

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorgelegte Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie: „Die Geste Mensch – Vilém Flussers Kulturtheorie als kommunikationsphilosophischer Zukunftsentwurf“ selbst und ohne fremde Hilfe verfasst, nicht andere als die in ihr angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt, alle vollständig oder sinngemäß übernommenen Zitate als solche gekennzeichnet sowie die Dissertation in der vorliegenden oder einer ähnlichen Form noch bei keinem anderen Fachbereich oder einer anderen in- oder ausländischen Hochschule eingereicht habe.

Andreas Max Ströhl

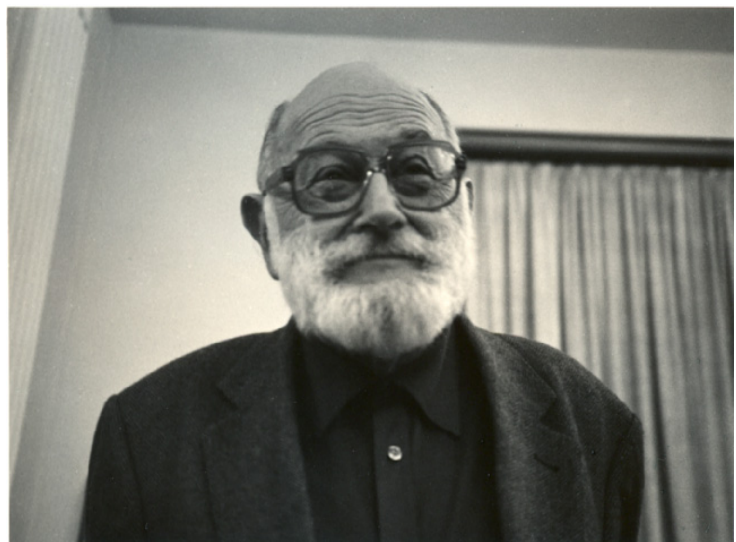


Andreas Ströhl

## **Die Geste Mensch**

**Vilém Flussers Kulturtheorie als  
kommunikationsphilosophischer Zukunftsentwurf**

Wir beginnen, die Welt als unsere Umwelt zu begreifen, in der wir und mit der wir umgehen und die mit uns umgeht, und wir beginnen, den Menschen einschließlich seiner Manipulation der Objekte als ein Gebärdenspiel dieser Umwelt selbst zu begreifen. Wir glauben nicht mehr, daß wir Gesten machen, sondern daß wir Gesten sind.<sup>1</sup>



**Vilém Flusser, Prag, 26. November 1991**  
(Foto: Josef Šnobl)

---

<sup>1</sup> Flusser: Gesten, 267.

# Die Geste Mensch

## Vilém Flussers Kulturtheorie als kommunikationsphilosophischer Zukunftsentwurf

<b>Vorwort</b> .....	8
<b>Einleitung</b> .....	17
<b>1. Vilém Flussers Leben und Werk</b> .....	25
Die Prager Herkunft.....	25
<u>Exkurs</u> : Mediengeschichtliche Strömungen I. – Das vorgefundene Prag.....	29
<i>Bodenlos</i> .....	41
Die Zukunft: Das Projekt Brasilien .....	49
Nach der Zukunft: Rückkehr nach Europa.....	59
Neuorientierung: Nomadismus und phänomenologische Kommunikologie.....	63
Der Durchbruch .....	79
Das Universum der technischen Bilder .....	81
„Die Schrift“ .....	83
Von Altmitteleuropa in den Cyberspace.....	87
Der Reisende aus Robion.....	89
<u>Exkurs</u> : Mediengeschichtliche Strömungen II. – Das zurückgelassene Prag.....	90
Der Auftritt in Prag .....	92
Über die Tschechen .....	96
Das Ende des Prager Pfads.....	98
<b>2. Eine Rezeptionsgeschichte</b> .....	101
Die Vermittler: Herausgeber, Verleger, Fotografen.....	103
Kritik zu Lebzeiten Flussers .....	105
„Für eine Philosophie der Fotografie“ .....	106
Ambiguität.....	107
Post Scriptum.....	123

Deutschland .....	123
Tschechien.....	133
Die englischsprachige und internationale Rezeption.....	138
Die nächste Generation: Guldin, Bernardo, Finger .....	141
<i>Flusser Studies</i> und <i>Vilém Flusser Archiv</i> .....	143
<b>3. Flussers Kommunikationsphilosophie</b> .....	145
Die Abstraktionsleiter.....	145
Die Schrift .....	149
Buchdruck und Nationalismus.....	152
Schrift und Geschichte.....	158
<u>Exkurs</u> : Vom <i>Ende der Geschichte</i> zum Ende der Literatur .....	162
Das Ende der Geschichten .....	168
Post-Literatur? Eine Spekulation.....	171
Der nach-alphabetische Dichter .....	173
Bildermacher, Schriftsteller oder Programmierer? .....	175
Technische Bilder.....	178
Technische vs. vorgeschichtliche Bilder.....	179
Verwechslungsgefahr: Kurzschlußrisiko Technobild.....	184
Die Notwendigkeit einer Kritik der Einbildungskraft .....	186
<u>Exkurs</u> : Film .....	188
„Springen, nicht gleiten!“ .....	190
Filme bedeuten Begriffe .....	191
Das bewegte Bild. Eine Anwendung von Flussers Medienphänomenologie .....	195
Dialoge und Diskurse .....	204
Der Apparat .....	207
<u>Exkurs</u> : Der Apparat. Eine kleine Motivgeschichte .....	216
Apparate und Operatoren .....	220
<u>Exkurs</u> : Personalisierte Medien .....	222
Staudämme der Geschichte .....	224
<u>Exkurs</u> : Medienkunst und das Verschwinden der Interaktivität .....	226
Den Apparat innerhalb seiner selbst bezwingen? .....	230
<u>Exkurs</u> : Vom Dialog zum <i>Trilog</i> ?.....	232
Freiheit im Apparatkontext.....	236

<u>Exkurs</u> : Medialität und Medienpädagogik .....	238
Bild und Pädagogik .....	241
Für eine <i>visuelle</i> „ <i>Alphabetisierung</i> “ .....	246
Was wird aus den Schulen? .....	249
Der Apparat ist nicht die Botschaft .....	253
<b>4. Menschwerdung</b> .....	256
Vom Subjekt zum Projekt .....	256
Von Bubers <i>dialogischem Leben</i> zum Überleben im Dialog .....	267
Von der Erfahrung zur Beziehung .....	273
Immanenz .....	274
Der Dialog als Voraussetzung für Kultur .....	278
Mit Dialogen gegen die diskursive Massifizierung .....	278
Dialogische Kanäle technisch implementieren .....	280
Unsterblichkeit durch Telematik? .....	280
Sinnggebung .....	281
Sinnggebung durch Transcodierung und Übersetzung .....	284
Dialoge als negentropische Anstrengung .....	287
Übersetzung setzt Freiheit voraus .....	289
Freiheit setzt die Erfahrung der Bodenlosigkeit voraus .....	291
Sich selbst übersetzen .....	291
<b>5. Kulturtheorie als Medienphilosophie</b> .....	294
Kultur als dialogisch-negentropisches Engagement .....	294
Der technische Transfer von Bubers dialogischem Prinzip auf die Ebene der Gesellschaft .....	296
Zur medialen Entwicklungsmöglichkeit von Kultur .....	308
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	311
<b>Index</b> .....	325

Wir sind vielleicht daran, uns an das vergessene Feiern wiederzuerinnern. Wir sind vielleicht daran, auf dem seltsamen Umweg über die Telematik zum „eigentlichen“ Menschsein, das heißt zum feierlichen Dasein für den anderen, zum zwecklosen Spiel mit anderen für andere zurückzufinden.<sup>2</sup>

## Vorwort

Das Ziel dieser Arbeit ist es, zu einem besseren Verständnis des Denkens Vilém Flussers beizutragen. Dabei interessiert mich selbst vor allem die Klärung der Frage, ob Flusser als einer der Protagonisten der in den achtziger und neunziger Jahren modischen spekulativen Medienphilosophien<sup>3</sup> zu sehen ist, als bereits historisches Phänomen also, oder ob er nicht möglicherweise ganz anderen geistesgeschichtlichen Zusammenhängen zugehört. Um meine These gleich vorab zu benennen: Ich bin davon überzeugt, daß die Rezeption und Wahrnehmung Flussers in Deutschland bis heute im Wesentlichen von Mißverständnissen geprägt ist, und daß dem umfassenden Anspruch seines Werks bislang nicht Gerechtigkeit widerfahren ist.

Diese Arbeit geht selbst von einem Kommunikationsbegriff aus, dem eine Übertragung strukturalistischer, tauschtheoretischer Ansätze in einen kulturtheoretischen Kontext zugrundeliegt; ihr Ausgangspunkt ist es, die bisherige Einordnung Flussers als hippen Medienguru zu hinterfragen; ihr Interesse ist eine Neupositionierung der Wahrnehmung von Flussers Denkens. Ihre zentrale These lautet, daß der als Medientheoretiker rezipierte Flusser vor allem als Phänomenologe verstanden werden sollte. Impliziert stehen dabei kulturtheoretische und philosophische Deutungsinteressen denen einer *Medientheorie* gegenüber, wie sie vielfach etwa von den 1980er Jahren bis zur Jahrtausendwende als modische Leitwissenschaft verstanden worden ist.

---

<sup>2</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 132.

<sup>3</sup> „Medienphilosophie“ wird in diesem Text durchaus kontrastiv zu „Medientheorie“ benutzt. Steht im Falle der „Medienphilosophie“ die philosophische Umsetzung der Erkenntnis im Vordergrund, daß Wahrnehmung stets medial ist, handelt es sich bei der „Medientheorie“ um eine aus der akademischen Zeitungs- und Kommunikationswissenschaft weiterentwickelte Disziplin, die sich in erster Linie mit den sozialen und politischen Folgen der Rezeption von Massenmedien befaßt hat. „Frank Hartmann wählte für [...] Fragen nach den möglichen übergreifenden Zusammenhängen den Terminus ‚Medienphilosophie‘. [...] Philosophie selbst, als eine sprachlich-philologisch gewendete Besonderung menschlichen Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögens, ist an die vordigitale Medialität, das heißt Lehrtextlichkeit, gebunden. [...] Hartmanns Ansatz ist deshalb überaus wichtig, da er die philosophische Diskurslage auf ihre medialen Bindungen verweist und aufzeigt, welche medialen Bedingungen für akute Philosophie vorliegen.“ (Faßler: *Netzwerke*, 18).



Diese Dissertation stellt, von einer einführenden, biographischen Gesamtdarstellung Flussers im ersten Abschnitt ausgehend, verschiedene Aspekte seines Denkens kritisch dar. Dabei wird dem altostmitteleuropäischen Hintergrund von Flussers Denken besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Nach einem Abriß der Geschichte der Rezeption Flussers werden die Themenkomplexe der medialen Codes, darunter insbesondere die des Films, sowie des Apparats, der Virtualität und des flusserspezifischen Konzepts der *Menschwerdung* näher untersucht.

Hierbei verbinden sich medienphänomenologische, kommunikationstheoretische und kulturanthropologische Fragestellungen mit einer genaueren Untersuchung des ganz konkreten tschechisch-deutschen und jüdisch-altösterreichischen Umfelds, aus dem heraus Flusser seine Überlegungen und Thesen entwickelt hat. Aus einer topographisch-ideengeschichtlichen Perspektive kann Flusser – in einer Reihe mit Martin Buber, Sigmund Freud, Edmund Husserl, Franz Kafka, Tomáš G. Masaryk und Jan Patočka – als letzter aktiver Vertreter der kurzen aber ungeheuer ergiebigen kulturellen und geistigen Blüte des jüdisch-tschechisch-deutschen Kulturraums Böhmens und Mährens gesehen werden, die mit der tschechischen Wiedergeburt<sup>4</sup> im frühen 19. Jahrhundert begann und nach der Ersten Republik mit dem Einmarsch der Deutschen in Prag ein jähes Ende fand.

In der Konsequenz des Ansatzes einer Neusituierung Flussers ist diese Arbeit zwangsläufig auch der Versuch einer Gesamtdarstellung, zugleich auch die Summe meiner Beschäftigung mit Flusser. Bis heute existiert – obwohl Flusser zweifellos als nonkonformistischer Denker hoch im Kurs steht – keine fundierte Einführung in sein Werk oder Gesamtdarstellung seines Denkens. Dies ist der Anspruch, dem sich diese Arbeit stellt.

---

<sup>4</sup> Von Beginn des 19. Jahrhunderts an bis zur Erlangung der staatlichen Selbständigkeit 1918, also über hundert Jahre lang, fand in Böhmen, Mähren und in Teilen Schlesiens eine Emanzipierungsbewegung statt, die zwar nationalistische Ziele – die Errichtung eines unabhängigen tschechischen Staates – verfolgte, jedoch zuallererst einmal eine *Nation* kreieren mußte. Zu diesem Zweck wurde die fast ausgestorbene tschechische Sprache gestärkt und modernisiert, in gewisser Weise *wiedererfunden*. In dieser kulturell äußerst fruchtbaren Phase der Industrialisierung und der Erstarkung eines zunehmend tschechischsprachigen böhmisch-mährischen Bürgertums, das sich immer offener gegen die habsburgisch-österreichische Monarchie und den kulturellen Einfluß Deutschlands wandte, entstanden zahlreiche bedeutende Werke tschechischer Literatur, Musik, Oper und Architektur – zumeist stark beeinflusst von deutschen Vorbildern. Näheres hierzu unter <http://www.czech.cz/de/Tschechien/geschichte/alles-uber-die-tschechische-geschichte/die-idee-der-tschechischen-nationalen-wiedergeburt> sowie am Beispiel des Tschechischen Nationaltheaters: „Narodni divadlo v kontextu evropských operních dějin – od založení do první světové války“ von Philipp Ther, auf Deutsch zuvor in einer weniger auf die tschechische Wiedergeburt konzentrierten Form erschienen als Habilitationsschrift: „In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815 – 1914“.

In der Forschung zu Flusser wurde bislang ein derartiges Unterfangen noch nicht versucht. Karen Joisten schreibt hierzu in ihrer Habilitationsschrift „Philosophie der Heimat – Heimat der Philosophie“, die Flusser ein ganzes Kapitel widmet:

Mit dem sukzessiven Erscheinen der *Schriften* Flussers, die von Stefan Bollmann und Flussers Ehefrau Edith Flusser seit Beginn der neunziger Jahre im Bollmann Verlag und vom langjährigen Verleger Flussers Andreas Müller-Pohle in Göttingen in der *Edition Flusser* herausgegeben werden, verbessert sich die Möglichkeit eines gründlichen, lückenlosen Studiums seiner Texte. So weit es mir bekannt ist, wurde bisher noch keine systematische Untersuchung seines Denkens vorgelegt. Eine Ausnahme bildet die in jüngster Zeit erschienene Untersuchung von Elisabeth Neswald, von der ich mich allerdings in wichtigen Punkten distanzieren.<sup>5</sup>

In der Tat fehlte bislang gerade zu diesem Denker, der sich immer mehr als nicht nur einer der populärsten, sondern auch anregendsten des ausgehenden 20. Jahrhunderts erweist, eine reflektierte, einführende Gesamtdarstellung. „absolute Vilém Flusser“, 2003 herausgegeben und mit biographischen Essays von der langjährigen Mitarbeiterin des Flusser-Archivs Silvia Wagnermaier und von Nils Röller, besticht als geschickt zusammengestellte Textcollage mit soliden biographischen Texten, läßt aber eine kritische Reflexionsebene vermissen. Der erste Versuch einer expliziten „Einführung“ wiederum, vorgelegt erst 2008 von Oliver Bidlo, ist ausgesprochen vage, oberflächlich und ungenau ausgefallen und erhebt sicherlich keinen wissenschaftlichen Anspruch. Im Vorwort schreibt der Verfasser ganz zutreffend,

dass die vorliegende Einführung sich an (angehende) Kommunikations- und Medienwissenschaftler, Philosophen, Designer, Architekten und an alle interessierten Laien richtet, die sich mit dem Denken Flussers bekannt oder einen schnellen Überblick darüber machen möchten. [...] Natürlich bleiben dennoch einige Themen unbesprochen, zudem fehlt bei anderen eine tiefere und weiterführende Beschäftigung.<sup>6</sup>

Dies ist, trotz der anklingenden Selbstkritik, wohlwollend formuliert, handelt es sich doch bei Oliver Bidlo: „Vilém Flusser. Einführung“ um eine nachlässige Wiederholung von Standards der vorangegangenen Flusser-Rezeption, aus denen lediglich die Betonung der besonderen Beziehung Flussers zu Martin Buber positiv hervorsticht. Allein durch die unzutreffende Behauptung, diese sei „bisher [...] noch nicht von der Sekundärliteratur expliziert“<sup>7</sup> worden, stellt der Autor seinem eigenen Kenntnisstand von der Forschung zu Flusser nicht das beste Zeugnis aus.

<sup>5</sup> Joisten: Philosophie der Heimat, 277.

<sup>6</sup> Bidlo, 9.

Vor wenigen Wochen erschien in der Reihe „Profile“ bei UTB ein „Vilém Flusser“ betitelter Band, der mehr als Bidlos Büchlein leistet: nicht weniger als eine solide, brauchbare, wenn auch in ihren thematischen Akzentsetzungen etwas willkürliche und aufgrund ihrer Konzeption und ihres schmalen Umfangs zwangsläufig eher oberflächliche „Einführung zu Flusser“, verantwortet von drei sachkundigen Autoren, Rainer Guldin, Anke Finger und Gustavo Bernardo Krause. Dem Bändchen liegt eine dieser Arbeit vergleichbare Ausgangsüberzeugung zugrunde,

nämlich dass Flusser als Philosoph, Wissenschaftler und Autor nicht nur in die Kulturwissenschaften passen kann, sondern als Kulturwissenschaftler und -theoretiker ebenso zu betrachten ist wie als Kommunikationsphilosoph [...]. Denn Flussers Theorien und Kommentare zu Medien- und Kommunikationswissenschaft beschränken sich nicht auf Medien und Apparate, schon deswegen nicht, als sein Fokus auf Menschen und ihren Wahrnehmungen beharrte<sup>8</sup>.

Neben dem Flusser-Kapitel in Karen Joistens Habilitationsschrift sind verschiedene – von ihrer Anlage her an Studierende gerichtete – Einführungen in Medien- oder Kulturtheorien erschienen, die Flusser jeweils ein Kapitel widmen<sup>9</sup>. Vier davon, alle erst vor wenigen Jahren erschienen, möchte ich hier in aller Kürze ansprechen.

- Frank Hartmann: „Medienphilosophie“, 2000 erschienen, beinhaltet ein „Pendeln von Punkt zu Punkt. Flussers diskursive Epistemologie“ überschriebenes Kapitel von 19 Seiten Umfang. Darüber hinaus ist Hartmanns Gesamtdarstellung von Flusser geprägt:

Wer Hartmanns Weg folgen will, muß seine Konstruktion akzeptieren: Ins Zentrum seiner Betrachtung stellt er die Kommunikologie nach der Definition Vilém Flussers, durch sie filtert der Autor seine Betrachtungen, in die er u.a. Analysen von Descartes, Kant, Herder, Humboldt, Peirce, Frege, Benjamin, Heidegger, Anders, McLuhan, aber auch Debord, Mauthner oder Neurath einbezieht. Hartmann geht von Flusser aus, nach dessen Definition die Kommunikologie heute die Funktion der Philosophie erfüllt.<sup>10</sup>

Hartmann beweist in der Tat außerordentlich genaue Kenntnis Flussers und geht von einer diesem vergleichbaren, relationalen Grundüberzeugung aus:

Es geht [...] nicht um Ethik oder um die Frage, wo bei all der neuen Technik denn der Mensch bleibe, wie man es von schlecht begriffener Philosophie erwarten könnte. Eher wird eine

<sup>7</sup> ebd., 31. Vgl. hierzu: Ströhl: Flusser und der Dialog, ursprünglich vorgetragen auf dem Flusser-Symposium 1999 in Puchheim.

<sup>8</sup> Guldin, Finger, Bernardo: Vilém Flusser, 57.

<sup>9</sup> zumeist eines der letzten des jeweiligen Bandes: Schon daran ist ablesbar, daß Flusser eben erst in der akademischen Lehre anzukommen beginnt.

<sup>10</sup> Krenn, 1.

integrative Sicht der Medienevolution, oder besser: der Ko-Evolution von Medien und Gesellschaft in der Technokultur vorbereitet.<sup>11</sup>

- Daniela Kloock und Angela Spahr (Hrsg.): „Medientheorien. Eine Einführung“, 2000. Ein „Telematik. Vilém Flusser“ genanntes Kapitel von Bernd Rosner von immerhin 21 Seiten Länge eignet sich durchaus als erste Einführung, setzt Flusser aber weder in Bezug zu anderen Denkern noch wird in ihm Flusser in sich selbst auf Stichhaltigkeit überprüft. Rosner konzentriert sich auf den telematischen Aspekt in Flussers Schaffen. „*Vilém Flussers Analyse der Informationstechniken und Kommunikationsstrukturen*“, so die Herausgeberinnen, „flottiert frei zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Ausgehend von seinen Diagnosen entwickelt er Szenarien, die mögliche Tendenzen einer künftigen Entwicklung der menschlichen Zivilisation umreißen.“<sup>12</sup>
  
- Alice Lagaay und David Lauer (Hrsg.): „Medientheorien. Eine philosophische Einführung“, 2004, mit einem Kapitel „Vilém Flusser – Mundus ex machina“ von Gernot Grube (26 S.) macht sich Flusser mit beachtlicher analytischer Kraft und fundierter Kenntnis zu eigen. Das Buch ist weniger als Einführung zu Flusser geeignet denn als eine vergleichende Reflexion gängiger Medienbegriffe im Rahmen einer übergeordneten Kulturtheorie.
  
- Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hrsg.): „Kultur. Theorien der Gegenwart“, 2006, mit 7 Seiten von Kai Hochscheid zu „Vilém Flusser: Kommunikation und menschliche Existenz“ steht in einem gänzlich anderen, wesentlich weiter gefaßten Zusammenhang: Nicht um Medien- oder Kommunikationsphilosophie geht es den Herausgebern, sondern um die übersichtliche Zusammenstellung einer Vielzahl kulturtheoretisch relevanter Positionen und Theorien. Flusser spielt in diesem Kontext eher eine Nebenrolle. Angesichts seiner Rezeptionsgeschichte<sup>13</sup> muß jedoch schon allein der Umstand der Aufnahme Flussers in eine nicht *medien-* sondern *kulturtheoretische* Aufsatzsammlung als bemerkenswert betrachtet werden. Hochscheid glänzt denn auch durch Verweise auf und Bezüge zu anderen, nicht als Medientheoretiker betrachteten Denkern.

Die Rezeption Flussers wird erheblich durch die ausgesprochen schwierige Quellenlage erschwert: Nicht nur hat Flusser in deutscher, portugiesischer, englischer und französischer

---

<sup>11</sup> Hartmann, 14.

<sup>12</sup> Kloock, Spahr, 10.

<sup>13</sup> vgl. Kapitel 2. *Eine Rezeptionsgeschichte*.

Sprache veröffentlicht – seine Texte sind auch innerhalb der jeweiligen Sprachen über zahlreiche Verlage verstreut. Der weitaus größte Teil des überhaupt im Druck vorliegenden Werks Flussers ist erst nach dessen Tod herausgegeben worden und erschienen,<sup>14</sup> seine Buchveröffentlichungen sind in den meisten Fällen vergriffen; vieles erschien in abseitigen, schwer zugänglichen Zeitschriften oder Katalogen – und ein wesentlicher Teil von Flussers Aufsätzen blieb bis heute unpubliziert. Auch diese sind jedoch im *\_Vilém\_Flusser\_Archiv* (Universität der Künste Berlin, Fakultät für Gestaltung, Medienhaus, Grunewaldstr. 2-5, D-10823 Berlin, <http://flusser.khm.de>) einsehbar, dem ich an dieser Stelle herzlich für die Unterstützung bei meiner Arbeit danken möchte. Mein Dank gilt vor allem Marcel René Marburger, Prof. Dr. Siegfried Zielinski sowie Silvia Wagnermaier. Darüber hinaus möchte ich mich herzlich bei Edith Flusser bedanken, die mir bereits viele Jahre lang ohne Zögern großzügig Texte aus dem Nachlaß ihres Mannes zugänglich gemacht hat.

Aus den drei Lebensabschnitten Flussers (Prag, São Paulo, Robion) spielen für die Untersuchung Flussers als Kommunikationsphilosoph, Medientheoretiker und Phänomenologe nur wenige Texte aus der brasilianischen Zeit eine Rolle. In dieser Phase war Flusser noch klassisch sprachphilosophisch orientiert oder an der Entwicklung einer brasilianischen Kultur engagiert.

Den erwähnten drei Lebensabschnitten, die durch Zäsuren in Form persönlicher Katastrophen für Flusser klar voneinander zu unterscheiden sind, sind, wie bereits in voranstehenden Abschnitt impliziert, unterschiedliche thematische Orientierungen und, wenn man so will: Entwicklungen, Flussers eindeutig zuzuordnen. Dies kann nicht ignoriert werden. Andererseits jedoch geht es mir nicht darum, zu psychologisieren oder, wie manchen Flusser-Kritikern (Elisabeth Neswald<sup>15</sup> etwa) Flussers Theoriebildung als rein biographische Selbstspiegelungs- und Rechtfertigungsversuche abzutun. Es sollen keine kausalen Zusammenhänge zwischen biografischen Ereignissen und Wendungen im Denken Flussers

---

<sup>14</sup> Deshalb habe ich mich für die altmodische, europäische Zitierweise in meinem Text entschieden: Alle Textnachweise erfolgen in Fußnoten. Angaben in Klammern im laufenden Text nach dem Muster (*Autor, Jahr, Seite*) hätten im vorliegenden Fall erstens zu sehr umständlichen Numerierungen der Werke nach dem Muster (*Autor, Jahr, Ordnungszahl, Seite*) geführt, denn ich zitiere aus vielen verschiedenen Texten Flussers. Die Leserin oder der Leser hätten zudem in jedem Fall durch Nachschlagen im Literaturverzeichnis die Kombination aus Jahreszahl und Ordnungsnummer entschlüsseln müssen, um herauszufinden, um welches zitierte Werk es sich im Einzelfall handelt. Vor allem aber wären gerade die Jahreszahlen in dieser Zitierweise äußerst irreführend gewesen, da sie im Falle Flussers keinerlei Aufschluß über das Entstehungsdatum eines Textes gäben – die meisten Texte Flussers sind, wie erwähnt, posthum oder gar nicht publiziert worden. Hinzu kommt noch, daß die Zitierweise durch Textnachweise in Klammern den Lesefluß auf unangenehme Weise unterbräche. Deswegen habe ich es vorgezogen, per Fußnote in Kurzform Autor, Text und Seitenzahl anzugeben. Alle vollständigen bibliographischen Angaben enthält das Literaturverzeichnis.

behauptet werden. Andererseits wiederum wäre es absurd, wollte man etwa die Parallelität der Ermordung von Flussers Familienangehörigen und der Entwicklung seiner Überlegungen zur Bodenlosigkeit ignorieren.<sup>16</sup>

Das persönliche Schicksal Flussers aber, so interessant es ist, spielt – das ist meine Überzeugung – für die Evaluierung der Qualität theoretischer Überlegungen zu denen er – möglicherweise aber eben *aufgrund* dieses Schicksals – gelangte, keine Rolle. Keineswegs werden die Ergebnisse seines Denkens andererseits schon dadurch abgewertet, daß sich Parallelen zu Flussers Lebenssituation aufzeigen lassen. Lassen sich die Impulse zu Brüchen im Denken aus biographischen Ereignissen spekulativ ableiten, so können sie in keinem Fall auf sie reduziert werden. Zudem vermag wohl die Biographie den Wandel von Ideen beeinflussen, nicht jedoch deren Stichhaltigkeit, Brauchbarkeit oder Originalität.

Es ist bemerkenswert, wie wenig sich Flusser Themen und Thesen innerhalb seines letzten, europäischen Lebensabschnitts veränderten. Anders gesagt: Die – z.T. drastischen – Umbrüche in Flussers Denken ereigneten sich plötzlich, wie Quantensprünge (ein von ihm selbst gerne benutztes Bild). Vergleicht man jedoch beispielsweise die Bochumer Vorlesungen von 1991 mit der *Kommunikologie* als Vorlesungsreihe an der Universität Marseille-Luminy 1977, so fällt vor allem der Gleichklang der Formulierungen auf: Über die Jahre hat Flusser bestimmte Topoi und Wendungen wie Bausteine immer wieder, kaum variiert, zur Illustration seiner Anschauungen benutzt; diese selbst aber haben sich von den frühen siebziger Jahren bis zu Flussers Tod nicht erkennbar verändert. Allenfalls lassen sich Verschiebungen des Interesses Flussers an der Beschäftigung mit bestimmten Themen konstatieren. So läßt sein Interesse an sprachphilosophischen Fragen bereits in Brasilien nach. In seiner Zeit in Robion beschäftigt sich Flusser über die Kommunikologie hinaus zunehmend mit den Möglichkeiten von Sinnggebung und *Menschwerdung*. Ältere Anschauungen werden von Flusser gelegentlich weiterentwickelt – meist jedoch lediglich immer anschaulicher dargestellt – aber nicht revidiert. Der gesamte Flusser seit der späten brasilianischen Phase des Glaubensverlustes in das *brasilianische Projekt* (um etwa 1970) ist also mit sich selbst kompatibel.

---

<sup>15</sup> vgl. hierzu den Abschnitt *Deutschland* im 2. Kapitel.

<sup>16</sup> Flusser selbst reflektierte dies explizit („man“ war ihm in dieser Phase das Ausweichpronomen für die nicht mehr von ihm selbst akzeptierte erste Person Singular): „Das eigene Leben wird [...] sozusagen zu einem Laboratorium für andere, um die Lage der Bodenlosigkeit von außen erkennen zu können.“ (Flusser: Einleitung. in: Flusser: Bodenlos, 11).

Methodisch verzichtet die vorliegende Arbeit zugunsten einer möglichst klaren Herausarbeitung der Gedanken Flussers auf eine differenzierte diachrone Analyse von deren Entstehung. Es werden also Texte aus allen Lebensphasen Flussers, vor allem aus seiner späten brasilianischen und französischen Zeit, als gleichwertig herangezogen: Nicht ihre Entwicklung ist mein Thema, sondern ihr genaueres, kritisches Verständnis. Widersprüche zwischen einzelnen Äußerungen Flussers sind durchaus gelegentlich feststellbar; sie beruhen jedoch weniger auf diametral verlaufenen geistigen Entwicklungsprozessen ihres Urhebers als auf dessen oft spontaner Art der experimentellen Improvisation philosophischer Hypothesen und Provokationen im Dialog.

