

**Claudia Becker**

**Bilder – Denken**

## **Über die bestehende Notwendigkeit einer Philosophie der Fotografie**

„Sehen Sie die Menschen mit der Kamera. Sie sind Tänzer. Sie sind husserlianische Menschen. Sie versuchen, phänomenologisch zu sein, aber sie schaffen es nicht, denn Sie wissen ja, Bilder-Macher denken nicht. Sie können nicht denken. Denken ist unbildlich.“

Flusser, 2010, track 2, 19:38

Denken wird durch Begriffe geprägt. Denken ist sprachlich konstituiert. So könnte man zwei Postulate der abendländischen Philosophie formulieren, die bis heute ihre Gültigkeit im wissenschaftlichen Diskurs noch nicht verloren haben. Bilder gehören in den Bereich der Phantasie, der Imagination, der Kunst und selbst, wenn sie sprachlich sind, dann sind sie Poesie – rational sind sie nie. Bilder und Denken bilden seit der Antike einen starken Gegensatz, der mal als Polarität oder Dualismus aufgefasst, nicht in Einklang zu bringen ist. Bilder als Ausdrucksmittel bedienen sich die Künstler, die ihrer Intuition folgen und ihrer Phantasie freien Lauf lassen, während das Denken - verfasst in sprachlichen Begriffen, den Wissenschaftlern und Philosophen vorbehalten ist. Denken ist unbildlich. Diese Denktradition ist es, die Vilém Flusser mit seiner Forderung nach einer Philosophie der Fotografie, einer Philosophie der Bilder, einer Bild - Philosophie, dekonstruiert. Mit der Entwicklung der Fotografie, der technischen Bilder, sieht er einen Einschnitt in der menschlichen Kultur entstehen, der sich auf das Dasein und die Kultur auswirkt und ihre Struktur grundsätzlich verändern wird, wodurch sich letztendlich auch das Denken selbst neu konstituiert. Seine These ist: Der Mensch wird beginnen, in fotografischen Kategorien zu denken. Denken wird fotografisch. Denken wird bildlich.<sup>1</sup>

Vilém Flussers Forderung nach einer Philosophie der Fotografie, auf der er seit Anfang der achtziger Jahre des vorherigen Jahrhunderts insistierte, ist bis zum heutigen Tage nicht Rechnung

---

<sup>1</sup> Ein anderer Philosoph und Zeitgenosse Flussers macht ungefähr zur selben Zeit auf das Potenzial der fotografischen, in diesem Falle der filmischen Bilder auf das Denken aufmerksam. Gilles Deleuze erläutert in seinem Vorwort zu seinem ersten Band über das Kino „Das Bewegungs - Bild“, das er seine zwei Bände über das Kino nicht als eine Geschichte des Filmes verstanden wissen möchte, sondern als eine Taxonomie, als einen Klassifizierungsversuch der Bilder und Zeichen. Aus diesem Grund stellt er die „großen Autoren des Films“ den Denkern gegenüber. Denn „statt in Begriffen, denken sie in Bewegungs- und Zeitbildern“. (Deleuze, 1997, 11)

getragen worden.<sup>2</sup> Seiner Forderung nach einer Philosophie der Bilder schlossen sich mit dem Aufkommen der so genannten „digitalen Bilderflut“ zu Beginn der 90er scheinbar viele bekannte Wissenschaftler - unter ihnen vor allem viele Kunstwissenschaftler - an; subsumiert unter Schlagwörtern wie denen des „iconic -“ und „pictorial -“ oder auch des „medial turn“ wurde sie in den Diskursen behandelt. Doch so vielfältig die Ansätze und Postulate der „visual culture“, einer „Bildwissenschaft“ sowie einer „Medienphilosophie“, auch sind, bemerkenswert an ihnen allen ist, dass keine ausführliche Auseinandersetzung mit Vilém Flussers bildtheoretischem Ansatz, seinem Entwurf zu einer Philosophie der Fotografie, in ihnen zu finden ist. Dies ist um so interessanter, da Flusser bereits zehn Jahre vor der Ausrufung eines „pictorial<sup>3</sup> -“ oder „iconic<sup>4</sup> turns“ auf die zunehmende Bedeutung der technischen Bilder in der zwischenmenschlichen Kommunikation und ihrer Rückwirkung auf das menschliche Denken und Bewusstsein aufmerksam machte und ihnen dieselbe bzw. eine bedeutsamere Rolle als der sprachlichen Kommunikation zusprach. „Eine Philosophie der fotografischen Kommunikation ist ebenso notwendig wie eine Sprachphilosophie, weil ein wachsender Teil der uns verfügbaren Information in technischen Bildern verschlüsselt ist und weil die Fotografien unter den technischen Bildern sowohl historisch als auch funktionell eine hervorragende Rolle spielen.“ (Flusser, 1998: 40)

Doch statt sich gegen die Sprachphilosophie zu wenden oder ihre Deutungshoheit anzuzweifeln<sup>5</sup>, leitet Flusser seine Forderung nach einer Philosophie der Fotografie - einer Kritik der Bilder - vielmehr aus sprachphilosophischen Prämissen ab und dekonstruiert dadurch diese gleichzeitig auf seine sehr ironische Weise. Denn er baut seine Forderung nach einer Philosophie der Fotografie im Grunde genommen auf einer einfachen und auch sprachphilosophischen Schlussfolgerung auf: Wenn Sprache und Schrift die vorherrschenden Kommunikationsmittel sind, die unser Denken, Erfahren und Handeln mit Wirklichkeit konstituieren, dann müsste mit einer Änderung der zwischenmenschlichen Kommunikationsmittel, des vorherrschenden gesellschaftli-

