präsentierbar ist, ist in dieses Problem verstrickt. Die Wende zur Phänomenologie, die Flusser und Barthes in ihren späteren Überlegungen auf ganz unterschiedliche Weise vollziehen, kann und will Derrida deswegen nicht mitmachen. Er nimmt von der „Denotation“ Barthes' ebenso Abstand wie von der (terminologisch nicht fixierbaren) „Intention“ Flussers, die in dessen Rede von Gesten und Absichten zum Ausdruck kommt.

Derridas Entschlossenheit zielt also in eine ganz neue Richtung. Hierarchische Abstufungen wie in Flussers Mediensystem werden davon genauso verwischt und weggewischt wie die Emanation des Referenten, als die Barthes die Fotografie apostrophierte: „Die photographische Momentaufnahme selbst, mit der technischen Modernität ihres Dispositivs, wäre dabei nur die fesselnde Metonymie einer viel älteren Momentaufnahme. Viel älter, obwohl sie der Möglichkeit der Technik ganz allgemein niemals fremd gegenüberstand. Wenn man tausend differentielle Vorsichtsmaßnahmen trifft, muß man von einem punctum in jeder Markierung (und schon von Wiederholung, Iterativität, Struktur), in jedem Diskurs sprechen können, ob er nun literarisch ist oder nicht“ (Derrida 1989: 45)<sup>8</sup>. Auch die gesprochene Sprache stellt einen Diskurs in diesem Sinne dar, ebenso fallen die traditionellen Bilder darunter. Ihre Symbole sind durch alle Einmaligkeit oder singuläre Ähnlichkeit hindurch prinzipiell wiederholbar, damit aber nicht mehr wirklich singular. Singularität wird ihnen erst im Anschluss daran zugeschrieben. Derrida räumt das durchaus ein: „[D]er Referent ist offensichtlich abwesend, suspendierbar, in dem vergangenen, einzigartigen Mal seines Erscheinens verschwunden, aber die Referenz dieses Referenten, sagen wir die intentionale Bewegung der Referenz (denn zu Recht rekuriert Barthes in diesem Buch auf die Phänomenologie) impliziert ebenso irreduzibel das Gewesensein eines einzigartigen und invariablen Referenten. [...] In anderen Formen von Bildern oder Diskursen, oder sagen wir Markierungen ganz allgemein, geschieht das nicht - jedenfalls nicht auf die gleiche Art und Weise“ (Derrida 1989: 34f). Derrida ist an dieser Stelle konzilianter als Flusser, welcher die Referenz auf die Realität (den invariablen Referenten) beharrlich leugnet. Für einen Moment scheint es sogar, als schaffte es die Einmaligkeit des Wirklich-Gewesenen – jenes Barthes'sche Noema der Fotografie –, den unabschließbaren Verweisungs- und Variationszusammenhang der Zeichen zu blockieren. Doch in dem Moment, indem er der Fotografie ein eigenes, von der Schrift verschiedenes Recht auf Einsicht zuzugestehen scheint, holt Derrida sie geschickt wieder ein: „Was man

---

<sup>8</sup> Vgl. auch *Recht auf Einsicht*, wo es in fast schon Flusserscher Manier heißt: „Diese Bilder, Szenen und Photogramme fordern dazu auf, zu entziffern und zwar über alle Wahrnehmung hinaus. An Stelle des Schauspiels sind sie da, durch die ein Leser oder eine Leserin eingesetzt wird, und an die Stelle des Voyeurismus tritt die Exegese. Und die Interpreten können nur lesen, sie werden nur kompetent, indem sie sich Geschichten erzählen [...] Du bist für den Augenblick jemand, den das photographische Dispositiv in Verzug setzt, zu diesen Bildern eine große Anzahl von möglichen Erzählungen vorzuschlagen“ (Derrida 1997: V).

als ein Spiel von Schatten und Licht beschreibt, ist schon eine Schrift. [...] Es ist die Bewegung selbst der Spur: Sie [die Bewegung; A. d. Ü.] ist a priori fotografisch“ (Derrida 2000: 288). Was wie ein Neuverständnis der Schrift im Geiste der Fotografie klingt, ist doch wieder nur ein täuschender Eindruck; denn das Prinzip der Spur hat eben nicht „auf die Erfindung von dem gewartet [...], was wir seit mehr als einem Jahrhundert Fotografie nennen“ (ebd.). Die Fotografie macht es nur besonders deutlich.