Angesichts der essayistischen Arbeitsweise Flussers, des fragmentarischen Charakters seines überlieferten Werks sowie auch des Aufbaus dieser Arbeit (in der auf einen weitgehend chronologischen Abriss eine Vertiefung ausgewählter thematischer Fragestellungen folgt) sind häufige Querverweise und Überschneidungen zu bereits Gesagtem unvermeidlich. Ich hoffe, sie erschweren nicht, sondern erleichtern im Gegenteil die Lektüre. Einmal angesprochene Gegenstände der Betrachtung werden mehrfach in anderen Zusammenhängen wieder aufgegriffen. Unvermeidlich im Rahmen einer als Gesamtdarstellung eines Denkers angelegten Arbeit ist auch, daß die Gedankengänge des Behandelten in einem gewissen Umfang referiert werden müssen. Der Untersuchungsgegenstand ist mehr, als dies bei streng akademischen Denkern der Fall ist, von situativen Improvisationen und einer inhärenten Unsystematik geprägt. Insofern bietet die teilweise paraphrasierende Darstellung auch die Gelegenheit für eine strukturierende Verdeutlichung.

Vorab noch ein Wort zu meiner persönlichen Beziehung zum Gegenstand der Untersuchung, zu Vilém Flusser: Von 1991 bis 1997 war ich als Referent für Kulturprogramme am Goethe-Institut Prag tätig. Dort lernte ich, drei Tage vor seinem Unfalltod, Vilém Flusser persönlich kennen. Ich begann, mich intensiv mit seinem Werk auseinanderzusetzen, das mir zuvor nur bruchstückhaft bekannt war. Diese Beschäftigung führte im Lauf der Jahre zu bislang mehr als zwei Dutzend Veröffentlichungen zu Flusser und zu ebenso vielen Vorträgen, Symposien, Vorlesungen und Seminaren in Australien, Brasilien, Deutschland, Mazedonien, Österreich, der Schweiz, Tschechien und in den USA. Daß ich in meiner Prager Zeit Tschechisch gelernt habe, ist insbesondere bei der Beschäftigung mit der geistesgeschichtlichen Hintergrundsituation aus der heraus Flusser sich entwickelt hat, von Nutzen. In der

vorliegenden Arbeit werden grundlegende Englisch-, Französisch-, Latein- und Portugiesischkenntnisse vorausgesetzt, tschechische dagegen nicht.

Am Goethe-Institut Prag veranstaltete ich bis zum Ende meiner Tätigkeit dort (und 2007 erneut) alljährlich ein mehrtägiges Flusser-Symposium mit international renommierten Referenten. 1996-98 nahm ich einen Gastlehrauftrag für Medientheorie an der Universität Innsbruck wahr. Auch dabei stand das Denken Flussers im Mittelpunkt.

2002 gab ich den ersten englischsprachigen Band mit Texten Vilém Flussers in den USA heraus: „Writings“, bei University of Minnesota Press (Paperback 2004, wiederaufgelegt 2009). An „FlusserStudies“ (<http://www.flusserstudies.net/pag/current.htm>), dem maßgeblichen Journal zu Vilém Flusser, wirke ich als Mitglied des Advisory Boards und als gelegentlicher Autor mit. Ich kenne die meisten der für die internationale Flusser-Rezeption relevanten Forscher(innen) weltweit persönlich sowie natürlich Flussers Gesamtwerk – auch nahezu vollständig das noch unpubliziert gebliebene – und auch die dazu publizierte Literatur. Seit vielen Jahren unterhalte ich freundschaftliche Beziehungen zur Witwe und zur Tochter Flussers. Auf diesem Wege habe ich viele Informationen aus erster bzw. zweiter Hand (im Sinne von *oral history*) erhalten. Natürlich stellt sich dadurch auch ein methodisches Problem: Gelegentlich sind die Quellen meiner Information Selbsterlebtes oder Gespräche, die ich mit Familienangehörigen, Freunden und Wegbegleitern Flussers oder mit ihm selbst geführt habe.

Die Ergebnisse dieser jahrelangen, intensiven und interdisziplinären Auseinandersetzung mit der Person und dem Denken Vilém Flussers möchte ich nun in diesem monographischen Überblick als Dissertation bündeln und kritisch bilanzieren. Ich hoffe, sie wird sich, über den anlaßgebenden Zweck der Promotion hinausgehend, als fundierte Einführung in das Denken Vilém Flussers bewähren.

Den Anstoß zur Entstehung dieser Arbeit hat Prof. Dr. Karl Braun gegeben. Ich danke ihm dafür, daß er mich davon überzeugt hat, diese Arbeit zu schreiben – sowie für seine beharrliche Unterstützung und kritische Beratung.



## Einleitung

Wir sind reflektierende und spekulierende Wesen. Daher können wir etwas tun, was der Höhlenbewohner nicht konnte: eine Philosophie der Kultur entwickeln. [...] Das wahrhaft Historische dieser Vision ist ihr repräsentativer (symbolischer) Charakter und die Tatsache, daß es sich um einen zeitlich begrenzten Prozeß handelt. Kultur erscheint so als „Fiktion“ (im Sinne von *ingere*, formen, gestalten).<sup>17</sup>

Vilém Flusser, 1920 als tschechoslowakischer Staatsbürger in Prag geboren und 1991 als Brasilianer bei Bor u Tachova in Böhmen tödlich verunglückt, lebte und arbeitete als Philosoph, Publizist, Dozent und Medientheoretiker in fünf Sprachen.

Vilém Flusser hat im deutschsprachigen Raum seit seiner Rückkehr aus Brasilien nach Europa 1972 langsam, seit den neunziger Jahren aber stark an Bekanntheit und Einfluß gewonnen. Nach seinem Tod 1991 ist das Interesse an seinem Werk gewachsen. Heute, 18 Jahre später, gilt Flusser als unkonventioneller, nicht unumstrittener, aber jedenfalls anregender Autor mit einem außergewöhnlich breit angelegten Oeuvre.

Dieses Oeuvre kreist um den epochalen Übergang von einer Kultur des *linearen Denkens* (das auf der Schrift basiert und *Kritik* und *Geschichtlichkeit* impliziert) hin zu verhältnismäßig neuen Formen der Kommunikation mittels technischer Bilder und digitaler Codes. Die von Flusser skizzierte Hoffnung besteht dabei darin, daß die Implementierung der neuen Kommunikationstechnologien – trotz ihres Gefährdungspotentials im Sinne einer diskursiven<sup>18</sup> Massifizierung – eine *telematische* Gesellschaft ermöglicht, die von der Anerkennung anderer im Dialog geprägt ist. Trotz dieser teleologischen, intentionalen Ausrichtung über das Instrumentelle der Arten von Mediennutzung hinaus gilt Flusser im deutschsprachigen Raum als *Medientheoretiker*.

Erst seit kurzem beginnt er nun, vor allem in Brasilien, aber auch in Ostmitteleuropa und zaghaft auch in Deutschland, als ausgesprochen origineller Philosoph wahrgenommen zu

<sup>17</sup> Flusser: Nackte Wände. in: Flusser: Vom Stand der Dinge, 77.

<sup>18</sup> Dem Begriff „Diskurs“ bzw. „diskursiv“ kommt bei Flusser eine tiefgreifend andere Bedeutung zu als bei den meisten zeitgenössischen Autoren: Flusser bezeichnet damit Einbahnstraßen der Kommunikation, die keine Antwort und keine Verantwortung zulassen. „Diskurs“ wird von ihm also komplementär zu „Dialog“ verwendet.

werden. Parallel dazu verläuft seine Entdeckung in Nordamerika, nachdem 2002 dort erstmals ein Band mit Texten Flussers University of Minnesota Press in Minneapolis erschienen ist.

Wird man Flusser gerecht, wenn man ihn als Medientheoretiker auffaßt? Warum ereigneten sich zwischen zahlreichen Rezipienten Flussers und ihm selbst gravierende Mißverständnisse? Hängen diese mit einer Vermeidungsstrategie Flussers zusammen, mit seinem Beharren auf Oberflächen und seinem ostentativen Desinteresse an Tiefenbohrungen?

Die größte und eigenwilligste Leistung Flussers muß möglicherweise in der Art gesehen werden, wie es ihm gelingt, radikalen, bodenlosen Nihilismus mit der jüdisch-christlichen Vorstellung der Erkenntnis Gottes durch die Anerkennung des Nächsten zu einem ganz neuen, positiv in die Zukunft gewendeten Konzept für ein Leben, das sich der Sinnggebung widmet, zu verbinden. Diese Haltung der Selbstbestimmung und der Selbstverwirklichung in der Nächstenliebe ähnelt – allerdings nur in ihrer Ausgangssituation – existentialistischen Ansätzen sehr; sie läßt sich nicht als Weltbild bezeichnen, setzt jedoch ein solches voraus. Hierin sind die deutlichen Parallelen zwischen Martin Buber und Flusser begründet, während die zu ziehenden Konsequenzen jeweils sehr unterschiedlich ausfallen.

Aus dem im Vorwort umrissenen Vorhaben einer Repositionierung Flussers im Rahmen einer punktuell vertieften Monographie ergibt sich in groben Zügen bereits der Aufbau der vorliegenden Arbeit: Kapitel 1 gibt einen ersten Überblick – eben über *Vilém Flussers Leben und Werk* – der dann in Kapitel 3. *Flussers Kommunikationsphilosophie* ausgeweitet wird. Inmitten der Beschreibung der biographischen und intellektuellen Entwicklung Flussers in Kapitel 1 befinden sich zwei Exkurse, die den kulturgeschichtlichen Boden beschreiben sollen, auf dem Flusser aufwuchs: Prag und sein Reichtum an geistes- und ideengeschichtlichen Akzenten und Einflüssen wird in der Flusser-Forschung aus meiner Sicht bislang vernachlässigt – wohl wegen der historisch bedingten vergleichsweise schwierigen Zugänglichkeit dieser Strömungen und Entwicklungen für Westeuropäer. Gerade angesichts der Kleinheit und Enge dieser überreichen Gedankenwelt, aber auch wegen ihrer wiederholten expliziten Thematisierung durch Flusser selbst, erscheint mir dieser Hintergrund als ein wichtiger Aspekt, will man Wurzeln, Entwicklungen und Resonanzen im Denken Flussers verstehen.

Der erste der beiden Prag gewidmeten Abschnitte, *Mediengeschichtliche Strömungen I. – Das vorgefundene Prag*, könnte auch *Flussers Boden* heißen. Es befaßt sich mit der Geschichte von Medienerfindungen in Prag – von Experimenten mit Illusionstechniken bis zu den Vorläufern künstlicher Intelligenz – sowie mit den geistigen Strömungen der Zeit, in die Flusser geboren wurde. Die Wahrnehmung Prags in Westeuropa ist geprägt von einer Neigung zur romantisierend-verklärenden Projektion. Dem versucht dieser Abschnitt als Gegenentwurf den ungeheuer aufklärerischen Impetus der Stadt gegenüberzustellen. Der zweite dieser Exkurse, *Mediengeschichtliche Strömungen II. – Das zurückgelassene Prag*, hingegen widmet sich den geistesgeschichtlich-kulturellen Stillständen und Veränderungen, die sich sozusagen im Rücken Flussers abgespielt haben, also zwischen 1940 und 1991, in den 51 Jahren seiner Abwesenheit von seiner Geburtsstadt. Dieser Abschnitt dient dazu, Verständnis für die Rahmenbedingungen des letzten Auftritts Flussers zu ermöglichen – sowie für den Beginn einer Rezeption Flussers in seiner Heimat, wie sie in den Abschnitten *Der Auftritt in Prag* bzw. *Tschechien* (in Kapitel 2) beschrieben werden.

An diese einführende, biographisch strukturierte Gesamtdarstellung von Flussers Denken und dessen Entwicklung schließt der erste Versuch einer skizzenhaften Rezeptionsgeschichte (Kapitel 2. *Eine Rezeptionsgeschichte*) an.

Darauf folgt Kapitel 3. *Flussers Kommunikationsphilosophie*, in dem zentrale Aspekte der Thesen zur Medientheorie und zu Kommunikationsverhältnissen, für die Flusser in Europa bekannt wurde (in Brasilien blieb er bis zur Jahrhundertwende<sup>19</sup> der Sprachphilosoph und Glossenschreiber), exemplarisch beleuchtet und beschrieben werden. Ferner wird die Anwendbarkeit flusser'scher Gedanken und Ansätze in Form von sieben kurzen Exkursen reflektiert.

Diese Exkurse sind an Textstellen eingefügt, die ihre Lektüre vorbereitend erleichtern. Sie schreiben Flussers Denken über den durchgehenden Text hinaus fort, spielen es in praktischen Anwendungen durch und setzen es so einer Überprüfbarkeit aus. Zwei dieser Exkurse jedoch dienen weder der Vertiefung noch der Überprüfung dieses Denkens, sondern der ideengeschichtlichen Klärung des Herkommens von in Flussers eigener Argumentation bzw.

---

<sup>19</sup> Erst auf den Symposien in São Paulo und Rio de Janeiro im April 1999 und in deren Folge – die Beiträge zu den Symposien wurden 2000 als „Vilém Flusser no Brasil“ von Gustavo Bernardo und Ricardo Mendes veröffentlicht – wurden die Aspekte des in Frankreich entstandenen Spätwerks Flussers aus den siebziger und achtziger Jahren in Brasilien entdeckt, für die Flusser im Deutschland der achtziger Jahre berühmt geworden war.

in seiner Rezeption zentraler Begriffe, denen des *Apparats* bzw. des *Endes der Geschichte*. Als weiterer Bestandteil des letzteren Exkurses wird auch der Versuch unternommen, die Konsequenzen aus dem von Flusser postulierten *Ende der Geschichte* für die Herstellung von Geschichten, von *Literatur*, zu ziehen.

Der Exkurs *Film* erprobt die Stichhaltigkeit der phänomenologischen Analyse des Fotografierens, wie Flusser sie vorgenommen hat, für den Film. Bei dem kurzen Einschub zu *personalisierten Medien* handelt es sich ebenfalls um die Erprobung der Anwendbarkeit von Flussers Theorien auf technische Phänomene, in diesem Fall auf neue elektronische Gadgets und personalisierte digitale Kommunikationsräume.

Auch der Exkurs zur *interaktiven Medienkunst* dient dem Versuch, die Anwendbarkeit von Flussers Überlegungen auf ganz unterschiedliche Problemstellungen zu überprüfen. In diesem Fall geht es um die von Kuratoren von Medienkunst aufgeworfene Frage, weshalb das Prinzip *Interaktivität* aus dem Kontext zeitgenössischer Kunst plötzlich verschwunden sei.

*Vom Dialog zum Trilog?* ist weniger als eine Anwendung von Flussers Methodik oder Thesen auf neue Zusammenhänge zu sehen, als vielmehr eine Entgegnung auf Versuche, den Computer als vermeintlich eigenständig handelnden Akteur auf eine Art und Weise in Kommunikationszusammenhänge einzubringen, die das Menschengemachte seines Programms verschleiert.

*Medialität und Medienpädagogik* schließlich geht der Frage nach, wie Gesellschaften in den Stand gesetzt werden können, der objektivierenden Wirkung diskursiver visueller Kommunikation Einhalt zu gebieten.

Kapitel 4. *Menschwerdung* geht dann über den medientheoretischen Flusser hinaus zu den Beweggründen und dem tieferen Ziel von dessen Denken: Die Implikationen und Hintergründe der Differenzierung, die Flusser zwischen *dialogischen* und *diskursiven* Kommunikationsweisen vorgenommen hat, wurden in der Rezeption seines Werkes – im Rausch der achtziger Jahre, der durch die Medientheorie als neues Leitparadigma, durch den *medial turn*, verursacht worden war – übersehen. *Menschwerdung* jedoch, die Beschäftigung des Flussers der letzten Jahre mit diachronen kulturanthropologischen Problemen und Perspektiven, habituiert den Phänomenologen als kulturtheoretischen Philosophen. Kapitel 4.

*Menschwerdung* soll die Verbindungen aufzeigen, die von den medientheoretisch applizierbaren Thesen Flussers direkt in die Suche nach den Möglichkeiten von dialogischer Sinngebung selbstbestimmter *Projekte* auch in einer von Apparaten geprägten, diskursiven Gesellschaft führen, auch in einer entropischen Welt von in die Bodenlosigkeit gestürzten Subjekten. Insbesondere das projektive, nachhumanistische Element wird dabei zur Geltung kommen. Verkürzt gesagt: Auch wenn Flusser beispielsweise die qualitative Andersartigkeit unterschiedlicher Bilder diskutiert, geht es ihm – das ist meine These – letztendlich vor allem um die Möglichkeit, dem Leben Sinn zu geben. *Sinn* kann Flusser zufolge nicht gefunden, sondern nur gegeben werden. *Sinn* ist das bestmögliche Resultat einer selbstbestimmten Projektion im Dialog mit (einem) anderen, das die Unerträglichkeit eines Lebens zum Tode erträglich machen soll, das aber, wie alles, schließlich auch der Entropie zum Opfer fallen wird. Der Möglichkeit dieser Sinngebung – und ihren Bedingungen sowie deren Einrichtung – gilt Flussers Hauptinteresse; der Abschnitt *Sinngebung* in Kapitel 4. wird darauf im Detail eingehen.

Kapitel 5. *Kulturtheorie als Medienphilosophie* faßt dieses Verständnis flusser'schen Denkens in einer pointierten Diskussion zusammen. Es legt dabei einen erweiterten Kulturbegriff zugrunde und unterscheidet also ausdrücklich nicht zwischen *Kultur* und *Gesellschaft*: Kultur ist demnach die Gesamtheit der Äußerungen und Lebensweisen in einer Gesellschaft und kann also – für die Zwecke und die Erkenntnisvorgaben dieser Arbeit – mit jener gleichgesetzt werden.<sup>20</sup> Die gesellschaftsorientierte Stoßrichtung der flusser'schen Argumentation vom *dialogischen Leben* wird hier schließlich den kulturellen Primat im Denken Flussers hervorkehren, da Gesellschaft als Funktion von Dialogen und Diskursen begriffen wird, also als Resultat von Tauschvorgängen.

Der Text endet mit der These, daß im Zeichen der erkannten fundamentalen, unumgehbaren Medialität von Wahrnehmungs- und Kommunikationsweisen die Entwicklungsmöglichkeiten von Kultur nicht anders als eben medial gedacht werden können.

---

<sup>20</sup> vgl.: „Ungeachtet der [...] Unterschiede, die bei den so genannten ‚Klassikern der Kulturtheorie‘ [...] zu finden sind, lässt sich seit einigen Jahren eine ‚fächerübergreifende Präferenz für einen semiotischen, bedeutungsorientierten und konstruktivistisch geprägten Kulturbegriff‘ erkennen; demnach wird ‚Kultur als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich in Symbolsystemen materialisiert.“ (Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg: *Kulturtheorien der Gegenwart*, 10). Dies führe, so die Autoren, dazu, dass „die Grenzen – beispielsweise zwischen Kultur und Gesellschaft – verschwimmen.“ (Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg: *Kulturtheorien der Gegenwart*, 10).

Flusser arbeitete mit einer eigenwilligen Terminologie. Er prägte – zumeist ohne jede Erläuterung – alltagssprachliche Begriffe um, die er dann häufig so einsetzte, daß ein ganzer Akkord von Konnotationen entstand: erstens die geläufige Bedeutung des Wortes, zweitens die buchstäbliche oder etymologische, von Flusser wiederaufgedeckte (dabei meist impliziert: ursprüngliche) Bedeutung, drittens die, die dem Terminus dann in der folgenden Verwendung innerhalb von Flussers Argumentationsgebäude anhaftet, und viertens häufig noch die Bedeutung, die der Begriff bei anderen Theoretikern erhalten hat. Ein Beispiel: Flussers Gebrauch des Begriffs „Projekt“ läßt demnach folgende Bedeutungen anklingen: 1) zu lösende Aufgabe; 2) Vorwurf; 3) im Dialog mit anderen (= Du) entwickelter Entwurf, (z.B. des Ichs seiner selbst); 4) „Vorhaben, das im Wesentlichen durch eine Einmaligkeit der Bedingungen in ihrer Gesamtheit gekennzeichnet ist“<sup>21</sup>.

Um den Einstieg in die Argumentationen Flussers zu erleichtern, möchte ich in seinem Werk verstreute Definitionen einiger zentraler Begriffe hier voranstellen:

„**Dialog/Diskurs:** Im Dialog werden verfügbare Informationen zu einer neuen synthetisiert, wobei die zu synthetisierenden Informationen sich in einem einzigen Gedächtnis befinden können (wie bei ‚inneren Dialogen‘); im Diskurs werden die im Dialog hergestellten Informationen distribuiert.“<sup>22</sup> Kommt dem Begriff „Dialog“ bei Flusser eine etwas weitere als die umgangssprachliche Bedeutung zu (z.B. sind auch Dialoge unter Apparaten möglich), so ist der Begriff „Diskurs“ enger gefaßt als etwa in der Bedeutung „öffentlicher Meinungs austausch“, bei Habermas, in der Diskursanalyse oder der Sprachwissenschaft: Ein diskursiver ist demnach ein einseitiger Kommunikationsakt, der keine sofortige Reaktion des Rezipienten über denselben Kanal zuläßt.

„**Apparat:** Ein das Denken simulierendes Spielzeug, das so komplex ist, daß die damit Spielenden es nicht durchblicken können; sein Spiel besteht aus Kombinationen der in seinen Programmen enthaltenen Symbole; während vollautomatisierte Apparate auf menschliche Interventionen verzichten können, erfordern viele Apparate den Menschen als Spieler und Funktionär.“<sup>23</sup>

Apparate sind Black Boxes, die das Denken im Sinne eines Kombinationsspiels mit zahlenähnlichen Symbolen simulieren und dabei dieses Denken so mechanisieren, daß künftig

<sup>21</sup> Deutsches Institut für Normung e.V., zitiert nach Faßler: Communities of Projects, 1.

<sup>22</sup> Flusser: Stichworte, 17.

<sup>23</sup> ebd.

Menschen dafür immer weniger kompetent werden und es immer mehr den Apparaten überlassen müssen.<sup>24</sup>

„Apparat“ wird von Flusser sowohl im Sinne einer komplexen informationsverarbeitenden technischen Maschine benutzt, als auch in dem einer komplexen informationsverarbeitenden sozialen Institution.

„**Information**: ‚Wahrscheinlich‘ und ‚unwahrscheinlich‘ sind informatische Begriffe, wobei ‚Information‘ als eine unwahrscheinliche Situation definiert werden kann: je unwahrscheinlicher, desto informativer.“<sup>25</sup> An anderer Stelle definiert Flusser „Information“ als „unwahrscheinlicher, nicht-programmierter Sachverhalt“<sup>26</sup>. Flusser macht sich damit die mathematische Informationstheorie nach Claude Shannon zu eigen, derzufolge „Information“ die Wahrscheinlichkeit des Auftretens von Ereignissen, z.B. von bestimmten Kombinationen aus einer endlichen Menge distinkter Elemente innerhalb eines Systems beschreibt, und verallgemeinert diese ursprünglich technische Bedeutung des Begriffs, indem er sie auf Kommunikations- und Tauschvorgänge im allgemeinen, also auch im Bereich von Kultur und Gesellschaft, anwendet. Sein Gebrauch von „Information“ läuft damit dem gängigen Informationsbegriff des allgemeinen Sprachgebrauchs, der „Information“ etwa mit „Bedeutung“, „übertragenem Wissen“, „Nachricht“, „Auskunft“ oder „Belehrung“ gleichsetzt, zuwider. Bei der Verwendung des Begriffs „Information“ denkt Flusser immer auch die wörtliche Bedeutung „Deformation“, „Eindrückung“, „Verformung“ mit: Der „Begriff des Informierens [...] meint, Formen auf Stoffe drücken“<sup>27</sup>. Zwischen „Daten“ und „Information“ unterscheidet Flusser wiederum nicht; „Information“ entsteht so keineswegs erst durch Prozessieren von Daten z.B. im Gehirn. Deshalb gibt es den Begriff bei Flusser auch im Plural, und „Informationen“ können auch übertragen werden.

„Das **Projizieren** ist ein Vorgang, dank dessen aus Abstraktionen (Punkten) immer konkreter werdende Welten projiziert werden. Das kalkulierende Denken konkretisiert sich.“<sup>28</sup> Im dialogischen Vorgang des Projizierens können Bilder, Gegenstände, Gesetze, „Individuen“ etc. geschaffen werden. Es handelt sich dabei nicht um einen Abbildungs-, sondern um einen Einbildungsvorgang.

<sup>24</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 30.

<sup>25</sup> Flusser, Stichworte, 18.

<sup>26</sup> Flusser: Die lauernde schwarze Kamera-Kiste. in: Flusser: Die Revolution der Bilder, 97.

<sup>27</sup> Flusser: Form und Material. in: Flusser: Vom Stand der Dinge, 111.

**Einbildungskraft/Vorstellungskraft/Imagination:** „Einbildung habe ich natürlich von Kant entlehnt. Dieser Begriff paßt mir sehr gut in meinen Kram. Das Wort Einbildung zeigt, daß Sie etwas, das außerhalb des Bildes steht, ins Bild stellen. Einbilden heißt ins Bild hineingeben. Das unterscheide ich von Imagination<sup>29</sup>; diese ist: sich vor die Welt stellen und sie sich ansehen. Einbilden ist: irgendetwas aufklauben, z.B. Kalkuliertes, und es ins Bild setzen. Also verwende ich das Wort Einbildung für die projektive Existenz und das Wort Imagination für die subjektive Existenz.“<sup>30</sup>

„**Medien** sind Strukturen (materielle oder nicht, technische oder nicht), in denen Codes funktionieren. Danach sind Telefon und Schulklasse, der Körper und der Fußball Medien: sie erlauben den Codes zu funktionieren, und zwar jedes Medium auf seine spezifische Weise.“<sup>31</sup> Der Begriff der Medien spielt im Denken Flussers allerdings keine herausgehobene Rolle (was seitens der Flusser-Rezeption jedoch hartnäckig ignoriert worden ist).

Ein **Code** wiederum „ist ein System aus Symbolen. Sein Zweck ist es, Kommunikation zwischen Menschen zu ermöglichen.“<sup>32</sup>

Es ließen sich hier noch zahlreiche weitere für Flusser zentrale oder von ihm umgeprägte Begriffe auflisten. Die erwähnten sollen jedoch fürs erste genügen; die Klärung weiterer Begriffe wird im laufenden Text anhand ihrer jeweiligen Zusammenhänge vorgenommen.

---

<sup>28</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 19 f (Hervorhebung: AS).

<sup>29</sup> Anstelle von „Imagination“ benutzt Flusser zumeist den Begriff der „Vorstellungskraft“, in dem das Sich-vor-die-Welt-Stellen des Subjekts sprachlich enthalten ist. (Anm.: AS).

<sup>30</sup> Flusser: Vilém Flusser, 96.

<sup>31</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 271. Hervorhebung: AS.

<sup>32</sup> Flusser: Die kodifizierte Welt. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 65.



## 1. Vilém Flussers Leben und Werk

Allmählich hat sich mir herausgestellt, was jede grosse Philosophie bisher war: nämlich das Selbstbekenntnis ihres Urhebers und eine Art ungewollter und unvermerkter mémoires [...]. Umgekehrt ist an dem Philosophen ganz und gar nichts Unpersönliches<sup>33</sup>.

Die Entwicklung des Denkens Flussers soll hier im Zusammenhang mit biographischen und geschichtlichen Ereignissen dargestellt werden. Angesichts der beiden Katastrophen in seinem Leben, dem Sturz aus der Prager Heimat in die *Bodenlosigkeit*, und dem Scheitern des *Projekts Brasilien*, zwingt sich eine Dreigliederung seiner Vita geradezu auf. Sie korrespondiert mit zwei Richtungswechseln im Denken Flussers, die – bei aller gleichzeitigen Kontinuität – zu jeweils unterschiedlichen Herangehensweisen und Akzentsetzungen geführt haben: die Abwendung Flussers vom Marxismus in den vierziger Jahren und die Abkehr vom Denken innerhalb des linear-historisch-politischen Paradigmas überhaupt in den siebziger Jahren sowie die darauf folgende, für Flusser so charakteristische Vertiefung eines dialogischen Denkens, das auch seinen kommunikationstheoretischen Niederschlag fand.

Kennzeichnend für das Denken Flussers ist zuallererst die dialogische Methode, die, tiefer gefaßt, als *dialogisches Leben* Flussers gesamte Existenz geprägt hat, in jedem Fall aber Spuren von Auseinandersetzungen mit dem Denken anderer deutlich im Werk Flussers aufscheinen läßt.

### Die Prager Herkunft

Prag ist ein existentielles Klima (oder war es zumindest bis zum Einbruch der Nazis), und alle gesellschaftliche Schichtung mit allen ihren Spannungen entfaltet sich in diesem Klima. Spannend und reich war Prag, und alle seine Manifestationen vibrieren in dieser Spannung. Sie allein macht den sonst unglaublichen Reichtum Prags auf vielen Gebieten der Zivilisation erklärlich. In der Zeit zwischen den Weltkriegen war Prag, um nur einige Beispiele zu nennen, das Zentrum einer von Masaryk inspirierten neuen tschechischen Kultur, es war ein Brennpunkt des jüdischen europäischen Kulturlebens, und es war ein Zentrum jener deutschen Kultur, in der sich die Tradition der Habsburger Monarchie zu neuer Blüte emportrieb. Diese drei Kulturen befruchteten einander in Kampf und Zusammenarbeit so gewaltig, daß man zu dieser Zeit in Prag Ansätze zu vielen heute herrschenden Tendenzen

---

<sup>33</sup> Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, Erstes Hauptstück, 6: von den Vorurtheilen der Philosophen. in: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke, Bd. 5, 19 f.

beobachten konnte. Man braucht dabei nur an die Prager linguistische Schule, an Kafka, an das Prager experimentelle Theater, an die Phänomenologie, an Einsteins Vorträge an der Universität und an die psychoanalytischen Experimente zu denken.

In einem solchen Klima aufzuwachsen, diese produktiven Spannungen in seiner Umgebung und in sich selbst zu spüren, an ihnen seit der Pubertät aktiv teilzunehmen, war für einen Sohn jüdischer Intellektueller Selbstverständlichkeit, die sich erst aus dem Abstand von Zeit und Raum als bevorzugte Lage zeigte.<sup>34</sup>

Flusser wurde am 12. Mai 1920 in Prag, damals Hauptstadt der Tschechoslowakei, geboren. Die einzigartige Blüte und Dynamik des kulturellen und intellektuellen Lebens im Prag der zwanziger und dreißiger Jahre wird zumeist auf die produktive und spannungsreiche Wechselwirkung der *drei Kulturen*, die es prägten, zurückgeführt: der tschechischen, der jüdischen und der deutschen. Auch Flusser sprach, als Sohn assimilierter jüdischer Intellektueller, selbstverständlich Tschechisch und Deutsch als gleichberechtigte Muttersprachen und genoß eine umfassende humanistische Erziehung, zu der auch eine profunde philosophische Bildung gehörte, sowie auch Latein, Altgriechisch und etwas Hebräisch.