---

<sup>2</sup> „Nach wie vor ermangelt es der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie eines konsistenten Ansatzes, der die divergierenden Beschreibungen der charakteristischen Merkmale und Leistungen der Fotografie unter einen einheitlichen Erklärungsrahmen stellen könnte. So verwundert es auch nicht, dass Vilém Flusser noch 1983 eine eigene „Philosophie der Fotografie“ forderte. Der erste Ansatz, den er dabei lieferte, blieb angesichts seines tragischen Unfalltods 1991 unvollendet.“ (Cohnen, 2008: 13)

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell konstatiert in seinem erstmals 1992 erschienenen Text „The Pictorial Turn“ eine Verlagerung der Kommunikation und Argumentation vom Text auf das Bild. Er versteht hier unter Bildern vornehmlich die Bilder der Massenmedien, die im Flusserschen Sinne unter die fotografischen bzw. technischen Bilder fallen würden. (Mitchell, 1994)

<sup>4</sup> Gottfried Boehm etablierte in seinem Vorwort der erstmals 1994 herausgegebenen Anthologie „Was ist ein Bild?“ den Begriff des „Iconic Turn“. Diesen Begriff lehnt er an den von Richard Rorty geprägten Begriff des „Linguistic Turn“ an. Boehm vertritt hier die These von der Rückkehr des Bildes auf verschiedenen Ebenen der gesellschaftlichen Praxis seit dem 19. Jahrhundert. Die Hinwendung zum Bild führt er auf den kantischen Begriff der „Einbildungskraft“ zurück, der das Bindeglied zwischen dem Verstandesbegriff und den sinnlichen Anschauungsformen darstelle. (Boehm, 1994)

<sup>5</sup> „This anxiety, this need to defend „our speech“ against „the visual“ is, I want to suggest, a sure sign that a pictorial turn is taking place.“ (Mitchell, 1994: 13)

chen Codes, auch eine Umstrukturierung des Bewusstseins, des Denkens, Erfahrens und Handelns mit Wirklichkeit erfolgen.

Richard Rorty, der den Begriff des „Linguistic Turn“ durch seine gleichnamige Anthologie 1967 bekannt machte und an den sich die „Turns“ in den verschiedensten Wissenschaften heute anlehnen, proklamierte in seiner berühmten Einleitung zu dem Buch „The Linguistic Turn“ jedoch keineswegs die Sprache zum weiterklärenden Modell, sondern äußerte viel mehr Kritik an der Entwicklung der abendländischen Philosophie und im Speziellen an einer Richtung der Philosophie, die philosophische Probleme anhand der logischen Analyse oder Konstruktion einer idealen Sprache zu lösen versucht(e).<sup>6</sup> In dieser Anthologie zeichnete R. Rorty mittels sprachphilosophischer Texte nach, wie sich die Referenz der Wirklichkeit von der Beschreibung der Wirklichkeit und den Dingen verschoben hat zur Konstitution der Wirklichkeit mittels Sprache.

Ansätze eines solchen Denkens in der abendländischen Philosophie kann man auf die Philosophie Kants und die durch ihn so genannte Kopernikanische Wende in der Philosophie zurückführen. Mit seiner Fragestellung nach den Bedingungen der Möglichkeit von Wissen und Erkenntnis verschob er die Fokussierung der philosophischen Fragestellung von den Beschreibungen der Dinge und Wirklichkeit hin zu ihrer Konstitution. Kant stellte fest, dass die Dinge an sich nicht erkannt werden können, sondern nur Erscheinungen, die Dinge für sich, die jedoch bestimmt werden durch die sinnlichen Anschauungsformen Raum und Zeit sowie durch die Verstandeskategorien der Quantität, Qualität, Relation und Modalität. Somit beeinflussten die Gegenstände nicht mehr die Vorstellungen ihrer selbst, sondern die Vorstellungen bedingten die Gegenstände. In dieser Tradition<sup>7</sup> steht auch das Denken Flussers und seine Forderung nach einer Philosophie der Fotografie. Denn Flusser macht mit seiner Forderung darauf aufmerksam, dass sich durch die Veränderungen der menschlichen Kommunikation mittels der fotografischen Bilder auch zwangsläufig die Kategorien des menschlichen Denkens und somit die Bewusstseinsstruktur selbst ändern müssen. „Denn was in der Fotografie erscheint, sind die Kategorien des Fotoapparates. Die Kategorien des Apparates setzen sich auf die Kulturbedingung und filtern sie. Die einzelnen Kulturbedingungen treten damit in den Hintergrund: Gleichgeschaltete Massenkultur der Apparate ist die Folge; im Westen, in Japan, in den unterentwickelten Ländern - überall wird alles durch die gleichen Kategorien hindurch aufgenommen. Kant wird unvermeidlich.“ (Flusser, 2000: 33)

---

<sup>6</sup> „Die höchste Weisheit, der Stein der Weisen, die Ewige Philosophie, als Interpretation von Zeichen in Sätzen. Welch trauriges Ende einer Disziplin, die in der Nachbarschaft der griechischen Götter strahlend und orakelhaft anfing.“ (Flusser: 1966: 2)

<sup>7</sup> Nils Röller hat am International Flusser Lectures Day (30.06.2010) einen sehr erhellenden Vortrag unter dem Titel „Empfindungskörper“ über die Beziehung zwischen Kants Denken und dem Flussers gehalten, seiner Entwicklung vom Modell der Projektion und Einbildungskraft aus der kantischen Philosophie.

In diesem Sinne geht Flussers Forderung nach einer Philosophie der Fotografie weiter als der Entwurf einer Bildtheorie<sup>8</sup>, er hat einen dezidiert epistemologischen und kulturphilosophischen Anspruch; seine Philosophie der Fotografie ist nicht nur Theorie, sondern ihn ihr sieht er vielmehr eine existenzielle Revolution, in der Freiheit in einem neuen Kontext bestimmt und verhandelt werden müsse, sie sei die letzte Form der Revolution, die uns noch bleibt.

