

**Katerina Krtilova**  
**Vilém Flussers Bild-Theorie:**  
**Zur Philosophie des technischen Bildes**  
**ausgehend von der Fotografie**

„Ich interessiere mich für den Umbruch in der Struktur des Denkens.“

(Flusser 1996: 86)

### **Die medienphilosophische Methode**

Das „technische Bild“, einer der Grundbegriffe der Medientheorie, der bei Vilém Flusser „[e]ine systematisch zentrale Bedeutung erhält“ (Roesler/Stiegler 2005: 37), scheint für gegenwärtige Medien- und Bildtheorie seine Aktualität verloren zu haben: das Interesse an technischen Bildern richtet sich vor allem auf sogenannte epistemische oder wissenschaftliche Bilder, Visualisierungsverfahren in den Naturwissenschaften, Diagramme, computergenerierte Modelle etc.<sup>1</sup> (die Flusser auch, aber nicht ausschließlich unter technische Bilder fasst). Die Medienphilosophie wendet sich einer „Logik des Bildlichen“ zu, dem Zusammenhang von „Bild und Logik, Denken und Visualität“, „Argumentationsweisen in Bildern...“, das epistemische Potenzial der Bildlichkeit“ (Mersch/Heßler 2009: 8), besonders in Bezug auf Visualisierungen in den Wissenschaften; einen anderen Zugang stellt dann die Bewegtbildforschung dar, die ebenfalls von Theorien jenseits einer dem Text verhafteten ‚Leseweise‘ ausgeht.

Vilém Flussers Philosophie der technischen Bilder und der ihnen entsprechenden „Einbildungskraft“ wurde vorwiegend in den 80er Jahren entwickelt, der Anfangsphase der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Medienforschung, und ist auch daher von der Abgrenzung gegenüber dem ‚Kultur als Text‘ Paradigma geprägt, einer kritischen Auseinandersetzung mit Narrativität und Repräsentation, Verschiebungen in den etablierten geisteswissenschaftlichen Disziplinen und neuen Forschungsthemen (Medien, Kommunikations- und Informationstechnologien). Diese Problematik formuliert Flusser nicht nur in seiner Fragestellung, indem er das technische Bild der Schrift, dem schriftlichen, begrifflichen Denken, der Geschichte gegenüberstellt, sondern auch selbstreflexiv, indem er sich selbst die Rolle des ‚immer noch‘ Schreibenden zuschreibt und einen „Umbruch“ nicht nur in den „menschlichen Beziehungen“, Codes, Kultur oder Medien

---

<sup>1</sup> Vgl. zum Beispiel die Sammelbände *Das technische Bild* (Bredekamp 2008) oder *Konstruierte Sichtbarkeiten* (Heßler 2005).

diagnostiziert, sondern auch in der Philosophie, ja der „Struktur“ oder den „Methoden“ des Denkens. Allerdings ist es gerade das technische Bild und die Einbildungskraft, die *hinter* der abgesteckten Grenze liegen, die Flusser nie ganz verlässt: das schriftliche, geschichtliche, lineare Denken. Im Vordergrund bleibt somit auch die Frage des Begriffes, des Begrifflichen und seiner Grenzen, nicht eine eigenständige Logik des Bildlichen. Seine Philosophie bzw. *Phänomenologie* der Fotografie, des Fernsehens oder des Films deuten die spezifische Medialität des jeweiligen Mediums an, aber entwickeln ihr Potenzial erst auf der Ebene einer Medienphilosophie oder Philosophie der Medialität, die Flusser selbst als „Methode“ markiert, diese aber im Sinne der heutigen Medienphilosophie gleichzeitig in Frage stellt. Zu den Voraussetzungen der Medienphilosophie zählt: das Denken ist sich selbst gegenüber nicht ‚blind‘; „Philosophische Begriffe treten derart als gemacht hervor, als herangebildet und in Umlauf gesetzt mithilfe oder unter dem Einfluss benennbarer dinglicher Werkzeuge und Anordnungen. Begriffsbildung und -arbeit (und damit im weitesten Sinne: Argumentation ist demnach operativ, und ihre Instrumente und Umstände bleiben nicht ohne Wirkung auf die Begriffe und Argumente, denn sie machen nicht nur wahrnehmbar und mitteilbar, sondern darüber hinaus auch, in je festzustellendem Umfang, denkbar und argumentierbar.“ (Engell/Siegert 2010: 7) Es geht also um reflexive Strukturen, die in und mit Medien stattfinden bis hin zu sich selbst beobachtenden und reflektierenden Agenturen. Der Standpunkt, von dem aus etwas beschrieben, begriffen, verstanden oder dargestellt wird, erfährt damit eine Art Dezentrierung, genauso wie sein Bezugspunkt: Gegenstand, Sachverhalt, Zeichen, Material – das Mediale ist im „Dazwischen“ anzusiedeln, im Bereich von Praktiken, Vollzügen, Dispositiven, Konstellationen, jenseits von grundlegenden Dichotomien von materiell - symbolisch, sinnlich – intelligibel, Innen/Außen.

Auf der einen Seite weist Flusser als seinen Ausgangspunkt die „phänomenologische Methode“ aus, findet in der Fotografie „die universale ‚Mathesis‘ des phänomenologischen Zweifels“, auf der anderen Seite geht sein unter anderem phänomenologisch inspiriertes<sup>2</sup> Modell des „Standpunktwechsels“ weit über die Frage der phänomenologischen Methode hinaus in Richtung eines medienphilosophischen Denkens des Dazwischen.

Der Standpunktwechsel als Umkreisen eines Gegenstandes wird von Flusser in verschiedenen Formen beschrieben, in *Pilpul I* und *II* als die eigene „Denkweise“ in der „Dynamik der jüdi-

---

<sup>2</sup> Der Stellenwert expliziter und impliziter Verweise auf andere Autoren und Konzepte ist allerdings dadurch geprägt, dass sich Flusser mit den entsprechenden Texten und Begriffen als solchen nicht auseinandersetzt – zumindest nicht im Rahmen der Regeln des philosophischen-wissenschaftlichen Diskurses, von dem Flusser seine Vorgehensweise – den Essay – abgrenzt und damit verbunden auch eine andere Lesart fordert (vgl. Ernst 2005, Guldin/Finger/Bernardo 2009 u.a.). Seine „Einbildungskraft“ (als den neuen Bildern entsprechende „Denkweise“ oder „Bewusstseinssebene“) wird zwar mit dem Verweis auf Kant eingeführt und z.B. auch mit der Kybernetik und dem Strukturalismus in Verbindung gesetzt; *Flussers* Einbildungskraft ist allerdings trotzdem weitaus näher an einem völlig neuen Begriff wie der „Techno-Imagination“.

schen Reflexion“ (und in direkten Bezug zu Edmund Husserls Phänomenologie setzt: „...die Struktur der Gedankenbewegung ist die gleiche.“ /Flusser 2000: 152/). Die jüdische Reflexion ist nämlich „ein Tanz um einen gegebenen Gegenstand, sie greift ihn von verschiedenen Seiten aus an, sie entfernt sich von ihm in verschiedene Richtungen, um sich ihm wieder zu nähern und dort mit anderen Reflexionen zusammenzustoßen.“ (Ebd. 2000: 141) Eine andere Formulierung: „Die den Seitenkern umzingelnden Kommentare sind nicht nur auf diesen Kern, sondern ebenso gegeneinander gerichtet. ... Beim Pilpul geht es nicht darum, die Sache, auf die man immer wieder zurückkommt, zu bejahen oder zu verneinen, sondern sie von so vielen Standpunkten wie möglich anzugehen und letztere dabei in gegenseitigen Konflikt zu bringen. So als ob Pilpul aus der ‚Wahr-Falsch-Logik‘ in eine mehrwurzelige Logik hinübergewechselt wäre.“ (Ebd.: 149/150) Die gleiche Methode in der Beschreibung des Fotografierens: „Von jedem dieser Standpunkte wird ein spezifischer Aspekt des Dings ersichtlich. Jüngst haben wir sogar ein Instrument zum Springen von Standpunkt zu Standpunkt erfunden. An jedem dieser Standpunkte hält es den entsprechenden Aspekt fest, und dann kann man die festgehaltenen Standpunkte sammeln. Das Instrument heißt ‚Fotokamera‘...“ (Flusser 1998a: 235)

Die „phänomenologische Methode“ nutzt hier Flusser ebenso wie die „jüdische Reflexion“ auch und vor allem, um sich durch sie „von verschiedenen Seiten“ oder „Standpunkten“ aus dem Gegenstand der „Methode“ zu nähern, die niemals definiert wird und auch nicht definiert werden kann, wie sich noch zeigen wird. Und doch ist es gerade Flussers Thematisierung der – seiner – Methode, die einen wichtigen Orientierungspunkt für die Arbeit mit seinen Texten bietet: die Suche nach einer neuen Philosophie, neuen „Methoden des Denkens“ (Flusser 2003: 7) ist eng mit Flussers Methode des Schreibens, des schreibenden Denkens verbunden, das keinesfalls auf literarische Figuren reduziert werden kann (die gegen den wissenschaftlichen, philosophischen Text abgegrenzt werden können).

Die *phänomenologische* Methode kann zum Ausgangspunkt werden, insofern die Rolle des phänomenologischen *Textes* in den Vordergrund tritt, wie bereits in Max Schelers Verteidigung von Husserls Phänomenologie gegen den Vorwurf der Tautologie: das Kreisen um einen Gegenstand ist Ziel und Sinn der Untersuchung, nicht die Definition des Gegenstandes<sup>3</sup>. In einem weiteren Schritt zeigt dann Julius Jonas die Differenz des „phänomenologischen Textes“ als „Zur-Erschauung-Bringung“: die phänomenologische Methode realisiert sich in der „phänomenologi-

---

<sup>3</sup> „Dieser Sinn ist allein: dem Leser ... etwas zur Er-schauung bringen, das seinem Wesen nach nur und nur erschaut werden kann und für dessen *Zur-Erschauung-Bringung* alle Sätze, die in dem Buch vorkommen, alle Folgerungen, alle eventuell eingehenden vorläufigen Definitionen, alle vorläufigen Beschreibungen, alle Schlußketten und Beweise in ihrer Gesamtheit nur die Funktion eines Zeigestabes haben, der auf das zu Erschauende hindeutet (Husserl). In dem Buche selbst kann nun aber das zu Erschauende nie und nimmer vorkommen – in keinem seiner Urteile, Begriffe, Definitionen. In ihm ist es notwendig das X, das durch alles, was in dem Buche steht, lediglich eingekreist wird – ...“ (Scheler 2000: 391/392)

schen Beschreibung“ und kann somit über die „programmatischen“ Texte von Husserl und Heidegger hinaus auf Kafkas Romane als Beispiel für „phänomenologische“ Texte ausgeweitet werden, in denen „die Sprache mit dem in ihr Dargestellten zusammenfällt“ (Jonas 2004: 14, mit dem Verweis auf Walter Biemels Analysen).