Man war auf komplexe Weise doppelsprachig. In der Kindheit sprach man tschechisch, obwohl einem das Deutsche nie fremd war. Die Volksschule war deutsch, aber der Umgang mit den Freunden tschechisch. Die Mittelschule war deutsch, und damals war das Deutsche auch die mehr verwendete Sprache. Die Reifeprüfung leistete man in beiden Sprachen. Die wenigen Semester, die man an der Universität verbrachte, waren tschechisch. Das bedeutete ungefähr, daß man von der deutschen Sprachstruktur beherrscht war, außer auf den Ebenen des ganz konkreten Erlebens, auf denen die tschechischen Strukturen den Ausschlag gaben.<sup>35</sup>

Die Anregungen, die Vilém Flusser bereits in seiner Kindheit in Prag erhielt, waren außerordentlich vielfältig und reich. Im Grunde prägte der intellektuelle Nährboden der einzigartig fruchtbaren mitteleuropäisch-jüdischen Kultur, in der Flusser aufwuchs, sein Denken und seine Person bis an sein Lebensende. Auch in der damals sehr fremdartigen und exotischen Welt Brasiliens blieb Flusser – das jedenfalls ist meine These – Alteuropäer im besten Sinne, wenn er auch durchaus erkennbare Einflüsse aus der Neuen Welt aufnahm – allerdings wohl nicht die einer *brasilianischen Philosophie*, von der für die damalige Zeit überhaupt nur unter größten Vorbehalten gesprochen werden könnte: Soweit sie nicht hoffnungslos akademisch verschult<sup>36</sup> war oder lediglich europäischen Vorbildern nacheiferte, waren ihre wesentlichen Protagonisten entweder eben erst eingewandert oder doch völlig in der europäischen Kultur erzogen und ausgebildet worden. Die spürbaren Einflüsse aber – und

<sup>34</sup> Flusser: Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg. in: Flusser: Bodenlos, 14 f.

<sup>35</sup> Flusser: Die brasilianische Sprache. in: Flusser: Bodenlos, 79 f.

<sup>36</sup> In seinem Essay über Essays, „Ensaio“, distanziert sich Flusser vom „akademischen Stil“, dessen „rigor mortis“ und dem „Akademismus“ einer „Anatomie der Küchenschaben“ (Flusser: Essays, 1).

dies kann als Beleg für Flussers These von der synthetischen Herstellung von Information im Dialog gelten – gehen sämtlich auf persönliche Freunde und Kollegen Flussers im Umkreis des *Instituto Brasileiro de Filosofia* in São Paulo zurück.<sup>37</sup> Nach seiner Rückkehr nach Europa hätte Flusser sich als Mittler zwischen den Welten erweisen können. Er selbst betrachtete sich vor allem als Übersetzer; von Friedrich Kittler wurde der Brasilianer Flusser als „Bote aus Alteuropa, aus Mitteleuropa“<sup>38</sup> apostrophiert.

Ich wurde 1920 in Prag geboren, und meine Vorfahren scheinen mehr als tausend Jahre in der „Goldenen Stadt“ gewohnt zu haben. Ich bin Jude, und der Ausspruch „Nächstes Jahr in Jerusalem“ hat mich meine ganze Jugend begleitet. Ich wurde in der deutschen Kultur groß und nehme aktiv an ihr teil. Obwohl mein Aufenthalt in England 1940 relativ kurz war, fiel er doch in eine Phase des Lebens, in der sich der Geist endgültig bildet. Den größten Teil meines Lebens engagierte ich mich in dem Versuch, eine brasilianische Kultur aus okzidental und levantinischen, aus afrikanischen, eingeborenen und fernöstlichen Kulturelementen zusammenzufügen<sup>39</sup>.

In diesen autobiographischen Zeilen äußert sich ein ebenso traditions- wie selbstsicheres Prager Geschichtsbewußtsein. Die Vergangenheit verliert sich im Nebel, um den Ursprung ranken sich Legenden.

Vilém Flussers Großeltern betrieben eine Fabrik für Anilin- und Lebensmittelfarben und Lacke im Pager Stadtviertel Dejvice, Bubenečská 5, wo die gesamte Familie auch wohnte. „Mein Vater Gustav“, so notierte Vilém Flusser 1976,

studierte Mathematik und Physik in Wien, dann in Prag (unter anderem bei Einstein) und selbstredend auch Philosophie (was ja das Fach mit sich bringt). So kam er mit T.G. Masaryk in Verbindung, und war einer jener „Pátečníci“, welche auf die ČSR einen entscheidenden Einfluß ausübten.<sup>40</sup>

Der in 1885 in Rakovník geborene Gustav Flusser hatte in der Tat Mathematik, Physik und Philosophie studiert, war Professor für „politische Arithmetik“<sup>41</sup> an der Prager Karlsuniversität, Lehrer für die tschechische Sprache sowie Direktor der Deutschen Handelsakademie in Prag, Mitglied der sozialdemokratischen Partei sowie amtlicher Übersetzer der tschechoslowakischen Nationalversammlung von deren Bestehen 1918 an.

<sup>37</sup> Das *Instituto Brasileiro de Filosofia* wurde 1959 von Miguel Reale (1910 – 2006), der auch Flusser zum Mitglied ernannte und ihn habilitierte, gegründet und bis zu seinem Tod geleitet. Näheres zum Institut und seinen Mitgliedern sowie zu Flussers weiteren brasilianischen Freunden findet sich in Flusser: „Bodenlos“ und in den ersten drei Beiträgen (von Maria Lília Leao, Milton Vargas und Walter Prigge) in Rapsch, 9 – 32.

<sup>38</sup> Kittler: Flusser zum Abschied, 99.

<sup>39</sup> Flusser in: Rapsch, 242.

<sup>40</sup> Flusser: Brief an Dr. Joseph Fränkl. in: Flusser: Jude sein, 13.

1921 gab er zeitgleich in tschechischer und deutscher Sprachfassung einen Sammelband „Deutsche Politiker an das tschechische Volk“ heraus. Zur geplanten Fortführung dieses explizit der Aussöhnung der Volksgruppen verpflichteten Projekts durch zwei analoge Bände mit Reden tschechischer Politiker an das deutsche Volk kam es nicht mehr.

Er sorgte dafür, daß der junge Vilém sich sehr früh intensiv mit Philosophie zu beschäftigen begann, vor allem mit Kant und dem deutschen Idealismus. „Schon der Fünfzehnjährige konnte die ‚Prolegomena‘ auswendig. Unmöglich könne er zu Kant einen neutralen, einen philologischen Standpunkt einnehmen.“<sup>42</sup> Außerdem machte ihn sein Vater mit den Grundzügen jüdischer Kultur und Tradition vertraut. Ein langes Gedicht, „Saul“, das der Teenager 1936 geschrieben hat, ist erhalten geblieben.

„Wir führten (meine Großeltern Basch, meine Eltern, meine Schwester und ich) ein gutbürgerliches Leben in dem Bubencer<sup>43</sup> Haus und in dem Landhaus, das mein Vater bei der Moldaumündung kaufte.“<sup>44</sup>

Flussers Vater war tatsächlich Mitglied der *pátečníci* oder *Freitägler*, einer losen Gruppe von Freunden um den Staatspräsidenten Tomáš Garrigue Masaryk, der auch die Brüder Karel und Josef Čapek angehörten, die sich jeden Freitag in der Kavárna Slávia in der Národní třída (Nationalstraße) oder im Haus Čapeks traf und sich vor allem den Grundgedanken der Aufklärung verbunden fühlte. Allerdings kehrte Gustav Flusser eines Freitags äußerst verstört und verärgert von einem dieser Treffen zurück und nahm fortan an keinem weiteren mehr teil. Da er mit niemandem – jedenfalls nicht mit seinem Sohn Vilém – über den Grund seiner Verstörung sprach, bleibt im Dunkel, was ihn damals so nachhaltig verärgert hat. Obwohl Masaryk fern jedes Verdachts antisemitischer Neigungen steht, ist doch nicht unwahrscheinlich, daß seitens eines Teilnehmers der Runde eine Bemerkung gefallen sein könnte, die Gustav Flusser weitere Besuche für immer verleidet haben könnten.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Braun: Sudetendeutscher Ausblick 1921. in: Flusser, Gustav: Deutsche Politiker an das tschechische Volk, XIII.

<sup>42</sup> Müller, Hans-Joachim, 71.

<sup>43</sup> Strenggenommen lag das Haus in Dejvice, doch das benachbarte Stadtviertel Bubeneč ist nur zwei Häuserblöcke entfernt. (AS).

<sup>44</sup> Flusser: Brief an Dr. Joseph Fränkl. in: Flusser: Jude sein, 17. Dieses Haus sollte schließlich nach dem Einmarsch der Roten Armee im September 1969 unter merkwürdigen Umständen und in Abwesenheit Flussers, den Eigentümer wechseln (vgl. Katastrauszug Číslo knihovní vložky 212; a 214 č.s. 536/50 Výpis z pozemkové knihy katastrálního území Lhota Dům čp. 109. Vložka čis. 212 und Vložka č. 214, Brandýs n. L.).

<sup>45</sup> „He REALLY was a member of the famous PATECNICI (Friday Club). But only to a certain point. Then he developed some kind of nervous illness or something. Nobody knew anything exactly, everything was very secret and quite mysterious. Anyway, from a certain point on, he refused to go back there or talk about it. Vilem

Hineingewachsen in diese tschechisch-jüdisch-deutsche intellektuelle Tradition, die ihren Mittelpunkt in Prag hatte und der auch Franz Kafka und Franz Werfel angehörten sowie Edmund Husserl, wurde Vilém Flusser zu einem ihrer letzten Vertreter. Sein Leben lang sprach er – so formulierte es seine Witwe Edith, so belegen es alle Tondokumente, und so habe ich es selbst gehört – „in allen Sprachen Tschechisch“. Zumindest phonetisch blieb Flusser, bei aller Weltgewandtheit, also tatsächlich immer Prager. Selbst angesichts seiner virtuosens Vielsprachigkeit erwies sich sein tschechischer Akzent als erstaunlich hartnäckig, gleichgültig, ob er sich gerade in der deutschen, portugiesischen, französischen, englischen, italienischen, lateinischen oder altgriechischen Sprache Bahn brach. Ein Prager, so Edith Flusser, bleibe eben immer als Prager erkennbar. So, schreibt Flusser,

stempelt Prag seine Bürger mit einer nie mehr zu verleugnenden Marke. Man kann versuchen, sich ihr zu entziehen wie Rilke, man kann sie als Schicksal auf sich nehmen wie Kafka, man kann sie zu seinem Lebenszweck machen wie Neruda, aber was immer man tut, für die Welt dort draußen, außerhalb der Tore Prags, wird man immer Prager bleiben. Das Charakteristische an Prag ist dabei, daß seine Persönlichkeit alle nationalen, religiösen und sozialen Unterschiede überwindet. Ob Tscheche, Deutscher oder Jude, ob Katholik, Protestant oder Marxist, ob Bürger oder Proletarier, man ist vor allem Prager.<sup>46</sup>

### **Exkurs: Mediengeschichtliche Strömungen I. – Das vorgefundene Prag**

Phantasien von der Erschaffung des künstlichen Menschen, des intelligenten Mediums, können in Prag lange Traditionen vorweisen. Das ehemalige *Caput regni* war auch *Caput mediorum*. Anderswo hat die Philosophie Subjekte erfunden; in Prag hat sie die Alchimie zu Hilfe genommen, um, jenseits des Menschen, *Projekte* zu machen, die ihn über seine gegebenen Möglichkeiten hinaus verlängern würden. Von einem dieser Prager Projekte, dem des Rabbi Löw<sup>47</sup>, der die Rettung der Seinen darin sah, sich einen Diener aus Lehm zu backen und ihn zu animieren (so, wie etwa Jan Švankmajer seine Filme, z.B. vom Ende des Stalinismus in Böhmen, „Konec stalinismu v Čechách“, animiert), berichtet die folgende Überlieferung:

In einer Nacht des Jahres 5340 (1580), nachdem sie in der Mikwa das rituelle Bad genommen, den Psalm 119 gesprochen und Auszüge aus dem *Sefer Jezira* gelesen hatten, begaben sich der

---

found this mysterious, too, but his father had never told him anything.” (Bericht von Andreas Ströhl über eine telefonische Auskunft Edith Flussers am 14.9.1998. in: Mendes, 7).

<sup>46</sup> Flusser: Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg. in: Flusser: Bodenlos, 14.

<sup>47</sup> Jehuda ben Bezal’el Löw (zwischen 1512 und 1525 – 1609).

Rabbi (die Luft), sein Schwiegersohn Jizchak ben Simson (das Feuer) und der junge Levit Jakob ben Chajim Sasson (das Wasser), in weiße Gewänder gehüllt, beim Schein der Fackeln ans Ufer der Moldau, wo es noch unberührten feuchten Lehm und viel Schlamm gab. Daraus (aus der Erde) kneteten sie den Golem. Danach gingen Jizchak von rechts und Jakob von links siebenmal um die liegende Lehmfigur herum. Dabei sagten sie Buchstabenkombinationen (*zirufim*) auf und prägten so einerseits die Röte des Feuers, andererseits die Feuchtigkeit des Wassers in den Lehmkörper ein. Der Rabbi legte ihm dann den Schem in den Mund, den auf Pergament geschriebenen Namen Gottes, und befahl ihm, aufzustehen und wie ein Sklave stumm zu gehorchen. Bei Tagesanbruch gingen vier Männer nach Hause.<sup>48</sup>

Das Leben hauchte der gottgefällige Frankenstein anno 1580 seinem *RoboCop*<sup>49</sup> Golem mit Hilfe einiger auf ein Zettelchen geschriebener Buchstaben ein. Die Software<sup>50</sup> *Computerprogramm* gab es noch nicht; der animierte Adam<sup>51</sup> war aus Dreck. Die Erschaffung des Golem demonstriert die Ausgangslage *künstlicher Intelligenz*<sup>52</sup>: Der Künstler – hier ist es der Rabbi Löw – muß über das technologische Know-how verfügen. Er muß eine revolutionäre Idee haben, nämlich den Transfer von intelligenten Organen auf Prothesen. Und schließlich gibt den Anshub zur Innovation eine militärische Notwendigkeit – der Schutz der Prager Juden vor Pogromen. Das Experiment gelingt im Namen Gottes, mit Gottes Hilfe und um der Erlösung des jüdischen Volkes willen. Ähnlich teilten sich schon die Fluten des Roten Meeres beim Auszug der Juden aus Ägypten, ähnlich baute Noah seine Arche zur Rettung der Gattungen.

Technik und Religion, Rationalität und Chiliasmus sind die Pole der jüdischen Intelligenz, wie sie in der sagenhaften Gestalt des Rabbi Löw dargestellt wird. Auch Flusser legte Wert

---

<sup>48</sup> Ripellino, 199.

<sup>49</sup> Verhoeven: *RoboCop*.

<sup>50</sup> „Die Kombinationen also sind es“, stellt Martin Roman Deppner in seinem Aufsatz „Bild, Buchstabe, Zahl und Pixel im verborgenen Code. Die magischen Kanäle als Parameter jüdischen Denkens bei Vilém Flusser und Aby Warburg“ auf der Suche nach spezifisch jüdischen Momenten im Denken Flussers und Warburgs fest, „durch die die Dinge zustande kommen. Die Geheimnisse der Schöpfung beinhalten demnach zweierlei: Die Schaffung aus Materie und die Beseelung durch Text, durch einen Code. [...] Bereits 1966 veröffentlichte Gershom Scholem einen Essay in welchem er die Golem-Legende mit dem Einsatz computergestützter Intelligenz verglich.“ (Deppner, 135 f).

<sup>51</sup> „Dieser Mythos [gemeint ist nicht die Erschaffung des Golem, sondern die des Menschen, Anm.: AS] ist aus verschiedenen Gründen aufschlussreich, vor allem, weil er ein Modell fuer Kulturanimation bietet. Was uns aber hier daran interessiert, ist die Tatsache, dass sich die Menschen in diesem Mythos als Gegenstaende, naemlich als Ziegelsteine, erkannten.“ (Flusser: *Kulturanimation*, 1).

<sup>52</sup> Obwohl der Golem in Flussers Werk nicht explizit vorkommt, stellt Deppner eine Verbindung der Sage zu Flusser her: „Auch wenn es richtig ist, dass Flussers Projektionsideen vom künstlichen Menschen aus der Beobachtung der aktuellen Informationsgesellschaft mit ihren Möglichkeiten der Gentechnologie entstanden, um über das ‚Körperentwerfen‘ nachzudenken, so ist hier ebenfalls jene jüdische Legende in kabbalistischer Überlieferung mit zu bedenken, die sowohl den Entwurf eines künstlichen Menschen beschreibt als auch dessen Negation mitbedenkt: die Legende vom Golem.“ (Deppner, 132). Die Ambivalenz der Technologien, wie sie in der Golem-Sage zum Ausdruck kommt, ist bei Flusser in der Tat trotz aller Zuversicht in die emanzipativen Möglichkeiten dieser Technologien stets gegenwärtig, „weil die Maschinen auf uns zurückschlagen, selbst wenn sie dumm sind. Wie erst werden sie schlagen, wenn sie gescheiter werden?“ (Flusser: *Der Hebel schlägt zurück*. in: Flusser: *Vom Stand der Dinge*, 49).

auf die Feststellung, daß er trotz seiner marxistisch-atheistischen Prägung das Prager Milieu immer als religiös empfunden habe:

Prager sein bedeutete, so seltsam das klingen mag, ein religiöses Dasein. (Überraschend vielleicht aber nicht für diejenigen, welche Kafka richtig verstehen.) Prag war eine religiöse Stadt in einem tiefen Sinn dieses Wortes. [...] Man konnte nicht in Prag leben, ohne religiös zu leben.<sup>53</sup>

Angelo Maria Ripellino und Egon Erwin Kisch berichten von einigen der ungezählten Propheten, Alchimisten und Hochstapler, die in Prag häufig offene Ohren und ein meist unrühmliches Ende fanden<sup>54</sup> – unter ihnen ein „kabbalistischer Erzscheml“, der 1711 in der *Goldenen Stadt* erhebliches Aufsehen erregte mit seiner Behauptung, „er habe die Macht, [...] neue Welten zu schaffen“<sup>55</sup>. Der Mann konnte sein Versprechen nicht zur allgemeinen Zufriedenheit einlösen und wurde geköpft.

Trotz des traurigen Endes dieser Vorreiter der Virtuellen Realität schritt man in Prag unbeirrt weiter Richtung *Cyberspace*. Der Tscheche František Křížik entwickelte eine erste elektrische Straßenbahn, mit der bereits Kafka über die Karlsbrücke fuhr. Křížik installierte am Moldauufer auch die weltweit erste Bogenlampe. Deren gleißendes Licht verwandelte die lichtschwache *laterna magica*, eine Art umgestülpter *camera obscura*, mit der angeblich schon Rabbi Löw seinen Kaiser Rudolf II. bezaubert hatte, in die spätere lichtstarke Kinoprojektion.

Das durch Literatur und Film von Prag verbreitete Bild zeigt die Stadt meist als Inbegriff des Unterirdischen, Dunklen, Unheimlichen, Bedrohlichen, Unbewußten, Anti-Modernen, während sie doch um die Zeit der Gründung der *Ersten Republik* ganz im Gegenteil im Zeichen der Aufklärung, des Glaubens an den technischen Fortschritt, des sachlich-klaaren *Bauhaus*-Designs und öffentlicher Diskussionen von Einsteins *Relativitätstheorie* stand, der 1911 bis 1912 in Prag gelebt und gelehrt hatte.

Gerade der ungeheure geistige Modernisierungsschub, die Technikbegeisterung und der Fortschrittsglaube der Prager waren es schließlich, die den Boden bereiteten für die regressive Verkitschung der eigenen Vergangenheit, die ebenfalls bereits damals einsetzte. Daß zu Franz

<sup>53</sup> Flusser: Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg. in: Flusser: Bodenlos, 21.

<sup>54</sup> Wie beispielsweise auch schon der englische Magier Eduard Kelley, dessen unglaubliches Schicksal 1597 durch Selbstmord endete und von Angelo Maria Ripellino sehr anschaulich beschrieben wird (Ripellino, 142 – 151).

Kafkas Lieblingslektüre der süßlich-bukolische Epigonenroman „Babička“<sup>56</sup> von Božena Němcová gehörte, läßt sich wohl nur mit dieser Sehnsucht der Zeit nach vergangenen Zuständen scheinbarer Geborgenheit erklären, ebenso, wie Gustav Meyrinks „Der Golem“<sup>57</sup> ja nur im Lichte einer nostalgischen Haltung zur längst assanierten *Josefsstadt (Josefov)* Sinn ergibt. Meyrink, Perutz, Werfel und andere Schriftsteller des *Prager Kreises* wandten sich den vom Verschwinden bedrohten Sagen und Mythen dieses bereits verschwundenen ehemaligen jüdischen Viertels zu und stellten das Irrationale der Vergangenheit verklärend der Nüchternheit der Gegenwart gegenüber – ein Effekt, der dem vergleichbar ist, was mit dem Begriff der *vanishing wilderness* bezeichnet wird: Fotografen tendieren dazu, immer genau diejenigen Völker oder Stämme aufzusuchen, die gerade vom Aussterben bedroht sind, um so deren letzten Moment festzuhalten und zu bewahren.<sup>58</sup> Dabei ist eine Neigung zur Verklärung, Überhöhung oder Romantisierung schwer zu vermeiden. Gerade die zügige, sehr erfolgreiche Industrialisierung und das schier grenzenlos optimistische Vertrauen in wissenschaftliche Aufklärung und technische Machbarkeit sowie sozialutopische Gesellschaftsmodelle – kurz; die Überzeugung von der unbegrenzten Gestaltbarkeit der Welt durch den Menschen – erlaubten die Geste der Verklärung, der *mystifikace*, wie sie etwa in Angelo Maria Ripellinos folgenreichem, romantisierendem Buch „Magisches Prag“ niedergelegt wurde.<sup>59</sup>

Mystik ist das hartnäckigste aller Prag-Etiketten. Flusser hat es nicht bestritten; er hat es jedoch präziser gefaßt und als „Prager *Kasch*“<sup>60</sup> und „teuflischen Schimmer“<sup>61</sup> sowie

---

<sup>55</sup> Kisch, 200.

<sup>56</sup> Prag 1855.

<sup>57</sup> Ullstein, Leipzig 1915.

<sup>58</sup> Dieser Effekt ist natürlich weder auf die Fotografie noch auf die Ethnologie beschränkt, sondern älter als beide: „Hegel once wrote, rather regretful: ‚The owl of Minerva spreads its wings only with the falling of the dusk‘ [...]. With this metaphor he indicated that philosophy understands phenomena only at the end of the day, when things have already passed. Wisdom always comes by hindsight, but at that moment the phenomenon at stake might be gone already.“ (van den Boomen, 47).

<sup>59</sup> Ein Beispiel für die eloquente, wortreiche Verklärung Prags durch Ripellino (man beachte die Benutzung des Präsens in diesem zu Beginn der siebziger Jahre geschriebenen Text): „Prag – ein alter Foliant mit Blättern aus Stein, ein Stadt-Buch, in dem es ‚noch viel zu lesen, zu träumen, zu verstehen‘ gibt, Dreivölkerstadt (bewohnt von Tschechen, Deutschen, Juden) und, nach Breton, die magische Hauptstadt Europas – dieses Prag ist vor allen Dingen eine Brutstätte des Gespensterwesens, ein Tummelplatz der Hexenmeister, die Heimat von Zauberei, *kouzelnictví* (auf tschechisch), *kischef* (auf jiddisch). [...] Eine Stadt, in der es von überspannten Alchimisten wimmelt, von Astrologen, Rabbinern, Dichtern, kopflosen Tempelherren, barocken Engeln und Heiligen, arcimboldianischen Puppenfiguren, Marionettenspielern, Taugenichtsen, Schornsteinfegern. Eine Stadt, die von ausgefallenen Stimmungen gebeutelt wird, ein Nährboden für Horoskope, metaphysische Clownerien, Ausbrüche des Irrationalen, Zufallsbegegnungen, das Zusammentreffen seltener Umstände, das unwahrscheinliche Zusammenspiel von Gegensätzen, also für jene ‚versteinernen Gleichzeitigkeiten‘, von denen bei Breton die Rede ist. [...] Wenn ich ein anderes Wort für Geheimnis suche, so finde ich immer nur das Wort Prag.“ (Ripellino, 13 ff).

<sup>60</sup> von tschechisch *kaše*: Brei, Mus (Anm.: AS).

<sup>61</sup> Flusser: Der Ruhm, der die Sterne berührt. in: Flusser: Nachgeschichten, 14 f.



„zweilightige Atmosphäre“<sup>62</sup> bezeichnet. Im *Chiaroscuro*<sup>63</sup> dieser Stadt ist das Dunkle und Düstere nur die eine Seite. Ihr steht das Helle gegenüber, in Gestalt von Logik, Technik und Realismus. Für die Prager Intelligenz um 1930 stand nicht Heidegger auf dem Programm, sondern Marx, Freud und Husserl. Der Strukturalismus und die Phänomenologie, der Marxismus und die Psychoanalyse, das heißt: Denkweisen, die um nüchterne Sachlichkeit bemüht waren, haben hier die entscheidenden Spuren hinterlassen.

Das Prag der Ersten Republik (1918 – 38), das Vilém Flusser geprägt hat, hat wenig gemein mit jenem Konstrukt von Idylle, in das sich westliche Bildungsbürger gerne hineinräumen.<sup>64</sup> Mit romantisierender Verklärung und dem Delektieren an mystischen Topoi oder der bloßen Behauptung vom harmonischen Zusammenleben der „drei Kulturen“ (gemeint sind die jüdische, tschechische und deutsche) ist ihm in keiner Weise gerecht zu werden. Vielmehr überlagerten sich nebeneinander existierende Spannungen auf verschiedenen Ebenen – nicht nur zwischen den drei unzutreffend als solche bezeichneten Bevölkerungsgruppen, sondern auch zwischen ideologischen und politischen Orientierungen. Die Behauptung von den *drei Kulturen* ist deshalb so irreführend, weil deren Unterscheidbarkeit und Identifizierung bereits in der damaligen Gegenwart höchst fragwürdig war, da ihre Angehörigen durch religiöse, kulturelle, nationale, wirtschaftliche und sprachliche Kriterien auf vielfältige und weitaus komplexere Weise, als es die vorgebliche Zugehörigkeit zu drei distinkten Blöcken simplifizierend suggeriert, unauflöslich miteinander verbunden waren (im übrigen ist auf den ersten Blick ersichtlich, daß hier religiös-kulturelle und linguistisch-nationale Unterscheidungskriterien auf unzulässige Weise vermengt worden sind). Spürbar aber war die bestehende Spannung in jedem Fall. Flusser beschrieb sie in seiner Autobiographie „Bodenlos“ ungemein plastisch.

Wie sich das alles vermengt und trennt, wie es sich bekämpft und beeinflusst, und wie es gärt und überfließt, um Europa zu befruchten und zu versengen, das ist eine Geschichte des Kampfs zwischen Geist und Gebot, zwischen Himmel und Hölle, es ist die Prager Geschichte.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Flusser: Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg. in: Flusser: Bodenlos, 21.

<sup>63</sup> ebd.

<sup>64</sup> Häufig nämlich insistieren Kulturinteressierte aus aller Welt geradezu auf einem Pragbild, das sich im wesentlichen aus einigen harmlosen Aspekten von Jan Nerudas „Malostranské povídky/Kleinseitner Geschichten“ (1. Aufl. 1878) zusammensetzt und mit dem lustigen Herrn Švejk Jaroslav Hašeks, der Figur des Golem, ja sogar mit Kaiser Rudolf II. und den Alchimisten bevölkert ist (vgl. hierzu: Ströhl: Der heilige Franz, sowie, mit Bezug auf Flusser: Ströhl: Vilém Flusser). Zugleich wird beim Blick auf diese *goldene Zeit* der *goldenen Stadt* der damalige Einfluß der Autoren des *Prager Kreises* gerne überbetont.

<sup>65</sup> Flusser: Der Ruhm, der die Sterne berührt. in: Flusser: Nachgeschichten, 14.

Prag war das geistige Zentrum des ersten selbständigen (überwiegend) tschechischsprachigen Staates, der eines der wirtschaftlich erfolgreichsten und technisch am weitesten entwickelten Länder der Welt war. Die Stadt war beseelt vom Glauben an Wissenschaft und Fortschritt. Tomáš Garrigue Masaryk (1850 – 1937), der erste Staatspräsident der Tschechoslowakei, ließ seinen Amtssitz auf dem Hradschin durch den bedeutenden slowenischen Architekten Jože Plečnik modernisieren; auch sonst entstanden überall im Lande funktionalistische oder Bauhaus-Bauten.

Als Vilém Flusser im Mai 1920 geboren wurde, war die Verfassung der Ersten Tschechoslowakischen Republik erst wenige Wochen zuvor (Ende Februar 1920), in Kraft getreten. Angesichts des politischen – geradezu staatsmännischen – Engagements seines Vaters, angesichts von dessen vielfältigen Tätigkeiten und Kontakten sowie aufgrund seiner Versuche, in kultureller, sprachlicher und politischer Hinsicht vermittelnd zu wirken, muß Vilém von Kind auf all die erwähnten Strömungen, Verbindungen und Zusammenhänge sehr gut gekannt haben. Immerhin hatte er bereits 1939 mit dem Studium der Philosophie an der Karlsuniversität begonnen; mindestens seit Mitte der dreißiger Jahre muß er ein aufmerksamer Beobachter dessen gewesen sein, was geistig um ihn herum vorging. „Als junger Mensch in Prag knapp vor dem zweiten Weltkrieg Philosophie zu treiben, das bedeutet, alle verfügbaren Tendenzen in sich aufzunehmen, um sie der grundlegenden Dialektik einzuverleiben.“<sup>66</sup>

Der enge Zusammenhang zwischen Philosophie, Kunst und Technik, der für Flussers Denken bezeichnend ist, hat in Prag Tradition: 1920, im Geburtsjahr Flussers, schreibt der Künstler Zdeněk Pešánek das wegweisende, bald jedoch vergriffene und verschollene Buch „Kinetismus“<sup>67</sup>, das Tendenzen aufgreift, wie sie von Lászlo Moholy-Nagy initiiert, später von Jean Tinguely, Daniel Spoerri und anderen weiterentwickelt und schließlich in Videokunst, *Cyberspace* und *Hypertext* ungeahnten technischen Möglichkeiten zugeführt wurden. Die *lichtkinetischen Skulpturen*, die Pešánek in den dreißiger Jahren baut, setzen dem Glauben an die Allmacht der Elektrizität strahlende Denkmäler und sind in vieler Hinsicht konsequenter und radikaler als das Werk Moholy-Nagys. Die theoriebildende Tragweite von

<sup>66</sup> Flusser: Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg. in: Flusser: Bodenlos, 22.

<sup>67</sup> wiederaufgelegt 1941. Eine erneute Wiederauflage, zu der es bislang aber nicht kam, war von Michael Bielicky und Peter Weibel für 1995 im Merve Verlag Berlin geplant. Pešáneks Kinetismus ist nicht mit dem *Wiener Kinetismus* der 1920er Jahre um Franz Cizek zu verwechseln. Es handelt sich eher um dessen Fortentwicklung aus der Malerei in die technische, meist maschinengestützte Umsetzung in elektrische, lichtkinetische Skulpturen. Vgl. hierzu: Zemánek sowie Anděl und Popper.