„Wenn die Fotografie zum Modell wird, geht es nicht mehr darum, ein Werkzeug durch ein anderes Werkzeug als Modell zu ersetzen, sondern darum, einen Typ von Modell durch einen gänzlich neuen Typ von Modell zu ersetzen. Die oben angebotene Hypothese, wonach wir in fotografischen Kategorien zu denken beginnen, besagt, daß sich die Grundstrukturen unseres Denkens verwandeln. Es geht nicht um das klassische Problem der Entfremdung, sondern um eine existentielle Revolution, für die wir kein Beispiel haben. Gradeheraus gesagt: Es geht um die Frage der Freiheit in einem ganz neuen Kontext. Mit ihr hat sich eine jede Philosophie der Fotografie zu befassen.“ (Flusser, 2000: 71)

Diese These, dass das vorherrschende Kommunikationsmedium auch das Denken strukturiert und sich durch die Veränderung des Kommunikationsmediums auch die Bewusstseinsstruktur, die Kultur und Wirklichkeit verändern wird, kann man schon bei einem anderen Philosophen und Kulturtheoretiker finden. Walter Benjamin machte schon in seinem berühmten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ auf das Verhältnis von Sprache und technischem Bild sowie auf das Zusammenspiel von Denken und Kommunikationsmedium aufmerksam. Leider wird sein Aufsatz zu oft auf den Begriff der Aura bzw. ihres Verlustes reduziert, jedoch weist er bei genauerer Betrachtung interessante Parallelen zu Flussers „Für eine Philosophie der Fotografie“ auf. Bei Benjamin findet man noch die Beschreibung der Schockwirkung dieser Bilder, der filmisch/ fotografischen, die uns heute so realitätsgetreu erscheinen. Bei ihm wird die Diskrepanz zwischen visueller Wahrnehmung und fotografisch erzeugten Bilder noch deutlich, die wir heute schon bereitwillig zugunsten ihrer Identifikation aufgegeben haben. Ebenso machte er auch schon auf die konkurrierende Kraft der fotografischen Technologie für die Sprache aufmerksam bzw. er beschrieb, dass mit der Erfindung dieser Technologie „der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt [wurde], daß er mit dem Sprechen standhalten konnte.“ (Benjamin, 1963: 11)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Aus diesem Grund ist es eben auch problematisch, ihn auf einen Medientheoretiker zu reduzieren. Zwar ist er wirklich einer der ersten Medienphilosophen, wenn man diesen Begriff streng philosophisch auffasst, d.h. er hat schon früh auf die Veränderung der menschlichen Kommunikation, des Denkens und des Bewusstseins aufmerksam gemacht, als noch viele Philosophen an sprachphilosophischen Paradigmen festhielten, dennoch ist sein philosophischer Ansatz umfassender, ihm geht es nicht nur um eine Analyse, Erklärung und Interpretation der menschlichen Kommunikation, sondern um die Begründung einer neuen Philosophie auf Grundlage anderer/neuer Episteme und Fragestellungen.

<sup>9</sup> In Anbetracht der heutigen (digitalen) fotografischen Technologie ist es für uns nur noch schwer vorstellbar, dass diese Bilder (damals noch schwarz weiß!) und die für uns aus heutiger Sicht rudimentäre Technik einen solchen Eindruck hinterlassen haben.

Wesentlich interessanter jedoch erscheint mir eine noch ganz andere Stelle in Benjamins Aufsatz, die nicht nur in enger Verbindung zu Flussers Ansatz zu einer Philosophie der Fotografie, sondern auch zu seinem fünfstufigen Modell im Allgemeinen verstanden werden kann. In ihr beschreibt Benjamin, dass sich die Sinneswahrnehmung der menschlichen Kollektive, der Gesellschaft, der Massen, innerhalb von geschichtlichen Zeiträumen verändere und anders organisiere, nämlich durch die Medien, innerhalb derer sie erfolgt. Dies bringt er mit der fotografischen Technik in Verbindung und schreibt ihr dadurch einen großen Einfluss von unbegrenzter Tragweite für unser Denken und unsere (sinnliche) Anschauung zu. „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändern sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ (Benjamin, 1963: 11)<sup>10</sup>

Diese These des Wechselspiels zwischen der menschlichen Daseinsweise, ihrer Sinneswahrnehmung, ihrem Denken und dem Medium, in dem sie erfolgt, taucht auch in Flussers fünfstufigem Modell auf, wobei er die ersten beiden Schritte dieses Modells selbst als spekulativ bezeichnet (Flusser, 2000: 7). Flusser ging davon aus, dass die Fähigkeit des Menschen, zu kommunizieren und Informationen zu speichern, ein widernatürliches Phänomen sei, das der Mensch entwickelt habe als einen Kunstgriff gegen die Einsamkeit zum Tode.<sup>11</sup> Anfangs sei der Mensch verbunden gewesen mit der vierdimensionalen Raumzeit. Ein unmittelbares Erleben der Wirklichkeit sei ihm noch möglich gewesen. Mit der Ausbildung der Fähigkeit des Begreifens habe der Mensch erstmals von der vierdimensionalen Raumzeit auf die Dreidimensionalität abstrahiert; er habe Skulpturen und Plastiken gefertigt. Aber erst durch die Abstraktion auf eine zweidimensionale Fläche, die Fähigkeit Bilder herzustellen, habe der Mensch die Fähigkeit der Imagination ausgebildet. Mit ihr verbunden sei ein weiteres Zurücktreten aus der Welt, die man sich weiter zum Objekt macht, mit der man ihr aber gleichzeitig als Subjekt gegenübersteht. Dies sei die Zeit, in der die traditionellen Bilder der dominierende gesellschaftliche Code waren, in dem die Informationen gespeichert wurden. Sie sei bestimmt gewesen durch eine zirkuläre Zeitvorstellung, in der das magische Denken vorherrschend gewesen sei. Jedoch hätten sich diese Bilder, dieser Co-