Flussers „Standpunktwechsel“ von Beschreibungen der Medien Fotografie, Film, Fernsehen, aber auch Schrift und Bild, wie auch sagen wir begriffs- oder ideengeschichtlichen Erörterungen (klassischen metaphysischer Fragen) bis hin zur Problematisierung von Philosophie, Theorie, Denken, Begriff und Methode ist ‚sprunghaft‘: sie passiert *in* den jeweiligen Beschreibungen, die Brüche und Verschiebungen aufweisen, die andere Argumentationslinien, Zusammenhänge und Schlüsse als die „lineare“ Lesart zulassen.

In etlichen Interpretationen von Vilém Flussers Werk wurde bereits auf die Besonderheiten seiner Schreibweise hingewiesen, nicht nur im Sinne einer Gratwanderung zwischen Literatur und Philosophie und damit der Möglichkeit Flussers ‚Erzählungen‘ und Metaphern als literarische Figuren aufzufassen, sondern auch in der vielschichtigen Verbindung von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ gezeigt, als integraler Bestandteil von Flussers Philosophie: das „Geschichten schreiben“ (vgl. Ernst 2005), die Metaphorizität, Wiederholungen und Verschiebungen von/in bestimmten Motiven, Begriffen und verschiedenen sprachlichen Versionen eines Textes, Widersprüche und Verbindungen zwischen verschiedenen Texten zur gleichen Problematik. (Guldin 2005) „Solche Widersprüche dürfen nicht einfach negiert oder wegerklärt werden, weil an ihnen die Denkbewegung ablesbar wird.“(Guldin/Finger/Bernardo 2009: 99)

Die hier vorgeschlagene Lesart von Flussers Texten setzt an dieser Stelle an, der Differenz dieses Standpunktes, die eine Denkbewegung in der Argumentation zu verfolgen erlaubt, die nicht durch die Analyse des (literarischen) ‚Textes‘ abstrahiert werden kann, sondern ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ gleich und gleichzeitig betrifft. Obwohl es im Folgenden um Flussers Text zur Fotografie, die Fotografie, Flussers Konzept des technischen Bildes und der Schrift gehen wird, bilden diese ‚Gegenstände‘ – in Anlehnung an Niklas Luhmanns Unterscheidung – nur die Form, in der sich das jeweilige ‚Medium‘ befindet: in der Fotografie das Denken des „technischen Bildes“, im „technischen Bild“ die „Methode“, in der „Methode“ schließlich Flussers Philosophie der Medialität, seine medienphilosophische ‚Methode‘ (oder auch vom heutigen Standpunkt aus: Medienphilosophie als ‚Methode‘). „Medium“ wäre hier allerdings mit „Medialität“ im skizzierten Sinn zu ersetzen: in Flussers von ihm selbst gestellten Frage der Methode lässt sich eine unthematisierbare ‚Methode‘ aufweisen: die Differenz oder genauer im Sinne einer *differance* der Medialität (der medialen Bedingtheit des jeweiligen Standpunktes), die in jeder medienphilosophischen Analyse ‚mitläuft‘ – sich aber nur in einem Dazwischen, in Brüchen, Rissen, Paradoxien, im Vollzug

(vgl. Mersch 2010a,b u.a.) zeigt. Das Ziel der folgenden Überlegungen ist *mit* Flusser, *in* seiner Praxis die „neuen Methoden des Denkens“ zu erproben ebenso wie zu reflektieren, in seinem Konzept von „Einbildungskraft“ und Reflexivität nachzuvollziehen – in Form von insbesondere der Philosophie der Schrift und des technischen Bildes.

Die Herausforderung dieses Zugangs ist klar: es gibt keinen Meta-Standpunkt, von dem aus sich Thema, Methode und Gegenstand überblicken ließe – die „Markierungen“ (vgl. Rauscher 2003: 19f) im Text, die seine Linearität aufbrechen<sup>4</sup> zu bestimmen bedeutet, sie nicht anhand z.B. der Methode literarischer Analyse zu *finden*, sondern sie als Teil einer medienphilosophischen ‚Methode‘ zu bestimmen, ‚erfinden‘. Es kann keine Methode dieser Praxis geben, ebenso wenig wie die Dekonstruktion keine Methode ist (Mersch 2006).

Ähnlich wie bei Jacques Derrida verfolgt Flusser die Paradoxie einer standpunktlosen Standortbestimmung, einer ‚Methode‘ auf dem Schauplatz der Schrift – um durch die Möglichkeiten der Reflexion, die sich bereits in der Problematisierung der Schrift ergeben über die Schrift-Reflexion hinauszugehen.

### **Technische Bilder sind „nachgeschichtlich“.**

*Für eine Philosophie der Fotografie* erzählt zunächst eine Geschichte. Nicht die Geschichte der Fotografie, aber eine Geschichte der westlichen Kultur aus der Perspektive zweier grundlegender „Codes“: Schrift und Bild. Der Text beginnt mit der Hypothese, dass „in der menschlichen Kultur seit Urbeginn zwei grundsätzliche Einschnitte beobachtet werden können“: die „Erfindung der linearen Schrift“ und die „Erfindung der technischen Bilder“ (Flusser 2006: 7). Das erste Kapitel zeigt: diese ‚Geschichte‘ ist eine *Mediengeschichte* im Sinne einer „*medialen Historiographie*“ (vgl. Engell/Vogl 2001: 5f): es geht gleichzeitig um eine Geschichte der Medien und Medien der Geschichte<sup>5</sup>. Die Erfindung der linearen Schrift bedeutet: „die zirkuläre Zeit der Magie in die lineare Geschichte [umzucodieren]. Das war der Beginn des ‚geschichtlichen Bewußtseins‘ und von ‚Geschichte‘ im engerem Sinn.“ (Flusser 2006: 10) Die Schrift ist nicht nur (aber auch) das Leitmedium, dessen Rolle in der (Kultur-) Geschichte des Westens beobachtet wird, sondern gleichzeitig das Medium, in dem Geschichte geschrieben wird, in dem Geschichte überhaupt denkbar wird. „Es ist der Glaube, daß die ‚Welt‘ prozessual ist, das heißt ein Geschehen; daß ‚Sein‘ ein Werden ist, und also Leben ein Fortschreiten dem Tod entgegen; daß sich die Dinge zeilenförmig ‚ereig-

---

<sup>4</sup> Es soll betont werden, dass der ‚Text‘ selbst ist nur einer der Rahmen oder Formen ist – es geht also nicht um Intertextualität als auf den Text bezogenes Verfahren.

<sup>5</sup> Vgl. die Beiträge der Themenhefte *Mediale Historiographien* (2001) und Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa) ? (2006) des *Archivs für Mediengeschichte* (No.1 und 6).

nen?; daß die Zeit ein eindeutiger Strom ist, in welchem sich nichts wiederholt ...; daß sich die Dinge eins nach dem anderen und aus dem anderen entwickeln und daß man sie erklären kann, wenn man diese Folge aufzählt; daß es möglich ist, die ‚Welt‘ zu lesen, daß heißt in klare und distinkte Begriffe aufzulösen. Kurz, es ist der Glaube, daß die ‚Welt‘ eine Struktur hat, in welcher sich Symbole zu linearen Codes ordnen.“ (Flusser 1999a: 38)

Und in aller Deutlichkeit Flussers bekannter (tautologischer, vgl. Scheler 2000: 391f) Schluss und gleichzeitig das „Ende der Geschichte“ (Flusser 1995: 34): „Das historische Bewusstsein ist eine Folge der Schrift, es stellt sich beim Schreiben heraus. Die Geste des Schreibens erzeugt es.“ (Flusser 2009: 102) Da sich im Schreiben „Dinge zeilenförmig ‚ereignen‘“, kann die ‚Welt‘ gelesen werden. Flussers Schluss betrifft nicht *die* Geschichte – im Alltagsverständnis und im Sinne der historischen Forschung –, sondern den „linearen Diskurs“. Ein Schrift-Denken, das den Vergleich mit Jacques Derridas „grammatologischer“ Kritik am „logozentrischen“ Denken anbietet (vgl. Derrida 1974), wobei sich Derridas ‚Stil‘ auf den ersten Blick von Flussers Umgang mit dem Text unterscheidet: die dekonstruktive ‚Methode‘ entwickelt Derrida im Rahmen des (philosophischen) Textes, der (Philosophie-) Geschichte, in den Begriffen und Vorgehensweisen der Philosophie. Flusser dagegen setzt (auf) eine „Revolution“ (Flusser 2006: 74), die ihm einen „nachgeschichtlichen“ Standpunkt verschafft – und damit gleichzeitig einen meta(theoretischen) Standpunkt, durch den er sich dem „Standpunktwechsel“ entziehen könnte und die schriftliche, lineare Reflexivität einklammern und gegen das neue Denken – Einbildungskraft – abgrenzen. Das Misslingen der These vom „Ende der Geschichte“ im Doppelsinn von ‚Geschichte‘ als die Geschichte und Erzählung, wie es Christoph Ernst in *Essayistische Medienreflexion* (Ernst 2005: 323-363) gezeigt hat: in der selbstreflexiven Wendung der Schrift erschließt sich der Sinn von *der* Geschichte immer aus der Perspektive des eigenen „Geschichtenschreibens“ (Ernst 2006: 354f). In diesem Misslingen ist aber gleichzeitig die Differenz der Differenz angelegt, mit Derrida formuliert: die Spur der Denkbewegung, die sich nicht in der schriftlichen Selbstreflexion erschöpft, sondern auf eine andere Weise reflexiv verfährt, sich ereignet, setzt – nicht nachträglich.

„Nachgeschichte“ kann Flusser aus der Geschichte, seiner Version der Verschiebung zu „Geschichten“ und auch dem „Geschichten schreiben“ nicht begründen, aber *in* seinem *Standpunktwechsel* markiert er Zugangspunkte zu einer nicht-„linearen“, „prozessualen“, „kausalen“, von „klaren und distinkten Begriffen“ bestimmten Denkweise. Das ist für Flusser – wieder ähnlich wie für Derrida – die Differenz der *Schrift*: eine neue Denkweise, die sich bereits im Denken der Schrift *vollzieht* (vgl. Mersch 2006) und nur ‚beschreibend‘ niemals bestimmt werden kann.