„Kinetismus“ kann erst aus heutiger Sicht annähernd erfaßt werden. Hier wird der Prager Ursprung für die schöne Maschine berührt, für die maschinelle Produktion des Schönen und Intelligenten. Zweifellos hatte man dort ein besonderes Faible für die prickelnde Ambivalenz der Geschichte vom entfesselten Zauberlehrling.

Einen anderen Markstein der Entwicklungsgeschichte in Richtung künstlicher Intelligenz in Prag setzte der 25. Januar 1921. An diesem Tag wurde im Nationaltheater ein „utopistisches Kollektivdrama“ mit dem Titel „RUR“<sup>68</sup> uraufgeführt. Sein Autor war Karel Čapek, wie Vilém Flussers Vater Gustav Mitglied des Freitagsstammtisches *patečníci* um Präsident Masaryk. Čapek beschenkte die Welt mit einem neuen Wort: „RUR“ steht für „Rossum’s Universal Robots“. Im Theaterstück ist dies der Name einer amerikanischen Firma, die die Welt mit biochemisch hergestellten, humanoiden Arbeitskräften beliefert, mit *Replikanten* also, wie man nach „Blade Runner“<sup>69</sup> sagen würde. Die Androiden beginnen, menschliche Verhaltensweisen wie Krieg und Liebe nachzuahmen. Sie gründen eine revolutionäre Massenorganisation und beginnen, die Menschheit vom Erdboden zu vertreiben. Damit begeben sie sich jedoch in die Gefahr der Selbstabschaffung, ist ihnen doch ihre eigene Produktionsformel unbekannt. Der letzte überlebende Mensch, ein Ingenieur namens Alquist, erhält daher die Erlaubnis, an der neuen Art Experimente zum Erhalt der Gattung Mensch vorzunehmen. Nach langen, ergebnislosen Versuchen gelingt es ihm, bei einem Roboterpaar Zeichen echter Liebe festzustellen. Das Leben auf der Erde kann weitergehen.

Der Terminus „Robot“ bedeutet etwa „Fronarbeiter“ und geht sofort in Weltliteratur und Umgangssprachen ein: Was Maschinen erledigen können, ist eine des Menschen unwürdige Tätigkeit. „Arbeit wurde nun [= in der nach-industriellen Gesellschaft, AS] als eine mechanische Bewegung verstanden, die eines Menschen unwürdig sei. [...] Alle ernsthaften Arbeiten werden Apparaten überlassen werden.“<sup>70</sup>

Dieser wahrhaft humanistische Kerngedanke ist die Triebfeder jeder technischen Entwicklung: ohne Faulheit kein *Gestell*<sup>71</sup>. Er wird ein halbes Jahrhundert später, unter den

---

<sup>68</sup> Borový, Prag 1935.

<sup>69</sup> Scott: Blade Runner.

<sup>70</sup> Flusser: Das Foto als nach-industrielles Objekt, 18 – 24.

<sup>71</sup> Mit „Gestell“ bezeichnet Heidegger die moderne Technik, deren Wesen es sei, dem Menschen den Zugang zu Wahrheit und Erkenntnis zu verstellen. (vgl. Heidegger: Die Technik und die Kehre sowie Heidegger: Die Frage nach der Technik). Hier liegt eine der Wurzeln von Flussers Auffassung von Codes, die zugleich Voraussetzung für die Wahrnehmung von Welt sind und ebendiese wie eine Mauer verstellen, weil sie dazu tendieren, von der Orientierungshilfe in der Welt zu deren Ersatz zu werden.

Bedingungen der postindustriellen Gesellschaft<sup>72</sup>, bei Flusser wiederkehren. Denn auch aus Flussers

Sicht besteht die Arbeit aus zwei Phasen: aus der weichen, in welcher menschliche und künstliche Intelligenzen Formen, oft aus numerischen Kalkulationen, entwerfen; und aus der harten, in welcher diese Formen mechanisch, oft automatisch, auf Rohstoff aufgedrückt werden. Die zweite Phase, also jene, die in der Moderne als die eigentliche Arbeit angesehen wurde, ist menschenunwürdig, da mechanisierbar.<sup>73</sup>

Allerdings setzt Flusser (wie Čapek) dabei die gewaltigen technischen Probleme der Produktion, der Finanzierung und der Logistik, die im Zusammenhang mit der Verwendung von Robotern entstehen, stark vereinfachend als bereits gelöst oder doch unbedeutend voraus.

Auf eigenartige Weise kehren in Čapeks Stück Elemente der Golem-Sage wieder, und weisen wiederum voraus auf Flussers Geschichtsphilosophie der medialen Codes. Ein Jenseits des Humanismus und die Frage nach dem Anthropomorphismus sind bei Čapek noch eine Fiktion; für Flusser sind sie, nach Auschwitz, eine Realität. Für ihn ist der philosophische Humanismus unhaltbar geworden.<sup>74</sup>

Im Flusser-Archiv finden sich keine klaren Hinweise darauf, daß Flusser Fritz Mauthner gelesen hätte.<sup>75</sup> Dennoch kann angenommen werden, daß ihm Mauthner bekannt war: Fritz Mauthner, deutsch-böhmischer Atheist jüdischer Herkunft, geboren 1849, war zum Zeitpunkt seines Todes 1923 ein außerordentlich beliebter Publizist, den ein ausgefeilter, trocken-humoristischer, oft polemischer Stil auszeichnete. Mauthner, der u.a. mit Martin Buber zusammenarbeitete, bemühte sich, Wissenschaft und Philosophie von impliziten metaphysischen Grundlagen zu befreien, und gilt als Erneuerer der Sprachphilosophie und Begründer der Sprachkritik<sup>76</sup>, „die lange vor einer Geißelung der Produkte einer

---

<sup>72</sup> vgl. Bell.

<sup>73</sup> Flusser: Paradigmenwechsel, 34.

<sup>74</sup> Wie jeder Schüler der Ersten Republik der Tschechoslowakei (1918 – 1938) war Flusser zweifellos mit annähernd allen Texten Karel Čapeks vertraut – ganz sicher jedoch mit dem Drama „RUR“ sowie dem Roman „Válka s mloky“ („Krieg mit den Molchen“), eine philosophisch-politische Tierfabel, von der ein direkter Einfluß auf Flussers „Vampyrotheutis infernalis“ angenommen werden muß.

<sup>75</sup> Marcel Marburger, der wissenschaftliche Betreuer des Flusser-Archivs, schrieb mir am 20. April 2009: „Bei der Durchsicht der Bibliothek konnte ich kein Buch von Mauthner entdecken und mir ist auch nicht bekannt, dass er ihn zitiert hätte bzw. Werke von Mauthner in Literaturverzeichnisse aufgenommen hat.“ Auch in seiner umfangreichen Korrespondenz, soweit sie mir bekannt ist, wird Mauthner von Flusser nicht erwähnt.

<sup>76</sup> „Sprachkritik aber ist die Arbeit an dem befreienden Gedanken, daß die Menschen mit den Wörtern ihrer Sprachen niemals über eine bildliche Darstellung der Welt hinaus gelangen können“ (Mauthner: Wörterbuch der Philosophie, XI). Flusser würde dem zustimmen, weil gemäß seiner Theorie sprachliche Texte nie auf eine *Wirklichkeit*, sondern stets auf Bilder verweisen: „Texte sind eine Entwicklung von Bildern, und ihre Symbole bedeuten nicht unmittelbar Konkretes, sondern Bilder.“ (Flusser: Die kodifizierte Welt. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 67).

massenmedialen Kultur demonstriert hat, wie Formen die Inhalte von Kommunikation bestimmen und wie der so bewirkte falsche Schein Vorstellungen erzeugt, die reale Handlungsfolgen bewirken<sup>77</sup>. „Der Mensch projiziert mittels der Sprache seine kategoriale Welt auf die Wirklichkeit, um die menschliche Angst vor dem transitorischen Charakter allen Seins zu bannen.“<sup>78</sup>

Nur wenige stellten sich dagegen, der linguistischen Sprache einen außerordentlichen Status zuzubilligen. Fritz Mauthner betonte die Bildhaftigkeit der Sprache, die nichts mit Abbild, sondern mit Abstraktion und Konstruktion zu tun hat. Er lehnte die Behauptung ab, Sprache repräsentiere Wirklichkeit.<sup>79</sup>

Stets verwies Mauthner auf den kontingenten und vor allem relationalen Charakter von Sprache (die ihm für menschliche Kommunikation an sich stand). „Nicht nur hängt das Denken [...] von der Sprache ab, es ist geradezu (ebenso wie seine Pendant, die Logik und die Grammatik) ein Merkmal der Sprache, die selbst nichts weiter ist als eine *Art des menschlichen Handelns*“<sup>80</sup>, in Flussers Terminologie also eine *menschliche Geste*.

Als Bestandteil eines seiner Hauptwerke, des vierbändigen „Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande“ (1920-1923) verfaßte Mauthner auch einen historisch-philosophischen Überblick zur Kulturgeschichte des Teufels bis in das 19. Jahrhundert, der auch separat unter dem Titel „Die Geschichte des Teufels“ erschienen war.

Nicht nur hat Flusser ein Buch mit gleichlautendem Titel verfaßt; er verwies auch indirekt auf den Text Mauthners:

Die physikalischen Wissenschaften lösten die Materie und Energie in einen Nebel mathematischer und logischer Symbole auf, die biologischen Wissenschaften reduzierten das Leben und seine Manifestationen zu einer Inkarnation von abstrakten Prinzipien, die sozialen Wissenschaften erblickten in der Gesellschaft eine Organisation von Gesetzen, die sich zumindest in der Sprache der statistischen Mathematik ausdrücken lassen. Die Religionen sahen in Gott eine abstrakte Idee und im Teufel bestenfalls eine Allegorie, wenn nicht eine Fabel.<sup>81</sup>

Eben letzteres leistete nicht zuletzt Mauthners „Geschichte des Teufels“, dessen letztes Kapitel „Der Teufel als Fiktion“ überschrieben ist. Mauthners anderes Hauptwerk, die

---

<sup>77</sup> Hartmann, 96 f.

<sup>78</sup> ebd., 106.

<sup>79</sup> Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 44.

<sup>80</sup> Hartmann, 101.

<sup>81</sup> Flusser: Das Unterseeboot. in: Flusser: Vom Stand der Dinge, 59.

„Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ enthält zahlreiche Bilder, Motive und Vergleiche, die sich später bei Flusser wiederfinden – oft in weiterentwickelter Form oder als Philosophiefiktion. Insbesondere der späte Flusser-Text „Vorderhand“ könnte hier angeregt worden sein. So schreibt Mauthner etwa:

Ich möchte [...] die Vermutung äußern, daß unsere Anschauung vom Raum, die doch wesentlich unserer Vorstellung von einer Wirklichkeit zugrunde liegt, ganz anders beschaffen wäre, wenn wir nicht zufällig eine greifende Hand besäßen, eine Hand mit der Fläche von vier Fingern und dem gegenüberliegenden Daumen; in jeder Greifbewegung der Hand üben wir praktisch die drei Dimensionen des Raums ein. Es will mich bedünken, daß der Handraum des Menschen ganz anders vorgestellt werden müsse als etwa der Fußraum des laufenden Tieres<sup>82</sup>.

Flusser wiederum baut die Anthropologie seiner „Menschwerdung“ um die Frage, „ob man darüber nachdenken kann, wie die Welt eines handlosen Lebewesens aussieht. Die Antwort darauf lautete: Eine solche Frage kann nur seitens eines Lebewesens gestellt werden, das selbst eine Hand hat.“<sup>83</sup> Die einsetzende Menschwerdung ist gerade durch den Verlust der Dreidimensionalität der Lebenswelt gekennzeichnet:

Affenhände [...] sind Greiforgane, und sie bewegen sich innerhalb der Baumkronen auf der Suche nach Hingriff, Zugriff oder Angriff. Eigentlich kann bei Affenhänden von Handflächen keine Rede sein, weil sie sich im dreidimensionalen Raum bewegen und nicht in, auf oder gegen Flächen.<sup>84</sup>

Nur wenige Seiten nach der zitierten Stelle über den Handraum des Menschen spricht Mauthner in einem „Etymologie und Menschwerdung“ überschriebenen Abschnitt von der „Menschwerdung des Menschen“<sup>85</sup> sowie explizit über „das Geistesleben einer Qualle“<sup>86</sup>, was nicht nur eine Verbindung zu Flussers fiktivem Kopffüßler in „Vampyroteuthis infernalis“ nahelegt. Dort wiederum, im Kapitel „Die Kultur des Vampyroteuthis“, geht Flusser erneut auf die Bedeutung der Hände für das menschliche Denken ein:

Homo sapiens sapiens ist ein Säugetier, das sich erhoben hat, um seine vorderen Gliedmaßen frei baumeln zu lassen. [...] Die [...] gewonnenen Informationen werden vom Gehirn auf die Hände übertragen. Die Hände übertragen diese Informationen auf die Umwelt, sie behandeln die Umwelt.<sup>87</sup>

---

<sup>82</sup> Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 660 f.

<sup>83</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 201.

<sup>84</sup> ebd., 230.

<sup>85</sup> Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 664.

<sup>86</sup> ebd., 663 f.

<sup>87</sup> Flusser, Bec: Vampyroteuthis infernalis, 43.

Vilém Flussers grundlegende Prägung durch technisch-naturwissenschaftliches und durch phänomenologisches Denken zugleich, vor allem durch Edmund Husserl und Martin Buber, dann aber auch durch Martin Heidegger<sup>88</sup> und Hannah Arendt, ist in diesem mitteleuropäisch kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen. Die *Unschärferelation*, die Werner Heisenberg erstmals formulierte, als Vilém gerade sieben Jahre alt war, scheint in Flussers Texten auf; das Konzept Husserls vom *Eidos*, einer der platonischen Idee nicht unähnlichen Essenz der Wesenheit einer Klasse von Dingen oder Phänomenen, prägt Flussers in Brasilien für die Zeitung „Folha de São Paulo“ geschriebene Glossen über „Dinge und Undinge“ des Alltags. Insbesondere in seinem Buch „Gesten“ verfolgt Flusser stringent die von Husserl entwickelte und vorgeschlagene Methode der *phänomenologischen Ausklammerung* und der *eidetischen* Wesensschau. Im Grunde gehörte er – wenn auch als Nachzügler – der Generation unmittelbarer geistiger Erben Husserls an, die sich die Weiterentwicklung phänomenologischer Methoden, vor allem aber ihre Anwendung als zeitgemäßes Analyseinstrumentarium zur Aufgabe gemacht haben.

1909 – 1910 hatte Martin Buber mit großer Wirkung in Prag Vorträge gehalten und sein Konzept vom *dialogischen Leben* vorgestellt, das Flusser früh und nachhaltig beeindruckt hat. Gemeinsam mit seiner späteren Ehefrau Edith Barth hörte Flusser selbst dann 1937 Martin Bubers Vortrag „Vorurteil gegen Gott“ in Prag.

Ich war ein Bub von vielleicht 17, 18 Jahren, da kam der Buber nach Prag. Das hat bei mir einen unglaublichen Eindruck hinterlassen. Schon dieser große schwarze Bart und diese starke Gestalt und dieser Blick! Das war ein Blick eines Sehers! Und er sprach nicht über das dialogische Leben, sondern über das Vorurteil gegen Gott. Er hat das fabelhaft gesagt. In diesem seinem Vortrag wurde mir deutlich, was Buber mit dem „Ich und Du“ meint, was er mit dem dialogischen Leben meint.<sup>89</sup>

Von Martin Buber würde Flusser später fast unverändert dessen Vorstellung von der Anerkennung des Du im Dialog, der zugleich das Ich erst erschafft, übernehmen. Flusser wird dieses Argument dann medientheoretisch in die Forderung nach der technischen Implementierung von dialogischen Kanälen für Netzdialoge wenden. Diese Umprägung buber'schen Denkens wird in Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit untersucht werden. Dabei nämlich

---

<sup>88</sup> 1951 in Rio de Janeiro beschäftigt sich Flusser intensiv mit Heidegger und faßt dessen Thesen in drei langen Briefen an Alex Bloch zusammen. Flusser war tief beeindruckt von seinem Leseerlebnis. Am 28.6.1951 schreibt er, er sei „durch die Tiefe und Originalität dieser Gedanken im Moment benommen“ (Flusser: Briefe an Alex Bloch, 66); am 1.7. schließt er seinen Lesebericht an Bloch mit folgenden Worten ab: „In dem Maße, in dem ich mich von diesem Einbruch in mein Dasein erholen werde, in diesem Maße werden kritische Überlegungen in mir entstehen. [...] Durch Heidegger spricht die Stimme des Gewissens eine europäische Sprache, die zu verstehen wir gelernt haben, die wir in der europäischen Diskussion stehen.“ (Flusser: Briefe an Alex Bloch, 83).

säkularisiert Flusser Bubers von diesem ursprünglich theologisch gedachtes Denkmodell.<sup>90</sup> Die Schriften Martin Bubers bilden eindeutig den in Flussers Werk am offenkundigsten hervortretenden Einfluß eines Denkers – letztlich deutlicher noch als der Husserls.<sup>91</sup>

Wie fast alle intellektuellen Prager seines Alters war Flusser internationalistisch gesinnt. Man war „selbstverständlich“ Marxist, obwohl man immer wußte, „daß man ein falscher Marxist war“<sup>92</sup>. „Doch sehr bald erlitt ich einen zweiten Einfluß, vielleicht einen weniger lebenswichtigen, doch intellektuell viel solideren: die Prager Schule, den Wiener Kreis und vor allem Wittgenstein.“<sup>93</sup>

Die jüdische Religion kannte Flusser nur oberflächlich, Marx und den deutschen Idealismus dafür um so besser. Dem orthodoxen Judentum entfremdet und vom Christentum ausgeschlossen, war der Prager jüdischen Intelligenz allein der Marxismus als Religionsersatz übrig geblieben. Anders als sein in Wien geborener Cousin Gustav (später: David) Flusser, der 1939 nach Palästina auswanderte und in Jerusalem als Lehrstuhlinhaber für Judaistik, Spezialist für das Frühchristentum, Jesus-Biograph sowie als einer der Erforscher und Kommentatoren der Qumran-Rollen berühmt wurde, erwog Vilém Flusser nie die Option des Zionismus.

Erst die Bedrohung durch den deutschen Nationalsozialismus zwang den jungen Vilém Flusser zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit den eigenen jüdischen Wurzeln. Trotz seines Interesses an den religiösen und geistigen Traditionen des Judentums lehnte Flusser aber bereits damals – wie sein ganzes Leben lang – die zionistische Bewegung ebenso wie jede nationalistische als eine Denkweise ab, die einem Prager fremd sein mußte: „Denn konnte man als Zionist noch seinem existentiellen Boden treu bleiben, vor allen anderen Dingen Prager zu sein?“<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> Flusser: *Zwiegespräche*, 203.

<sup>90</sup> wie ich bereits auf dem Flusser-Symposium 1999 in Puchheim vertreten habe. Vgl. *Von Bubers dialogischem Leben zum Überleben im Dialog*.

<sup>91</sup> Dem Einfluß Bubers auf das Denken Flussers und der Weiterentwicklung dieses Einflusses durch Flusser sind in dieser Arbeit je ein ausführlicher Abschnitt gewidmet: *Von Bubers dialogischem Leben zum Überleben im Dialog* in Kapitel 4 sowie *Der technische Transfer von Bubers dialogischem Prinzip auf die Ebene der Gesellschaft* in Kapitel 5.

<sup>92</sup> Flusser: *Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg*. in: Flusser: *Bodenlos*, 19.

<sup>93</sup> Flusser: *Auf der Suche nach Bedeutung*, Kap. II: *Entstehung meines Denkens*.

<sup>94</sup> Flusser: *Das bürgerliche Prag vor dem 2. Weltkrieg*. in: Flusser: *Bodenlos*, 21.



## ***Bodenlos***

Im März 1939 besetzte die deutsche Wehrmacht Böhmen. Viléms Vater Gustav Flusser wurde, denunziert u.a. von zweien seiner deutschen Schüler,<sup>95</sup> verhaftet, dann jedoch wieder freigelassen. Vilém versuchte vergeblich, seinen Vater zur Emigration zu bewegen. Trotz der deutschen Okkupation begann er, an der Juristischen Fakultät der tschechischen Prager Karlsuniversität zwei Semester lang Philosophie zu studieren. Entgegen aller eindringlichen Appelle auch von Ediths weitsichtigem Vater, einem wohlhabenden Industriellen mit internationalen Kontakten, der die Emigration seiner Familie frühzeitig vorbereitet hatte, weigerte sich Viléms Vater unter Verweis auf die Bedeutung seiner Rolle als Vermittler zwischen der deutschen und der tschechischen Volksgruppe weiterhin, Prag zu verlassen und ins Ausland zu gehen. Er, seine Frau Melitta und beider Tochter Ludvíka, die zwei Jahre jünger war als Vilém, wurden schließlich festgenommen, deportiert und in Konzentrationslagern ermordet.

1940 gelang Vilém buchstäblich im letzten Moment die Flucht – weil er sich nicht seiner, sondern der Familie seiner späteren Ehefrau Edith Barth, die Vilém zu diesem Zeitpunkt bereits seit vier Jahren kannte, angeschlossen hatte. Dieses Umstands wegen sollte sich Flusser sein Leben lang Selbstvorwürfen aussetzen.

„So ist Prag gestorben. Man ging in den letzten Tagen in seinen wohlbekanntesten und mit tausend Erinnerungen gesättigten Straßen umher und war in der Fremde.“<sup>96</sup> Bereits der Hitler-Stalin-Pakt 1939 hatte zum abrupten und vollständigen Bruch Flussers mit dem Marxismus als politischem System geführt.

Edith und Vilém lebten einige Monate lang bei Exeter, Cornwall, bzw. in London, wo Vilém sein Studium an der London School of Economics fortsetzte. Schließlich erhielten die beiden Visa nach Brasilien<sup>97</sup>, und fuhren, gemeinsam mit Ediths Eltern und Schwester, an Bord der

<sup>95</sup> Flusser: Brief an Dr. Josef Fränkl. in: Flusser: *Jude sein*, 14.

<sup>96</sup> Flusser: *Der Einbruch der Nazis in Prag*. in: Flusser: *Bodenlos*, 29.

<sup>97</sup> „Und überall hat man uns natürlich den Weg versperrt, weil wir Juden waren. Aber der brasilianische Konsul war korrupt und hat sich durch relativ wenig Geld bestechen lassen, uns trotzdem ein brasilianisches Visum zu geben.“ (Vilém Flusser im Gespräch mit Patrik Tschudin. in: *Von der Freiheit des Migranten*, 123). Laut Stefan Bollmann und Edith Flusser (*Flusser: Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen*, 317) mußten Edith Barth und Vilém Flusser als Voraussetzung für die Erteilung der Visa Taufscheine erwerben. Edith Flusser bestätigte dies noch am 30. Januar 2007 Anke Finger gegenüber: „Ja, erstens mußten wir uns taufen lassen, wo es verschiedene Wege gab, sich taufen zu lassen, das haben die Brasilianer verlangt, war schrecklich.“ (Flusser, Finger: Teil I, 19). Im Gespräch mit mir am 1. Mai 2008 in New York stellte Edith Flusser jedoch klar, daß

*Highland Patriot* von Southampton nach Rio de Janeiro zu Verwandten. 1941 heirateten Edith und Vilém in Rio und ließen sich dann in São Paulo nieder. Kurz darauf wurde als erstes Kind der beiden 1942 Dinah geboren; es folgten zwei Söhne, 1943 Miguel Gustavo und 1951 Victor.

Neben Vilém Flusser überlebte auch sein Cousin Gustav die Shoah. Die meisten weiteren Familienmitglieder Vilém Flussers jedoch kamen im Holocaust um.

Noch an Bord der *Highland Patriot*, unmittelbar bei seiner Ankunft<sup>98</sup> in der völlig fremdartigen Welt Brasiliens, erfuhr Flusser von der Ermordung seiner Mutter, Schwester und Großeltern 1942 in Auschwitz. Auch sein Vater war tot: „Anfang September 1939 wurde Gustav Flusser vom Prager Gefängnis in Pankrác ins Konzentrationslager Dachau und Ende September von dort ins Konzentrationslager Buchenwald verschleppt.“<sup>99</sup> Dort wurde er am 18. Juni 1940 im Alter von 55 Jahren umgebracht.

Für Vilém war die Prager Welt damit gestorben, die Freunde tot: „Alle Menschen, mit denen ich in Prag geheimnisvoll verbunden war, sind umgebracht worden. Alle. Die Juden in Gaskammern, die Tschechen im Widerstand, die Deutschen im russischen Feldzug.“<sup>100</sup> Das Herausgerissensein erlebte Flusser als ein Gefühl von *Bodenlosigkeit*, das er in Texten wie „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit“<sup>101</sup> oder seiner Autobiographie „Bodenlos“<sup>102</sup> beschrieb:

Auch die Vernunft hatte für immer ihren Boden verloren. Nie mehr konnte man sich von der vollkommen unvernünftigen, aber der Lage entsprechenden Überzeugung befreien, daß man „eigentlich“ in den Gasöfen umkommen sollte; daß man von jetzt ab ein „unvorhergesehenes“ Leben führte; daß man mit der Flucht sich selbst ausgerissen hatte, um sich in den gähnenden Abgrund der Sinnlosigkeit zu werfen. [...] Man lebte von jetzt ab aus eigenen Kräften, nicht aus den Kräften, die von einem näheren Boden kamen. [...] Das Leben in der Bodenlosigkeit hatte begonnen.<sup>102</sup>

---

Vilém oder sie niemals konvertiert seien (Ströhl: Interview mit Edith Flusser). Offenbar handelte es sich bei den Tauschein um eine rein bürokratische Formalität.

<sup>98</sup> „Er wurde weggeführt. In eine Synagoge für ein Totengebet. Er kam dann wieder zurück auf's Schiff.“ (Finger: Teil II, 1).

<sup>99</sup> Koeltzsch, 12 f.

<sup>100</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Bodenlos, 252. Nahezu gleichlautend nochmals: Flusser in: Rapsch, 242.

<sup>101</sup> in: Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 15 – 30.

<sup>102</sup> Flusser: Der Einbruch der Nazis in Prag. in: Flusser: Bodenlos, 28.

Den Verlust der Heimat, die Trennung von Prag, den totalen Zusammenbruch seiner Welt, erlebte Vilém Flusser als Katastrophe<sup>103</sup>, die ihn aus der Geschichte herausgeschleudert hatte. Das Gefühl des Schwindels, des totalen Sinnverlusts, wurde nun als entscheidendes Schlüsselerlebnis zum Ausgangspunkt seines künftigen Denkens und Empfindens, zum Kern seiner selbst.

Als ich aus Prag vertrieben wurde (oder als ich die mutige Entscheidung traf zu fliehen), durchlebte ich den Zusammenbruch des Universums. Ich verwechselte mein Inneres mit der Welt da draußen. [...] Aber dann, im London der ersten Kriegsjahre und beim Vorahnen der Schrecken der Lager, begann ich, mir darüber klar zu werden, daß es nicht die Schmerzen eines chirurgischen Eingriffs waren, sondern die einer Entbindung. [...] Ich wurde vom Schwindel der Freiheit erfaßt, der sich darin zeigt, daß sich die Frage nach „frei wovon?“ in die Frage „frei wozu?“ verkehrt.<sup>104</sup>

Seine persönliche Erfahrung in Altmitteleuropa sowie dessen philosophische und kulturelle Traditionen prägten Flussers Philosophieren und sein Schreiben von den frühen sprachphilosophischen Versuchen bis zu den medientheoretischen Büchern, die ihn in den achtziger Jahren im deutschsprachigen Raum bekannt gemacht haben. Sie scheinen durch Flussers radikal in die Zukunft gerichtete Technikbegeisterung, durch seine häufig verstörenden Technikutopien ebenso hindurch wie durch das von ihm entwickelte Konzept der Bodenlosigkeit.

Jeder kennt die Bodenlosigkeit aus eigener Erfahrung. Wenn er vorgibt, sie nicht zu kennen, dann nur, weil es ihm gelungen ist, sie immer wieder zu verdrängen: ein Erfolg, der in vieler Hinsicht sehr zweifelhaft ist. Aber es gibt Menschen, für die Bodenlosigkeit die Stimmung ist, in der sie sich sozusagen objektiv befinden. Menschen, die jeden Boden unter den Füßen verloren haben, entweder weil sie durch äußere Faktoren aus dem Schoß der sie bergenden Wirklichkeit verstoßen wurden oder weil sie bewußt diese als Trug erkannte Wirklichkeit verließen.<sup>105</sup>

Die Geschichte Prags und Mitteleuropas „ist also meine Geschichte und die Geschichte derer, die, gleich mir, aus der Mitte der widerstreitenden Kräfte zum Vorschein geschleudert

---

<sup>103</sup> Flusser spricht zwar vom „Schrecken der Lager“, von „Gaskammern“ und „Gasöfen“, er erwähnt Auschwitz und häufig verallgemeinernd die „Katastrophen“. Wie auch vielen anderen, erschien ihm der Holocaust als die chiliastische Katastrophe, als Zeitenende. Die Begriffe „Holocaust“ oder „Shoah“ kommen in seinem Schreiben nicht vor. Man mag darin eine psychologisch leicht nachvollziehbare Verdrängungstechnik erkennen wollen; meiner Ansicht nach jedoch folgt diese Sprachwahl einer anderen Strategie: Indem Flusser von der Judenvernichtung sprachlich das spezifisch Jüdische abzieht, generalisiert er sie zur allgemeineren Katastrophe der Geschichte, die das Paradigma der linearen, fortschreitenden Geschichtlichkeit zugleich diskreditiert und abschließt. So baut Flusser implizit ein dystopisch/utopisches (ortloses) Fundament (der *Bodenlosigkeit*) für seine Vorstellung von einem anbrechenden, potentiell besseren, nachgeschichtlichen Zeitalter.

<sup>104</sup> Flusser in: Rapsch, 242.