---

<sup>10</sup> „Die okzidentale Kultur ist ein Diskurs, dessen wichtigste Information in einem alphanumerischen Code verschlüsselt ist, und dieser Code ist daran, von anders strukturierten Codes verdrängt zu werden. Falls die Hypothese zutreffen sollte, dann wäre in naher Zukunft mit einer tiefgreifenden Veränderung unserer Kultur zu rechnen. Die Veränderung wäre tiefgreifend, weil unser Denken, Fühlen, Wünsen und Handeln, ja sogar unser Wahrnehmen und Vorstellen, in hohem Grad von der Struktur jenes Codes geformt wird, in welchem wir die Welt erfahren.“ (Flusser, 1988: 7)

<sup>11</sup> „Die menschliche Kommunikation ist unnatürlich, ja widernatürlich, weil sie beabsichtigt, erworbene Informationen zu speichern. Sie ist „negativ entropisch“. Man kann behaupten, daß die Übertragung erworbener Information von Generation zu Generation ein essentieller Aspekt der menschlichen Kommunikation ist und ein Charakteristikum des Menschen überhaupt darstellt: er ist ein Tier, welches Tricks erfunden hat, um erworbene Informationen zu speichern.“ (Flusser, 2003: 12)

de, mit der Zeit verkehrt, und anstatt sich mit ihrer Hilfe in der Welt zu orientieren, hätten diese nun den Blick auf die Welt verstellt. Idolatrie habe sich ausgebreitet.

Die Entwicklung der linearen Schrift sei vonnöten gewesen, ein weiterer Abstraktionsschritt weg von der vierdimensionalen Raumzeit, der Welt und Wirklichkeit hinein in die Eindimensionalität der linearen Schrift. In Folge der Ausbreitung der linearen Schrift habe der Mensch ein historisches und politisches Bewusstsein entwickelt und auch die Zeitvorstellung habe sich geändert, sie sei chronologisch, linear geworden.<sup>12</sup> Dieses Wechselspiel von gesellschaftlichem Code und Speichermedium mit der Daseinsweise des Menschen ist für Flussers Philosophie grundlegend. Flusser spricht sich immer wieder für eine Philosophie der Fotografie aus, die er mit einer Philosophie der (technischen) Bilder gleichsetzt. Auch wenn er die Ausmaße der „digitale Bilderflut“ nicht mehr erleben durfte, sah er schon damals in den synthetischen, computerbasierten, „digitalen“ Bildern keinen kulturellen Einschnitt, sondern nur die Folgen eines ganz anderen Ereignisses oder Prozesses: nämlich der Entwicklungen auf dem Gebiet fotografischen Apparatur und Technik spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>13</sup> Zwar fordert Flusser immer wieder eine Philosophie der Fotografie, jedoch versteht er den Begriff der Fotografie eher metaphorisch.<sup>14</sup> Die Fotografie dient ihm nur als Beispiel und Modell für das Aufkommen der technischen Bilder in der zwischenmenschlichen Kommunikation und ihre Auswirkungen auf das menschliche Denken und Bewusstsein, die er von den traditionellen Bildern und der traditionellen Bilderzeugung abgrenzt. Schon mit Erfindung der damals noch analogen Fotografie bildet der Mensch die neue Einbildungskraft<sup>15</sup> - die Techno-Imagination - aus, die Flusser immer wieder

---

<sup>12</sup> Die griechische Mythologie hatte mehr als einen Gott der Zeit. In ihr konkurrierten verschiedene Zeitmodelle, wie beispielsweise auch die Götter Kairos und Aion, der des Augenblicks und der Ewigkeit. Es gibt Spekulationen, ob der Zeusvater Kronos mit jenem Chronos, der in der Kunstgeschichte als der Gott der linearen Zeit, welcher oft mit einer Sanduhr dargestellt wird, gleichzusetzen ist. Es gibt Vermutungen, dass Kronos noch aus einer Zeit vor der griechischen Archaisch stammt, während Chronos erst in der hellenistischen Zeit aufgetreten ist, auf der Demarkationslinie, dem Übergang vom magischen zum logischen Denken.

<sup>13</sup> Ob die Fotografie überhaupt eine Erfindung war oder nicht vielmehr eine Entwicklung, die Kombination von zwei verschiedenen Techniken, wird heutzutage in der Fototheorie stark diskutiert. Die optische Technik resultiert aus den Techniken der spätestens seit der Antike bekannten Camera obscura und der mit ihr verbundenen Techniken wie der Laterna magica etc. während die chemische Technik auf die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen durch Johann Heinrich Schulze (1687-1744) zurückzuführen ist, ebenso wie auf die Entdeckung der Fixation ihrer Bilder, erstmals wohl durch Joseph Nicéphore Niépce. Ob Nicéphore Niépce mit seiner Heliographie, Louis Jacques Mandé Daguerre mit seiner Daguerreotypie oder William Fox Talbot mit seiner Kalotypie (gr. kalos = schön) oder Skiagraphie (gr. skia = Schatten) die Fotografie (gr. photos = Licht) erfunden haben, wird dadurch problematisiert. Der Begriff der Fotografie soll erstmals in einem Artikel der Berlinischen Zeitung aus dem Jahre 1839 aufgetaucht sein. (Baier, 1977: 119 f.)