Die Schwierigkeit des „Geschichtenschreibens“ kommt im ersten Kapitel von *Die Schrift* zum Ausdruck, wenn Flusser über das *über die Schrift schreiben* schreibt, ohne dabei auf die Geschichte,

die Geschichte der Schrift, den „linearen Diskurs“, die „Geste des Schreibens“, den „alphanumerischen Code“ usw. auszuweichen. Das Medium des ‚über‘ (Schreibens) verschwindet sozusagen hinter der jeweils erzählten Geschichte, der Erklärung eines Sachverhaltes, Beschreibung einer Handlung etc., wie das Fensterglas, wenn man aus dem Fenster schaut – ein von Flusser verwendetes Gleichnis. In der *Schrift* richtet die Beschreibung auf das ‚über‘ selbst – das nie anders definiert werden kann als im Schreiben ‚über‘, Beschreiben, *als* Beschreiben. Dabei fallen Methode und Gegenstand zusammen: „Die Schrift ist dabei zugleich Gegenstand (steht gegenüber) und Waffe, die gegen den Gegenstand vorgeht.“ (Flusser 2002: 9). Die Möglichkeiten der schriftlichen Reflexivität fasst Niklas Luhmann folgendermaßen zusammen: Die Schrift eröffnet „neue[n] Ebenen von Reflexivität, einschließlich den Möglichkeiten, Beobachter als Beobachter zu beobachten.“ (Luhmann 1994: 416) Dieses Prinzip und Paradox der (Selbst-)Reflexivität – das im Bild einander gegenüberstehender Spiegel kulminiert – bleibt für Flusser ein ungelöstes Problem, insofern er auf dem ‚schriftlichen‘ als ‚geschichtlichen‘ Standpunkt verharrt (als immer noch nur Schreibender), genauer gesagt den eigenen Standpunkt im Anschluss an die phänomenologische Methode begreift, nicht als Standpunktwechsel, „Perspektivität“ (Krämer 2003: 82). Um zu dem durch die ‚Nachgeschichte‘ in ihrer Spur und Differenz formulierten Problem zu kommen, ist ein ‚Sprung‘ zur nächsten Definition des technischen Bildes nötig und der Frage von Begriff – Bild, die im Mittelpunkt des folgenden Kapitels steht.

An dieser Stelle soll festgehalten werden, dass sich Flussers Auffassung der „Methode der Reflexion“<sup>6</sup> in Bezug auf die Schrift in Richtung der neuen Art von Reflexion in Form der „Einbildungskraft“ verschiebt: sein ‚reflexiven Beschreiben‘ ist nicht nur das durch Schrift ermöglichte „Nachdenken“, sondern auch eine gegenläufigen Bewegung zu der potenziell unendlichen Reihe von Beschreibungen von Beschreibungen, dem „Nach-“ und „über“ Denken selbst. Inwiefern diese Art von „Gegenbewegung“ realisiert werden kann, bzw. dass sie nur realisiert werden kann, deutet auch Niklas Luhmann an, in dessen systemtheoretischer Perspektive Schrift ebenfalls zur ‚Systemgrenze‘ wird; seine Anmerkung zu Derridas *Grammatologie*: „Ob ein Beobachter dieses Argument verwenden könnte, um die logischen Vorannahmen zu ‚dekonstruieren‘, um die Ordnung der Unterscheidungen umzukehren, um zu weiteren Umkehrungen zu gelangen ... um Hierarchie durch Heterarchie und die Ordnungen logischer Typen durch Beobachtungen zweiter oder dritter kybernetischer Ordnungen zu ersetzen, ist im Voraus schwer und nur auf der Grundlage von Derridas verbaler Akustik zu entscheiden. Man muß es ausprobieren, um zu sehen, ob es geht.“ (Luhmann 1994: 420)

---

<sup>6</sup> Die Beschreibung der Methode der Reflexion in *Thought and Reflection* (vgl. Flusser 2005a: 3) ähnelt sehr der späteren Charakteristik des „Nachdenkens“ und der Schrift, – eine der ‚Querverbindungen‘ zu den Argumentationslinien der ‚Geschichten“.

Flusser lässt sich auf das Experiment ein. Seine Wende zur „Nachgeschichte“ wird als *experimentelle* Auseinandersetzung mit einer Denktradition interessant, die philosophische Systeme, den Umgang mit Sprache, wissenschaftliche Theorien und Praxis, verschiedene Kulturtechniken und die jüdische und christliche Tradition umfasst. Sein Beitrag in der Auseinandersetzung mit *Schrift*, ebenso wie mit dem Bild, liegt nicht in der Ausarbeitung einer neuen Art von Schriftforschung, wie sie heute mit Blick auf Materialität, Operativität und Medialität der Schrift, Schriftbildlichkeit oder Mediengeschichte entwickelt wird, sondern in seiner ‚Methode‘: Die „Sprünge“ zwischen möglichen Standpunkten, von denen aus Schrift bestimmt werden kann, ermöglichen entsprechende Fragestellungen, erschließen ganz andere Arten von Fragen als solche, die ein (wissenschaftlicher, philosophischer[...]) *Text* vorgibt. Es sind Fragen der Schrift in ihrer grafischen Gestalt, die Rolle der Zahlen im „alphanumerischen Code“, das Verhältnis von Schrift und Schreibmaschine oder Buchdruck bis zu der Frage der Auswirkung, Beeinflussung, Verbindung der alphabetischen Schrift, Geschichtsschreibung, Wissenschaft und Philosophie.

Vilém Flussers Interesse gilt aber stets an erster Stelle „dem Umbruch in der Struktur des Denkens“ – als diesen Umbruch, seinen Gegenstand und gleichzeitig Methode führt er das Bild ein. Ohne das Bild blieben die sich gegenüberstehenden Spiegel der Reflexion blind.

### **Die Fotografie ist ein Bild von Begriffen.**

Bevor wir uns den ‚Geschichten‘ über (technische) Bilder zuwenden, die sich allerdings bei näherer Betrachtung weniger als Geschichten, sondern vielmehr als ‚Bilder‘ herausstellen, gilt es, die „Dialektik“ von Schrift und Bild als ‚Methode‘ zu bedenken. Dieses Bedenken wäre *mit* Flusser als ‚auseinanderdenken‘ zu charakterisieren – in wörtlicher Übersetzung des tschechischen Wortes „rozmýšlení“<sup>7</sup>, das als Äquivalent von „Nachdenken“ und „reflection“ (Flusser 2005a: 3) eingeführt wird und bereits auf die Charakteristik des in, mit und über Bilder Denkens hinweist.

Während sich beim Nachdenken über Geschichte – den linearen Diskurs – Schrift – „Überschrift“ (der Titel des zitierten ersten Kapitels *Der Schrift: das ‚über Schrift schreiben‘*) – die einzelnen ‚Standpunkte‘ oder ‚Ebenen‘ relativ klar differenzieren lassen, wird dies in der „Dialektik“, zwischen Schrift und Bild, schwierig: Hier findet der eigentliche „Umbruch“ statt, der in „Nachgeschichte“ noch aufgeschoben wird. Flusser vollzieht einen Bruch mit und in der ‚Methode‘, von der metatheoretischen Ebene, die auf das neue Denken ebenso wie sein eigenes Denken gerichtet ist (vom Standpunkt der „Nachgeschichte“ aus), über die Thematisierung der Reflexion

---

<sup>7</sup> Flussers Wortwahl im Tschechischen ist aufschlussreich: dem deutschen „Nachdenken“ entspricht ebenfalls das geläufigere „přemýšlení“, in dem die Präposition („pře/s/“) „über“ bedeutet.



(bzw. Reflexionsarten oder -modi) bis zur eigenen ‚Technik‘ des linearen Schreibens, die als „Selbst-technisierung von Sprache und Rede“ (Campe 2009: 315) in Erscheinung tritt.

Die bekannte Definition „Die Fotografie ist ein Bild von Begriffen.“ (Flusser 2006: 34) ist erklärungsbedürftig – *wie*, ein „Bild von Begriffen“? Vilém Flusser liefert eine ‚historische‘, eine sagen wir ‚ideengeschichtliche‘ und eine technisch-materielle Antwort. Die ‚historische‘ Antwort: „...die Frage nach dem Verhältnis zwischen Texten und Bildern“ ist eine „Zentralfrage der Geschichte“, „Bei diesem dialektischen Prozeß verstärken begriffliches und imaginatives Denken einander gegenseitig - ...“ (Flusser 2006: 11). Das gleiche Problem ‚technisch-materiell‘ mit impliziten ‚ideengeschichtlichen‘ Hintergrund:

„Eine Fotografie ist nicht das Bild eines Sachverhaltes, wie es das traditionelle Bild ist, sondern sie ist das Bild einer Reihe von Begriffen, welche der Fotograf in bezug auf eine Szene hat, die einen Sachverhalt bedeutet. Nicht nur kann die Kamera nicht ohne Texte (zum Beispiel chemische Formeln) existieren, sondern der Fotograf muss zuerst imaginieren, dann begreifen, um zuletzt ‚techno-imaginieren‘ zu können.“ (Flusser 1999b: 28)

Wie diese Formulierung bereits deutlich macht („Nicht nur...sondern“), sind z.B. „chemische Formeln“ ein Aspekt, nicht aber die Entsprechung der ‚Begriffe‘ des fotografischen Bildes. Das Augenmerk ist auf das ‚begriffliche‘ und ‚imaginative‘ Denken gerichtet, die Verweise auf philosophische Begriffe und Autoren reichen von „Ideen“ und Platon, „der Dichotomie Realismus-Idealismus“, „clare et distincte“, die „Schritte der Abstraktion“ und Husserl bis „Einbildungskraft“ und Kant; Flusser zitiert dabei aber nie aus den jeweiligen Texten, eine Auseinandersetzung mit den Quellen wird als eine bestimmte wissenschaftliche Vorgehensweise programmatisch ausgeschlossen und einer „innenstehenden“ essayistischen Verfahrensweise gegenübergestellt (vgl. seinen Essay über den Essay /Flusser 2005b/). Der expliziten Bezugnahme auf die jeweiligen philosophischen Begriffe und Konzepte kommt damit die Rolle der Markierung einer ‚Schicht‘ in der Medialität<sup>8</sup> (vgl. Engell 2000: 280f) des technischen Bildes zu, wobei eine mögliche Unterscheidung von Objekt- und Metasprache gleich problematisch wird – Flusser thematisiert in den Verweisen nicht nur seine Herangehensweise und betreibt Begriffsklärung, sondern problematisiert damit gleichzeitig das ‚Objekt‘: im Bruch oder Riss im Bedenken des Bildes, das hier als *Vorstellung* in einer bestimmten philosophischen Tradition *und* als visuelles technisches Bild (das in den Kontext der wissenschaftlichen, epistemischen Bilder gestellt werden kann) gedacht wird. Zudem wird gleichzeitig in der Auseinandersetzung mit der Imagination bzw. Einbildungskraft und damit zusammenhängenden Konzepten der Umbruch des „begrifflichen“, „wissenschaftlichen“, „geschichtlichen“ Denkens zu einem ‚bildlichen‘ Denken gedacht, der wieder-

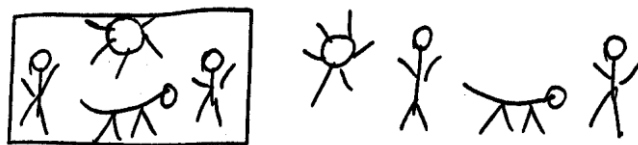
---

<sup>8</sup> Eine hierarchische Anordnung von Schichten der Medialität wie bei Lorenz Engell schlägt Flusser im Ansatz im Essay Glaubensverlust vor – auf das ‚Objekt‘ Medien bzw. hier ‚Codes‘ gerichtet, nicht die eigene Verfahrensweise.

rum den Bruch oder Riss in der doppelten Bedeutung des Bildes ermöglicht. Damit wäre bereits der Schauplatz der Techno-Imagination oder später Einbildungskraft vorweggenommen – zwischen dem *Beschreiben* verhafteten ‚Methode‘ und einem ‚begriffs-bildlichen‘ Experiment –, an dieser Stelle – der Dialektik von Schrift und Bild – soll die Aufmerksamkeit allein auf die ‚Bruchstellen‘ oder Markierungen gelenkt werden, die Flussers Ausführungen zur Problematik der technischen Bilder und Imagination begleiten.