<sup>105</sup> Flusser: Einleitung. in: Flusser: Bodenlos, 11.

wurden“<sup>106</sup>, schreibt Flusser 1975 in Brasilien. Prag, die verlorene geistige und physische Heimat, wurde durch keine neue Heimat mehr ersetzt; Flusser kehrte dem *Prinzip Heimat* nun generell den Rücken:

Der Sich-selbst-Analysierende erkennt [...], bis zu welchem Maß seine geheimnisvolle Verwurzelung in der Heimat seinen wachen Blick auf die Szene getrübt hat. Er erkennt nicht etwa nur, daß jede Heimat den in ihr Verstrickten auf ihre Art blendet und daß in diesem Sinn alle Heimaten gleichwertig sind, sondern vor allem auch, daß erst nach Überwindung dieser Verstrickung ein freies Urteilen, Entscheiden und Handeln zugänglich werden.<sup>107</sup>

Flusser entwickelte nun Thesen zu Selbsthaftigkeit und zum Nomadismus, die in ihrem informationstheoretischen Kern bereits Ansätze seiner viel später, in den frühen achtziger Jahren, ausgeführten, mehrstufigen Entwicklungsgeschichte der Codes menschlicher Kommunikation (vgl. *Die Abstraktionsleiter*), vor allem jedoch seiner Systematik dialogischer und diskursiver Kommunikationsweisen, in sich tragen. Unverkennbar dienen die spekulativen Überlegungen zur Bedeutung und Berufung des Migranten und zur Bodenlosigkeit jedoch zunächst einmal vorrangig der Legitimation der eigenen Entwurzelung. Sie erscheinen als paradoxer Versuch, den existentiell erlebten totalen Sinnverlust mit einer neuen Sinnhaftigkeit höheren Grades aufzuladen: „Von jetzt ab war alles möglich.“<sup>108</sup> Gerade weil alle gewachsenen Bindungen zerstört worden sind, erhält der Mensch Gelegenheit, verantwortlich und bewußt neue Bindungen einzugehen, ohne jedoch ganz in einem neuen Beziehungsgeflecht aufzugehen: Das *Prinzip Heimat* muß überwunden werden. In der *Freiheit des Migranten* sieht Flusser den Kern von Menschenwürde. Er definiert sie in unmittelbarer Abhängigkeit vom Dialog: „Eine der möglichen Definitionen der Freiheit (und nicht unbedingt die schlechteste) lautet, daß sie dem Parameter gleich ist, der für den Dialog offensteht.“<sup>109</sup>

Die – als solche von ihm selbst empfundene – Besonderheit der eigenen Existenz wird so theoretisch gerechtfertigt, und die herausgehobene eigene Sonderrolle legitimiert, die Flusser – der nun von sich selbst nurmehr als von einem „man“ schreibt und die erste Person Singular meidet – als erratischer Block künftig spielen wird. Er muß sich nun quasi vor nichts mehr verantworten, fürchten oder rechtfertigen; sein Leben ist absurd und bodenlos. „Man war für seine Eltern, Geschwister und nächsten Freunde gestorben, und sie waren für einen gestorben.

---

<sup>106</sup> Flusser: Der Ruhm, der die Sterne berührt. in: Flusser: Nachgeschichten, 14.

<sup>107</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Bodenlos, 251.

<sup>108</sup> Flusser: Der Einbruch der Nazis in Prag. in: Flusser: Bodenlos, 30.

<sup>109</sup> Flusser: Gesten, 233.

[...] Nicht die Nazis, man selbst in seinem Fluchtentschluß hatte sie ermordet – um sich selbst, schattenhaft, zu retten.“<sup>110</sup>

Aus Andeutungen Vilém wie auch Edith Flussers geht hervor, daß Vilém sich sowohl seiner von ihm zum Zweck des eigenen Überlebens verlassenen Herkunftsfamilie, als auch der Familie seiner Frau gegenüber in der Schuld fühlte.<sup>111</sup> Deren Vater Gustav Barth hatte Viléms Leben buchstäblich erkauft „durch den finanziellen Einsatz Gustav Barths, der von London aus einen englischen Advokaten beauftragte, den Neunzehnjährigen nach England zu schleusen“<sup>112</sup>, und Vilém dankte es seinem Schwiegervater, indem er in einer von dessen Fabriken in Brasilien eine äußerst ungeliebte Arbeit zum Brotwerb übernahm.<sup>113</sup> Er wurde schließlich Teilhaber der Firma UNEX, die dem Bruder seines Schwiegervaters gehörte.

Flussers Briefwechsel mit seinem Freund Alex Bloch zeigt exemplarisch die verzweifelte Suche Flussers nach einem Sinn für sein neues Leben. Auch Bloch nämlich fühlte sich aus der Geschichte herausgerissen, von jedem sinnhaften Zusammenhang *befreit*. Anders als Flusser versuchte er jedoch nicht, diesen Zustand der Verantwortungslosigkeit dialogisch ins Produktive, in die Herstellung neuer Information, neuer Sinnzusammenhänge, zu wenden. An dieser Verweigerungshaltung Blochs verzweifelte Flusser immer wieder erneut; nahezu jeder seiner Briefe an Alex Bloch schließt mit der geradezu flehentlichen Bitte, doch bald wieder zu schreiben und den Kontakt nicht abreißen zu lassen. Doch auch inhaltlich entrüstet sich Flusser über viele Jahre hinweg immer wieder über die unwandelbare Negativität Blochs. Hier ein Beispiel von 1983:

12/11/83

Mein lieber Alex,

Ihr Brief vom 31/10 mit den vielen Zeitungsausschnitten erweckt in uns beiden einen geradezu erschreckenden Eindruck. Ich kann nicht glauben, daß Sie zu einer passiven

<sup>110</sup> Flusser: Der Einbruch der Nazis in Prag. in: Flusser: Bodenlos, 28 f.

<sup>111</sup> Dieses – bei überlebenden Holocaust-Opfern verbreitete – Schuldgefühl, das sich auf nichts als das eigene Überleben in Angesicht des Todes so vieler anderer stützt, könnte hinter der *Figur des Nichtzulassens* bei Flusser stehen, einer Art Verdrängung von Traumata mittels einer kokett zur Schau gestellten Kühllheit, mit der die kühnsten utopischen Spekulationen vorgetragen und ein humanistisches Menschenbild restlos zerstört werden. Die Abwendung Flussers von den sogenannten *humanistischen Werten* wird insofern deutlich, als der *Mensch* als ein kaum erreichbares Fernziel beschrieben wird. In Kapitel 4. *Menschwerdung* wird diese Thematik vertieft; einen psychologisierenden Konnex zu Flussers persönlichem traumatischen Erleben kann ich aus methodischen Gründen jedoch nicht herstellen und muß es deshalb bei dieser Andeutung belassen.

<sup>112</sup> Bollmann, Stefan: Vorwort des Herausgebers. in: Flusser: Medienkultur, 12.

<sup>113</sup> Die Beziehung zwischen Vilém Flusser und seinem Schwiegervater blieb stets angespannt, wie Edith Flusser berichtet: „Nur hat da mit meinem Vater nicht geklappt, mit meinem Vater und meinem Mann, nie. Mein Vater war Geschäftsmann, war ein guter Geschäftsmann, mein Mann hat davon nichts wissen wollen; also es war nie einfach, was war immer ein Problem. [...] Sie konnten einander nicht verstehen, nicht?“ (Finger: Teil II, 8).

Einstellung (zu, wie Sie sagen, „fasziniertem Zuschauen des Untergangs“) entschlossen sind.<sup>114</sup>

Hier wird klar, wie sehr es Flusser ernst war mit der Knüpfung und Fortentwicklung neuer dialogischer Anerkennungsverhältnisse. Die totale Destruktion des eigenen Beziehungsfeldes führte ihn – trotz aller geäußerten Selbstmordgedanken – keineswegs dazu, das Grundprinzip des *dialogischen Lebens* aufzugeben.<sup>115</sup>

Flusser nahm schließlich die Bodenlosigkeit als existentielle Bestimmung und Aufgabe an.<sup>116</sup> Seine ausweglose Verzweiflung machte einem berauschten Freiheitsgefühl Platz: „Das Umschlagen der Frage ‚frei wovon?‘ in ‚frei wozu?‘, dieses für die errungene Freiheit charakteristische Umschlagen, hat mich seither in meinen Migrationen wie ein ‚Basso continuo‘ begleitet.“<sup>117</sup>

Vertriebene sind Entwurzelte, die alles um sich herum zu entwurzeln versuchen, um Wurzeln schlagen zu können. Und zwar tun sie dies spontan, einfach weil sie vertrieben wurden. Es kann jedoch geschehen, daß sich der Vertriebene dieses Aspekts seines Exils bewußt wird. Daß er entdeckt, daß der Mensch kein Baum ist. Und daß vielleicht die menschliche Würde eben darin besteht, keine Wurzeln zu haben. Daß der Mensch erst eigentlich Mensch wird, wenn er die ihn bindenden Wurzeln abhackt.<sup>118</sup>

<sup>114</sup> Flusser: Briefe an Alex Bloch, 188.

<sup>115</sup> Es drängt sich auf, einen Vergleich zwischen Flusser und Stefan Zweig anzustellen: Auch Zweig stammte aus einer gutbürgerlichen, nicht-religiösen, jüdisch-mitteuropäischen Familie, empfand das Schreiben als persönliche Bestimmung, wandte sich entschieden gegen den Nationalismus und emigrierte ebenfalls über London nach Brasilien. Anders als Flusser wählte Zweig jedoch tatsächlich 1942 die Option des Freitods, da er sich, wie Flusser, in einem Leben außerhalb der untergegangenen mitteleuropäisch-österreichischen Kultur (der Titel seiner Autobiographie lautete „Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers“. [Bermann-Fischer, Stockholm 1944] nicht zurechtfinden konnte. Anders als seinem Prager Schicksalsgenossen gelang es Zweig nicht, der Bodenlosigkeit, in die ihn der Verlust des alten Mitteleuropa gestürzt hatte, auch Positives, Befreiendes abzugewinnen. Vor seinem Selbstmord pries Zweig in „Brasilien. Ein Land der Zukunft“ (Bermann-Fischer, Stockholm 1941) die Qualitäten und die strahlende Zukunft seines Gastgeberlandes. Dieses Buch wurde sofort auch ins Portugiesische übersetzt und in Brasilien verlegt („Brasil. País do futuro“. Guanabara, Rio de Janeiro 1941) und erregte dort sehr große, wohlwollende Aufmerksamkeit. „Published soon after Flusser’s arrival, *Land of the Future* was a very influential text, widely read and discussed in Brasil. Although Zweig’s reputation was dented locally by the book’s perceived value as propaganda for the dictatorial Vargas regime, its effect on national self-esteem, as well as international opinion, should not be underestimated. [...] Whether he had read it or not, someone in Flusser’s position must have been tempted by the idea of having exchanged a decaying civilization for the ‘land of the future’.“ (Cardoso, 2 f).

<sup>116</sup> „Der metaphorische Gehalt dieses Sprungs ins Nichts, zusammen mit den aus dem Nichts entstehenden Erscheinungen und Bildern, bilden einige der provozierendsten [...] Elemente seines Werks. [...] Die Metapher der Leere durchzieht die unterschiedlichen Phasen von Flussers Werk und bedient sich jedes Mal eines anderen Stützpfählers.“ (Baitello junior, 24).

<sup>117</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Bodenlos, 250.

<sup>118</sup> Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 146. Auch dieses Zitat deutet in Richtung der oben beschriebenen Verweigerung Flussers, die eigene Verletztheit als solche zu thematisieren. Flusser wurde wiederholt vorgeworfen, er erkläre das Schicksal seiner Person zur objektiven Bestimmung der Menschheit, zum Ziel der Menschwerdung. Diese Kritik ist insofern haltlos, als sie irrelevant ist: Die Qualität und Brauchbarkeit von Flussers Thesen entscheidet sich nicht an der Weise ihrer Entstehung. Im übrigen ist sich Flusser des Objektivierungs- und Reifeprozesses seiner Erfahrungen auf dem Weg zur Thesenbildung bewußt, wie das oben schon angeführte Zitat zeigt: „Als ich aus Prag vertrieben wurde [...], durchlebte ich den Zusammenbruch des Universums. Ich verwechselte mein Inneres mit der Welt da draußen.“ (Flusser in: Rapsch, 242).

*Menschwerdung* bedeutete für Flusser, sein eigenes Geworfensein zu überholen, herauszutreten aus den einengenden Konditionen, die so leicht für selbstverständlich gehalten werden, sich aus den unwürdigen und verdummenden kontingenten Bindungen, in die man hineingeboren wird (z.B. die Familie oder die Nation), zu befreien, um, sich selbst in einem Möglichkeitsfeld gestaltend und definierend, in freier Entscheidung und Verantwortung bewußt neue Bindungen einzugehen, sich für ein Lebensprojekt zu entscheiden.<sup>119</sup> Bei den neuen Bindungen spielt eine räumliche Entfernung keine Rolle mehr; mit Hilfe telematischer Techniken, von Flusser mit *Proxemik*<sup>120</sup> bezeichnet, soll sich eine qualitative Nähe<sup>121</sup> verwirklichen lassen.

Ich wurde in meine erste Heimat durch meine Geburt geworfen, ohne befragt worden zu sein, ob mir dies zusagt. Die Fesseln, die mich dort an meine Mitmenschen gebunden haben, sind mir zum großen Teil angelegt worden. In meiner jetzt errungenen Freiheit bin ich es selbst, der seine Bindungen zu seinen Mitmenschen spinnt, und zwar in Zusammenarbeit mit ihnen. [...] Ich bin nicht, wie der Zurückgebliebene, in geheimnisvoller Verkettung mit meinen Mitmenschen, sondern in frei gewählter Verbindung. Und diese Verbindung ist nicht etwa weniger emotional und sentimental geladen als die Verkettung, sondern ebenso stark, nur eben freier. Das, glaube ich, zeigt, was Freisein bedeutet.<sup>122</sup>

Die meiste Zeit ihres Bestehens habe die Menschheit, so Flusser, ein Nomadenleben geführt. *Heimat* sei, neben anderen Werten wie dem Besitz, der Zweitrangigkeit der Frau oder der Arbeitsteilung, eine Funktion „des Ackerbaus und der Viehzucht“<sup>123</sup>. Das geheimnisvolle Heimatgefühl binde Menschen an andere Menschen und an Dinge. An Dinge gebunden zu sein, sei aber heidnisch, ein ontologischer Irrtum.<sup>124</sup> Freiheit bedeutet jedoch nicht die Zerstörung von Bindungen, sondern deren Knüpfung in Zusammenarbeit mit den Mitmenschen. Immigranten bemühen sich meist, die Codes ihrer neuen Heimat zu erlernen. Den dort Verwurzelten sind diese Codes unbewußt und heilig. Einmal bewußt gemacht, werden sie banal. Sie stellen sich dann als eben nicht einzigartig, sondern lediglich eine von vielen Möglichkeiten heraus. Weil die einwandernden Heimatlosen die Einheimischen zu dieser Einsicht zwingen, werden sie von ihnen gehaßt. Am Patriotismus ist das Verheerende,

<sup>119</sup> vgl. Kap. 4. *Menschwerdung*.

<sup>120</sup> Ursprünglich stammt der Begriff der „Proxemics“ von Edward T. Hall. Er verstand darunter, ganz anders als Flusser, die kulturspezifisch unterschiedlichen Distanzzonen zwischen kommunizierenden Individuen.

<sup>121</sup> vgl. hierzu Faßler: „Die Nutzung von Mediennetzen erzeugt neue Arten von *überregionalen Nähen*, *veränderte Reichweiten von Gesprächen*, *Zeitregimes von Anwesenheit*, die man bislang nur bei angesichtigen Gesprächen oder beim Telefonieren kannte. Und sie erzeugt Entwurfs-, Planungs-, Buchungs-, Kommunikations-Räume, die nur *innerhalb* der Netze bestehen, als deren Realität.“ (Faßler: Netzwerke, 175).

<sup>122</sup> Flusser: *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*. in: Flusser: *Bodenlos*, 252 f.

<sup>123</sup> ebd., 248.

daß er zufällige menschliche Beziehungen über selbstgewählte stellt, Verwandtschaft über Freundschaft. Die Heimatlosen sind aus ihrer gewohnten Umgebung herausgerissen worden (oder entrissen sich ihr selbst). Die Gewohnheit ist eine Wattedecke, die Information verdeckt.

Das tschechische Gericht *svíčková* (Lendenbraten) erweckt in mir schwer zu analysierende Gefühle, denen das deutsche Wort „Heimweh“ gerecht wird. Der Heimatverlust lüftet dieses Geheimnis, bringt frische Luft in diesen gemütlichen Dunst und erweist ihn als das, was er ist: der Sitz der meisten (vielleicht sogar aller) Vorurteile – jener Urteile, die vor allen bewußten Urteilen getroffen werden.<sup>125</sup>

Hier verbinden sich Flussers Texte über Heimatlosigkeit und Migration mit seiner Informations- und Kunsttheorie: „Alles Neue ist entsetzlich. Nicht, weil es so und nicht anders ist, sondern weil es neu ist. Dabei kann der Grad des Entsetzens als Maß für das Neue dienen: je entsetzlicher, desto neuer.“<sup>126</sup> *Kunst* ist nach Flusser jene menschliche Aktivität, die darauf abzielt, unwahrscheinliche Situationen herzustellen, und sie ist desto künstlerischer, je unwahrscheinlicher die Situation ist. *Wahrscheinlichkeit* (oder *Gewohnheit* oder *Entropie*) wird also zur grundlegenden ästhetischen Kategorie. Künftige Kunstkritik werde verschiedene Phasen von *Häßlichkeit* messen, während die kritisierte Kunst allmählich gewöhnlich wird. Was zuerst *häßlich* erscheint, dann *heilig*, dann *wunderbar*, wird schließlich als *schön* betrachtet. *Schönheit* (das Unerwartete) verwandelt sich in *Hübschheit*, wenn die im Werk enthaltene Information leichter wahrnehmbar wird. Schließlich wird ein kritischer Punkt erreicht, das Paradoxon einer nahezu perfekt funktionierenden Kommunikation – eben **weil** nahezu keine Information mehr übermittelt wird: *Kitsch*, *Redundanz*. Die Menschen verneinen so die Fülle der Welt (das Sosein); sie sind dann nicht dem Terror der Information ausgeliefert. Es gibt also keine ewigen Werte; die Phänomene rutschen notwendigerweise allmählich in Richtung *Gewohnheit*.<sup>127</sup>

Eine vertraute Umgebung macht blind; in ihr nehmen wir nicht wahr, was beständig ist, sondern nur, was sich verändert. Im Exil dagegen ist alles ungewohnt. Der Mangel an Redundanz verhindert zunächst die Wahrnehmung einer Flut von Informationen als bedeutungsvoll. Das Exil ist zunächst unbewohnbar. Um im Exil zu überleben, muß man erst

---

<sup>124</sup> „Diese Verwechslung von Dingen und Personen, dieser ontologische Irrtum, ein Es für ein Du zu nehmen, ist genau das, was die Propheten Heidentum nannten und was die Philosophen als magisches Denken zu überwinden versuchten.“ (ebd., 251 f).

<sup>125</sup> ebd., 250.

<sup>126</sup> Flusser: *Gewohnheit* als ästhetisches Kriterium schlechthin, 41.

<sup>127</sup> ebd., 41 ff.



lernen, die Fülle der Daten in Nachrichten mit Bedeutungen umzuwandeln. Datenverarbeitung ist also ein Synonym für Kreativität. Die Vertriebenen müssen kreativ sein, sonst gehen sie zugrunde.

Diese These suggeriert eine provokativ positive Einschätzung der Vertreibung – was ungewöhnlich klingen mag. Wir sind daran gewöhnt, die Vertriebenen zu bemitleiden. Menschen jedoch, die versuchen, den Vertriebenen zu „helfen“, wieder normal zu werden, versuchen, diese ihrer eigenen Gewöhnlichkeit anzugleichen. Es sollen aber, so Flusser, keineswegs diejenigen verteidigt werden, die vertreiben. Im Gegenteil, das Vertreiben zeigt die Vulgarität der Vertreiber: Die Vertriebenen waren ihnen ja Störfaktoren. Sie wurden vertrieben, um die Umgebung der Vertreiber noch gewöhnlicher als zuvor zu machen. Aber ungeachtet aller bösen Absichten könnten die Vertriebenen von ihrer Vertreibung mehr profitieren als ihre Vertreiber.<sup>128</sup>

*Heimat* aber bedeutet *Menschen*, für die ich Verantwortung trage. Ich bin nicht für die Menschheit verantwortlich, sondern für meinen Nachbarn. Das ist es, was nach Flusser *Nächstenliebe* bedeutet: Anerkennung des anderen statt bloßer Erkenntnis; Übernahme von Verantwortung durch Antworten.

### **Die Zukunft: Das Projekt Brasilien**

In São Paulo setzte Flusser in seiner Freizeit seine Beschäftigung mit der Philosophie als Privatstudium in den Abendstunden fort, arbeitete jedoch, um die fünfköpfige Familie zu ernähren, hauptberuflich als Geschäftsführer „einer kleinen Fabrik für Radios und Transistoren, ‚Stabivolt‘, die er selbst mit zwei Partnern gegründet hatte“<sup>129</sup>. Sie war schließlich 1958 zahlungsunfähig.

Flusser hatte sich die gesamte Zeit über mehr für seine Berufung, für die Philosophie und seine Lektüre, interessiert als für seinen Beruf. Er setzte sich intensiv mit der portugiesischen Sprache auseinander,<sup>130</sup> mit Sprachphilosophie und mit der Phänomenologie Edmund

<sup>128</sup> Flusser: Exil und Kreativität. in: Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 103 – 109.

<sup>129</sup> Bollmann, Stefan: Vorwort des Herausgebers. in: Flusser: Medienkultur, 12.

<sup>130</sup> In Flussers ganz persönlichem Engagement sowohl für die portugiesisch-brasilianische Sprache als auch für das *Projekt Brasilien* spiegeln sich – wenn auch durch Flussers Eigenwilligkeit gebrochen – durchaus staatliche, behördlich verordnete Interessen: „The Jews that did arrive entered a community in the midst of a debate about

Husserls. In dieser Zeit spielte er jedoch auch immer wieder mit der Idee des Selbstmords (und damit, ernsthaft zum Katholizismus zu konvertieren).

Meine Rettung war Kant, meine „Katharsis“ in allen Krisen. Hier ist nicht der Ort, um ein Loblied auf seine kristalline Würde zu singen. Ich habe Cassirer, Cohen, Hartmann, die ganze Marburger Schule gelesen. Der Umkreis meines Denkens begann sich abzuzeichnen; das zentrale Problem sollte die Sprache werden. [...] Die Sprache ist mein Repertoire und meine Struktur, mein Spiel, Modell aller meiner Modelle, sie ist offen und öffnet mich dem Nichtgesagten. [...] Sie ist meine Form der Religiosität.<sup>131</sup>

Aus der Spannung zwischen dem Willen, Brasilianer zu werden, sich also für die Herausbildung einer brasilianischen Kultur einzusetzen, und dem Bewußtsein des Migranten, gerade als heimatloser Nomade dem Projekt eines existentiellen Menschseins am nächsten zu kommen, entstand eine äußerst fruchtbare Auseinandersetzung mit Sprache und Realität einerseits und mit dem (brasilianischen) Zivilisationsprojekt, das von der Natur als einem zu verwandelnden, zu *informierenden* Rohstoff ausging, andererseits. Diese Dichotomie sollte sich letztlich als unauflösbar erweisen; sie zog sich durch Flussers gesamten, über dreißig Jahre währenden Brasilienaufenthalt und trug letztlich entscheidend zu seinem schließlichen Entschluß bei, nach Europa zurückzukehren.

In den fünfziger und sechziger Jahren jedoch wird Brasilien von einem Taumel des Realität werdenden Futurismus erfaßt.

Under the Juscelino Kubitschek government (1956-1961), the nation embarked upon a period of unbounded optimism and self-aggrandizement that culminated in the removal of its capital city from Rio de Janeiro to Brasília, officially inaugurated 1960. Charged upon by the symbolism of Brasil's first World Cup victory in 1958, an unprecedented wave of national self-esteem ushered in the era of *Bossa Nova* in music and the *Cinema Novo* movement, with the new medium of television on hand to provide instant coverage of all things bold and wonderful.<sup>132</sup>

Selbst in der maßlosen Faszination, die Flusser für den Staudambau als Kulturarbeit empfindet – ähnlich wie Freud für die Trockenlegung der Zuidersee – bleibt die Projektion der in *Mediengeschichtliche Strömungen I. – Das vorgefundene Prag* umrissenen utopisch-technischen Denkmotive der Prager Herkunft in die Zukunft offensichtlich: Flussers Zukunft

---

assimilation concerning language and culture. Part of the pressure of this debate originated in the Brazilian nationalization project which limited the use of languages other than Portuguese [...]. The debate on how to relate to Brazilian society was a complex mix which included elements from governmental immigration policies and internal community politics brought from Europe. Flusser's philosophy of immigration offers a unique answer that synthesizes the two tendencies of assimilation and separation.“ (Goodwin, 3 f).

<sup>131</sup> Flusser: Auf der Suche nach Bedeutung, Kap. III: Entwicklung meines Denkens.

<sup>132</sup> Cardoso, 3.

hatte ihren Ursprung stets in Prag. Er lag im Fortschrittsoptimismus der Ersten Republik und im linearen, vektorialen Denken mitteleuropäischer und jüdischer Traditionen.

In Flussers Europa, in Prag, ist alles Geschichte, vielgeschichtet.<sup>133</sup> Kraß entgegengesetzt war dem die Geschichtslosigkeit<sup>134</sup> Amerikas, und hier wieder besonders die Brasiliens. Sucht man nach einem denkbaren Gegenteil Prags, so drängen sich Städte wie São Paulo oder Los Angeles geradezu auf als Inbegriff der gesichtslosen, horizontal organisierten Stadt ohne Zentrum oder Geschichte. Das Befreiende, das die aus der Enge Europas Entkommenen gelegentlich in der Neuen Welt überfällt, geht zusammen mit einem Schwindelgefühl, dem Phantomschmerz angesichts des Verlustes von Tiefe, mit einer Art *Vertigo* angesichts der verlorengegangenen Vertikalität und tiefgehenden, bodenlosen Vielschichtigkeit des böhmisch-mährisch-altösterreichischen Kulturraums, ohne die beispielsweise die Psychoanalyse Freuds kaum denkbar wäre.

Von dieser Prägung durch Prag löste sich Flusser – seiner schrecklichen Erfahrung der Bodenlosigkeit zum Trotz – nie. 1975 schrieb er in Brasilien, ohne Hoffnung auf Rückkehr:

Diesen Ruhm [...] will ich künden, den Ruhm des sich in Qualen gegen den Himmel empörenden Geistes. Wenn je eine Stadt, prometheusgleich, hunderte Türme himmelwärts stieß und hunderte Kuppeln ballte, absurd verzweifelt entschlossen, dem Geist die Welt zu erobern, dann war es das liebe Mütterchen Prag, das Herz Europas, wie man sagt. [...] Heimweh, Bewunderung und Fluch der versunkenen Heimat. [...] Das ist der Fluch dieser Stadt, daß sie das Echte banalisiert und das Banale echt macht. Daß sie die Lüge offenbart, aber die Wahrheit nicht duldet. [...] Es wird aber, solange Prag noch Prag ist, ein Augenblick der Läuterung kommen, und die dunkelroten Funken werden wieder sprühen, nicht, um selbst zu brennen, aber um zu zünden.<sup>135</sup>

Das Brasilien der vierziger und fünfziger Jahre jedoch erschien dem mit der von Geschichte gesättigten Enge Prags Akkulturierten wie ein leeres, unbeschriebenes Blatt. Flusser haßte die (brasilianische) Natur. „Denn [...] Bindung an die Natur ist eine hinterhältige Form des

---

<sup>133</sup> Übereinander geschichtet liegen die Toten auf dem *Alten Jüdischen Friedhof*. Vertikal ist die Altstadt ausgerichtet, das älteste bestehende Haus der Stadt, das *Dům U Kamenného zvonu* (*Haus zur Steinernen Glocke*), ein Turm aus dem 13. Jahrhundert. Diachronizität ist an der vorhandenen Architektur vertikal ablesbar. Drei Kellergeschoße sind im Zentrum Standard, seit es im 13. Jahrhundert um die Höhe eines Stockwerks aufgeschüttet wurde, zum Schutz vor den Überschwemmungen der Moldau. Das Historische gilt als das Eigentliche, und *altehrwürdig* ist ein beliebtes Adjektiv tschechischer Bildungsbürger. Keine Politikerrede ohne Verweis auf die *Schlacht am Weißen Berg* 1620. Sie gilt als der Anfang allen Übels, das die tschechische Nation seither heimgesucht hat.

<sup>134</sup> Dies ist keineswegs eurozentrisch gemeint, sondern in dem Sinne, daß das Paradigma *Geschichtlichkeit* Brasilien eben nicht kennzeichnete, weil in dem Land, wie Flusser in „Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen“ eindringlich darlegt, das linearisch-historische Denken damals noch keineswegs dominant war.

<sup>135</sup> Flusser: Der Ruhm, der die Sterne berührt. in: Flusser: Nachgeschichten, 13 ff.

Verrats am Geiste.“<sup>136</sup> Aber die Natur war ihm Rohstoff<sup>137</sup>, und ihre Weite würde Raum geben für das utopische Projekt einer humanen, kultivierten Gesellschaft.

Brasilien ist ein elendes Land, man hungert und durstet hier, Krankheiten grassieren, eine heimtückische Natur verlangt die Anstrengung von durch das Klima überforderten Kräften, und ein großer Teil der Bevölkerung lebt in sekundärer Primitivität, als Spielball nicht nur der natürlichen, sondern vor allem der kulturellen Bedingungen, die größtenteils vom Ausland diktiert werden.

Aber in diese elende Lage haben die Menschen Anlagen mitgebracht, die durch Mischung und Synthese dabei sind, sich in ein Projekt zu verwandeln. An allen Ecken und Enden schimmert hier durch das ganze Elend eine neue Lebensweise hindurch, die auf für Europäer und Nordamerikaner unvorstellbare Art und Weise ein menschliches, würdiges, schöpferisches und spielerisches Leben ermöglicht.

Sollte diese Lebensweise völlig an die Oberfläche dringen, so wäre eine Lage geschaffen, in der es nicht nur endlich wieder einen Sinn hätte zu leben, sondern die auch der übrigen Welt als Modell dienen könnte. Sich für ein solches Land und solche Menschen zu engagieren, ist für den Immigranten ein Lebensentwurf, der in der Stunde des Todes zu dem Gefühl führt, nicht sinnlos gelebt zu haben.<sup>138</sup>

Flusser erkannte im *dephasierten* Brasilien verschiedene Phasen des In-der-Welt-Seins synchron und offen sichtbar horizontal liegen, die in Europa deutlicher einander ablösend, in wesentlichen Zügen diachron aufeinandergefolgt waren. Die europäische Vorgeschichte war in Brasilien als Macumba, als ewig wiederkehrende Szene, gegenwärtig, die historische Phase (die Kirche) in voller Blüte, ebenso wie eine gewisse Reserviertheit dem Fortschritt gegenüber, die Flusser als typisch europäisch empfand. Diese historische Einstellung ist die eines Engagements für eine Veränderung der an sich nutzlosen Welt, für eine Verwirklichung von Werten. Sie betrachtet die Welt als Drama. Die Haltung der nachgeschichtlichen Existenz dagegen entspricht der, die man einem kalkulierten Glücksspiel gegenüber einnimmt. In ihr ist die Welt ein Möglichkeitsfeld in einem Programm. Es sei ein tragikomisches Mißverständnis, so Flusser, in der politischen, sozialen und wirtschaftlichen Situation Brasiliens Europas Vergangenheit gespiegelt zu sehen. Statt dessen werfe sie ein Licht auf eine mögliche Zukunft Europas: auf das Entstehen einer Gesellschaft programmierter und programmierender Funktionäre, auf den Totalitarismus des Apparats. Das Programm strebe nicht, wie es vorgibt, nach „historischer Freiheit“ oder „Abschaffung des Elends“ – sondern

<sup>136</sup> Flusser: Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen, 46.