<sup>14</sup> „Die Fotografie ist daran, aus einem nachindustriellen Objekt zu reiner Information zu werden. Sie zeigt exemplarisch den Übergang aus der nachindustriellen Gesellschaft in die reine Informationsgesellschaft. Sie zeigt exemplarisch die in diesem Übergang schlummernden (zum Teil fantastischen) Perspektiven und die darin verborgenen ungelösten (und zum Teil vielleicht unlösbaren) Probleme. Die Fotografie ist eines der faszinierendsten Phänomene der Gegenwart und der unmittelbaren Zukunft, und zwar nicht nur als Fotografie, sondern auch und vor allem als Beispiel.“ (Flusser, 1998: 132)

<sup>15</sup> Diesen Begriff bezog Vilém Flusser ebenso wie später auch Gottfried Böhm auf die Konstruktion der kantischen Einbildungskraft. Flusser: „Im Deutschen nenne ich den ersten Schritt zurück von der Welt in die Welt der Bilder „Imagination“. Und der Schritt zurück vom Begriff in die Welt der synthetischen Bilder nenne ich „Einbildungs-

deutlich von der Imagination, der Fähigkeit auf eine zweidimensionale Fläche hin zu abstrahieren, traditionelle Bilder zu fertigen, abgrenzte.

Diese Unterscheidung zwischen traditionellem und technischem Bild kann man in gewisser Weise auch in der Zeichentheorie von C. S. Peirce finden. Innerhalb seiner Zeichentheorie wird das fotografische Bild nicht in die Zeichenklasse des Ikons, der Bilder, die über ein mimetisches Verhältnis zu dem von ihnen repräsentierten Gegenstand oder der Wirklichkeit verfügen, eingeordnet, sondern es gehört aufgrund seines apparativen Herstellungsprozesses zu der Zeichenklasse der Indizes. Doch im Gegensatz zu Flusser, der immer wieder auf den symbolischen Charakter der technischen Bilder aufmerksam machte, stellte Peirce ihre kausale und somit auch mimetische Relation zu dem auf ihr abgebildeten Gegenstand, der Wirklichkeit, nie in Frage. „Photographien, besonders Momentaufnahmen, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, dass sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, dass Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.“ (Peirce, 1986: 193)

Nach Peirce entspringt die ikonische Relation des fotografischen Bildes nicht aus der Hand eines Künstlers, der versucht, ein Objekt möglichst realitätsnah, abzubilden, sondern sie wird durch den apparativen Herstellungsprozess verursacht, der das fotografische Bild „zwingt“, die Wirklichkeit abzubilden.<sup>16</sup> Diese physikalisch-kausale Beziehung sei es, die das analoge fotografische Bild bis heute an die Wirklichkeit bindet und ihm den Status eines Analogon der Wirklichkeit verleiht. Denn durch die Subsumierung der ikonischen Relation unter die physikalisch-kausal-indexikalische wird der Begriff der Fotografie in erster Linie auf den chemisch-physikalischen Herstellungsprozess aus Silbersalzen reduziert. Es wird behauptet, eine Fotografie garantiere durch ihren Herstellungsprozess dafür, dass sich ein Objekt oder Ereignis - der Referent - zur Aufnahmezeit vor der Linse befunden bzw. ereignet hat. Auf diese Weise verweise eine Fotografie immer auf eine äußere Wirklichkeit, wodurch sie bezeuge, dass etwas gewesen ist. Diese Ansicht teilt auch ein bekannter Zeitgenosse und bedeutender Impulsgeber Flussers, Roland

---

kraft“. Imagination ist Entfremdung, während Einbildungskraft - und ich benutze hier den Begriff von Kant - Einbildungskraft das Vermögen ist, vom Abstrakten wieder ins Konkrete zu kommen.“ (Flusser, 2010, track 3: 11.50)

<sup>16</sup> Es gibt auch Diskurse, die die Entstehung der modernen Semiotik in einen engen Zusammenhang zur Erfindung der Fotografie setzen. Innerhalb dieser Diskurse wird die Theorie aufgestellt, dass es erst durch die Erfindung der Fotografie zu der Durchbrechung der Dichotomie zwischen Malerei und Poesie in der klassischen Ästhetik kam und sich daraus überhaupt erst eine Theorie der Zeichen entwickeln konnte. „Man kann sich nur schwer vorstellen, dass sich eine Wissenschaft der Zeichen, insbesondere die Semiotik von Peirce, in einem präfotografischen Zeitalter hätte entwickeln können. [...] Eine Wissenschaft der Zeichen konnte sich erst entwickeln, nachdem die Technologie [Anm.: gemeint ist die Erfindung der Fotografie] den symbolischen Repräsentationen der Literatur und den ikonischen Repräsentationen der Malerei eine neue Dimension hinzugefügt hatte.“ (Lunenfeld, 2002: 166)

Barthes<sup>17</sup>. Für Roland Barthes ist die Fotografie im Gegensatz zu Flussers Ansicht ein uncodiertes Bild, eine Botschaft ohne Code. „Es heißt oft, die Maler hätten die PHOTOGRAPHIE erfunden (in dem sie den Ausschnitt, die Zentralperspektive Albertis und die Optik der camera obscura auf sie übertrugen). Ich hingegen sage: Nein, es waren die Chemiker. Denn der Sinngehalt des »Es-ist-so-gewesen« ist erst von dem Tage an möglich geworden, da eine wissenschaftliche Gegebenheit, die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, es erlaubte, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, die Emanation des Referenten.“(Barthes, 1989: 90)

R. Barthes stellt die chemisch-physikalische und somit kausale Beziehung zwischen Referent und Fotografie als das Wesensmerkmal für die Fotografie heraus, wobei der Referent der Fotografie gleichgesetzt wird mit dem Objekt, welches sich zur Aufnahmezeit vor dem Objektiv befand. Die Beziehung zwischen Referent und Fotografie beruhe nicht auf einem arbiträren, willkürlichen Code, d.h. auf Konventionen, sondern werde durch einen unbeeinflussbaren, mechanischen Abbildungsvorgang gesteuert. Dieser macht auch den mimetischen, analogischen Charakter der Fotografie aus. Für R. Barthes gibt eine Fotografie die Wirklichkeit nicht durch Zeichen wieder, die sich substantziell vom Vorbild unterscheiden, sondern sie bildet das perfekte Analogon der Wirklichkeit. Aus diesem Grund bestehe keine Notwendigkeit, zwischen dem fotografierten Objekt und der Fotografie einen Code einzufügen oder nach signifikanten Einheiten in der fotografischen Botschaft zu suchen. Die uncodierte Botschaft des fotografischen Bildes sei die Wirklichkeit, die die Information der Fotografie ausmache.