Die Frage des „Bildes von Begriffen“ wird entlang der skizzierten ‚Bruchstellen‘ entwickelt, immer begleitet von einer der Problematisierung der Problematisierung<sup>9</sup>: das Problem der technischen Bilder, ja Medien und Technologien überhaupt ist bereits in den Kriterien, Modellen, Begriffen angelegt, durch die dieses Problem gestellt wird. Anstelle des ‚Endes der Geschichte‘ rückt hier der „Sprung“ zwischen den Standpunkten in den Vordergrund; in diesem Sinne fasst Christoph Ernst den Medienumbruch bei Luhmann und Flusser auf: Sie „...teilen auf der Sachebene (Gegenstand) die Annahme, dass Medienumbrüche wie die „digitale Revolution“ Veränderungen in der Operationsweise der Funktionssysteme bewirken. Und sie gehen auf der Zugangsebene (Methode) davon aus, dass diese Veränderungen auf den Zustand der Theorie, sprich: die Modalitäten der Selbstbeschreibungen, zurückwirken. Die „digitale Revolution“ beeinflusst die Operationen der Funktionssysteme und die Möglichkeit, diese Operationen reflexiv einzuholen.“ (Ernst 2008: 175)

Zurück zu der ‚Geschichte‘ der Fotografie: Im oben zitierten Essay *Kodifizierte Welt* beschreibt Flusser Bild und Schrift mit Hilfe von „Synchronizität“ und „Diachronizität“ und das ausnahmsweise auch mit einem Bild – genauer einem Bild eines Bildes (oder: einem *Schema*, anstelle dieses von Flusser nicht verwendeten Begriffs ließe sich auch „Modell“ einsetzen):



„Ein Bild ist eine Oberfläche, deren Bedeutung auf einen Blick erfasst wird: Es ‚synchronisiert‘ die Sachlage, die es als Szene bedeutet“. Daraufhin muss das Bild analysiert werden, um „die ‚Synchronizität diachronisieren‘“ (Flusser 1999b: 24) In einem früheren Text wird mit Diachroni-

<sup>9</sup> Vgl. Derridas Überlegung zu den zwei Interpretationen der Interpretation (Derrida 1999: 137/138) und dazu Hubík 2010: 67f.

zität die „historische Methode“ charakterisiert, mit Synchronizität die „strukturelle Methode“: „The historical method decomposes things into phases; it is diachronical. The structural method joins phases into forms; it is synchronical. For this method, whether processes are facts or not depends on one’s perspective.” (Flusser 2005b: 33)

Hier wird also deutlich, dass in der Dialektik von Schrift und Bild zwei ‚Methoden‘ differenziert und in Beziehung gesetzt werden, die „historische“ und die „strukturelle Methode“, die ebenso auf die Techno-Imagination wie auf Flussers ‚Methode‘ bezogen werden müssen – den methodischen Bruch: „All that has been said concerning the third position [the structural position] has been composed into written lines, and is therefore a product of conceptual thinking. But if the argument is even partly correct the third position cannot be conceptualized; it must be *imagined* [herv. KK] with the kind of imagination that is now being formed.” (Ebd.: 34) In diesem Zusammenhang wird auch die Unterscheidung von „Techno-Imagination“ und „Einbildungskraft“ klar: „...unless we try to incorporate concept into image, we shall fall victim to a new form of barbarism: confused imagination.” (Ebd.: 34) Es ist der Unterschied vom ‚verstellenden‘ Bild, entstanden „in Funktion des Programms des Apparats“ (Flusser 2006: 33) und dem „informativen“, neuen Bild, dem *begriffenen* Bild, das aber über die ‚schriftliche‘ Reflexion hinaus geht; „this kind of thought is not quite so much aware of its own structure as is thought expressed in lines. (We do not yet have a two-dimensional logic comparable in rigor and elaboration to linear Aristotelian logic).“ (Flusser 2005b: 22) Bilder herstellen und entziffern im Sinne von ‚lesen können‘ ist etwas, was den herkömmlichen Vorstellungen entspricht und beschrieben werden kann; worauf es Flusser ankommt, ist eine neue Art von Denken, das keineswegs die Reflexivität des begrifflichen Denkens zugunsten eines ‚imaginativen‘ Denkens aufgeben möchte<sup>10</sup>, sondern im Gegenteil eine ‚mehrwertige‘ Logik anstrebt. Es ist kein visuelles Denken, aber auch keinesfalls ein ‚Lesen‘ des Bildes in Kategorien des schriftlichen Denkens – vielmehr erweitert das Bild als eine Art ‚Außen‘ des schriftlichen Denkens die (virtuellen) Möglichkeiten des Denkens.

„Fundamentally, this means that *imaginal thought is becoming capable of thinking about concepts* [herv. i. Orig]. It can transform a concept into its ‚object,‘ and can therefore become a metathought of conceptual thinking. So far, concepts have been thinkable only in terms of other concepts, by reflection. Reflective thought was the metathought of conceptual thinking, and it was itself conceptual. Now, imaginal thought can begin thinking about concepts in the form of surface models.” (Flusser 2005b: 30)

Das „Meta-Denken“ der Nachgeschichte wird hier zum „imaginal thought“ (der späteren/deutschen „Einbildungskraft“): einer Verbindung der „Bilder von Begriffen“ und der neuen vi-

<sup>10</sup> „Einbildungskraft“ in diesem Sinne spielt eine wichtige Rolle in der Kritik von Erich Hörl an dem „magischen Denken“ in der Medientheorie (Hörl 2005).

suellen Bilder in Form von „surface models“. Kritisch betrachtet: die Frage des imaginativen Denkens<sup>11</sup> wird hier mit der Frage eines „Meta-Denkens“ des begrifflichen Denkens verknüpft, womit die Reflexion der eigenen Schreibweise und die Reflexion der technischen Bilder kurzgeschlossen werden – in beiden Fällen geht es um „metathought“, ähnlich wie bei dem „Geschichten schreiben“ auf die Geschichte projiziert: Geschichte *ist* Geschichten schreiben, die Möglichkeit der Reflexion von Begriffen (Flussers ‚imaginativer‘ Reflexion von Begriffen) *ist* imaginatives Denken oder auch Techno-Imagination, bzw. Einbildungskraft und wie wir noch sehen werden, auch das technische Bild.

Allerdings werden die ‚aufgespürten‘ Brüche, Risse oder Sprünge auf diese Weise nur vorübergehend geschlossen: die Unmöglichkeit oder Grenzen des Meta-Denkens (wie sie in der Frage der Nach-/Geschichte/Schrift diskutiert wurden) sowie „in the form of surface models“, die, wie noch auszuführen ist, *zwischen* Bildern von Begriffen und visuellen Bildern anzusiedeln sind. Und wiederum zwischen Meta-Denken und Bildern stellt sich die Frage:

Welchen Status haben die ‚Oberflächenmodelle‘?

Sie scheinen im medialen „Dazwischen“<sup>12</sup> verortet, das in diesem Zusammenhang in diesem Standpunktwechsel erscheint: nicht nur muss hier das Dazwischen des Medialen gedacht werden, sondern ‚dazwischen‘ gedacht; zwischen Bild und Bild, Reflexion und Vollzug des ‚dazwischen‘, Meta- und ‚Objekt‘ denken in diesem Kontext, in einer allgemeinen Theorie des Medialen zwischen Medienbegriff und Medien, Technik und Denken, symbolisch-materiell-technisch usw. Diese Art von Denken lässt sich, wie bereits eingangs betont wurde, schwer ‚festhalten‘, von einem Standpunkt aus bestimmen.

Um Vilém Flussers ‚Experiment‘ des Denkens mit, in und über „Oberflächenmodelle“ weiterzuverfolgen können, soll hier seinen verstreuten Standpunkten die Unterscheidung *Meta/Dia*. *Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen* von Dieter Mersch zur Seite gestellt werden: Dem Meta-Denken steht ein „dia“-Denken gegenüber, der „Architektur“ von *transformare performare*: „Erstere verwandelt von Grund auf, während letztere *aufführt* oder *verkörpert*, indem sie sich der Mittel der Welt bedient. Nicht die Verwandlung ist dann das Resultat, sondern, im Wortsinne, die ‚Darstellung‘.“ (Mersch 2010a: 203) Anstelle des *metapherein* als Paradigma des Prozesses der Mediation kommen „jene Formen des *experiens* oder des Experimentellen, *durch* welche etwas zur Erscheinung gelangt, ‚gesetzt‘ oder ‚ausgesetzt‘ wird, um *sich* ebenso in der Wirklichkeit zu manifestieren wie diese zu ‚ent-setzen‘.“ (Ebd.) Das „dia“-Denken erfordert dann eine andere Art von Reflexion: „Anders als der diskursive Begriff der Reflexion und dessen Verankerung in transzendentalen

<sup>11</sup> Um es zu betonen: Flussers „Imaginieren“ oder „Einbildungskraft“ sind genauso ‚erfunden‘ wie die Techno-Imagination.

<sup>12</sup> Mittlerweile einer der Grundkonzepte der Medienphilosophie, vgl. z.B. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Schwerpunkt Medienphilosophie, Heft 2/2010.

Begründungen, bekommen wir es also mit einem *performativen Begriff der Reflexion* zu tun.“ (Ebd.: 206)

Das Nachdenken über Schrift wurde als „Geschichten schreiben“ (Ernst 2005) beschrieben – wie ist Flussers Bedenken der Bilder beschaffen? Bilder bilden? Es ist bereits klar geworden, dass die metatheoretische Ebene radikal transformiert wird – „dia“ wird.

Auf der einen Seite stehen Flussers eigene Denk-Bilder<sup>13</sup>, *Metaphern* anstelle von Geschichten, auf der anderen „...nicht bloß im Medium der Wörter, sondern auch der Fotografien zu philosophieren.“ (Flusser 1995: 103) – dazwischen sind die „Oberflächenmodelle“ zu suchen.