<sup>137</sup> vgl. hierzu Friedrich Nietzsche: „Was nur W e r t h hat in der jetzigen Welt, das hat ihn nicht an sich, seiner Natur nach, – die Natur ist immer werthlos: – sondern dem hat man einen Werth einmal gegeben, geschenkt, und w i r waren diese Gebenden und Schenkenden! Wir erst haben die Welt, d i e d e n M e n s c h e n E t w a s a n g e h t, geschaffen!“ (Nietzsche: Sämtliche Werke, Bd. 3, 540). Die Formulierung, nach der „die Welt den Menschen etwas angehe“, findet sich bei Flusser wiederholt wieder.

<sup>138</sup> Flusser: Klappentext von: Flusser: Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen.

nach dem Programmieren selbst.<sup>139</sup> Freiheit im Apparatekontext bedeute deshalb, gegen die Programme des Apparats zu spielen.<sup>140</sup>

Mit Begeisterung, doch immer auch mit einiger skeptischer Distanz, begann sich Flusser für dieses „Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen“<sup>141</sup> zu engagieren:

Wir sollen eine allen Elementen gemeinsame Wirklichkeitserkenntnis und Wertschätzung formulieren, weil wir sonst im Chaos der Inkommunikabilität, der Mißverständnisse und der inkongruenten Werte umkommen müßten. Und wir sollen es tun, weil wir damit vielleicht eine menschenwürdigere Lebensform finden, die dem Absurden des Daseins einen Sinn gibt wo doch die alten Formen rings um uns offensichtlich scheitern. Von vitaler Notwendigkeit gepeitscht also, versuchen wir, das Überbrachte um uns herum und in uns selbst zu überholen. Es handelt sich, im Grunde genommen, um die Forderung, eine neue Philosophie aufzustellen, neu zwar nicht in ihren Fragen, aber in ihren Kontexten. [...] Wäre das nicht ein Ereignis sondergleichen in der Geschichte des Westens? Eine neue Kultur als Horizont des Westens, welche zugleich diesen Westen synthetisiert und ihm mittelöstliche und fernöstliche Elemente einverleibt, und das alles in afrikanischer Stimmung? Wäre ein solches Ereignis nicht für den ganzen Westen von bahnbrechender Bedeutung? Hätte sich dann nicht der erschöpfte Westen an seine Grenze gerettet, um von dort aus erneut Blüten zu treiben?<sup>142</sup>

Sich für das *Projekt Brasilien* engagieren, hieß vor allem, nachdenken und sich dann Gehör verschaffen: philosophieren, schreiben und publizieren. Die vorurteilslose Stimmung in Brasilien

unterschied sich so stark von der europäischen Stimmung der Heimaten, aus denen die Einwandernden vertrieben worden waren, daß es geradezu eine Gemeinheit gewesen wäre, sich nicht zu engagieren. Außerdem war man in diesem Niemandsland Pionier auf jedem Gebiet, das man bearbeiten wollte. In meinem Fall: Eine brasilianische Philosophie war, in Zusammenarbeit mit einigen wenigen Schicksalsgenossen, überhaupt erst zu schaffen.<sup>143</sup>

In dieser Phase wurde Flusser stark von seinen neuen brasilianischen Freunden Vicente Ferreira da Silva (1916 – 1963) und vor allem von Milton Vargas (1914 – 2000) angeregt. Der umfassend gebildete, kultivierte Vargas war einer der bedeutendsten Ingenieure Brasiliens, der damals, von unbändigem Machbarkeitsglauben beseelt, am Bau der U-Bahn und des Flughafens von São Paulo beteiligt war und zudem das damals größte Wasserkraftwerk der Welt plante. Seine Interessen waren jedoch sehr viel weiter gestreut: Während er an diesen

<sup>139</sup> Flusser: *Mythisches, geschichtliches und nachgeschichtliches Dasein*. Macumba, Kirche und Technokratie. in: Flusser: *Nachgeschichte*, 194 – 204.

<sup>140</sup> vgl. *Den Apparat innerhalb seiner selbst bezwingen?* und *Freiheit im Apparatekontext*.

<sup>141</sup> so der Titel eines posthum von Stefan Bollmann und Edith Flusser zusammengestellten Buches mit Texten Flussers über Brasilien: Flusser: *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*.

<sup>142</sup> Flusser: *Suche nach der neuen Kultur: Brasilien als Modell für die künftige menschliche Gesellschaft*. in: Flusser: *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen*, 223 – 228.

technischen Großprojekten arbeitete, publizierte Vargas wissenschaftsgeschichtliche Aufsätze, aber auch über T.S. Eliot und Ezra Pound. Vargas waren, wie Edith Flusser mir mündlich bestätigte, rechtskonservative, mitunter auch antisemitische<sup>144</sup> Äußerungen nicht fremd. Die Verbindung von technischem Können, von Begeisterung für die planbare Veränderbarkeit menschlicher Lebensbedingungen und von europäischer Kultiviertheit in der Person Vargas‘ faszinierten Flusser jedoch und nahmen ihn für ihn ein. „Ihm verdankt Flusser die für seine künftige philosophische Entwicklung entscheidende Einsicht, dass Technik ein kulturelles Phänomen ist.“<sup>145</sup> In Flussers kommunikologischen Arbeiten wird das Insistieren auf der Gleichsetzung von *Kunst* und *Technik* als *technē* später zur Konstante werden.

In Flussers Kurzcharakteristik Ferreira da Silvas in seinem Aufsatz „Brasilianische Philosophie“ schreibt er, die Position da Silvas argumentierend einnehmend, zum Glück habe

der Westen nicht alles verschlungen. Es gibt noch Brasilien mit seinem festlichen Leben. Zwar ist es westlich in dem Sinn, daß der Mensch im Alltag die Dinge der Natur behandelt. Aber es gibt den Karneval, das Candomblé, den Strand in Copacabana. Hier ist der Mensch nicht Subjekt, sondern orgiastisch der Natur vermählt und in ihr verankert. Hier muß die drohende Verwirklichung des westlichen Entwurfs verhütet werden. Und von hier aus ist auch die ganze Welt zu retten. Eine neue Religiosität, im Grunde heidnisch, aber durch das Bad des Christentums gegangen, muß hier die Grundlage für eine neue und echte Kultur schaffen. Natürlich fordert eine solche Kultur andere Denkkategorien und Werte. Sie darf nicht auf erkennendem, sondern sie muß auf anerkennendem Denken beruhen.<sup>146</sup>

Tatsächlich spricht Flusser – wohl bereits unter dem Einfluß da Silvas – in einem Vortrag, den er 1964<sup>147</sup> in São Paulo hielt, selbst davon, es sei

unsere Aufgabe als denkende Wesen, als Menschen, als Okzidentale, uns diesen neuen Mythen zu oeffnen, und damit den Entwurf, den wir verwirklichend leben, staendig zu bereichern. Diese Offenheit dem Raunen des Verborgenen gegenueber ist die Form, die unsere Religiositaet im gegenwaertigen Stadium unserer Zivilisation annehmen muss, soll ein Verfall in den grauen Alltag vermieden werden, und soll unser Leben noch jenes festliche Abenteuer sein, als das es von seinen Mythen entworfen wurde. Diese Offenheit gegenueber dem Verborgenen ist identisch mit dem was man [sic] Echtheit bezeichnet.<sup>148</sup>

---

<sup>143</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Bodenlos, 257.

<sup>144</sup> Vilém Flusser habe sich, so Edith Flusser, mit Vargas „sehr angefreundet, gleich von Anfang an. Und er war ein Antisemit. (lacht) Mein Mann hat sich mit ihm unterhalten, war ein sehr gebildeter Mann“ (Finger: Teil II, 6).

<sup>145</sup> Röller, Nils: Biografie II Ideenfresser (1940 – 1972). in: Flusser: absolute Vilém Flusser, 57.

<sup>146</sup> Flusser: Brasilianische Philosophie, 136.

<sup>147</sup> In seinem Typoskript bezieht er sich auf einen „unlängst“ veröffentlichten Artikel im „Estado“ über Pelé, der tatsächlich am 4.7.1964 unter dem Titel „Peleologia“ auf S. 6 des Suplemento Literário des O Estado de São Paulo erschienen war.

<sup>148</sup> Flusser: Mythos als Entwurf, 4.

Ferreira da Silvas Einfluß auf die Schaffung einer eigenständigen brasilianischen Kultur und Philosophie schätzte Flusser außerordentlich hoch ein: „Es ist [...] möglich, daß ein typisch brasilianisches Denken im Entstehen ist, wohl unter dem Einfluß Vicente Ferreira da Silvas, aber auch überhaupt im Strom des Bewußtwerdens einer brasilianischen Identität, das sich auf allen Gebieten ereignet.“<sup>149</sup>

Als Flusser ab Mitte/Ende der neunziger Jahre in Brasilien wiederentdeckt wurde (genauer gesagt, wurde damals in Brasilien ein anderer, kommunikationsphilosophischer, späterer Flusser als der dort bereits bekannte entdeckt), entwickelte sich ein Disput darüber, inwieweit Flusser überhaupt als brasilianischer Denker gelten könne. Flussers engster brasilianischer Freund Milton Vargas vertrat dabei<sup>150</sup> die extreme These, Flusser sei erst durch seine Erfahrungen am *Instituto Brasileiro de Filosofia* in São Paulo zum eigenständigen Philosophen geworden und vollkommen geprägt worden von Einflüssen, die er dort empfangen habe.

In der Tat veröffentlichte Flusser zwei fast identische Aufsätze<sup>151</sup>, um deutschsprachigen Lesern das nahezubringen, was sich als brasilianische Nachkriegsphilosophie bezeichnen ließe. Dabei griff er drei bzw. vier Philosophen heraus, deren Denken er, wenn auch in sehr geraffter Form, skizzierte: Oswald de Andrade, Vicente Ferreira da Silva, Leônidas Hegenberg und Miguel Reale. Dabei fällt auf, wie sehr er Gedanken dieser (mit Ausnahme Hegenbergs) älteren Kollegen zusammenfassend formuliert, als wären sie seine eigenen. Als Beispiel dafür, wie Ideen dieser geistigen Bezugspersonen Flussers in Brasilien auf sein Denken abgefärbt haben und in es eingedrungen sind, soll hier ein Ausschnitt aus Flussers Darstellung der Philosophie de Andrades dienen. Der Mensch, schreibt Flusser, sei in den Augen de Andrades

geradezu das spielende Tier, also Künstler. Der Spieltrieb ist Ausdruck des innersten Wesens des Menschen, seine Daseinsberechtigung und seine Würde. Der Mensch lebt zwischen den zwei großen Spielen, die an sich sinnlos sind und denen er Sinn gibt, und zwar dem Spiel der Liebe (in dem er siegt), und dem Spiel des Todes (in dem er besiegt wird). Die Kunst der Liebe und die Kunst des Todes auszuüben, ist leben, und über sie nachzudenken, ist philosophieren.<sup>152</sup>

<sup>149</sup> Flusser: *Brasilianische Philosophie*, 140.

<sup>150</sup> im persönlichen Gespräch mit mir am 16. April 1999 in Rio de Janeiro.

<sup>151</sup> Flusser: *Brasilianische Philosophie*. Bei diesem Text handelt es sich um eine erweiterte Version von Flussers Aufsatz „Wie philosophiert man in Brasilien?“, den er drei Jahre zuvor für die FAZ geschrieben (und dann auch in portugiesischer Übersetzung in Brasilien veröffentlicht) hatte.

Flusser läßt keinen Zweifel daran, daß auch er selbst einen wesentlichen Beitrag zu diesem Prozeß leisten wird. Bereits 1957 beginnt er, in deutscher Sprache an seinem ersten Buch zu arbeiten. Es sollte „Das zwanzigste Jahrhundert“ heißen, blieb aber Fragment und wurde nie veröffentlicht. 1958 jedoch schließt er die Arbeit am Manuskript zu seinem Buch „Die Geschichte des Teufels“ ab, das allerdings erst 1965 auf Portugiesisch<sup>153</sup> und 1993 auf Deutsch<sup>154</sup> veröffentlicht werden sollte.

1959 wurde Flusser, der sein in London abgebrochenes Studium nie abgeschlossen hatte, aufgrund von Vargas' Fürsprache Dozent für Philosophie an der Universität São Paulo. Im Folgejahr beginnt er, regelmäßig in der „Revista Brasileira de Filosofia“ zu veröffentlichen.

Die ersten Zeitungsartikel Flussers, die ihm nach zwei Jahrzehnten in Brasilien Tür und Tor zur nationalen Presse und damit zu einer breiteren Öffentlichkeit der Stadt und des Landes öffneten, finden sich im September 1961 in der Literaturbeilage des *O Estado de São Paulo*.<sup>155</sup>

In den sechziger Jahren wird Flusser Kolumnist der Tages- und Kulturpresse in São Paulo; in den frühen siebziger Jahren hat er eine nahezu tägliche philosophische Glosse in der wichtigsten Tageszeitung São Paulos, der „Folha de São Paulo“, die dann eine bedeutende Rolle als Oppositionsblatt gegen die Militärdiktatur spielte.

1964 wurde Flusser zum Professor für Kommunikationstheorie an der Fakultät für Kommunikation und Geisteswissenschaften der Fundação A.A. Penteado (FAAP) in São Paulo ernannt, wo bereits im Vorjahr sein erstes publiziertes, bereits auf Portugiesisch geschriebenes Buch, „Lingua e Realidade“, die Frucht langjähriger intensiver Beschäftigung mit sprachphilosophischen Fragestellungen, erschienen war. Es fand viel Anerkennung und führte dazu, daß Flusser durch Miguel Reale ans Instituto Brasileiro de Filosofia in São Paulo berufen wurde. „Lingua e Realidade“ wurde dabei als Habilitationsschrift anerkannt; Flusser wurde damit aufgrund seiner offenkundigen Eignung als *professor nativo* auch ohne Promotion habilitiert.

„Nach der ersten brasilianischen Buchpublikation 1963 forciert Flusser [...] seine Anfragen an deutschsprachige Verlage.“<sup>156</sup> Das folgende Buch, „A história do diabo“ („Die Geschichte

---

<sup>152</sup> Flusser: *Brasilianische Philosophie*, 133.

<sup>153</sup> Flusser: *A história do diabo*.

<sup>154</sup> Flusser: *Die Geschichte des Teufels*.

<sup>155</sup> Wagnermaier, Silvia: „Kommunikologie weiter denken“. Nachwort. in: Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 257.



des Teufels“), hatte Flusser bereits viel früher auf Deutsch geschrieben und nun schließlich ins Portugiesische übersetzt und publiziert. „Die Geschichte des Teufels“ ist eine faszinierende und brillant geschriebene Kulturkritik, ein Versuch, einen frischen, unbefangenen, Vorurteile ausklammernden Blick auf unsere Lage zu werfen.

Die Geschichte des Teufels, das ist die Geschichte des Fortschritts, wir hätten unser Buch ebensogut „Evolution“ nennen können. Und Fortschritt ist selbstverständlich mit Geschichte identisch: Nur was sich entwickelt, das hat Geschichte. Wir sehen also, Teufel und Fortschritt und Geschichte, das sind Synonyme. Wir hätten unser Buch auch „Die Geschichte der Geschichte“ oder „Teufel des Teufels“ nennen können.<sup>157</sup>

Der Putsch der brasilianischen Armee unter General Castello Branco 1964 bedeutete eine scharfe Zäsur in Flussers Engagement für das brasilianische Projekt. Ernüchterung machte sich nun breit, wo zuvor Begeisterung geherrscht, wo alles möglich geschienen hatte. Ein für die spätere Entwicklung von Flussers kommunikologischen Thesen interessantes Detail: „Der von den Militärs regierte Staat baut Fernsehnetze aus, verhindert aber den Aufbau von Telefonnetzen.“<sup>158</sup> Noch in Flussers Vorlesungen an der Universität Marseille-Luminy 1977 findet sich eine Passage, die Flussers konkrete Erfahrungen mit der brasilianischen Diktatur zu einem theoretischen Diktum zur Kommunikationspolitik verallgemeinert:

Obwohl gelegentlich technische Medien wie Walkie-Talkies, Videos und Magnetophone in den Dienst des Dialogs treten und obwohl die beiden stattlichen dialogischen Netze, das Post- und das Telefonsystem, sich technischer Einrichtungen bedienen, scheint es nicht im Interesse der die Entscheidungen treffenden Elite zu sein, die kommunikologische Revolution dem Dialog freizugeben.<sup>159</sup>

Flussers grundsätzliches Mißtrauen dem politischen Willen gegenüber, das Wünschenswerte und auch technisch Machbare tatsächlich umzusetzen, blieb nachhaltig bestehen.

Er konzentrierte sich nun vor allem auf seine Lehrtätigkeit am Philosophischen Institut der Universität São Paulo sowie an der Escola de Artes Dramática, später auch an der Polytechnischen Schule der Universität São Paulo: Angesichts der sich verschärfenden politischen Lage galt seine Hoffnung nun vor allem der Jugend. Ab 1966 unternahm er, als Abgesandter des brasilianischen Außenministeriums, zahlreiche Vortragsreisen, u.a. nach Harvard, Yale und ans MIT, und übernahm Gastprofessuren an verschiedenen Universitäten,

---

<sup>156</sup> ebd., 262.

<sup>157</sup> Flusser: Die Geschichte des Teufels, 10.

<sup>158</sup> Röller, Nils: Biografie II Ideenfresser (1940 – 1972). in: Flusser: absolute Vilém Flusser, 59.

<sup>159</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 286.

vor allem in Europa. Zugleich entwickelte sich die Terrasse des Hauses Flusser zum allwöchentlichen Treffpunkt der geistigen Elite São Paulos und zum Hort eines freien Gedankenaustauschs in Zeiten eingeschränkter Pressefreiheit und brutaler Verfolgungen Andersdenkender.

Ich selbst konnte [...] die Tatsachen nicht richtig verstehen. Ich glaubte einige Jahre lang, daß es sich nur um ein vorübergehendes Stadium handle und aus diesem Stadium eine robustere Kultur entstehen könne. Darum habe ich noch im Jahr 1967 eine Mission des Außenministeriums in Europa und Amerika angenommen. In dieser meiner falschen Einschätzung der Lage versuchte ich, die Gewalt und die Wut der Jugend durch Aufrufe zur Vernunft und kühler Analyse der Tatsachen zu hemmen.<sup>160</sup>

Allmählich begann Flusser, sich von dem immer absehbarer zum Scheitern verurteilten *Projekt Brasilien* zu verabschieden, das ihm doch so sehr am Herzen gelegen hatte.

In einem Text, den er 1969 schrieb, „In Search of Meaning/Auf der Suche nach Bedeutung“, resümiert Flusser sein Leben bis zu diesem Zeitpunkt, offenbar im Bewußtsein dessen, daß dieser eine zweite tiefe Zäsur in seinem Leben und Denken darstellte:

Ich bin desorientiert, teilweise, weil ich auf dramatische Weise in einem kritischen und empfindlichen Alter entwurzelt wurde, teilweise, weil ich den Glauben an die Ganzheit der grundlegenden Werte verloren habe. Es waren für mich marxistische, und diese nicht weniger grundlegend, selbst wenn es unecht marxistische waren. Doch bin ich vor allem desorientiert, weil der Mensch desorientiert ist. Mein Leben lang versuchte ich mich zu finden, um mich engagieren zu können, und ich suche weiter; das heißt, daß ich mein Leben lang philosophiert habe und weiter philosophieren werde. [...] Ich fühle in mir vieles, was sich artikulieren will. Da ist ein immerwährendes Säuseln der noch nicht reifen Sprache in der süßen, schweren und geheimnisvollen Frucht, „Wort“ genannt. Wer weiß, ob ich überhaupt schon zu leben begonnen habe und infolgedessen zu philosophieren [...]?<sup>161</sup>

Flusser orientierte sich nun wieder mehr nach Europa zurück und begann, auch in Westdeutschland Aufsätze zu publizieren – insbesondere in der Zeitschrift „Merkur“ und in der Frankfurter Allgemeine Zeitung erschienen nun häufiger Artikel von Flusser – und unternahm immer wieder Vortragsreisen nach Europa und in die USA.

Nach 1964 wurde mir klar, daß der Sieg der Technokratie über den „populismo“ der einzige Weg ist, um endlich aus Brasilien eine Heimat werden zu lassen. Und es wurde mir auch klar, wie diese Heimat aussehen würde: ein gigantischer, fortgeschrittener Apparat, der in Borniertheit, Fanatismus und patriotischen Vorurteilen keiner europäischen Heimat nachstehen würde. Es dauerte allerdings bis zum Jahr 1972, bis ich mich unter Schmerzen

<sup>160</sup> Flusser: Die Terrasse. in: Flusser: Bodenlos, 212.

<sup>161</sup> Flusser: Auf der Suche nach Bedeutung, Kap. VIII: Zusammenfassung.

entschloß, mein Engagement an Brasilien aufzugeben und in der Provence, diesem Antibrasilien, zu wohnen.<sup>162</sup>

### **Nach der Zukunft: Rückkehr nach Europa**

Nach wiederholten Reisen vor allem durch Italien und Frankreich beschlossen Edith und Vilém Flusser 1972, nach Europa zurückzukehren. „Für uns war Europa Attraktion. Wir waren ja Europäer, Brasilien war uns sehr sympathisch, aber wir wollten nach Europa.“<sup>163</sup> Sie lebten 1973 an der Loire. Im Folgejahr bereisten sie ausgiebig die USA. Flusser hielt Vorträge u. a. an der Columbia University. Schließlich ließen sich Edith und Vilém Flusser, nach einiger Zeit in Meran, 1975 in der Provence nieder.<sup>164</sup>

Am 19. Februar 1973 schreibt Flusser in einem Brief an seinen Cousin David:

Meine Lage ist diese: Ich bin Professor für Kommunikationstheorie an der Fakultät für Kommunikation und „Humanidades“ in São Paulo und habe mir Lizenz genommen, in Europa für die Organisation der nächsten São Paulo Bienal zu arbeiten. Dies war aber zum Teil ein Vorwand, um Brasilien mit Vorsicht den Rücken zu wenden. Die Gründe dafür sind mindestens doppelt: (a) ich habe das Land für meine Arbeit erschöpft, ich publiziere dort vielleicht zu viel, stoße überall gegen die Zensur, und die akademische Karriere ist mir langweilig geworden. Außerdem spüre ich überall die Grenzen einer geistigen Arbeit in Unterentwicklung. (b) die politische und wirtschaftliche Lage des Landes lädt ständig zu einem Engagement ein, das in meinem Alter zu gefährlich ist und das auch meinen Kindern schaden könnte. In Europa fühle ich die Möglichkeit einer größeren Entfaltung.<sup>165</sup>

Als Flusser nach Europa zurückkehrte, erwies es sich als schwierig für ihn, hier seinen Platz als Intellektueller in der Gesellschaft zu finden. Die ausgeprägte hierarchische Bürokratie an den Universitäten erschwerte authentische zwischenmenschliche Beziehungen. Flusser vermißte einen echten Austausch zwischen Lehrenden und Lernenden. In zahlreichen Diskussionen mit seinem Freund, dem Sozialpsychologen Abraham Moles<sup>166</sup>, begann Flusser, seine in Brasilien entwickelte Haltung zu überdenken. Sein Engagement in Brasilien war dem Fortschritt gewidmet gewesen. Es hatte auf technische Verbesserungen gezielt; seine

<sup>162</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Bodenlos, 259.

<sup>163</sup> Finger: Teil II, 15.

<sup>164</sup> Edith Flusser berichtet am 29. Juni 2007, Vilém und sie hätten ihr Paulistaner Haus an einen Amerikaner vermietet, „der unser Haus mieten wollte, er hat bezahlt [...]. Und wir sind nach Europa, das hatten wir Geld, die Miete vom Haus, da hatten wir das Geld.“ (Finger: Teil II, 15).

<sup>165</sup> Bollmann, Stefan und Edith Flusser: Editorisches Nachwort. in: Flusser: Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen, 322 f.

<sup>166</sup> Abraham Moles, 1920 – 1992, Professor und Leiter des Instituts für Sozialpsychologie in Straßburg, Autor zahlreicher Publikationen über Kunst und Kulturtheorie, Kitsch, wissenschaftliche und künstlerische Kreativität, über auf Information, Kunst und Computer bezogene ästhetische Fragen, starb etwa ein halbes Jahr nach Flusser.

Motivation war politisch gewesen. Es hatte sich vollständig auf der Ebene geschichtlichen Denkens abgespielt, innerhalb eines von der Linearität geprägten Universums.

Flusser hielt dieses Engagement für eine brasilianische Gesellschaft für gescheitert und begann nun, der Vorstellung vom *degagierten*<sup>167</sup> Intellektuellen anzuhängen, der, frei von jederlei Einschränkung oder Verpflichtung für irgendeine Partei, Macht oder Ideologie,<sup>168</sup> sich über bürgerliche ebenso wie über marxistische Konventionen vom engagierten Intellektuellen hinwegsetzt. In dieser zweiten Umbruchsituation in seinem Leben knüpfte Flusser wieder an die Gestimmtheit selbstverordneter Passivität an, die auch schon die existentielle Krise nach dem ersten Zusammenbruch seiner Lebensinhalte durch den Verlust seiner Familie und Prags, hervorgerufen hatte. Am 25. Februar 1951 hatte er bereits seinem Freund Alex Bloch die Konsequenzen seines enttäuschten Glaubens an den kulturellen, politischen und wissenschaftlichen Fortschritt dargelegt:

Wenn wir also in Dingen der Kultur eine gelähmte Urteilskraft haben und nur negative Urteile zu fällen fähig sind [...], so stehen uns meiner Meinung nach drei Wege offen: (1) auf ein Kulturleben überhaupt zu verzichten, das heißt, aus der Gesellschaft auszutreten und das Bein an der Straßenecke zu heben [...]; (2) unsere gelähmte Urteilskraft so zu trainieren, daß sie wieder normal funktionieren möge; und (3) urteilslos am Kulturleben unserer Umwelt teilzunehmen. Das Ideal des ersten Wegs ist der Säulenheilige oder [...] der Yogi, das des zweiten der Wissenschaftler, der ja bewußt Vorurteile seinem System unterlegt, das des dritten der Gentleman. Ich kann [...] nicht sagen, warum mir der dritte Weg der sympathischste ist, vielleicht weil er der bequemste zu sein scheint.<sup>169</sup>

Schon damals war Flussers Selbstanalyse als Intellektueller hart und unnachgiebig ausgefallen:

Wenn Sie mit mir darin einverstanden sind, dann sind wir uns auch einig über die Tragik unseres Wissens darüber, daß der europäische Weg verfehlt ist. Er ist überhaupt nur gangbar, weil er nie ans Ziel gelangt. [...] Er ist trotzdem der für uns einzige Weg, eben weil er nie ans Ziel kommt und weil wir auf unsere Fragen keine Antworten wollen. Wir formulieren sie von vornherein so, daß wir uns sicher sind, eine Antwort nur unter Aufwerfung weiterer Fragen finden zu können. Auf diese Art entziehen wir uns jeder Verantwortung der Entscheidung und leisten uns den Luxus einer weltanschauungslosen und prinzipienlosen Existenz.<sup>170</sup>

<sup>167</sup> Für die Zeitschrift „Spuren“ schreibt Flusser im März 1989 einen Aufsatz, in dem er erläutert, „im ursprünglichen Sinn ist ‚engagierte Philosophie‘ eine *contradictio in adiectu* [sic]“. (Flusser: *Leben und leben lassen*, 5).

<sup>168</sup> „Der ‚Diskurs‘ an den Universitäten ist ja nur scheinbar herrschaftsfrei, in Wahrheit führen die meisten Gelehrten den Dolch im Gewande.“ „Dahinter steckt immer auch ein Generationenwechsel, ein Kampf um Einflüsse und Ressourcen“ (Schöttler, 44).

<sup>169</sup> Flusser: *Briefe an Alex Bloch*, 20 f.

<sup>170</sup> ebd., 17.

Flussers Position in Europa blieb unentschieden und widersprüchlich: Er lebte eine zurückgezogene *vita contemplativa*, ab 1982 endgültig im südfranzösischen, dörflichen Städtchen Robion, in der Nähe seines Freundes Louis Bec<sup>171</sup>, und strebte doch zugleich in seiner *vita activa* nach Publizität und Einfluß auf die Debatten, die die Gesellschaft bestimmen sollten. Mit dem „Zoosystèmeicien“ Louis Bec erfand Flusser 1987 eine utopisch-philosophische Kreatur<sup>172</sup>, den *Vampyroteuthis infernalis*.

Auf Abraham Moles, der selbst auf der Suche nach einem Weg aus seiner Isolation war, übte Flussers und Becs Buch „Vampyroteuthis infernalis“ eine starke Faszination aus. Er rezensierte es leidenschaftlich und brillant für das Magazin „KulturRevolution“<sup>173</sup>, schrieb einen neun Seiten langen Aufsatz über „Philosophiefiktion bei Vilém Flusser“ für „überflusser“, eine Festschrift für und Hommage an Flusser zu dessen 70. Geburtstag<sup>174</sup> und widmete „Vampyroteuthis infernalis“ auch den größten Teil seines Nachrufs auf Flusser:

Flusser war vielleicht der einzige Philosoph der Gegenwart, der einen der mächtigsten Wege einzuschlagen gewagt hat, durch den Philosophie ihren Einfluß auf die moderne Gesellschaft ausüben konnte: den abschweifenden Weg der Science-fiction oder der Philosophiefiktion, wie ich es nenne. Das ist einer der stärksten Kanäle des Kontakts mit der gesellschaftlichen Welt, die die philosophische Zitadelle, eingemauert in ihre Sprache und Abstraktion, haben kann. [...] Flusser ist der Autor einer bemerkenswerten Philosophiefiktion [...]. Er hat sie in eine Reihe berühmter Werke von Huxley und Orwell eingeschrieben, die ihre Macht, die Gesellschaft zu verändern, bezeugt haben.<sup>175</sup>

In der Tat hatte Flusser ein eigenes literarisches Genre entwickelt, in dem wissenschaftliche Abhandlung, journalistischer Essay und literarische Erzählung zusammenfallen: philosophische *Szenen*. Bereits vor der Veröffentlichung von „Vampyroteuthis infernalis“

<sup>171</sup> Louis Bec, geb. 1936, „Zoosystèmeicien“ und Präsident des *Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste* in Marseille, Biologe und Künstler. Lebt in Sorgues bei Avignon.