Allerdings gebe es laut Barthes auch bei Fotografien eine konnotative Ebene, d.h. ein zusätzlicher Code sei in der Botschaft des fotografischen Bildes enthalten. Diese konnotative Ebene der fotografischen Botschaft sei auf bildlicher Ebene nicht unmittelbar zu erfassen, da sie durch den gesamte Produktionsprozess impliziert werde, angefangen mit der Einstellung, durch die das fotografierte Objekt aufgenommen wird, bis hin zur Platzierung der Fotografie innerhalb eines Textes, wie beispielsweise in einer Zeitung. Dies führe dazu, dass in einer Fotografie zwei Typen von Botschaften koexistieren: die der Denotation, d.h. einer Botschaft ohne Code, und die der Konnotation, „das wäre die »Kunst« oder die Bearbeitung oder die »Schreibweise« oder die Rhetorik der Fotografie.“ (Barthes, 1990: 15) Diese Koexistenz zweier Botschaften im fotografischen Bild nennt Roland Barthes „das fotografische Paradox“ (ebd.)

---

<sup>17</sup> In einem seiner letzten Interviews antwortet Flusser auf die Frage von Miklos Peternak, welche Wissenschaftler in seine Richtung gearbeitet hätten und wer ihn beeinflusst habe, auch wenn sich seine Vorstellungen nicht in dieselbe Richtung bewegen. „Auf der einen Seite Roland Barthes, der sehr wichtig ist für mich. Ich habe mit seinem Denken angefangen, obwohl ich es für vollkommen falsch halte.“ in (Flusser, 2010, Track 4: 8.38)



Im starken Gegensatz dazu steht Flusser Deutung des fotografischen Bildes. Für ihn sind Fotografien sowie alle technischen Bilder nicht wirklich Bilder, denn sie seien hervorgebracht worden aus wissenschaftlicher Theorie - der Optik, der Physik, der Chemie, der Elektronik und der Quantenmechanik. Sie seien Bilder von Begriffen und Theorien und genau aus diesem Grund könne man bei einer Fotografie auch nicht von einem objektiven Bild der Wirklichkeit sprechen. Dies ist genau die Gefahr, auf die Flusser mit seiner Forderung nach einer Philosophie der Fotografie hinweisen möchte. Wir würden die technischen Bilder interpretieren, als seien sie traditionelle Bilder, die wir zu lesen gelernt haben, und genau hier liegen für Flusser die Gefahr und die Problematik der technischen Bilder.

„Sieht man sich die technischen Bilder näher an, so erweist sich, daß sie überhaupt keine Bilder sind, sondern Symptome von chemischen oder elektronischen Prozessen. Eine Fotografie zeigt einem Chemiker an, welche Reaktionen spezifische Photonen in spezifischen Molekülen von Silberverbindungen ausgelöst haben. Ein Fernsehbild zeigt einem Physiker an, welche Bahnen spezifische Elektronen in einer Röhre durchlaufen haben. So „gelesen“, sind die technischen Bilder objektive Abbilder von Vorgängen im Punkteuniversum. Sie machen diese Vorgänge ersichtlich, so wie in einer Wilsonkammer die Spur des Partikels ersichtlich gemacht wird. Wobei allerdings diese „Objektivität“ bekannte erkenntnistheoretische Schwierigkeiten bietet. Denn man wird nur der Partikel ansichtig, wenn man spezifische Vorrichtungen (Medien), wie empfindliche Flächen, Kathodenröhren oder Wilsonkammern, verwendet, womit sich als Schwierigkeit die Frage ergibt, ob diese Vorrichtungen das Phänomen nicht beeinflussen, das sie ersichtlich machen.“ (Flusser, 1985: 41)

Aus diesem Grund sind für Vilém Flusser Farbfotografien sogar noch schwerer zu entschlüsseln als Schwarz-weiß-Fotografien, da sie ihren theoretischen Ursprung - die physikalische und chemische Wissenschaft - noch mehr verschleiern. Das Grün einer Wiese auf einer Farbfotografie sei abstrakter als das Grau auf einer Fotografie, welches eine Wiese symbolisieren soll. Denn das Grün auf dieser Fotografie sei ein Bild des Begriffes, wie er in der Theorie der Chemie vorkomme und wie das „Programm“ der Kamera produziert worden sei, diesen Begriff in ein Bild zu übersetzen. Zwar beruhe das Grün der Fotografie auf Vorstellungen, die der Welt entnommen worden sind, zwischen dem tatsächlichen Wiesengrün und dem der Fotografie finde jedoch eine große Anzahl komplexer Codierungsvorgänge statt, die nicht erlauben, hier noch von Abbildung, einer mimetischen Relation, zu sprechen. Fotografien stellen für Flusser transcodierte Begriffe dar, die vorgeben, sie seien automatisch aus der Welt heraus auf die Fläche abgebildet worden. Der Fotograf bilde einen Gegenstand, den er fotografiert, nicht ab, sondern er zeige ihn, wie er sein soll, möglichst ähnlich zu dem Begriff, den er von diesem Gegenstand schon habe.

Dies sei der magische Moment der technischen Bilder. Diese zielten nicht darauf ab, die Wirklichkeit zu verändern, sondern die Begriffe, mit denen wir die Wirklichkeit beschreiben, und damit den Begriff der Wirklichkeit selbst.