Flussers Bezugnahme auf seine eigene Metaphernbildung ist weniger präsent – das „meta-thought of conceptual thinking“ muss vielmehr durch Hinweise (re)konstruiert werden – und stellt sich eben als *nicht* metatheoretisch heraus. Seine ‚begriffs-bildliche‘ Praxis kann wieder durch einen Seitenblick auf Theorien der Metapher von der „Metaphorologie“ Hans Blumenbergs (den Flusser explizit erwähnt) und ihrer Interpretationen bis zur Medien-Metaphorologie von Georg Christoph Tholen hervorgehoben werden.

Flussers Beispiel für eine „Stufenleiter aus Metaphern“: „...‚Sünde‘ aus dem Medium Christentum in die freudische Analyse mit ‚Komplex‘ übersetzen, daraus in den Marxismus mit ‚Verfremdung‘ übersetzen, und daraus ins Christentum mit ‚Glaube‘ rückübersetzen, daher ‚Sünde‘ = ‚Glaube.‘ Sie sehn: die Fruchtbarkeit und Gefährlichkeit der Metapher.“ (aus einem unveröffentlichten Brief, zitiert von Guldin/Finger/Bernardo 2009: 49) In diesem Beispiel bezieht sich Flusser vor allem auf metaphorische bzw. metaphorologische Verbindungen, die in seinen eigenen Texten entwickelt werden (vgl. die Essays Glaubensverlust, Hintergründe u.a. in Flusser 1999), auf das eigene womöglich metaphorologisch inspirierte Verfahren.

Das „Begreifen“ in Vilém Flussers Bildern spiegelt sich sozusagen wieder in weiteren Bildern – die Metapher der sich spiegelnden Spiegel wurde bereits erwähnt, ließe sich ergänzen... Die „unendliche Wiederkehr des Gleichen“, „Synchronizität“ und „Magie“, ein „wuchern von Ähnlichkeiten“, (Didi-Huberman 2005: 65), „Raum der wechselseitigen Bedeutung“ (Flusser 2006: 9). Das Buch zum *Universum der technischen Bilder* gibt kaum Hinweise auf die ‚Meta-Ebene‘ eines „Geschichten schreibens“, der gesamte Text wird allerdings zu einer „Fabel“ erklärt: „Was dieser Essay zu erzählen versucht hat, ist eine Fabel. ... Denn die Fabel, die er erzählt, ist eine Katastrophe, so wie sie daran ist, aus ihrer Schale zu brechen. Und diese Schale sind wir. ‚De te fabula narratur.‘“ (Flusser 1989: 139) Und weiter, die neue Lebensform wäre „ein bewußt eingebildetes Leben. Ein künstliches Leben in der Kunst, ein Leben als Spiel mit Bildern und Tönen. Ein fabelhaftes Leben, was besagt, daß dieser ganze Essay auf eine Fabel hinausläuft – wenn auch auf

---

<sup>13</sup> Auf mögliche Verbindungen von Walter Benjamins „Denkbild“ kann hier nicht näher eingegangen werden, vgl. Weigel 2008.

eine technisch möglich gewordene Fabel. ... Kann man diese Fabel überblicken? – Man kann es, aber dann wird sie banal und unglaubwürdig.“ (Ebd.: 143) Anders als bei dem „Geschichten schreiben“ fehlt der Standpunkt, von dem aus die Fabel „überblickt“ werden könnte – der Sinn erschließt sich nicht aus der erzählten Geschichte, aber auch keinem anderen übergeordneten Standpunkt: das, worüber erzählt wird, ist fabel-haft, ein „künstliches Leben in der Kunst“. Eine Fabel, die auf keine „Realität“ verweist. Alles ist „eingebildet“ – „fiktiv“. Gegenüber Jean Baudrillards Auffassung von Virtualität und Simulation betont Vilém Flusser: „Wir befinden uns in einem Möglichkeitsfeld, aus dem eine Welt wird. Und dass wir uns darin befinden, ist auch nicht der richtige Ausdruck. Es müsste heißen, dass wir uns darin realisieren.“ (Flusser 2003: 15) und „Im Begriff der ‚Simulation‘ oder des ‚Simulierens‘ steckt ein tiefer metaphysischer Glaube an etwas Simulierbares. Diesen Glauben teile ich nicht.“ (Ebd.: 12)

Auf die Verbindung von Flussers Konzept von Fiktion und Realität und seiner ‚Methode‘ weisen Rainer Guldin, Anke Finger und Gustavo Bernardo im „Prinzip des als ob“ hin – mit dem Verweis auf die *Philosophie des Als Ob* von Hans Vaihinger und Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (Guldin/ Finger/ Bernardo 2009: 97 – 99). Über das ‚als ob‘ der Fiktion hinaus rückt das ‚als‘ bei Georg Christoph Tholen auch ins Zentrum einer *Metaphorologie* der Medien<sup>14</sup>.

Die Geschichte *als* Schrift, *als* linearer Diskurs *als* begriffliches Denkens *als* Diachronizität sind Verbindungen, die wiederum als phänomenologische Methode bzw. Zweifel als „Springen von Standpunkt zu Standpunkt“ begriffen werden; diese Methode wird wieder als die Geste des Fotografierens beschrieben und hier unter dem Begriff der „Reflexion“ expliziert. Der ‚Raum‘ zwischen diesen ‚Sprüngen‘ (stellvertretend das ‚als‘) lässt sich dann nicht in einem ‚über‘ zusammenfassen lässt.

Flussers Thematisierung der Schrift ist ein Kreisen von Standpunkten, das im ‚über Schrift Schreiben‘ kurzgeschlossen wird (an Baudrillard angelehnt: eine „Implosion“), bei den Überlegungen zum Bild hingegen explodieren die Standpunkte und sind nicht mehr auf einen Grund, eine Referenz rückführbar – ihre Verbindungen sind nicht „gegeben“ und keiner der Standpunkte privilegiert. Die Wirklichkeit, die philosophische Methode, die Beschreibungen von technischen Bildern, die Metatheorie der Flusserschen Schreibweise, Flussers „Meta-Denken“ – alle diese Standpunkte könnten durch verschiedene ‚als‘ verbunden sein. An die Stelle des „Überblickens“ tritt: „Denn was an ihr [der Fabel] informativ und glaubwürdig ist, *steckt in der Diskussion* [Herv. v. KK] der neunzehn oben aufgezählten Probleme...“ (Flusser 1989: 143).

---

<sup>14</sup> „Vielmehr ist in dem ‚als‘ die Metaphorizität des Metaphorischen zutage getreten: Der Computer als Rechenmaschine weist keine andere Eigentlichkeit auf als seine Verwendung als Schreibmaschine oder Kommunikationsmedium.“ (Tholen 2002: 52)

Auf seine experimentelle philosophische Fabel *Vampyrotheutis infernalis* angesprochen, deren ‚Hauptfigur‘ eine teils erfundene, teils auf biologischen Fakten beruhende krakenhafte Kreatur ist (die nicht nur als ein Anderes zum Menschen konzipiert ist, sondern auch den Charakter des Textes widerspiegelt), äußert sich Flusser in einem Interview zu seiner Zusammenarbeit mit Louis Bec: es entstand „eine nicht geahnte Synthese, weil meine Texte Becs Bilder nicht erklären und seine Bilder meine Texte nicht illustrieren, sondern das Vieh, die Krake, ist als eine Synthese von Becs Bildern und meinen Texten überhaupt erst entstanden.“ (Flusser 1996: 45). Das Buch ist „ein Phänomen des Bruchs. Es ist eine neue Art zu philosophieren. Das Neue ist nicht das Vieh, es ist auch nicht die Methode, sondern es ist das Erlebnis einer *möglichen Zusammenarbeit zwischen diskursiver und imaginärer Vernunft, aus der etwas Neues entsteht*. [herv. v. KK]“ (Ebd.)

Um nochmals zu der Unterscheidung von meta/dia zurückzukehren, steht für Flusser beim „imaginativen Denken“ offensichtlich das „*Ereignis des Als*“ im Vordergrund, „Das Mediale fungiert also nicht als eine primordiale Hypothese, sondern es existiert allein in Abhängigkeit jener Praktiken und Materialitäten, deren ‚Ver-Wendung‘ es zugleich auf immer neue Weise ‚wendet‘. Was das Mediale ist, kann nicht gesagt werden – es entzieht sich seiner Feststellbarkeit, gleichwohl es sich durch seine ‚Bewegungen‘ und deren ‚Wendungen‘ hindurch. Sie dulden so wenig eine Synopsis wie eine allgemeine Theorie [...] (Mersch 2010a: 206). Es bleibt allerdings die Frage der Reflexion - eines ‚performativen Begriffs der Reflexion‘(Ebd.). Die Situation unterscheidet sich deutlich von der noch schriftlichen Position: Metaphern ‚erklären‘ Metaphern, Verbindungen zwischen Standpunkten werden gleichzeitig hergestellt und gefunden oder beobachtet oder aufgespürt, ‚neue‘ Verbindungen, die eine andere Herangehensweise schafft, können nicht in ihrer ‚Neuheit‘ definiert werden, aber bilden doch den Kern des kreativen Potenzials<sup>15</sup> hier von Flussers Bild/Schreibweise – welche Art von Reflexion passiert hier?

Eine Antwort bietet die Definition der technischen Bilder als Bilder von Begriffen, die sich im umrissenen Kontext der Metaphorologie zur Frage des Bildens von Begriffen formuliert. Anders gewendet ist das Bilden von Begriffen eine Antwort auf die Frage wie Bilder begriffen werden können oder auch des „Begriffens im Bild“ (Haverkamp 2009) oder auch einfach des Verhältnisses von Begriff und Bild (hinzufügen ließe sich noch die Metapher), die sich z.B. Gottfried Boehm in Bezug auf Paul Valérys Text *Eupalinos oder Der Architekt* und Brancusis Skulptur<sup>16</sup> *Der Anfang der Welt* stellt und in einer Art bildlichen Bedenkens beantwortet, die mit dem dargestellten Verfahren Flussers korrespondieren: (über beide Werke, ihre Beziehung und das vollzogene Begriffe im Bild:) „Eine augenfällige, sinnliche Totalität hat sich etabliert, in der verschiedenste

<sup>15</sup> Zum Paradox des Neuen in Verbindung mit Reflexivität und Kreativität vgl. Mersch 2005.

<sup>16</sup> An dieser Stelle kann nicht darauf eingegangen werden, dass es sich um eine Skulptur handelt, und kein Bild im hier verwendeten Sinn.

Bedeutungsanklänge interferieren. Vielfältige Bedeutungsspuren durchkreuzen sich, leuchten auf und versinken wieder – Sternschnuppen vom Himmel der Ideen.“(Boehm 2007: 222)

Die Frage des Begreifens von und noch vielmehr natürlich in Bildern wirft aber gleichzeitig eine wesentliche medienphilosophische und –theoretische Frage auf – insofern sie sich eben nicht nur auf das Bilden von *Begriffen* konzentriert oder anders: das Problem der *Beschreibung* von Bildern, also letztlich jeglicher wissenschaftlicher bzw. philosophischer Abhandlungen, die sich visuellen Bildern widmen und eben im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Medienforschung in den letzten zwei Jahrzehnten verstärkt nach anderen Modellen der Auseinandersetzung mit Bildern suchen als der ‚Beschreibung‘<sup>17</sup>.