<sup>172</sup> „Flussers Theoriefiktion ist eine Art philosophische Fabel, ein faszinierendes Gedankenexperiment geworden, aber die Wirklichkeit ist manchmal abstruser, wenn auch weniger phantastisch. Nicht nur werden immer wieder größere und neue Kopffüßer entdeckt, sondern es wird auch deutlich, dass sie immer größere Populationen bilden und sich weit über ihre früheren Lebensbereiche ausgebreitet haben. In Alaska wurden bereits Riesentintenfische gesichtet, die ansonsten in Kalifornien beobachtet wurden. Offenbar werden immer mehr Kopffüßer, die alles fressen, was sie erwischen können, beim Fischen gefangen. Die Beobachtungen sind nicht neu, aber doch überraschend, wenn George Jackson vom [...] Institute of Antarctic and Southern Ocean Studies in Tasmanien [...] verkündet, dass die Kopffüßer in Bezug auf die Biomasse bereits die Menschen übertreffen und die Herrschaft über die Meere zu übernehmen scheinen.“ (Rötzer: Im Spiegel der Kopffüßer). Im März 2007 wurde tatsächlich in der Antarktis ein 495 kg schwerer und zehn Meter langer Kopffüßler, *Mesonychoteuthis hamiltoni*, gefangen. Vgl. hierzu: „Der Koloss aus der Tiefe. Neuseeländische Biologen sezieren monströsen Kalmar“ in: Süddeutsche Zeitung, 29.4.2008, S. 20, sowie:

<http://www.tepapa.govt.nz/TePapa/English/CollectionsAndResearch/CollectionAreas/NaturalEnvironment/Molluscs/ColossalSquid/>.

<sup>173</sup> Moles: Zur Philosophiefiktion bei Vilém Flusser.

<sup>174</sup> Rapsch (Hrsg.): überflusser.

<sup>175</sup> Moles: Über Flusser, 93.

(1987) hatte er gelegentlich narrative Texte geschrieben und einige davon auch in Zeitungen veröffentlicht. „Angenommen. Eine Szenenfolge“ (1989) war schließlich eine Sammlung solcher Szenarien, in denen künftige Modelle sozialer Organisation imaginiert werden, um, ähnlich wie im Science-Fiction Genre, den sich vollziehenden Paradigmenwechsel zu reflektieren. Das Buch enthält, in vier Kapitel gegliedert, 22 „Szenarien“, allesamt als Projektionen gegenwärtiger Tendenzen auf künftige familiäre, wirtschaftliche oder politische Lebensformen. Vorangestellt ist dem Buch die folgende „*Fahndung*“:

All jene, deren Einbildungskraft sie befähigt, die Vorstellungen und Begriffe der hier vorliegenden Szenenfolge in Videobilder umzukodieren und diese Bilder in irgendeiner Weise zu programmieren, werden hiermit aufgefordert, sich telefonisch oder schriftlich mit Immatrix Publications [so hieß Andreas Müller-Pohles Verlag European Photography vorübergehend, AS] in Verbindung zu setzen.<sup>176</sup>

Flussers Hoffnung, auf diese Weise zum Pionier eines Philosophierens mit Hilfe technischer Bilder zu werden, erfüllte sich jedoch nicht; es meldete sich niemand beim Verlag, und bis heute sind die in „Angenommen“ zusammengestellten Szenarien unverfilmt geblieben.

Leuchtete die häufig ungewöhnliche Darstellungsform von Flussers unzeitgemäß wirkenden Ideen einigen der jüngeren Künstlern und Philosophen ein, so erschienen sie denen, die an ein Denken in politischen und moralischen Kategorien gewohnt waren, absurd und unverständlich. Hier zeichnete sich etwas Neues ab; hier sprach jemand, der behauptete, daß uns ausgerechnet das formale, kalkulatorische Denken ein menschlicheres Dasein ermöglichen könne, während Revolutionen und der Marxismus sinnlose Unterfangen seien, weil sie sich lediglich innerhalb des linearen, historischen Paradigmas bewegen könnten. Besonders in den frühen siebziger Jahren war dies ein äußerst unpopulärer Standpunkt für einen Intellektuellen, und dies ganz besonders in Frankreich. Moles schrieb in seinem Nachruf auf Flusser:

Während er als Brasilianer in einem kleinen provençalischen Dorf tausend Kilometer von seinem intellektuellen Ursprungszentrum wohnte und von dort aus das Leben einer transeuropäischen Irrfahrt begann, erfaßte er konkret die Nichtigkeit von Wahlen und Parteien, gesteuert von angenommenen Ideenbündeln, die schwer in Frage zu stellen sind, während die Aufgabe des Intellektuellen darin besteht, alles in Frage zu stellen. Daher näherte er sich meinen Positionen an, nach denen die Intellektuellen in einem Ghetto wohnen, in einer Gesellschaft ohne Macht, außer der der Infragestellung, in einer Gesellschaft, die nicht auf das Handeln ausgerichtet ist, die aber notwendig die Aufgabe der Zukunft übernimmt, die die Manager, so gebildet sie auch sein mögen, aus Zeitgründen nicht ausfüllen können. Auch hier handelte es sich für ihn um einen Umsturz und vielleicht auch um eine Rückkehr zu den

---

<sup>176</sup> Flusser: Angenommen, 4.

Wurzeln, denn das jüdische Denken und die Rolle der deutsch-jüdischen Intellektuellen entsprachen immer eher der Position einer grauen Eminenz und konnten nie so sein wie der französische Jakobinismus<sup>177</sup>.

### **Neuorientierung: Nomadismus und phänomenologische Kommunikologie**

Robion liegt bei Aix-en-provence, mehr als 500 Kilometer von Paris und ebenso weit von Deutschland entfernt. Flusser hatte offenbar, als er sich dort 1973 einrichtete, vor, sich weitgehend zurückzuziehen und sich in der Abgeschlossenheit der provençalischen Idylle seinen philosophischen Studien zu widmen. Unter dem Eindruck seiner brasilianischen Erfahrung und unter dem Einfluß seines Freundes Abraham Moles gelangte er nun zu der Überzeugung, der Intellektuelle müsse, fern des zeitgeschichtlichen Geschehens, einen *degagierten* Standpunkt einnehmen (vgl. *Rückkehr nach Europa*). Tatsächlich trat er in den ersten zehn Jahren nach seiner Rückkehr nach Europa selten öffentlich auf und publizierte kaum. In dieser Ruhephase setzte er sich intensiv mit dem Themenkomplex Migration/Heimatlosigkeit auseinander. Angeregt durch Louis Bec, begann Flusser damals auch, sich mit den politischen und kulturellen Chancen und Gefahren der sich damals rasch entwickelnden Kommunikationstechnologien, insbesondere des Computers und des Video, zu beschäftigen. Aus den Gesprächen mit Bec entstand eine Zusammenarbeit, die im gemeinsamen Buch „Vampyreuthis infernalis“ gipfelte, und Flussers anfängliches Mißtrauen den neuen Technologien gegenüber schlug in eine seltsam skeptische Euphorie um: Das kommunikationstechnische Potential dieser neuen Medien schien eine Befreiung des Menschen aus den Zwängen der ihn umstehenden Gegenstandswelt zu ermöglichen. Flusser hatte nun das Thema gefunden, das ihn bald im deutschsprachigen Raum berühmt machen sollte.

Einige Jahre vergingen, in denen Flusser sich sammelte und neu orientierte. Er bilanzierte seine brasilianischen Erfahrungen und reflektierte die Situation des Migranten als eines kreativen Nomaden. Er schrieb nun zahlreiche Aufsätze und Bücher, in denen kommunikationsphilosophische und medientheoretische Fragestellungen einen immer deutlicheren Schwerpunkt bildeten. Das schließlich entstehende Textkorpus, mehr jedoch noch seine späteren charismatischen Auftritte, bei denen er Gedankenexperimente extemporierte und dabei auf ein umfangreiches philosophisches und kulturanthropologisches

---

<sup>177</sup> Moles: Über Flusser, 93.

Wissen zurückgriff<sup>178</sup>, wurden schließlich die Grundlage für Flussers Ruf als unkonventioneller Vordenker einer nachgeschichtlichen Gesellschaft, die von medialer Kommunikation bestimmt werde. Was von der bisherigen Flusser-Rezeption jedoch meist übersehen worden ist, ist der Umstand, daß Flussers Überlegungen zu Gewohnheit und Migration einerseits und seine Thesen zu Kommunikation und Dialogen andererseits zwei Spielarten ein und desselben Denkens sind, das im Kern technisch-informationstheoretischen und keineswegs moralisch hergeleitet oder künstlerischen Ursprungs ist: Das Neue entsteht in einem dialogischen Prozeß durch den Einbau des – bereits zuvor bestehenden – Fremden, einer Mutation oder eines Geräusches, in das Gewohnte. Diese kunstvolle Art der Kombinatorik, diese *Ars combinatoria*, ist das zentrale Leitmotiv, das Flussers heteronyme Äußerungen in so vielen Bereichen nicht nur verbindet, sondern auf ein und dieselbe Figur zurückführt.

Wie viele andere zeitgenössische Kulturkritiker glaubte Flusser, daß ein wesentliches Merkmal posthistorischer Gesellschaften die wachsende Dominanz elektronischer Kommunikationsmittel sei. Während einige Theoretiker sich entweder auf die Seite derer stellten, die in diesen Medien den Schlüssel zur menschlichen Befreiung sahen, klagten andere über den kulturellen Verfall und über eine beispiellose Unterjochung des menschlichen Geistes durch Fernsehen, Video, Internet. Statt das Potential, das diese neue, von Medien regierte Welt bietet, systematisch zu erkunden, haben Theoretiker der Postmoderne häufig nur den Zusammenbruch traditioneller Bindungen und Werte oder das Ende der modernistischen Synthese betrauert, die diesen Verfall mittels eines prekären Gleichgewichts oder eines paradoxen Balanceakts einzudämmen versucht hatte. Wenn, was weniger typisch war, nostalgische Haltungen vermieden wurden, bestand die Gefahr eines übertriebenen Optimismus. Theoretiker der achtziger Jahre ließen sich häufig zu Vorhersagen hinreißen, die angesichts der technologischen Realitäten nicht lange aufrechtzuerhalten waren und schnell düsteren Prognosen künftiger Unterdrückung Platz machten. Kaum ein Denker pendelte so produktiv zwischen den moralischen Ansprüchen der Vergangenheit und der ebenso furchterregenden wie vielversprechenden Relativität der Zukunft wie Vilém Flusser.

Zu Flussers Eigenheiten gehörte es, mit expliziten Verweisen auf andere Denker äußerst zurückhaltend umzugehen. Nur spärlich finden sich in seinem Werk Erwähnungen Hannah

---

<sup>178</sup> „Er hat alles gleich gewußt, einmal gelesen, wußte schon. Das war für mich ein unglaubliches Gedächtnis. Interesse natürlich, aber das Gedächtnis war da.“ (Ströhl: Interview mit Edith Flusser).



Arendts, Martin Bubers, Edmund Husserls, Franz Kafkas, Marshall McLuhans und Ludwig Wittgensteins sowie einiger weniger anderer Autoren.

Offensichtlich jedoch ist die philosophische Prägung Flussers durch die Auseinandersetzung mit seinem 1859 geborenen (und 1938 verstorbenen) Landsmann Edmund Husserl, der ebenfalls deutschsprachiger Jude war. Husserl, der als Begründer der Phänomenologie gilt, stammt aus der mährischen Kleinstadt Proßnitz (Prostějov), die damals die zweitgrößte jüdische Gemeinde der Tschechoslowakei besaß. Er hatte gemeinsam mit seinem engen Freund Tomáš G. Masaryk, dem späteren Staatspräsidenten, Philosophie studiert. In den dreißiger Jahren, als Jude in Nazideutschland isoliert, orientierte er sich nach Prag, wo er die Intensivierung phänomenologischer Grundlagenforschung betrieb. Trotz ihrer Unterdrückung in den Jahren des Zweiten Weltkriegs und im Nachkriegssozialismus blieb die von ihm begründete Phänomenologie vor allem auch in Ostmitteleuropa bis heute außerordentlich einflußreich.

Flusser machte sich die von Husserl entwickelte Methode der *phänomenologischen Reduktion*, des *Ausklammerns* festlegender Vor-Urteile bei der Betrachtung der Lebenswelt, als analytische Technik zu eigen, die Dinge in ihrem Wesen zu sehen.

Dinge so anzusehen, als sähe man sie zum erstenmal, ist eine Methode, um an ihnen bisher unbeachtete Aspekte zu entdecken. Es ist eine gewaltige und fruchtbare Methode, aber sie erfordert strenge Disziplin und kann darum leicht mißlingen. Die Disziplin besteht im Grunde in einem Vergessen, einem Ausklammern der Gewöhnung an das Gesehene Ding, also aller Erfahrung und Kenntnis von dem Ding. Dies ist schwierig, weil es bekanntlich leichter ist zu lernen als zu vergessen. Aber selbst wenn diese Methode des absichtlichen Vergessens nicht gelingen sollte, so bringt ihre Anwendung doch Überraschendes zutage, und zwar tut sie das eben dank unserer Unfähigkeit, sie diszipliniert anzuwenden.<sup>179</sup>

Die geistige Herkunft von der Phänomenologie ermöglichte Flusser Einsichten und (wechselnde) Standpunkte, die ihn von den populären Medientheoretikern der siebziger und achtziger Jahre, meist poststrukturalistischer oder marxistischer Provenienz, fundamental unterscheiden. Die phänomenologische Methode erlaubte es Flusser beispielsweise, als *movens* hinter der gegenwärtigen gesellschaftlichen und technischen Entwicklung einen *Apparat-Operator-Komplex* zu erkennen, „eine untrennbare Einheit“<sup>180</sup>, die Flusser als Black Box behandelte.

<sup>179</sup> Flusser: Dinge und Undinge, 154.

<sup>180</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 150 f.

Es gilt, Theorien und Erklärungen, Ideologien und Lehren als Bilder zu entwerfen, und das bedeutet, nicht mehr *prozessual*, eindimensional, linienförmig, sondern *strukturell*, mehrdimensional, bildlich begreifen zu wollen; nicht *historisch* über Szenen, sondern *phänomenologisch* über Prozesse nachzudenken; in der Geschichte nicht mehr eine Methode zu sehen, wie Szenen zu verändern sind, sondern einen Prozeß, der von außen, von unten, von oben, das heißt von außergeschichtlichen Dimensionen her, veränderbar ist. Im Grunde handelt es sich um den Versuch, die Welt so zu kodifizieren, daß sie *kybernetisch* in ihrer unerklärten Komplexität beschrieben werden kann und so einen Sinn erhält.<sup>181</sup>

Am deutlichsten wird die Verbundenheit Flussers mit der Phänomenologie husserl'scher Prägung in seinem Buch „Gesten. Versuch einer Phänomenologie“, in dem Flusser kulturelle Haltungen reflektiert, wie sie sich in Gesten wie dem Schreiben oder Rauchen darstellen. Flusser demonstriert hier in der Praxis, zu welchen Ergebnissen der an der unvoreingenommenen Erkenntnis von Relationen und Sachverhalten orientierte phänomenologische Blick gelangen kann. Unter den wenigen Beispielen, anhand derer Husserl sein Konzept der phänomenologischen Betrachtung erläutert, befindet sich das eines Tisches, den der Betrachter umkreist:

Immerfort diesen Tisch sehend, dabei um ihn herumgehend, meine Stellung im Raume wie immer verändernd, habe ich kontinuierlich das Bewußtsein vom leibhaftigen Dasein dieses einen und selben Tisches, und zwar desselben, in sich durchaus unverändert bleibenden. Die Tischwahrnehmung ist aber eine sich beständig verändernde, sie ist eine Kontinuität wechselnder Wahrnehmungen. [...] Aus den durchgeführten Überlegungen ergab sich die Transzendenz des Dinges gegenüber seiner Wahrnehmung und in weiterer Folge gegenüber jedem auf dasselbe bezüglichen Bewußtsein überhaupt; nicht bloß in dem Sinne, daß das Ding faktisch als reelles Bestandteil des Bewußtseins nicht zu finden ist, vielmehr ist die ganze Sachlage eine eidetisch einsichtige: in *schlechthin unbedingter* Allgemeinheit, bzw. Notwendigkeit kann ein Ding in keiner möglichen Wahrnehmung, in keinem möglichen Bewußtsein überhaupt, als reell immanentes gegeben sein.<sup>182</sup>

Flusser verzichtet in seinen phänomenologischen Betrachtungen auf die strengen Kategorisierungen und Hierarchisierungen, die Husserl vornimmt. Sein Interesse gilt der praktischen Anwendung und Erprobung des von Husserl entwickelten Instrumentariums. Reflexionen oder gar theoretische Weiterentwicklungen der husserl'schen *eidetischen Reduktion* finden sich bei Flusser nicht. Vier Bücher Flussers jedoch bestehen ausschließlich aus phänomenologischen Analysen von Dingen und menschlichen Gesten.<sup>183</sup> Im 9. Kapitel von „Gesten“, „Die Geste des Fotografierens“<sup>184</sup> etwa, illustriert Flusser die intentional-relationalen sowie die epistemologischen Konsequenzen des von Husserl im obigen Zitat

<sup>181</sup> ebd., 155.

<sup>182</sup> Husserl, 164 – 167.

<sup>183</sup> „Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen“, „Gesten. Versuch einer Phänomenologie“, „Vogelflüge. Essays zu Natur und Kultur“ sowie „Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs“.

<sup>184</sup> Flusser: Gesten, 127 – 150.

angesprochenen kreisenden Umhergehens des Betrachters ausführlich; im 16. Kapitel von „Die Schrift“, „Schreibtische“<sup>185</sup>, versucht er sich an einer „Phänomenologie des Schreibtisches“<sup>186</sup>.

Der phänomenologischen Wurzel auch von Marshall McLuhans Auffassung von Medien als dem Körper untrennbar verbundene Ausstülpungen von Organen, als deren amputierte, prothetische Verlängerungen,<sup>187</sup> wurde bislang vielleicht zu wenig Beachtung geschenkt. Sie gründet jedoch ebenfalls in einer ausklammernd-reduzierenden Betrachtungsweise, die der Flussers sehr ähnelt. Derselbe phänomenologische Einfluß läßt sich auch deutlich im Denken Paul Virilios wiederfinden. Flusser nimmt einige Male, meist in Form von Kritik, auf McLuhan Bezug, und die Einwirkung des Kanadiers spiegelt sich deutlich nicht nur im Denken Flussers wider, sondern auch in den Bildern und Metaphern, mit denen er dieses Denken illustriert.

McLuhan und Flusser verbindet, daß sie ein anhand jeweils dominanter Medientechniken strukturiertes diachrones Entwicklungsschema der menschlichen Kulturgeschichte vorgelegt haben. Die offenkundige Parallelität dieser Gliederung durch McLuhan in vier Abschnitte<sup>188</sup> und durch Flusser in drei<sup>189</sup> bzw. fünf<sup>190</sup> täuscht, denn Flusser entwickelt eine ganz eigene Philosophie des technischen Bildes, die zu völlig abweichenden Ausblicken in die nahe Zukunft führt. McLuhan nämlich argumentiert,

dass durch die neueren, elektrischen Medien ein Gleichgewicht [zwischen auditiven und visuellen Medien, AS] wieder erlangt werden kann, das vor der massenhaft verbreiteten Buchproduktion in der Neuzeit und auch vor dem Beginn der Schriftkulturen in der Antike üblich war. Er versucht also, die Zukunft der Gesellschaft im Einklang mit einer

<sup>185</sup> Flusser: Die Schrift, 112 – 117.

<sup>186</sup> ebd., 113. Überhaupt ist der Tisch ein Lieblingsobjekt von Flussers Demonstrationenkünsten. Insbesondere immer wieder dann, wenn er die Relativität und Unbrauchbarkeit von Begriffen wie „virtuell“ und „real“ zu erläutern versucht, wählt Flusser gerne den Punkteschwarm von Partikeln als Beispiel, die unser Bewußtsein zu einem Tisch komputiere.

<sup>187</sup> „Marshall McLuhan [...] spricht in ‚Understanding Media‘ davon, daß jede neue Technik eine ‚Extension of man‘ sei. Extension beschreibt er als ‚Amputation oder Absonderung‘ [...]. Medien sind für ihn ein zentraler Bereich der ‚Extension‘.“ (Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 110). „An extension appears to be an amplification of an organ, a sense or a function, that inspires the central nervous system to a self-protective gesture of numbing of the extended area, at least so far as direct inspection and awareness are concerned.“ (McLuhan: Understanding Media, 172).

<sup>188</sup> McLuhan unterteilt die Menschheitsgeschichte in vier Abschnitte, die jeweils durch Mündlichkeit („orale Stammeskultur“), Schriftlichkeit („literale Manuskriptkultur“), den Druck („Gutenberg-Galaxis“) und die elektronischen Medien („Marconi-Galaxis“) geprägt sind.

<sup>189</sup> vorgeschichtliches Bild → Schrift → nachgeschichtliches Bild

<sup>190</sup> vierdimensionale Erlebniswelt → dreidimensionale Welt der Gegenstände → zweidimensionale Welt der Bilder → eindimensionale Welt der Schrift → nulldimensionale Welt der Kalkulationen und Technobilder (vgl. *Die Abstraktionsleiter*).

Vorgeschichte zu denken und zu skizzieren. Grundsätzlich Neues wird also nicht zu erwarten sein, auch wenn im „acoustic space“ der neuen Medien alles anders als im visuellen Raum der Gutenberg-Galaxie sein wird.<sup>191</sup>

An Flussers Bezugnahme und weitgehender Ablehnung McLuhans läßt sich paradigmatisch die Einzigartigkeit seines Vorgehens in einer Situation erkennen, in der Medientheorie zur modischen Leitwissenschaft zu werden begann und er selbst als einer ihrer Päpste ausgerufen wurde. Streng verwirft er für sich eine *Medienwissenschaft*, um sich statt dessen den *Codes* zuzuwenden:

Medien sind Strukturen (materielle oder nicht, technische oder nicht), in denen Codes funktionieren. Danach sind Telefon und Schulklasse, der Körper und der Fußball Medien: Sie erlauben, den Codes zu funktionieren, und zwar jedes Medium auf seine spezifische Weise. [...] Nach diesem Kriterium kann man zwei große Klassen von Medien unterscheiden: solche, in denen die kodifizierte Botschaft vom Sendergedächtnis zum Empfängergedächtnis strömt, und solche, in denen kodifizierte Botschaften zwischen verschiedenen Gedächtnissen ausgetauscht werden.<sup>192</sup>

Flusser wendet sich insbesondere gegen McLuhans Metapher vom „global village“, weil er die darin von McLuhan implizierte Vorstellung von dörflichen Kommunikationsstrukturen ablehnt und ihr sein Ideal eines Netzdialogs entgegenhält.<sup>193</sup> Aufgrund seiner fein ausdifferenzierten Systematik von Kommunikationssituationen muß Flusser das von McLuhan unreflektiert verwendete Bild vom „Dorf“ verwerfen: „Mais ce sont les discours amphithéatraux qui marquent notre situation et la rendent nouvelle par rapport au passé. Notre société est devenue un amphithéâtre cosmique, un cirque cosmique, et non pas un village cosmique comme le dit McLuhan.“<sup>194</sup> Oder, in der deutschen Version: „Es ist klar, daß sich McLuhan irrt, wenn er meint, amphitheatralische Medien wie Presse oder Fernsehen könnten die Menschheit in ein kosmisches Dorf verwandeln: sie verwandeln sie in einen kosmischen Zirkus.“<sup>195</sup> Denn die Kommunikationssituation des Dorfes wäre ein Netzdialog; Presse, Radio und Fernsehen dagegen weisen – wie der Zirkus – amphitheatralische Diskursstrukturen auf.

Im 20. Jahrhundert wurde es technisch möglich, ein Medium zu entwerfen, [...] das die nachindustrielle Gesellschaft [...] in ein „kosmisches Dorf“ verwandeln könnte (allerdings nicht im Sinn von McLuhan, dem ein kosmisches diskursives Sparta, nicht ein dialogisches

<sup>191</sup> Rölller: Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur „Tragödie des Hörens“, 5.

<sup>192</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 271 f.

<sup>193</sup> Hinzu kommt Flussers Einwand gegen McLuhan, „dass der Satz ‚der Ausdruck (das Medium) ist die Botschaft‘ auf einer Verwechslung der Codes beruht, welche unmöglich wäre, wäre die Kommunikationstheorie einer allgemeinen Theorie der Gesten zugeordnet“. zitiert nach: Wagnermaier, Silvia: Biografie III Nomadisch (1972 – 1980) in: Flusser: absolut Vilém Flusser, 116; dort falsche Quellenangabe.

<sup>194</sup> Flusser: Du discours scientifique à la démagogie, 4.

<sup>195</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 275.

Athen vorschwebt). Das ist nicht geschehen, weil das Fernsehen nicht als Telefon (Netz), sondern als Radio (Rundfunk) angewandt wurde.<sup>196</sup>

Im Übrigen hänge, so Flusser, „die Funktion des Codes nicht von einem metaphysischen Code des Mediums ab (wie McLuhan zu meinen geneigt ist), sondern davon, wie man das Medium handhabt“<sup>197</sup>. Zutreffend bemerken Janine Marchessault und Rainer Guldin, daß der Hauptunterschied zwischen McLuhan und Flusser darin zu suchen ist, daß McLuhan sozialen und kulturellen Wechsel auf die Entwicklung und Erfindung neuer *Medien* zurückführt, während Flussers Interesse den dominanten Codes und ihren Veränderungen gilt.<sup>198</sup>

Vergleiche zwischen McLuhan und Flusser nehmen viel Raum ein in der an sich spärlichen Sekundärliteratur zu Flusser. Selbst durch Abgrenzungen wie die folgende wurden die als Medientheorie lesbaren Bestandteile des flusser'schen Werks dabei immer stärker akzentuiert und er selbst weiter in die Ecke des Medientheoretikers abgedrängt.

Flusser stresses the act of ripping the images and putting their elements into a row, that is, of telling a *story* through whatever writing, whereas McLuhan stresses the radical fragmentation of speech achieved just through the alphabet. Flusser focuses on the origin of historical consciousness, whereas McLuhan focuses on the psychological training for fragmenting and, thus, mechanizing. This difference leads Flusser to stress the consciousness of *time* and McLuhan to stress the consciousness of *space*.<sup>199</sup>

Die wiederholte Bezugnahme auf McLuhan ist, von einigen Seitenhieben auf Jean Baudrillard abgesehen, die einzige zur zeitgenössischen Medientheorie in Flussers Texten<sup>200</sup> – bezeichnenderweise auf eine Idee, die Flusser selbst zugleich in aller Konsequenz in ihrer Entstehung aus der phänomenologischen Betrachtungsweise heraus vorführte.<sup>201</sup>

Zu Flussers extensiver Lektüre gehörten immer wieder und vor allem auch naturwissenschaftliche Bücher. Sein Informationsstand war hoch, und immer wieder sind Übertragungen naturwissenschaftlicher Denkmodelle in seinen philosophischen Texten erkennbar. Leitmotivisch zieht sich durch Flussers gesamtes Werk die Bezugnahme auf den

<sup>196</sup> Flusser: Für eine Phänomenologie des Fernsehens. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 198.

<sup>197</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 272.

<sup>198</sup> Marchessault, Guldin, 4 f.

<sup>199</sup> Carrillo Canán, 6.

<sup>200</sup> vgl.: „The difficulty in trying to create an interface between the two thinkers is that Flusser's reading of McLuhan often serves to further differentiate his own media theories, and therefore the similarities are sometimes obscured.“ (Marchessault, Guldin, 7).

<sup>201</sup> z.B. im Kapitel „Die Geste des Fotografierens“ in: Flusser: Gesten, 127 – 150.

*Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik*<sup>202</sup>, dem zufolge das Universum einem unaufhaltsam fortschreitenden entropischen Informationsverlust unterworfen sei, und aus dem sich der bevorstehende – und unvermeidliche – Wärmetod des Universums ableiten läßt. Flusser geht dabei weit über die kommunikationstheoretische Umprägung des Entropiebegriffs 1948 durch Claude E. Shannon hinaus – wobei er dessen mit Warren Weaver 1949 veröffentlichtes Kommunikationsmodell jedoch stets beibehält.<sup>203</sup> Flusser transferiert diesen naturwissenschaftlichen Kommunikationsbegriff in die Geisteswissenschaften, denen er seine *Kommunikologie* ausdrücklich zurechnet. Die *Kommunikologie* wird dabei zur Metawissenschaft, bleibt aber im Wesen naturwissenschaftlich-technisch geprägt. Flusser geht so weit, den (Informations-)Wert eines Kunstwerks anhand der Abweichung seiner Bedeutungselemente, d.h. Daten, von einer gleichmäßigen Verteilung messen zu wollen (z.B. im Aufsatz „Gewohnheit als ästhetisches Kriterium schlechthin“).

Auch die von Werner Heisenberg entwickelte Quantentheorie, die auch in Thomas Kuhns Überlegungen zum Wechsel naturwissenschaftlicher Paradigmata und Modelle Eingang gefunden hat, scheint als Denkmuster bei Flusser immer wieder durch.

Der amerikanische Wissenschaftstheoretiker Thomas Kuhn<sup>204</sup> lieferte mit der von ihm vorgeschlagenen Theorie zur Ablösung wissenschaftlicher Paradigmata Flusser ein Denkmodell, das besonders in dessen Ausarbeitung einer – extrem raffenden – Kulturgeschichte der Menschheit anhand von Paradigmenwechseln im Bereich ihrer medialen Codes Anwendung fand:

Wie das Alphabet ursprünglich gegen die Piktogramme, so gehen gegenwärtig die digitalen Codes gegen die Buchstaben vor, um sie zu überholen. Wie ursprünglich das sich aufs Alphabet stützende Denken gegen Magie und Mythos (gegen Bilderdenken) engagiert war, so ist das sich auf digitale Codes stützende gegen prozessuelle, „fortschrittliche“ Ideologien

---

<sup>202</sup> Dieser von Rudolf Clausius postulierte Satz beschreibt die Unvermeidlichkeit des Strebens von geordneten zu ungeordneten Zuständen. Er läßt sich auf unterschiedliche Weise ausdrücken, z.B.: „Thermische Energie ist nicht in beliebigem Maße in andere Energiearten umwandelbar.“ Oder: „In einem geschlossenen System kann die Entropie nicht abnehmen, sie nimmt in der Regel zu.“ Oder: „Je unordentlicher ein Zustand, desto größer ist seine Entropie.“ Flusser formuliert ihn wie folgt: „Die Entropie, der zweite Grundsatz der Thermodynamik, sagt, dass das Universum, als ein geschlossenes System betrachtet, immer wahrscheinlicher wird, dass sich die Elemente, aus denen das Universum besteht, immer gleichförmiger streuen, dass also Informationen verloren gehen und dass die Zeit aus ist, wenn keine Information mehr da ist.“ (Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 26).

<sup>203</sup> Dafür wird Flusser später kritisiert, denn die Vorstellung neutraler Kanäle der Kommunikation läßt sich mit zeitgenössischen Konzepten von Medien als von Werten geprägten, Bedeutung konstruierenden Systemen nicht rückstandslos zur Deckung bringen.