„Je „echter“ die Fotofarben werden, desto lügnerischer sind sie, desto mehr vertuschen sie ihre theoretische Herkunft. Was für die Fotofarben gilt, gilt auch für alle übrigen Elemente des Fotos. Sie alle stellen transcodierte Begriffe dar, die vorgeben, sich automatisch aus der Welt auf die Fläche abgebildet zu haben. Eben diese Täuschung muß entziffert werden - um die wahre Bedeutung der Fotografie, nämlich programmierte Begriffe, aufzuzeigen; um offenzulegen, daß es sich bei der Fotografie um einen Symbolkomplex von abstrakten Begriffen, um zu symbolischen Sachverhalten umcodierte Diskurse handelt“ (Flusser, 2000: 40f)

So besteht nach Flusser zwischen der Fotografie und dem auf ihr abgebildeten Gegenstand, der Wirklichkeit, eben keine kausale Relation, auf Grund derer wir diese Bilder als Abbilder der Wirklichkeit lesen können. Sie seien keine objektiven Bilder der Wirklichkeit, gezeichnet durch den „Pencil of Nature“, sondern sie seien Symbole, die Begriffe und Theorien bedeuten, und sie müssten erlernt werden wie jede Sprache auch. Es ist diese symbolische Funktion der Fotografie und der technischen Bilder, auf die Flusser zeit seines Lebens aufmerksam machte und die er problematisieren - kritisieren - wollte. Aus diesem Grund benutzt er m. E. auch den Begriff des Indexes nicht oft, sondern eben jenen in der Zeichentheorie äquivalenten des Symptoms, da er die kausale Relation des Zeichens, des fotografischen Bildes, zu seinem Referenten, dem abgebildeten Objekt, der Wirklichkeit, im Gegensatz zu Peirce und Barthes anzweifelte. Unbezweifelbar ist, dass beim Fotografieren physikalische und chemische Prozesse vonstattengehen, deren Symptome später ersichtlich werden. Fotografien aber in eine kausale Relation zu dem auf ihnen abgebildeten Objekt oder der Wirklichkeit zu setzen, ist ein kulturell erlernter Interpretationsvorgang. Und solange wir sie als traditionelle Bilder deuten, die Phänomene in der Raumzeit bedeuten, verfallen wir ihrer Magie und sie verstellen den Blick auf die Welt. Fotografien und alle anderen technischen Bilder sind für Flusser deshalb Symbolkomplexe, deren Zeichenverfasstheit wir uns noch bewusst machen und deren Zeichensystem wir noch erlernen müssen. So beruht für ihn die Relation des fotografischen Bildes zu seinem Referenten auf einer ebenso arbiträren Beziehung wie die der Schrift zu dem von ihr bezeichneten Sachverhalt. Ihre Relation musste ebenso erlernt werden wie eine Sprache. Lesen können wir diese Bilder momentan nur, indem wir sie als traditionelle Bilder interpretieren, deren Symbolik wir zu lesen gelernt haben. Genau hierin liegt laut Flusser auch die Gefahr dieser Bilder. Auf diese Problematik, dass das Lesen der fotografischen Bilder auf einer kulturellen Konventionalisierung<sup>18</sup> fußt und es nicht auf den natürlichen Sehvor-

---

<sup>18</sup> Flusser spricht immer davon, dass ein Code intersubjektiviert werden müsse und bezeichnet damit einen Vorgang, der in Sprach- und -Zeichenphilosophie als Prozess der Konventionalisierung bezeichnet wird. Er verwendet damit

gang zurückzuführen ist, macht auch ein anderer Zeitgenosse Flussers, Nelson Goodman, in seinem Buch „Sprachen der Kunst“ aufmerksam, in dem er aus einem Bericht eines Ethnologen zitiert: „Mehr als ein Völkerkundler hat von der Erfahrung berichtet, wie er eine scharfe Fotografie eines Hauses, einer Person, einer vertrauten Landschaft Menschen zeigte, die in einer Kultur lebten, die keinerlei Kenntnis der Fotografie besaß; wie er sie das Bild in allen möglichen Winkeln halten oder es zur Untersuchung seiner leeren Rückseite umdrehen ließ, während der Eingeborene diese bedeutungslose Anordnung wechselnder Grauschattierungen auf einem Stück Papier zu interpretieren versuchte.“ (Goodman, 1997: 26)

Die Entzifferung von Fotografien, ob analog oder digital, die Genese des fotografischen Zeichens und seine Symbolik sind nicht zurückzuführen auf einen natürlichen Sehprozess, sondern beruhen auf einem intersubjektiven Konventionalisierungsprozess, der noch weit vor der Entwicklung dieser Technologie begonnen hat und dessen Bedeutung und Tragweite bis heute immer noch nicht erkennbar ist. Die im fotografischen Bild scheinbar repräsentierte Wirklichkeit steht nicht in einer kausalen Relation zu ihrer Ursache, sondern die Kausalität, als Kategorie des Denkens, muss um-/neugedacht werden und ist damit nach Flusser nicht die einzige epistemologische Kategorie, die im Universum der technischen Bilder ihre Gültigkeit verliert.

Die Tür zu diesem Universum aufgestoßen hat uns schon die Entwicklung der analogen Fotografie und eben nicht erst die Entwicklung der digitalen Bildtechnologie, weshalb ein so genannter „iconic - “ oder „pictorial turn“ - mit Flusser gedacht - eher dort zu finden wäre. Denn schon die analoge Fotografie war eines der ersten postindustriellen Produkte, die dem Materiellen seine Wertigkeit entzogen und die den Übergang in das Informationszeitalter kennzeichneten, weshalb man nach Flusser zwischen der analogen und digitalen Technologie auch keine ontologischen Differenzierungen machen darf.<sup>19</sup> Vilém Flussers Ansatz zu einer Philosophie der Fotografie, einer Philosophie der (technischen) Bilder, auf eine Medientheorie zu reduzieren, würde der Vielfalt und dem Ausmaß seines Denkens nicht gerecht werden. Sie muss wesentlich grundlegender erforscht und interpretiert werden. Ein erkenntnistheoretischer Anspruch ist ihr impliziert, jedoch unter der Bedingung, dass die in der abendländischen Philosophie übliche Trennung von Ethik, Epistemologie und Ästhetik - dem Guten, Wahren und Schönen - selbst auf dem Prüfstand gestellt wird. Seine Philosophie der Bilder sollte nicht verstanden werden als ein Ver-

---

einen phänomenologischen, husserlianischen, Begriff für einen für die Sprach- und Zeichenphilosophie grundlegenden Vorgang. Vgl. (Flusser, 2003: 250ff.)