Der entscheidenden Unterschied der ‚bildlichen‘ und schriftlichen Reflexion kann unter das Stichwort Alterität gefasst werden (vgl. Mersch 2005): die Schrift-Reflexion wendet sich selbst zu, Bilder sind etwas Anderes.

Theodor W. Adorno plädiert in diesem Sinn für eine Philosophie, die „die Durchbrechung der autonom-rationalen Gesetzgebung durch ein Sein annimmt, das ihr nicht adäquat und nicht als Totalität rational zu entwerfen ist“, sie wird daher „den Weg zu den rationalen Voraussetzungen nicht zu Ende gehen, sondern dort stehen bleiben, wo irreduzible Wirklichkeit einbricht [...]“ (Adorno 1990: 343)

### **Das technische Bild ist ein von Apparaten erzeugtes Bild.**

Vilém Flussers kritische Haltung gegenüber dem „Apparat“ und dem Fotografen als „Funktionär“ des Apparates auf der einen Seite und seine Begeisterung für die neuen Technologien werden manchmal als eine Art ‚Kehre‘ zwischen seiner frühen und späten Philosophie verstanden. Die Spannung oder Widerspruch zwischen diesen Standpunkten ist allerdings bereits in der geschichtlichen/nachgeschichtlichen „Krise“, dem „Paradigmenwechsel“ oder „Umbruch“ in den menschlichen Beziehungen oder Codes angelegt, wie sie bereits dargestellt wurden; Flussers Frage der Technik vollendet aber – soweit dies vom immer noch (wiederkehrenden) geschichtlichen, schriftlichen Standpunkt möglich ist – die Wendung seiner (Medien-) Philosophie nach *außen*: Bilder nicht nur als Spiegelungen von Begriffen, sondern auch *technische* Bilder im heutigen Sinn (vgl. Anm. 1) „Einer der wichtigsten Aspekte des gegenwärtigen Paradigmenwechsels ist, dass wir uns wie Handschuhe umstülpen können und unser Innen zum Teil außerhalb beobachten können.“ (Flusser 2009: 94).

---

<sup>17</sup> Beispiele neuen Methoden des Bedenkens und einer neuen Art von Bildern bietet insbesondere die Bewegtbildforschung, vgl. z.B. Engell 2010.



Flussers enthusiastische Beschreibungen von Apparaten, „...welche fähig sind, einen größeren Bereich des Möglichkeitsfeldes zu bestreichen als das Nervensystem und daher neue, bisher ungeahnte Wirklichkeiten aus den Möglichkeiten komputieren.“<sup>18</sup> (Flusser 1998b: 214) werden immer im Zusammenhang mit dem entsprechenden *Denken* der (über, in) Bilder erörtert: „Ich hatte vorher gesagt, die Philosophie habe es mit Formen zu tun, die hinter den Erscheinungen sind. Die Bilder aber sind doch Erscheinungen. Wir haben neuartige Bilder. Wir besitzen Bilder, die die Formen des Denkens ansichtig werden lassen. ... Hier öffnet sich das Gebiet einer nicht mehr diskursiven, sondern mit Bildern arbeitenden Philosophie.“ (Flusser 1996: 228)

„[D]ie Formen des Denkens ansichtig werden lassen“ hatte sich bereits in der Dialektik von Schrift und Bild angedeutet: das schriftliche Denken macht Vorstellungen begreifbar (vgl. Flusser 2006: 11), die „strukturelle“, nachgeschichtliche ‚Methode‘ verleiht wiederum dem begrifflichen Denken ‚Transparenz‘ im Sinne des Diaphanen: „Vielmehr erweist sich das Erscheinen selbst als ‚durch-sichtig‘, sofern sich durch es überhaupt etwas sichtbar macht. Erst die lateinische Übersetzung durch ‚Transparenz‘ legt die Annahme nahe, ein an sich Opakes gebe sich mittels eines Schleiers oder Schirms zu erkennen; dagegen bedeutet das Diaphane die Sichtbarmachung selbst [...]“ (Mersch 2010b: 13)

Im *Universum der technischen Bilder* heißt es dann bei Flusser: „Bei synthetischen Computerbildern, die von Fotos kaum noch unterscheidbar sind, wird etwas Beliebiges aus Kalkulation, etwa aus fraktalen Gleichungen, projiziert, um dann von beliebig vielen Standpunkten aus in Bilder gesetzt zu werden.“ Und schließlich: „Dabei zeigt sich das Denken selbst als eine Verknotung eines kalkulatorischen Netzes.“ (Flusser 1998b: 21)

Der „Apparat“ und die apparatischen Bilder scheinen noch dem ‚schriftlichen‘ Universum verhaftet zu sein, seiner Unterscheidung/Trennung der Innen und Außen, Wirklichkeit und Abbild, der „phänomenologischen Methode“. Während im vorangegangenen Kapitel den Geschichten/Schreiben Imagination gegenübergestellt wurde, muss sie nun durch die Frage der Technik („Techno-Imagination“) ergänzt werden.

In der *Philosophie der Fotografie* wird die „Fotogeste“ als „die des ‚phänomenologischen Zweifels‘“ beschrieben, „...insofern sie versucht, sich den Phänomenen von zahlreichen Standpunkten aus zu nähern. Aber diese ‚Mathesis‘ dieses Zweifels (ihre tiefere Struktur) ist vom Apparatprogramm vorgezeichnet.“ (Flusser 2006: 35) Flussers kritische Einstellung zum Apparat soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich bereits hier die ‚phänomenologische‘ in eine *medientheoretische*

---

<sup>18</sup> Denn: „Das, was wir als Wirklichkeit wahrnehmen, ist ein winziger Ausschnitt aus dem uns umspülenden Möglichkeitsfeld, den unser Nervensystem dank Komputation realisiert hat.“ (Ebd.)

Frage verkehrt<sup>19</sup>, die Flusser unter anderem auch entsprechend zu dem beliebten (von Friedrich Kittler für die Medientheorie entdeckten) Nietzsche-Zitat über das „Schreibzeug“ formuliert: „Mit einem Plotter denke ich anders als wenn ich mit einem Bleistift zeichne.“ (Flusser 1996: 143) und mit einem anderen Beispiel: „Ich habe einen Stock gefunden oder erfunden. ... Plötzlich bewege ich meine Beine, als seien es Stöcke. Ich habe mein Bein im Stock simuliert, und jetzt stimulare ich den Stock als Modell meines Beins. ... Apparate schlagen auf den Menschen zurück.“ (Flusser 2009: 93/94)<sup>20</sup>

Die Frage des Apparatprogramms zielt aber darüber hinaus in eine ganz bestimmte Richtung, nämlich der „Freiheit“ im „Spiel“ gegen und mit dem Apparat: zurück bei der Fotogeste als Geste des „phänomenologischen Zweifels“, also der philosophischen ‚Methode‘, die „vom Apparatprogramm vorgezeichnet ist“ (dabei lässt sich für „Programm“ auch „Struktur“ einsetzen), wird klar, dass hier mit der Freiheit die Frage des reflexiven Denkens, Umkehr-, Gegen-, Nachdenkens verhandelt wird, das unter technischen Bedingungen aber bedeutet: *mit, durch, im* Apparat.

Ein Beispiel des „Apparates“ als Medium im Sinne der Medienphilosophie – es geht um einen Astronomen, der einen Stern beobachtet: „Wenn man bedenkt, daß es keine Beobachtung ohne Apparat gibt (daß beim Beobachten ohne Teleskop eben das bloße Auge der Apparat ist), dann erkennt man, wie sich hier eine neue Bewußtseinssebene anbahnt. Die traditionelle Dichotomie Realismus-Idealismus (was ist wirklicher: ‚Stern‘ oder ‚Astronom‘?) wird bedeutungslos, und die Frage nach dem Verhältnis, nach der Vermittlung, nach dem Spannungsfeld, kurz nach dem, was Husserl ‚universale Mathesis‘ genannt hat, wird zentral. ‚Stern‘ und ‚Astronom‘ sind leere Begriffe, solange sie nicht im Teleskop eine Bedeutung gewinnen, und zwar eine Bedeutung, die sich vom Teleskop aus herausstellt.“ (Flusser 1998c: 164/165)

Die Verbindung des Problems der Freiheit und der Reflexion wird deutlich, wenn sich Flusser der *Geste* zuwendet – die in der Philosophie der Fotografie zwar vorkommt, aber nicht weiter thematisiert wird – und mit ihr ein performatives Modell der Technik-Reflexion (auch: Technik der Reflexion) vorschlägt. In diesem Modell finden sich zwar das „Geschichten schreiben“ und ‚metaphorologische‘ (begriffs-bildliche) Verfahren wieder, aber die eigene Bewegung des ‚Begriffens‘ bekommt einen anderen Stellenwert: sie ist gleichzeitig aktiv und passiv und damit auch nicht mehr die Reflexion als Spiegelung. Bereits erwähnt wurde Anselm Haverkamps *Begreifen im Bild* als ein metaphorologischer Exkurs, der zwischen Text und Bild wechselt, hinsichtlich der Geste wird dabei vor allem die Pointe des Begriffs des Begreifens interessant, die sich gerade

<sup>19</sup> Vgl. Friedrich Kittlers Aufsatz zur Phänomenologie versus Medienwissenschaft, mit einem Verweis auf Flussers „ingenieurstechnische Computierung“ (<http://hydra.humanities.uci.edu/kittler/kittlertxt.html>)

<sup>20</sup> Zur Dialektik von ‚Mittel‘ und ‚Vermittlung‘ in Verbindung mit Medialität vgl. Hubig 2002.

*zwischen* Text und Bild(Beschreibung) entwickelt, ausgehend vom englischen *concept, conception, conceive* und dem Begreifen als u.a.,greifen?. Die hier entwickelte Dialektik zwischen „empfangen“ und „greifen“ (vgl. Haverkamp 2009), das Verschwimmen der Grenze zwischen Bild und Metapher und zugleich die Differenz des (diskursiv-imaginativen) ‚Begriffens‘ *zwischen* Bild und Begriff sind gleichzeitig Beispiel einer begreifenden, bildenden Geste und ein Beitrag zu ihrer Theorie.