Derrida geht also mit seinem Schriftbegriff, der die Fotografie in sich aufnimmt, weit über das hinaus, was Flusser mit der Kategorisierung der Schrift erreichen wollte. In Flussers Systematisierung knüpft sie erst an die traditionellen Bilder an, während sie in Derridas konzeptuellen Randgängen jegliche Symbolisierungsleistung metonymisch durchdringt. Eine bezeichnende Wendung widerfährt in diesem Zusammenhang dem materialistischen Kriterium, von dem anfangs die Rede war. Für Derrida eignet es sich primär als Metapher für Kommunizierbarkeit allgemein. Sein Ziel ist es, zu zeigen, dass der Tod und die Entfremdung, die in der Schrift als Materialisierung des gesprochenen Wortes wahrnehmbar werden, die Sprache generell, auch ohne feste materielle Grundlage, kennzeichnen, zeichnen, signieren, signifizieren – dass jedes Zeichen diesem Tod anheimfällt, mit ihm erst zu existieren beginnt. Indem er jegliche Systembildung unterläuft, gleichzeitig der phänomenologischen Evidenz eine Absage erteilt, begibt sich Derrida allerdings der Möglichkeit, spezifische Eigenschaften der Fotografie herauszustellen. Er kann und will nicht auf eine Beschreibung dessen hinaus, was das Foto besonders macht. Die Konsequenz daraus ist leicht zu erkennen, unter anderem wenn man einen Blick auf die Stellung der Fotografie in seinem Gesamtwerk wirft. Da sie nur eine weitere Art der allgemeinen Markierung darstellt, ist sie nicht weiter erwähnenswert.

Flusser teilt mit Derrida zwar die postideologischen Ziele und die zentrale Stellung der Schrift, schreckt jedoch vor der Usurpation der Fotografie durch eine hypertrophe *écriture* zurück. Anders als Derrida (oder auch Adorno) meint Flusser mit Schrift nicht die Sprache im weitesten Sinn, sondern konzentriert sich auf deren faktische materielle Einschreibungen. Beiden Autoren dient sie zwar als Ausgangspunkt für metaphorische und metonymische Bewegungen (bei Flusser: „Linearität“, „Eindimensionalität“, „Logik“ etc.), doch führen diese bei ihm längst nicht so weit wie bei Derrida. Er reduziert dadurch den Horizont von Dekonstruktion und kritischer Theorie zunächst einmal erheblich, ja verrät ihn vielleicht sogar teilweise. Indem er seinen Zugang wählt und sich auf ‚greifbare‘ Medien konzentriert, gewinnt er aber gleichzeitig eine Perspektive, in der er auch andere semiotische Systeme als die Sprache in den Blick bekommt und vor allem deren Andersartigkeit benennen kann. Das Problem der Bilder stellt sich ihm aufgrund dieses Blickwechsels viel eher und zentraler als einer über die tatsächlichen Inskriptionen gewandt hinweg gleitenden Zeichentheorie wie derjenigen Derridas; denn die schiere Quantität der Bilder

im menschlichen Kommunikationsprozess lässt deren fundamentale Bedeutung deutlich erkennen. Flusser weicht der Auseinandersetzung damit nicht aus, sondern steuert geradewegs darauf zu. Seine Ideologiekritik ist infolgedessen auch und vor allem eine entschiedene Bildkritik. Während Sprechen und digitale Bildbearbeitung die äußeren Bereiche des Flusserschen Mediensystems einnehmen, stehen Schrift und Fotografie in dessen Zentrum. Sie sind gleichermaßen Angelpunkte und Interferenzquellen seines Systems. Darin unterscheidet er sich – wie auch Barthes – deutlich von Derrida, der zu Bildern ein seltsam distanzierendes Verhältnis hat, in ihnen wohl ‚nichts Besonderes‘ entdecken kann.

## Fazit

Eine derart umfassende Perspektive wie diejenige Derridas ist in ihrer Abstraktionsleistung ein großer Gewinn für die kritische Reflexion, gleichzeitig jedoch ein großer Verlust; denn die einzelnen Repräsentationssysteme, die einzelnen Medien, laufen Gefahr, ihre Eigenheiten zu verlieren. Wenn alles als Schrift adressiert werden kann, fällt es schwer zu beschreiben, was eigentlich den Reiz der Bilder und den besonderen Reiz der technischen Bilder ausmacht. Genau hierin liegt die Stärke der Flusserschen Systematisierung und der Barthes'schen Meditationen, die zwar für Abstraktionen in der Art Derridas offen sind, sich jedoch an entscheidenden Stellen beschränken bzw. begnügen – um eben die Unterschiede beschreibbar zu machen.

Die Theorie bewegt sich also zwischen zwei Polen: zum einen dem Vorhaben, eine allgemeine Perspektive darauf zu gewinnen, in welchem Verhältnis Denken, Welt und Repräsentation zueinander stehen, zum anderen dem Versuch, den einzelnen symbolischen Formen dieser Repräsentation(en) in ihrer Unterschiedlichkeit gerecht zu werden. Barthes zeigt sich offen hin- und hergerissen zwischen der Evidenz der fotografischen Denotation und ihrer kulturellen Vereinnahmung. Derrida versucht, die Bedeutung der Zeichen von innen her zu unterwandern, ohne sich dabei auf eine vor den Zeichen liegende Welt zu berufen. Flusser hält die Balance zwischen beiden Optionen, er kompromittiert sich selten. Die Methoden und Effekte dieser Zurückhaltung sind argumentativ nicht immer überzeugend, doch oft genug inspirierend. Eines kann man ihnen jedenfalls kaum vorwerfen: dass sie sich zu einer festen Ideologie verhärten. Auch wenn Flusser sich anfänglich als Systematiker gibt und lange Zeit Versatzstücke dieses Systems trotz ihrer verdächtigen Rigidität handhabt, so ist klar zu erkennen, dass es sich letztlich eben doch nur um Versatzstücke handelt. Er beteiligt sich damit an einem Projekt, dem sich auch Barthes und Derrida verschrieben haben – und das sie alle drei in Beziehung zur Fotografie setzt: die Entstehung