<sup>19</sup>„Die Bildaufzeichnung [Anm. Derrida spricht hier über die digitale Technik] würde untrennbar von einer Bildproduktion und verlöre so die Referenz auf einen äußeren und einmaligen Referenten. Man hätte es – wie es vielleicht schon immer der Fall war, wenn man sich Rechenschaft darüber gibt – mit einer fotografischen Performativität zu tun, einer Sache, die einige in Aufruhr bringen kann und die auf einzigartige Weise das Problem der Referenz und der Wahrheit kompliziert, ohne es zu lösen. Einer Wahrheit, die – wie Augustinus gesagt hätte – zu machen wäre und nicht weniger zu entdecken.“ (Derrida, 2000: 282)

such, die Bilder zu analysieren, zu interpretieren, ihnen ein theoretisches Fundament zu verleihen oder sie in einen wissenschaftlichen Kontext zu überführen und ihnen dadurch einen epistemologischen Status zu verleihen. Sie ist vielmehr eine Bild - Philosophie, die auf das philosophische Potenzial, die Macht und die Auswirkungen der Bildtechnologien auf unser Denken aufmerksam macht. Ein Denken, dass zukünftig eben nicht mehr durch sprachliche Begriffe geprägt, sondern durch technische Bilder projiziert wird. Die Kommunikation und das Denken selbst werden bildlich, durch Bilder strukturiert. Denn die Veränderung der menschlichen Kommunikationsmittel hat Rückwirkungen auf das Wahrnehmen, das Denken, die sinnlichen Anschauungsformen, die Kategorien und Verstandesbegriffe sowie die Apperzeption - das Bewusstsein selbst.

„Wir sind daran eine neue Bewußtseinssebene zu erklimmen, auf welcher das Erforschen der tieferen Zusammenhänge, das Erklären, Aufzählen, Erzählen, Berechnen, kurz das „historische, wissenschaftliche, textuell lineare Denken von einer neuen, einbildenden, „oberflächlichen“ Denkart verdrängt wird. Und daher hat es für uns jeden Sinn verloren, zwischen Eingebildetem und etwa nicht Eingebildetem, zwischen Fiktivem und „Realem“ unterscheiden zu wollen. Das abstrakte Punkteuniversum, aus dem wir empor tauchen, hat uns gezeigt, daß alles Nichteingebildete ein Nichts ist. Daher haben wir die Kriterien „wahr/falsch“, „echt/künstlich“ oder „wirklich/scheinbar“ aufgeben müssen, um stattdessen das Kriterium „konkret/abstrakt“ anzuwenden.“ (Flusser, 1985: 44)

## Literatur

- Baier, Wolfgang (1977): Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Schirmer/Mosel, München
- Barthes, Roland (1990): Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Barthes, Roland (1989): Die Helle Kammer, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1963): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild, Fink, München.
- Cohnen, Thomas (2008): Fotografischer Kosmos, Der Beitrag eines Mediums zur visuellen Ordnung der Welt, transkript, Bielefeld.
- Derrida, Jacques (2000): Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur, Im Gespräch mit Hubertus v. Ameluxen und Michael Wetzels, in Hubertus v. Ameluxen (Hrsg.): Theorie der Fotografie IV 1980-1995, Schirmer/Mosel, München.
- Deleuze, Gilles (1997): Das Bewegungs-Bild, Kino 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Goodman, Nelson (1997): Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Flusser, Vilém (1966): ?, aus dem unveröffentlichtem Nachlass, \_Vilém\_Flusser\_Archiv Nr.: 1788
- Flusser, Vilém (1988): Die Krise der Linearität, Benteli Verlag, Bern.
- Flusser, Vilém (2000): Für eine Philosophie der Fotografie, European Photography, Göttingen, 9. Auflage.
- Flusser Vilém (1985): Ins Universum der technischen Bilder, European Photography, Göttingen.
- Flusser Vilém (2003): Kommunikologie, Fischer, Frankfurt am Main.
- Flusser, Vilém (1998): Standpunkte, Texte zur Fotografie, European Photography, Göttingen.
- Flusser, Vilém: „We shall survive in the memories of others“, ein DVD Projekt des Center for Culture & Communication Foundation in Kooperation mit dem Vilém\_Flusser\_Archiv der Universität der Künste Berlin (Hrsg.) (2010): Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, dt. Übersetzung: Claudia Becker.

- Track 1: Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution, Lecture, Budapest, 7<sup>th</sup> April, 1990 (24'30')
- Track 2: On technical images, chance, consciousness and the individual, Interview by Miklós Peternak in Munich, 17<sup>th</sup> October, 1991 (38')
- Track 3: On religion, memory and synthetic image, Interview by Miklós Peternak in Budapest, 7<sup>th</sup> April, 1990 (13'30')
- Track 4: On writing, complexity and the technical image, Interview by Miklós Peternak in Osnabrück, September 1988 (10'30')
- Lunenfeld, Peter (2002): Digitale Fotografie. Das dubitative Bild, in: Herta Wolf (Hrsg.): Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters Band I, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002
- Mitchell, W.J.T. (1994): Picture Theory: Essays on verbal and visual representation, The University of Chicago Press, Chicago.
- Peirce, Charles Sanders (1986): Die Kunst des Rasonierens, in: Christian Kloesel/ Helmut Pape (Hrsg.): Charles S. Peirce, semiotische Schriften, BD 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M. S.193.