Die neu formulierte Frage der „Freiheit“: „Denn es scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen einem ‚freien‘ und einem durch Technik ‚vorgeschriebenen‘ Ausdruck. Man wäre geneigt zu sagen, daß eine Geste nicht mehr frei ist (also nicht mehr Geste ist), sobald sie technisiert wird. Aber das ist ein naiver Irrtum. Denn nicht, daß sie ‚frei‘ ist, macht eine Bewegung zur Geste, sondern daß sich in ihr eine Freiheit ‚irgendwie‘ ausdrückt. Und ‚irgendwie‘ bedeutet: ‚mit irgendeiner Technik‘. ... sie würde dem Gestikulierenden erlauben, sich seiner Gesten theoretisch bewusst zu werden, also von ihnen zurück- und aus ihnen herauszutreten. Eine solche ‚formale‘ Transzendenz aber hätte selbstredend praktische Folgen. Man würde anders handeln.“ (Flusser 1993: 235/236)

Die *Kleine Philosophie der fotografischen Geste* erfasst den Bruch mit dem „transzendentalen Standpunkt“, der „...von irgendeinem metaphysischen Kran über den Salon gehievt und aus der Zeit, in der das Ereignis stattfindet, herausgehoben wurde.“, was natürlich für die vom Fotografen beobachtete Szene gilt wie auch der Beschreibung dieser Situation, „so wie sie von einem bestimmten Standort aus gesehen wird“, wie auch der Beobachtung der Beobachtung, die in eine Spiegelungssituation mündet (mit dem Spiegel in der Kamera als materielle Bedingung des Fotografierens und Metapher). Für die fotografische Situation gilt nun: dass „ihre Struktur sowohl durch die betrachtete Situation als auch durch den Apparat wie durch den Fotografen in einer Weise bestimmt wird, die *jede Isolierung eines einzelnen der genannten Faktoren verbietet* (herv.KK).“ (Flusser 1995: 109)

Im Modell der Geste werden nicht nur mediale Praktiken, (Kultur)Techniken oder Agenturen von menschlichen Akteuren und Dingen denkbar, in der technischen Exteriorität des (technischen) Bildes findet sich noch ein Hinweis darauf, dass die „Einbildungskraft“ das „Bild von Begriffen“ und Technik zusammenführen soll: „Wir haben nicht nur zwei Augen, sondern wir haben ein drittes Auge: die Theorie, und das erlaubt uns, vom theoretischen Standpunkt aus zu sehen. Wir sehen zum Beispiel die Form und die Art und Weise, wie ein Fluß fließt, und zugleich auch, wie er fließen könnte. Wir sehen nicht nur das Sein, sondern zugleich das Sein-Können und das Sein-Müssen, die die Projekte und Vorschläge ermöglichen. Wir haben zwei Arten von Bildern. Die ersten sind figurativ, die anderen sind Modelle. Das sind also Bilder, die zur Fotografie,

zum Film und zur Geometrie führen – und zu Computern. Das sind *fuzzy sets*. Die eine Art Bild kann tief in die andere eindringen und umgekehrt.“ (Flusser 1996: 97)

Die „figurativen“ Bilder entsprechen den „traditionellen“ Bildern, die Flusser gegen die neuen, technischen Bilder abgrenzt; sie ‚bedeuten Phänomene‘ (Flusser 2006: 13), sind „Anschauungen von Gegenständen“ (Flusser 1989: 13), ihr „Meta-Denken“ ist das schriftliche, das erlaubt, diese Welt der *Imagination*, der „magischen Sachverhalte“, „der ewigen Wiederkehr des Gleichen, in welcher alles allem Bedeutung verleiht und alles von allem bedeutet wird...“ (Flusser 1989: 16) in ein geschichtliches, kausales, begriffliches, wissenschaftliches Denken zu transformieren. Dieses Denken will Formen, die hinter den Erscheinungen sind, entschlüsseln – in einer reflexiven Geste, die Flusser in seinem Entwurf und Schreiben der Nachgeschichte(n) und Schrift beschrieben hat. Die „Einbildungskraft“ nutzt zwar das Potential der Imagination, ist aber „etwas ganz anderes als Imagination, etwas radikal Neues...“ (Flusser 1989: 16). Die Verbindung von Theorie (mit dem Hinweis auf das ‚Sehen‘ des griechischen *theoria*), Modell und Bild weist darauf hin, dass „technische Bilder“ sichtbare Bilder sind, die den theoretischen Standpunkt mit einschließen, ja dass sich Theorie *im* Herstellen und Betrachten dieser Bilder *vollzieht*. „Theorie“ ist hier nicht (nur) ein „Nachdenken“, sondern heißt: durch diese Bilder sehen. Das wären dann die neuen technischen, ‚philosophischen‘ Bilder: „durchschaut“ werden muss in diesem Sinn nicht die sie herstellende Absicht oder Herstellungsweise, wie es die (‚Geschichte‘ der) Philosophie der Fotografie nahelegt (vgl. Fahle 2009: 163ff), es geht vielmehr um das „Durchschauen“ im Sinne des Diaphanen (Mersch 2010b). Die technischen als eine neue Art von theoretischen Bildern ließen sich in Richtung der Diagrammatik und epistemischer Bilder denken (vgl. z.B. Krämer 2010, Rheinberger 2009 u.a.), mit Blick auf die vorgeschlagene Frage der medienphilosophischen Methode steht jedoch das „Durchschauen“ selbst im Vordergrund. Bevor abschließend mögliche Richtungen des weiteren Nach- bzw. Bedenkens der Bild-Theorie Problematik vorgeschlagen werden, sollte an dieser Stelle zu Flussers ‚metatheoretischer‘ Geste noch eine letzte Wendung hinzugefügt werden, der einer zukünftigen technischen *Ästhetik*. „Was Platon ‚Theorie‘ genannt hat, sehe ich als Bild, aber gleichzeitig ist es ein Kunstwerk...“ (Flusser 1996: 40) Flussers Texte bleiben Texte (oder Vorträge), allerdings gleichzeitig eine Gratwanderung zwischen *Kunst* und Wissenschaft.

## Eine Philosophie des Dazwischen

In Vilém Flussers Hinwendung zur „neuen Methode des Denkens“ (Flusser 2003: 7) tun sich Abgründe der Grenzen des Denkbaren, Unsagbaren, Anderen auf, gegenläufig zu seinen gleich-

nisartigen Erzählungen, die von Töpfen über die Kulturgeschichte der Schrift, experimentelles Video bis zu Form und Materie beinahe alle Themenbereiche gegenwärtigen Kultur- und Geisteswissenschaften berühren.

Ausgangspunkt des vorliegenden Textes war Flussers Reflexion seiner eigenen Schreibweise, die den Leser ebenso leitet wie verleitet – dazwischen entfaltet sich ein komplexes Konstrukt von Reflexivität und Medialität, sowohl als Konzept von Reflexivität wie auch eine bestimmte reflexive Praxis, die zwischen verschiedenen „Standpunkten“ springt: Reflexion der eigenen Schreibweise, Reflexion des Schreibens, Schreiben als Reflexion, Reflexion als Geste des Schreibens, Reflexion der Schrift als Reflexion der Reflexion, Reflexion als „metathought“ usw.

Der Frage der Medialität – als Ausgangspunkt der heutigen Medienphilosophie – nähert sich Flusser in der sagen wir Thematisierung der/seiner ‚Methode‘, die er gleichzeitig als Frage der „Philosophie der neuen Zeit“ (Ebd.), eben der „neuen Methode des Denkens“ stellt – Medienphilosophie also als Methode?

Es geht nicht nur darum, das mediale „Dazwischen“ zu denken, ‚Medien‘ als Praktiken, Vollzüge, Dispositive, ‚Werden‘<sup>21</sup> zu denken, sondern ‚dazwischen‘ zu denken, also nicht auf das ‚was‘, sondern das ‚wie‘ des Medialen gerichtet.

Diese Perspektive markiert die Unterscheidung von meta/dia aus Dieter Mersch's gleichnamigen Artikel, die sozusagen die Philosophie der Verben um eine Philosophie der Präpositionen, *Verhältnismörter* ergänzt (dazu würde auch z.B. das erwähnte ‚als‘ bei G.C.Tholen zählen oder das ‚ex‘ bei E.Hörl, mit dem Verweis auf Nancy und Derrida /Hörl 2010/). „Zwar ist, nach dem eingangs Gesagten, dem Medialen kein präziser Ort zuweisbar [...], wohl aber ‚ent-faltet‘ dieses sich in Gestalt relationaler Modi, um buchstäblich zwischen den Relata verschiedene ‚Faltungen‘ zu erzeugen. Von diesen kann wiederum nicht gesagt werden, sie konstituieren Gedanken oder Erfahrungen – wie überhaupt der Ausdruck ‚Er-fahrung‘ gegen Paul Virilio weniger das ‚Fahren‘ assoziiert als vielmehr das durch eine Fahrt Durchgemachte und Erkundete: die entsprechenden lateinischen Vokabeln *experiens*, *experientia* oder *experior*, die mit ‚Experiment‘ verwandt sind, drücken eben diesen Sachverhalt aus: Plötzlich öffnen sich die Augen, werden neue Verhältnisse sichtbar, ähnlich dem Performativ, das weniger die Bedeutung eines Sprechaktes generiert, als vielmehr Variationen seiner praktischen Modi.“ (Mersch 2010a: 199/200)

Die Abgründigkeit der Medialität in diesem Sinn ist klar: es gibt keinen festen Grund, keinen Standpunkt, der unhintergebar ist. Ebenso wie für Flusser jedoch die „Bodenlosigkeit“ (der Migration – man könnte auch sagen zwischen Standpunkten) gleichzeitig *Freiheit* bedeutet, läuft der „Umbruch“ in der ‚Methode‘ der Schrift-Reflexion hinaus auf ungeahnte Möglichkeiten des

<sup>21</sup> Vgl. „Medien-Werden“ bei Joseph Vogl (2001: 115ff).