von Sinn nicht zum Stillstand kommen zu lassen, die Deutung der Wirklichkeit offen zu halten, ihr immer neue Sichtweisen abzugewinnen.

## Bibliographie

- Arnheim, Rudolf (2004): Die Fotografie – Sein und Aussage. In: Die Seele in der Silberschicht. Frankfurt/M. S. 36-42.
- Barthes, Roland (1964): Schockphotos. In: Mythen des Alltags. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland (1989): Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland (2006a): Am Nullpunkt der Literatur. Frankfurt/M.
- Barthes, Roland (2006b): Das Rauschen der Sprache Kritische Essays IV. Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1991a): Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften. II, 1. Frankfurt/M.
- Benjamin, Walter (1991b): Das Passagen-Werk. In: Gesammelte Schriften. V, I. Frankfurt/M.
- Berg, Ronald (2001): Die Ikone des Realen. München 2001.
- Derrida, Jacques (1974): Grammatologie. Frankfurt/M.
- Derrida, Jacques (1989): Die Tode von Roland Barthes. Hg. v. H. von Amelunxen. Berlin.
- Derrida, Jacques (1997): Recht auf Einsicht. Hg. v. P. Engelmann. Wien.
- Derrida, Jacques (2000): Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus V. Amelunxen und Michael Wetzl. In: Amelunxen, H. v. (Hg.): Theorie der Fotografie IV. 1980-1995. München.
- Dubois, Philippe (1998): Der fotografische Akt. Amsterdam/Dresden.
- Fahle, Oliver (2009): Bilder von Begriffen: Vilém Flussers Bildtheorie. In: Fahle, O.; Hanke, M.; Ziemann, A.: Technobilder und Kommunikologie. Die Medientheorie Vilém Flussers. Berlin.
- Flusser, Vilém (1991): Bochumer Vorlesungen. Hg. v. Silvia Wagnermaier u. Siegfried Zielinski, progr. v. David Link. auf: [http://www.flusser-archive.org/flusserstream/show\\_chapters.php](http://www.flusser-archive.org/flusserstream/show_chapters.php) [Ich beziehe mich auf diese Quelle, da die kürzlich erschienen Printausgabe auf für mein Vorhaben wesentliche Passagen verzichtet.]
- Flusser, Vilém (1992): Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Frankfurt/M.
- Flusser, Vilém (1993a): Gesten. Versuch einer Phänomenologie. 2. Aufl. Bensheim.
- Flusser, Vilém (1993b): Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung. Mannheim.
- Flusser, Vilém (1994): Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Mannheim.
- Flusser, Vilém (1995): Lob der Oberfächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien. 2. Aufl. Mannheim.

- Flusser, Vilém (1996a): *Kommunikologie*. Hg. v. Stefan Bollmann u. Edith Flusser. Mannheim.
- Flusser, Vilém (1996b): *Zwiegespräche. Interviews 1967-1991*. Göttingen.
- Flusser, Vilém (1997a): *Für eine Philosophie der Fotografie*. 8., durchgesehene Aufl. Göttingen.
- Flusser, Vilém (1997b): *Medienkultur*. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt/M.
- Flusser, Vilém (1998): *Standpunkte. Texte zur Fotografie*. Göttingen.
- Flusser, Vilém (2000): *Fotokritik*. In: Amelunxen, H. v. (Hg.): *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München
- Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg.
- Guldin, Rainer (2004): *Derrida and Flusser: On the Concept of Writing and the End of Linearity*. Vortrag anlässlich der MLA Convention in Philadelphia (USA). 27.-30. Dez. 2004.
- Heidegger, Martin (1977): *Die Zeit des Weltbildes*. In: *Holzwege*. Frankfurt/M. S. 75-113.
- Jäger, Ludwig (2008): *Indexikalität und Evidenz. Skizze zum Verhältnis von referentieller und inferentieller Bezugnahme*. In: Wenzel, H.; Jäger, L.: *Deixis und Evidenz*. Freiburg, Berlin, Wien. S. 289-315.
- Stiegler, Bernard (2006): *Das diskrete Bild*. In: Derrida, J.; Stiegler, B.: *Echographien*. Hg. v. P. Engelmann. Wien.
- Talbot, Henry F. (1980): *Der Stief der Natur*. In: Kemp, W.: *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*. München.