Bildens von Begriffen, ja Begreifens, Denkens hinaus: Flussers ‚metaphorologische‘ Praxis ermöglicht nicht nur eine Art Subversion des ‚Meta-Denkens‘, indem sie die Begriff/Metapher-Trennung aufhebt und im (technischen) ‚Bild‘ visuelles Bild/Vorstellung/Metapher/Begriff verschwimmen lässt und neue Konstellationen bringt, sondern die meta(theoretische) ‚Abstraktion‘ der Rhetorik (vgl. die Technisierung von Sprache – also hier das Schreiben, begriffliches Denken als Technik im zitierten Artikel von [Campe 2009](#)) durch begrifflich-metaphorische *Modelle* ersetzt. Dazu ein Seitenblick auf Adornos Verwendung von ‚Modell‘ und sein Begriff der ‚Konstellation‘: „Bei der Handhabung des Begriffsmaterials durch Philosophie rede ich nicht ohne Absicht von Gruppierung und Versuchsanordnung, von Konstellation und Konstruktion. ... diese Bilder sind keine bloßen Selbstgegebenheiten. ... Vielmehr: sie müssen von Menschen hergestellt werden und legitimieren sich schließlich allein dadurch, dass in schlagender Evidenz die Wirklichkeit um sie zusammenschießt. .... Sie sind Modelle, mit denen die *ratio* prüfend, probierend einer Wirklichkeit sich nähert, die dem Gesetz sich versagt, das Schema des Modells aber je und je nachahmen mag, wofern es recht geprägt ist. Man mag hier einen Versuch sehen, jene alte Konzeption der Philosophie wieder aufzunehmen, die Bacon formulierte und um die Leibniz zeitlebens leidenschaftlich sich mühte: eine Konzeption, die der Idealismus als Schrulle verlachte: die der *ars inveniendi*. ... Organon dieser *ars inveniendi* aber ist Phantasie. Eine exakte Phantasie; Phantasie, die streng in dem Material verbleibt, das die Wissenschaften ihr darbieten, und allein in den kleinsten Zügen ihrer Anordnung über sie hinausgreift: Zügen freilich, die sie ursprünglich und von sich aus geben muß. (Adorno 1990: 341/342)

Der „Sprung“ oder der „Bruch“ sind Modelle, die in Derridas ebenso wie Flussers Philosophie benutzt werden, die „Oberfläche“ und die erwähnten „Oberflächenmodelle“ sowie „Oberflächlichkeit“ wäre ein Beispiel von Flussers originären begriffs-bildlichen Modellen, die gleichzeitig neue Verbindungen oder Konstellationen herstellen, schaffen und ‚finden‘: im Bedenken der Oberfläche eben nicht nur als Begriff, sondern als visuell-kognitive Figur, die in konkreten (Kunst-)Werken, Praktiken, intermedialen Schnittpunkten und historischen Prozessen<sup>22</sup> denkbar werden. Nochmals betont werden muss an dieser Stelle die Rolle der Reflexivität, wie es bereits Adorno formuliert: „Eine exakte Phantasie; Phantasie, die streng in dem Material verbleibt...“. Flussers ‚Imagination‘, Einbildungskraft bedeutet nicht weniger Reflexion, sondern im Gegenteil ihre Steigerung (und zwar über die Reflexion der Reflexion hinaus).

Natürlich muss diese begriffs-bildliche Praxis zugleich als ‚wie‘ gedacht werden, worauf Flussers Seitenblick auf seine ‚Methode‘ nur hinweisen kann: neben der „phänomenologische Methode“ steht das „Talmudisieren“ als eine weder philosophische noch ästhetische noch technische Praxis,

---

<sup>22</sup> Als Beispiel aus der Kulturtechnikforschung: die ‚Oberfläche‘ im Stilleben in Siegert 2005.

sondern eine, die mit ‚religiös‘ oder ‚theologisch‘ im Kontext der neuzeitlichen Wissenschaften in einen viel zu engen Rahmen gefasst wird. In Martin Roman Deppners Ausführungen zum jüdischen Denken bei Vilém Flusser, in das er auch die jüdische Mystik einbezieht, findet sich folgende Charakteristik einer dieser Denktraditionen verwandten Text-Praxis: „...Textgebäude also, die Störfaktoren für den Lesefluss enthalten mit aufsprengender und zugleich komplexer, ja prismatischer Wirkung, die den Text in sich überlagernde Bildimagination verwandeln.“ (Deppner 2001: 124) Eine ‚theologische‘ Dimension hätten Flussers Texte in diesem Kontext nicht im Sinne ihres Inhaltes (vgl. Neswald 1998), sondern der Erweiterung der Möglichkeiten philosophischen Denkens über die Grenzen der Disziplin hinaus – auch wenn das bedeutet: in Abgründe.

## Literatur

- Adorno, T.W. (1990). Philosophische Frühschriften. Gesammelte Schriften Bd.1, Frankfurt/Main: Fischer.
- Baudrillard, J. (1978). Präzession der Simulakra, in: ders. Agonie des realen, Berlin: Merve.
- Boehm, G. (2007). Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens, Berlin: Univ. Press.
- Bredenkamp, H./ Schneider, B./ Dünkel, V. (Hrsg.) (2008). Das technische Bild. Kompendium für eine Stilgeschichte technischer Bilder, Berlin: Akademie.
- Campe, R. (2009). Von der Theorie der Technik zur Technik der Metapher. Blumenbergs systematische Eröffnung, in: Haverkamp/Mende (Hrsg.): Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Deppner, M.R. (2001). Bild, Buchstabe, Zahl und Pixel im verborgenen Code. Die magischen Kanäle als Parameter jüdischen Denkens bei Vilém Flusser und Aby Warburg, in: Jäger (Hrsg.), Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne, Bielefeld: Kerber.
- Derrida, J. (1976). Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in: ders. Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Derrida, J. (1974). Grammatologie, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Didi-Huberman, G. (2005). Die ästhetische Immanenz. In: Hüppauf/Wulf (Hrsg.). Bild und Einbildungskraft, München: Fink.
- Engell, L. (2010). Playtime. Münchener Film-Vorlesungen, Konstanz: UVK.
- Engell, L. (2000). Ausfahrt nach Babylon, Weimar: VDG.
- Engell, L./Siegert, B. (2010). Editorial. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Schwerpunkt Medienphilosophie, Heft 2/2010, Hamburg: Meiner.
- Engell, L./Siegert, B./Vogl, J./ (eds.) (2006). Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa)?, No. 6, Archiv für Mediengeschichte, Weimar: Universitätsverlag.
- Engell, L./Vogl, J.(2001). Editorial, in: Engell/Vogl (eds.). Mediale Historiographien, No. 1 des Archivs für Mediengeschichte, Weimar: Universitätsverlag.
- Fahle, O. (2009): Bilder von Begriffen: Vilém Flussers Bildtheorie, in: Fahle/Hanke/Ziemann (Hrsg.). Technobilder und Kommunikologie. Die Medientheorie Vilém Flussers, Berlin: Parerga.
- Fahle, O./ Hanke, M./ Ziemann, A. (eds.) (2009). Technobilder und Kommunikologie, Berlin: Parerga.
- Ernst, C. (2008). Revolutionssemantik und die Theorie der Medien – Zur rhetorischen Figuration der ‚digitalen Revolution‘ bei Niklas Luhmann und Vilém Flusser. In: Grampp et.al. (eds.): Revolutionsmedien - Medienrevolutionen, Konstanz: UVK.
- Ernst, C. (2005). Essayistische Medienreflexion. Die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien, Bielefeld: Transcript.
- Flusser, V. (2009). Kommunikologie weiter denken: die Bochumer Vorlesungen, Frankfurt/Main: Fischer.
- Flusser, V. (2005a). Thought and Reflection. In: Flusser Studies No. 1, www.flusserstudies.net.

- Flusser, V. (2005b). *Line and Surface*. In: Ströhl (Hrsg.). *Writings*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Flusser, V. (2003). Gespräch mit Florian Rötzer, in: Wagnermaier/Röller (eds.). *Absolute Vilém Flusser*, Freiburg: orange press.
- Flusser, V. (2002). *Die Schrift*, Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. (2000). *Jude sein*, Berlin/Wien: Philo.
- Flusser, V. (1999). *Medienkultur*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Flusser, V. (1998a). *Standpunkte*, Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. (1998b). *Vom Subjekt zum Projekt*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Flusser, V. (1998c). *Kommunikologie*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Flusser, V. (1996). *Zwiegespräche. Interviews 1967 – 1991*. Berlin: European Photography.
- Flusser, V. (1995). *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Mannheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1995): *Kleine Philosophie der fotografischen Geste*, in: *Die Revolution der Bilder : der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Mannheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1993). *Gesten*. Bensheim: Bollmann.
- Flusser, V. (1989). *Ins Universum der technischen Bilder*, Berlin: European Photography.
- Guldin, R./ Finger, A./ Bernardo, G. (2009). *Vilém Flusser*, Paderborn: Fink (UTB)
- Haverkamp, A. (2009). *Begreifen im Bild*, Berlin: August Verlag.
- Heßler, M. (Hrsg.) (2005). *Konstruierte Sichtbarkeiten: Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*. München: Fink.
- Hörl, E. (2010). *Die künstliche Intelligenz des Sinns. Über Jean-Luc Nancys ontotechnologisches Schöpfungsdenken*, Vortrag am 23.6. 2010 im Rahmen der IKKM Lectures, www.ikkm-weimar.de.
- Hubík, S. (2009). *Semiologie oder Magiologie*, in: *Medien denken, Von der Bewegung des Begriffs zu bewegten Bildern*, Bielefeld: Transcript.
- Hubig, C. (2002). *Mittel*, Bielefeld: Transcript.
- Jonas, J. (2004). *Der phänomenologische Text. Eine Studie zu Edmund Husserl, Franz Kafka und Martin Heidegger*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Krämer, S. (2010). *Übertragen als Transfiguration oder: Wie ist die Kreativität von Medien erklärbar?* In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Schwerpunkt Medienphilosophie, Heft 2/2010*, Hamburg: Meiner.
- Krämer, S. (2003). *Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?* In: *Medienphilosophie*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Luhmann, N. (1994). *Die Form der Schrift*, in: Jäger/Switalla (Hrsg.). *Germanistik in der Mediengesellschaft*, München: Fink.
- Mersch, D. (2010a). *Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung Heft 2/10*.
- Mersch, D. (2010b). *„Irrfahrten. Labyrinth, Netze und die Unentscheidbarkeit der Welt“*. In: Börschen/Mein. *Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen*. München: Fink.
- Mersch, D. (2006). *Spur und Präsenz. Zur ‚Dekonstruktion‘ der Dekonstruktion*, in: Strätling/Witte. *Die Sichtbarkeit von Schrift*, München: Fink.
- Mersch, D. (2005). *Imagination, Figuralität und Kreativität*. In: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur*.
- Mersch, D./ Heßler, M. (Hrsg.) (2009). *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld: Transcript.
- Michael, J. (2009). *Vilém Flussers Kommunikologie: Medientheorie ohne Medien?*, in: Rheinberger, H.-J. (2009). *Sichtbar machen – Visualisierung in den Naturwissenschaften*. In: Sachs-Hombach (Hrsg.). *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Neswald, E. (1998). *Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers*. Weimar: Böhlau.
- Scheler, M. (2000). *Schriften aus dem Nachlass. Bd 1. Gesammelte Werke Bd. 10*, Bonn: Bouvier.
- Stiegler, B./ Roesler, A. (2005)( Hrsg.). *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink (UTB).
- Vogl, J. (2001): *Medien-Werden: Galileis Fernrohr*. In: Engell/Vogl (Hrsg.). *Mediale Historiographien, No. 1 des Archivs für Mediengeschichte*, Weimar: Universitätsverlag.
- Weigel, S. (2008). *Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/Main: Fischer.



Weigel, S. (2003). Zur Kreativität sprachlicher und visueller Bilder, Vortrag im Rahmen der „Interventionen“, Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste, erschienen als: Huber (Hrsg.) (2004). Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis. Zur poiesis und episteme sprachlicher und visueller Bilder, Zürich/Wien/New York.