<sup>204</sup> Thomas Kuhn (1922 – 1996) beschrieb in seinem Buch „*The Structure of Scientific Revolutions*“ (1962) ein wissenschaftliches Modell zur Erklärung der Abfolge wissenschaftlicher Modelle. Der von ihm dabei benutzte Terminus „Paradigmenwechsel“ ging in den allgemeinen Sprachgebrauch ein.

engagiert, um sie durch strukturelle, systemanalytische, kybernetische Denkweisen zu ersetzen. [...] Nicht mehr dialektisch ist dies zu fassen, sondern eher mit dem Kuhnschen Begriff „Paradigma“: kein Synthetisieren von Gegensätzen, vielmehr ein plötzlicher und zuvor unvorstellbarer Sprung von einer Ebene auf eine andere.<sup>205</sup>

Thomas Kuhns im Kern dialektisch materialistische These vom Paradigmenwechsel als einem Vorgang, in dem die Quantität bestehender Probleme mit einem alten Modell in die Qualität eines neuen umschlägt, diente Flusser wiederholt zur Beschreibung der technischen Revolutionen<sup>206</sup>, die durch die Schaffung neuer Codes zu neuen Formen menschlichen Bewußtseins geführt haben und so zugleich Ursache und Gegenstand der Menschheitsgeschichte wurden.<sup>207</sup>

Auch Bubers Wiener Zeitgenosse Ludwig Wittgenstein hinterließ deutliche Spuren in Flussers Werk. Wittgensteins Verdienst ist es, die Relation in einem ontischen Sinne über die Objekte gestellt zu haben: „Die Welt ist alles, was der Fall ist. [...] Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge. [...] die Tatsache [...] ist das Bestehen von Sachverhalten. Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen).“<sup>208</sup> Die Welt besteht also aus Sachverhalten, Relationen unter Objekten oder Subjekten. Letztere sind an sich, außerhalb dieser Relationen, bedeutungslos. Diese Denkfigur Wittgensteins läßt sich klar als Wurzel der Haltung erkennen, mit der Flusser Relationen – wie Dialoge –

<sup>205</sup> Flusser: Die Schrift, 129 – 132.

<sup>206</sup> Flussers Prägung durch dialektisches Denken zieht sich unübersehbar durch sein gesamtes Lebenswerk, wengleich er wiederholt die Abdankung der Dialektik ostentativ begrüßt: „Mit dem Begriff der Krise haben wir auch den der Dialektik hinter uns gelassen, wenn auch leider nicht ueberholt, (im dialektischen Sinne). Wie ueberall, ist auch hier an die Stelle der Dialektik nichts getreten, ein Nichts, das wir nobel mit der Vorsilbe ‚Meta‘ bezeichnen koennen, wenn wir gerade wollen.“ (Flusser: Der Philosophiekongress in Wien, 2).

<sup>207</sup> Nach Flusser taucht dieselbe Figur des bereits von Ludwik Fleck als *Denkstil* bezeichneten und dann von Thomas Kuhn konzeptionell beschriebenen *Paradigmenwechsels* als medienevolutionistische These wieder bei dem 1953 geborenen Medientheoretiker Hartmut Winkler auf. „Was die Mediengeschichte vorantreibt, so [Winklers] These, ist [...] der Wunsch, aus einer als krisenhaft empfundenen medialen Konstellation in eine andere zu entkommen, die Sicherheit verspricht.“ (Lauer, 232).

<sup>208</sup> Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Kap. 1.1 – 2.01, S. 11. Wittgenstein gehört zu den wenigen Einflüssen auf Flusser, die von diesem explizit genannt werden. Sie beschränken sich jedoch auf den frühen Wittgenstein und das Relationale, der Phänomenologie Kompatible, des „*Tractatus logico-philosophicus*“. In einem Interview im September 1991 führt Flusser hierzu aus: „Der erste Satz im *Tractatus* lautet: ‚Die Welt ist alles, was der Fall ist.‘ Das hat mich kolossal aufgeregt, denn ich bin ja alt, und ich bin erzogen worden im prozessuellen Denken. Ich hätte doch immer gesagt: ‚Die Welt ist alles, was geschieht.‘ Ich habe doch den Hegel im Bauch und den Marx, und wie jeder Bub meiner Generation war ich doch natürlich Marxist. Und plötzlich lese ich bei einem Menschen diesen unglaublichen Satz: ‚Die Welt ist alles, was der Fall ist.‘“ (Flusser: *Robion*, 1991. in: Flusser: *Zwiesgespräche*, 206 f.). Dem „*Tractatus logico-philosophicus*“ hat Flusser eigens einen kleinen Aufsatz gewidmet: „Wittgensteins Architektur“ (in: Flusser: *Vom Stand der Dinge*, 83 f.). Wittgensteins Spätwerk (etwa Denkfiguren wie das *Sprachspiel* oder die *Familienähnlichkeit*) dagegen hinterließ keine erkennbare Wirkung in den Texten Flussers, obwohl dieser sehr wahrscheinlich auch jenes rezipiert hat. In seiner Handbibliothek („Reisebibliothek“) befand sich jedenfalls auch eine Suhrkamp-Ausgabe der „*Philosophischen Untersuchungen*“ von 1980.

verabsolutiert und die sie führenden *Subjekte* als *Interpolationen*, als Effekte oder Funktionen dieser Dialoge deutet.

Primär sind demnach nicht die Dinge, sondern ihre Relationen;<sup>209</sup> nicht die Menschen, sondern ihre Dialoge. Der herkömmlichen Vorstellung von einer Welt, die aus *harten* Objekten und Subjekten besteht, stellt Flusser ein Konzept gegenüber, das die Relationen selbst als das Konkrete begreift und Menschen als abstrakte Interpolationen, als Verdichtungen in Interaktions- und Möglichkeitsfeldern. Das Ich ist ein Knoten in einem Beziehungsfeld. „Entknotet man die Beziehungen, die uns ausmachen, dann bleibt nichts in den Händen.“<sup>210</sup> Flussers Grundanliegen besteht

darin, dieses flüchtige und unfaßbare „wir“ – diesen Ort der Entscheidung und Verantwortung – zu festigen und zu fassen. Zu zeigen, daß nur dieses „wir“ konkret ist und daß „ich und du“ flüchtige Abstraktionen daraus sind. Es geht [...] darum, die Kapsel des „ich“ und des „du“ ebenso aufzubrechen wie jene des „es“, das Subjekt als ebenso unhaltbar auszuweisen wie das Objekt und damit dem konkreten „wir“ das Feld zu öffnen.<sup>211</sup>

Das Individuum ist eine Abstraktion:

Das Konkrete ist als ein Netz von Beziehungen anzusehen, und die Fäden dieses Netzes verknoten sich, ohne etwas Konkretes zu verbinden. Konkret sind einzig die Beziehungen selbst, wohingegen alles Bezogene oder In-Beziehung-Stehende (alle Objekte und Subjekte der Beziehungen) Abstraktionen sind.<sup>212</sup>

Dies eröffnet den Horizont für die Möglichkeit einer Umschaltung des Feldes zwischenmenschlicher Relationen, die Möglichkeit alternativer Zivilisationen. Kultur und Zivilisation sind demnach konkret; sie sind Strategien zum Erzeugen, Speichern und Weitergeben von Information durch die Fäden der zwischenmenschlichen Relationen. Die von Flusser ersehnte, an Platons *Polis* angelehnte, auch im Wortsinn *utopische* Stadt der Zukunft werde demnach kein geographischer Raum sein, sondern eine Krümmung im intersubjektiven Beziehungsfeld.

Und oben auf dem Tempelberg, wo gegenwärtig eine Elite von Programmierern und Szenaristen, [...] größtenteils unbemerkt, die unsichtbaren Fäden zieht, [...] dort wird die

<sup>209</sup> Ich beziehe mich hier weniger auf die Gebrauchstheorie der Bedeutung in Wittgensteins „Philosophischen Untersuchungen“ als auf das Beharren des „Tractatus“ darauf, daß Sachverhalte und Verbindungen die Welt konstituieren, wie es das oben angeführte Zitat ausdrückt.

<sup>210</sup> Flusser: Schamanen und Maskentänzer. in: Flusser: Vom Stand der Dinge, 101.

<sup>211</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 126.

<sup>212</sup> ebd., 49. Vgl. auch: „Theoretisch ist zwar die Haut die Grenze zwischen mir und der Welt, aber konkret sind ‚ich‘ und ‚Welt‘ Grenzen der Haut, Horizonte. Laßt uns konkret, oberflächlich das oberflächliche Geheimnis der ‚Haut‘ betrachten.“ (Flusser: Haut, 1).



gesamte Bürgerschaft in müßigem reibungslosem Zwiegespräch die Informationen herstellen.<sup>213</sup>

Diese künftige Zivilisation werde immateriell sein. Wir müssen deshalb lernen, in topologischen Begriffen zu denken anstatt in geographischen.

Synkretistisch und originell verbindet Flusser so Husserl, Buber und Wittgenstein mit zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Theoremen zu einer eigenwilligen nachgeschichtlichen Kommunikationsphilosophie.

Auch Walter Benjamins Texte über Kunst, Technik und Geschichte hinterlassen in ihr wiedererkennbare Spuren. Hier soll nur beispielhaft darauf verwiesen werden, daß Benjamins Engel der Geschichte wie eine Illustration des flusser'schen Verständnisses von Nachgeschichte wirkt: Er blickt zurück auf die Geschichte, die er als „eine einzige Katastrophe“ sieht. „Aber ein Sturm [...] treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt“<sup>214</sup>: Die Katastrophe der Geschichte liegt bereits hinter uns, und wir eilen einer kaum erkennbaren Zukunft entgegen. Die andere Parallele ist weniger bildhaft. In Flussers Philosophie der technischen Bilder kann aber durchaus eine Weiterentwicklung von Benjamins Thesen zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit gesehen werden – zum nicht-auratischen *Bild im Zeitalter seiner digitalen Generierbarkeit* etwa.

Im Lichte von Husserls Auffassung von der Lebenswelt als einem Netz konkreter Intentionalitäten interpretiert Flusser die von ihm prognostizierte kommende telematische Kultur als technische Implementierung freier Anerkennungsverhältnisse. In vieler Hinsicht radikalisiert Flusser dabei Daniel Bells These von der Entstehung einer post-industriellen Gesellschaft<sup>215</sup> – und nimmt ihr zugleich ihre ideologisch restaurative Tendenz. Er wendet die Technik der *phänomenologischen Reduktion* auf eine Lage des Menschen an, die nach technologischem Fortschritt verlangt. Das Projekt der Aufklärung – bzw. Flussers *Projekt Menschwerdung* – steht in engem Zusammenhang mit der technischen Entwicklung, weil „alle Revolutionen technische Revolutionen sind“<sup>216</sup>.

<sup>213</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 53.

<sup>214</sup> Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, 697 f.

<sup>215</sup> Bell: The Coming of Post-Industrial Society.

<sup>216</sup> Flusser: Der Hebel. in: Flusser: Dinge und Undinge, 122.

A telematized society will be exactly that network of pure relationships which Husserl defines as the concrete structure of the social phenomenon. [...] We can see, then, in what sense it may be said that Husserl has done away with humanism. Instead of the individual man being the supreme value, it is now the dialogue between men that becomes the supreme value, or what Martin Buber, whose thought was profoundly influenced by Husserl, called the “dialogical life” (*das dialogische Leben*).<sup>217</sup>

Konfrontiert man Flussers immanente Überarbeitung von Bubers *dialogischem Leben*<sup>218</sup> unmittelbar mit seiner Beziehung zu Franz Kafka, so wird das tatsächliche Ausmaß der Erschütterung des Sturzes in die Bodenlosigkeit besonders deutlich: Die Hoffnung, die Flusser in den Dialog setzt, ist eine im Angesicht der unvermeidlichen Entropie vollkommen ernüchterte, bar jeder Transzendenz oder Aufhebung. Seine Beziehung zu Kafka beschreibt Flusser in seinem Aufsatz „Warten auf Kafka“<sup>219</sup>:

Dies scheint mir in nuce Kafkas Botschaft zu sein: Der pedantische, überorganisierte, lächerlich fehlerhafte Gott, der Ekel vor sich hat und Langeweile mit sich selbst, ist nichts anderes als eine fortschreitende Anhäufung menschlichen Nachdenkens über das Nichts. Der Fortschritt des Denkens, der Fortschritt des menschlichen Lebens ist ein Fortschritt in Richtung des Nichts und führt über eine hierarchisch organisierte Skala von Erlebnissen des Nichts.<sup>220</sup>

Anhand dieses Textes extemporiert Flusser seine – nicht einmal blasphemische, sondern lediglich immanent gewordene – Theologie: Wir haben noch nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen. Unsere Versuche, dieses Verbrechen zu begehen, sind fortwährend und auf absurde Weise vergeblich. „Kafka lehrt uns, daß die Mächte, die uns regieren, gleichgültig und an unserem Schicksal desinteressiert sind.“<sup>221</sup> Sie sind ein administrativer, hierarchisch überorganisierter Apparat, pedantisch, korrupt, schlecht funktionierend und abstoßend.

Flusser empfand Kafka gegenüber eine tiefe Seelenverwandtschaft:

Kafka schreibt die Sprache Prags, die ein Hochdeutsch sui generis darstellt. [...] Die Prager Sprache schwingt zwischen dem Pol pedantischer Künstlichkeit (geschichtlich in der österreichisch-ungarischen Administration verkörpert) und dem Pol lächerlichen Sprachgemischs (geschichtlich z.B. in dem tschechischen, halbgermanisierten Unteroffizier Schwejk verkörpert). [...] Die Überholung dieser Spannung führt zu der hämischen Ironie, die wir in der Regel Kafkas Ironie nennen. Obwohl diese Ironie typisch für das Prager deutsche Denken ist, erfährt sie im Werk Kafkas eine nie vorher erreichte Höhe.<sup>222</sup>

<sup>217</sup> Flusser: On Edmund Husserl, 98 f.

<sup>218</sup> vgl. *Von Bubers dialogischem Leben zum Überleben im Dialog*.

<sup>219</sup> in: Flusser: *Jude sein*, 166 – 179.

<sup>220</sup> Flusser: *Warten auf Kafka*. in: Flusser: *Jude sein*, 178.

<sup>221</sup> ebd., 175.

<sup>222</sup> ebd., 168 f.

Franz Kafka mußte, als Kläger gegen das Bestehende und Prophet gleichzeitiger Einsicht in die Sinnlosigkeit dieses Unterfangens, Flusser als geradezu bedrohlicher älterer Bruder erscheinen: beide deutschsprachig, beinahe noch Zeitgenossen, intellektuelle, jüdische Prager, zeitlebens schreibend ähnlichen existentiellen Fragestellungen verbunden. Flusser spricht von Kafka stets emphatisch, bisweilen geradezu apotheotisch:

In ihm bricht sich das Licht Europas in sein Prager Spektrum, das heißt, Glaube und schöpferischer Drang erscheinen mit rationalistischer Aura und gewinnen dadurch einen teuflischen Schimmer. Oder, anders gesagt, das mystisch Mysteriöse wird klar und banal, und der Alltag und das Selbstverständliche taucht in dumpfes Geheimnis.<sup>223</sup>

Das Besondere an Flussers medienphilosophischem Denken, wie er es wenig später entwickeln wird, liegt vor allem in dessen Fundierung im erweiterten Prager Spektrum, in Mitteleuropa. Es wird originell und eigenständig aufbauen auf eine neue Synthese, in der Flusser Husserls hermeneutische Methode als Technik zur Analyse der die Gesellschaft bestimmenden Kommunikationsstrukturen anwendet und das bedrohliche Ergebnis dieser Diagnose mit der Hoffnung verbindet, die Buber in den Dialog setzt: Daher rührt die häufig als verwirrend und verunsichernd empfundene Ambiguität von Flussers Thesen, sein scheinbares Schwanken zwischen Pessimismus und Optimismus. Darin wird aber vor allem auch die geistesgeschichtliche Verankerung seines Denkens erkennbar.

Den Grund für das gegenwärtige Ungleichgewicht, das den Dialog verhindert, statt ihn zu fördern, sah Flusser in der vorwiegend amphitheatralischen Schaltung der (diskursiven) Massenmedien und der ebenfalls diskursiven pyramidalen (tendenziell faschistischen) Struktur moderner Institutionen der Öffentlichkeit, wie Parteien, Kirche und Verwaltung.

Die existentielle Grunderfahrung der Bodenlosigkeit lenkte Flussers Interesse auf den Dialog als möglichen Ausweg. Aus der Analyse des Dialogs (und des Diskurses) entwickelte Flusser zwischen 1973 und 1977 (als er an der *École d'Art et d'Architecture* in Marseille-Luminy „Theorie der Kommunikation“ lehrte<sup>224</sup>) seine *Kommunikologie*, seine Systematik der Kommunikationsmodelle.<sup>225</sup> Mit Hilfe der phänomenologischen Reduktion nach Husserl analysierte er die gesellschaftskonstituierenden und -prägenden Kommunikationsstrukturen in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft.

---

<sup>223</sup> Flusser: Der Ruhm, der die Sterne berührt. in: Flusser: Nachgeschichten, 15.

<sup>224</sup> Bollmann, Stefan: Editorisches Nachwort. in: Flusser: *Kommunikologie*, 353 ff.

Wir wissen, aller Tradition zum Trotz, daß eine wahre Anthropologie davon auszugehen hat, daß wir Knoten innerhalb eines Kommunikationsnetzes sind und nicht selbständige Identitäten. Und daß daher ein menschenwürdiges Dasein nur dann möglich wird, wenn die Kommunikation als die uns tragende und von uns gebildete Grundstruktur erkannt wird.<sup>226</sup>

Dieses in der *Kommunikologie* entwickelte analytische Instrumentarium wandte Flusser in seiner Systematik der Kommunikationsmodelle mitsamt ihrer Implikationen an. Das Prinzip des *dialogischen Lebens*, zusammengenommen mit der Analyse der Kommunikationsstrukturen und den sich gerade vollziehenden technischen Entwicklungen, führte Flusser konsequent zur Utopie einer befreiten Gesellschaft, in der Menschen mit der Hilfe technisch dies unterstützender Kanäle in einem Netzdialog zweckfrei miteinander kommunizieren und theoretisieren.

Die gegenwärtige Situation sah Flusser geprägt von einem massiven Übergewicht unser Verhalten programmierender Diskurse, die sich, von einem anonymen *Apparat-Operator-Komplex* ausgehend, mit Hilfe der nur auf Senden geschalteten technischen Kommunikationskanäle permanent über uns ergießen.<sup>227</sup> In dieser Situation droht den Dialogen nur noch die Funktion der Synchronisation<sup>228</sup> zuzukommen, d.h. der Feinabstimmung und Angleichung von oben empfangener Information unter deren Empfängern. „Der Koimplikation von Dialog und Diskurs im Gespräch entspricht im Gerede das Feedback zwischen öffentlicher Meinung und Programm – etwa Marktforschung, Demoskopie und politische Wahlen.“<sup>229</sup> „Die Masse dialogisiert nicht im griechischen Sinn, weil sie ständig von Diskursen berieselt wird und daher nur über Informationen verfügt, die für alle ausgestrahlt wurden.“<sup>230</sup>

---

<sup>225</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: *Kommunikologie*, 16 – 34.

<sup>226</sup> Flusser: *Die Informationsgesellschaft: Phantom oder Realität?*, 18. Von der in den gängigen medientheoretischen Debatten geläufigen Position, wie sie etwa Manfred Faßler beschreibt, unterscheidet sich Flusser nachdrücklich durch seine Hervorhebung der Bedeutung, die innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikationsprozesse der je dialogischen oder diskursiven Schaltung der Kanäle aus seiner Sicht zukommt. Faßler schreibt hierzu, weitaus unspezifischer, wie es eben der medientheoretische Diskurs verlangt zu haben scheint: „Je deutlicher wird, daß Medien *nicht nur katalytische Funktionen* für Kommunikation erfüllen, sondern die *soziale Verfassung* von Verständigung, Wahrnehmung, Entwurf und Kommunikation bilden, um so dringender wird es, sich den Fragen danach zu widmen, in welcher Weise diese medientechnologischen Innovationen die (medien-) sozialen und (medien-) individuellen Bedingungen prägen.“ (Faßler: *Im künstlichen Gegenüber*, 12).

<sup>227</sup> vgl. Flusser: *Du discours scientifique à la démagogie*, 4.

<sup>228</sup> vgl.: „Kraft der Massierung seiner Reaktionen organisiert sich das Publikum im Prozeß der zerstreuten Rezeption und transformiert die Wahrnehmungsstrukturen des einzelnen.“ (Bolz: *Die Schrift des Films*, 28).

<sup>229</sup> Flusser: *Gespräch, Gerede, Kitsch*. in: Flusser: *Nachgeschichte*, 234 f.

<sup>230</sup> Flusser: *Dialogische Medien*. in: Flusser: *Kommunikologie*, 292.

In seinem Buch „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ beschreibt Jürgen Habermas die Erzeugung eines

Typus Meinung, der aus [...] Gruppenbeziehungen hervorgeht, vorformuliert übernommen, flexibel in der Wiedergabe [...]. Die Kommunikationsprozesse der Gruppe stehen unter dem Einfluß der Massenmedien, entweder unmittelbar, oder, was häufiger der Fall ist, durch opinion leaders vermittelt.<sup>231</sup>

Während Habermas, sich wie Flusser auf Hannah Arendt berufend, die Idealform eines Kommunikationsakts von einer gesellschaftstheoretischen Außensicht her als *herrschaftsfreien Diskurs* beschreibt, nimmt Flusser die Innensicht eines an diesem Kommunikationsvorgang engagierten und beteiligten Akteurs ein und spricht infolgedessen vom *Dialog als freiem Anerkennungsverhältnis*. Der Unterschied zwischen beiden Sichtweisen besteht nicht etwa in einer gelegentlich kritisierten angeblich unpolitischen Haltung Flussers, die sich im Gegensatz zu einer offen zutage liegenden politischen Gesinnung Habermas befände. Vielmehr denkt Habermas innerhalb des strategischen, linearen Argumentationszusammenhangs des *Projekts Aufklärung*, das Flusser, als Außenstehender, dem in Ablösung befindlichen Paradigma des geschichtlichen Denkens zuordnet. Zwar gilt beider Interesse der gesellschaftskonstituierenden Funktion der Kommunikation: „Die Theorie des kommunikativen Handelns ist [...] Anfang einer Gesellschaftstheorie“<sup>232</sup>. Habermas jedoch fragt nach dem Zustandekommen öffentlicher Meinung (und also dem Entstehen von *Öffentlichkeit*). Entsprechend sieht er im tendenziell kontroversen Dialog („Diskurs“ in seiner Terminologie) die einzig legitime Weise der Austragung und Versöhnung potentiell konfligierender Interessen in der Gesellschaft. Kommunikation ist ihm also gleichbedeutend mit Vernunft. „Wenn man ebenso wie Habermas meint,“ schreibt Richard Rorty als paraphrasiere er Flusser geradezu,

die Vernunft sei nicht subjektzentriert und monologisch, sondern kommunikativ und dialogisch, so heißt das, daß man die Verantwortung gegenüber einem nichtmenschlichen Maßstab durch die Verantwortung gegenüber anderen Menschen ersetzt. Damit werden wir bescheidener und schauen nicht mehr auf das Unbedingte über uns, sondern auf die Gemeinschaft um uns herum.<sup>233</sup>

<sup>231</sup> Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit, 355.

<sup>232</sup> Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1, 7.

<sup>233</sup> Rorty, 140.

Ebenfalls ganz im Sinne Flussers kritisiert Rorty „Habermas‘ nachdrückliches Festhalten am Ideal der Allgemeingültigkeit als eine bedauerliche Konzession an den Platonismus“<sup>234</sup>, die sich in der Tat mit der Vorstellung einer relationalen Vernunft, die im *Dialog als freiem Anerkennungsverhältnis* bzw. im *herrschaftsfreien Diskurs* hergestellt wird, nicht verträglich – schon allein deshalb, weil sie *hergestellt* wird. Zu recht beanstandet Rorty deshalb Habermas‘ „Versuch, den Begriff des an und für sich besseren Arguments beizubehalten, während er sich zugleich eine Theorie der Sozialität zu eigen macht“<sup>235</sup>.

Flussers phänomenologischer Zugang hingegen schließt von vornherein aus, daß er solche *Ideale der Allgemeingültigkeit, Realitäten an sich* oder gar *Werte* jenseits sich ereignender Beziehungen zu erkennen glaubt. Für ihn ist der Dialog existentieller Zweck. Vom Dialogisierenden her gesehen, liegt in der Verantwortung, die dieser für den anderen im Dialog übernimmt, die Möglichkeit, seinem Leben im Angesicht von Tod und Entropie Sinn zu geben. Bei Flusser kommt dem Dialog außerdem weniger eine ausgleichende als vielmehr eine synthetisierende Bedeutung zu: Im Dialog werden in Gedächtnissen gelagerte Informationen prozediert und zu neuen komputiert, und im Netzdialog entsteht eine Gesellschaft der einander Verantwortlichen.

Flusser entwickelt in seiner *Kommunikologie* im Detail, was Habermas mit „den spontanen, nicht-vermachteten Kommunikationsströmen einer nicht auf Beschlußfassung, sondern auf Entdeckung und Problemlösung programmierten, in diesem Sinne *nicht-organisierten Öffentlichkeit*“<sup>236</sup> nur andeutet. Große Ähnlichkeit weist jedoch beider Analyse des Status quo auf:

Der Kommunikationszusammenhang eines rasonierenden Publikums von Privatleuten ist zerrissen; die aus ihm einst hervorgehende öffentliche Meinung teils in informelle Meinungen

---

<sup>234</sup> ebd., 142. Die Quelle dieser idealistischen Inkonsequenz im Denken Habermas‘ dürfte nach meiner Einschätzung in einem immer weiter tradierten Einfluß Hegels zu suchen sein. sie ist um so unverständlicher, als Habermas sich gleich zu Beginn seiner „Theorie des kommunikativen Handelns“ getreu Rortys Merksatz „Je mehr die Philosophie nach Autonomie strebt, desto weniger Aufmerksamkeit verdient sie“ (Rorty, 11) zu bescheidenen Ansprüchen bekennt und explizit von der Vorstellung ontologisch absoluter, nicht-relationaler Wahrheiten distanziert: „Es scheint so zu sein, daß das philosophische Denken, das den Totalitätsbezug preisgibt, auch seine Selbstgenügsamkeit verliert. Mit dem Ziel einer formalen Analyse der Bedingungen von Rationalität lassen sich weder ontologische Hoffnungen auf material gehaltvolle Theorien der Natur, der Geschichte, der Gesellschaft usw., noch transzendentalphilosophische Hoffnungen auf eine apriorische Rekonstruktion der Ausstattung eines nicht-empirischen Gattungssubjekts, eines Bewußtseins überhaupt, verbinden. Alle Letzbegründungsversuche, in denen die Intentionen der Ursprungsphilosophie fortleben, sind gescheitert.“ (Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, 16).

<sup>235</sup> Rorty, 150.

<sup>236</sup> Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 43.

von Privatleuten ohne Publikum dekomponiert, teils zu formellen Meinungen der publizistisch wirksamen Institutionen konzentriert.<sup>237</sup>

Geändert werden kann diese Situation Flusser zufolge nicht in einem sinnlosen geschichtlichen, politischen Aufbegehren gegen den an sich intentionslosen Apparat und die ihm unterstellte Intention; geändert werden kann sie nur, indem diskursive Strukturen in ihrer technischen, materialisierten Form in dialogische umgewandelt werden: Der Fernsehapparat beispielsweise müßte dann dem Empfänger der durch ihn übermittelten Information auch das Senden von Antworten erlauben.

### **Der Durchbruch**

1983 gab der Fotograf Andreas Müller-Pohle<sup>238</sup> in seinem kleinen Göttinger Verlag European Photography das unscheinbare Bändchen „Für eine Philosophie der Fotografie“<sup>239</sup> von Vilém Flusser heraus. Für diesen sollte gleich dieses erste Buch in deutscher Sprache der Durchbruch zur Anerkennung werden.

Der Erfolg von „Für eine Philosophie der Fotografie“ stellte sich sofort ein. Die öffentliche Aufmerksamkeit, die dem Buch in Westdeutschland zuteil wurde, kam sogar für den Autor und seinen Verleger selbst überraschend. Zu Lebzeiten Flussers wurde es in zehn Sprachen übertragen<sup>240</sup>; die deutsche Ausgabe wurde bislang viermal neuaufgelegt. Bis heute ist „Für eine Philosophie der Fotografie“ Flussers meistverbreitetes und einflußreichstes Buch. Die Rezeption wurde allerdings durch den Titel in Richtung fotografietheoretischer Fachliteratur fehlgeleitet. In der englischsprachigen Neuauflage von 2000 nimmt deshalb Hubertus von Amelunxen explizit eine klarstellende Einordnung des Buches vor:

This book can be seen as a work of philosophy in which photography is elevated to an allegory of post-industrial and post-historical thought. [...] It argues for a way of thinking about concepts in which criticism of the primary medium of technical images has to be broadened into general cultural criticism.<sup>241</sup>

<sup>237</sup> ebd., 356.

<sup>238</sup> Andreas Müller-Pohle, geb. 1951, deutscher Fotograf und Verleger, Herausgeber der Zeitschrift „European Photography“. Müller-Pohle ist der Entdecker Flussers in Europa und sein erster deutscher Verleger. Durch ihn wurde Flusser zunächst v.a. in fotografischen Fachkreisen bekannt.

<sup>239</sup> Eine ausführliche, kritische Darstellung von Flussers Thesen in „Für eine Philosophie der Fotografie“ und zum technischen Bild findet sich im Kapitel 3. *Flussers Mediendenken* unter *Technische Bilder*.

<sup>240</sup> Heute liegt es in 26 Übersetzungen vor.

Doch im Berliner Flusser-Archiv finden sich insgesamt 17 Rezensionen von „Für eine Philosophie der Fotografie“, die ausnahmslos alle in fotografischen Fachzeitschriften erschienen. In ihnen wird Flusser mit Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Roland Barthes („La chambre claire“), Pierre Bourdieu und Susan Sontag („On Photography“) verglichen.

Während jedoch alle diese Theoretiker des technischen Bildes dessen dokumentarischen Charakter<sup>242</sup> hinterfragen, also die Beziehung zwischen dem Abgebildeten und seiner Abbildung untersuchen, wählt Flusser einen völlig anderen Ansatz: Flussers Interesse gilt nicht dem *Inhalt* dessen, was durch einen kommunikativen Akt transportiert wird, sondern der *Beziehung*, die durch ihn unter Menschen geknüpft wird. Die Frage nach der Art dieser Beziehung, nach ihrer dialogischen oder diskursiven Form, hat zwar einen phänomenologischen Ausgangspunkt; ihre Zielrichtung jedoch ist politischer und ethischer Natur.

Trotz der zahlreichen Besprechungen in beinahe jeder europäischen Fachzeitschrift für Fotografie, trotz des großen Erfolges von „Für eine Philosophie der Fotografie“ wurde die Bedeutung dieses Buches als Analyse von Kulturtechniken und Medien, auch als kulturanthropologische Studie, weitgehend von der Kritik übersehen. Flusser selbst jedoch wurde nun wahrgenommen. Er begann, zahlreiche Vorträge zu halten. Und er arbeitete sich tiefer ein in den Versuch einer *Phänomenologie der Oberflächen*.

Im Gegensatz zur traditionellen Leitmethode der Moderne, der bohrenden analytischen Penetration, wie sie etwa von den Arbeits- und Denkweisen Marx‘ oder Freuds verkörpert wird, galt Flussers Hauptinteresse nun den immer wichtiger werdenden Oberflächen (und Schnittstellen): Das oberflächliche Denken (in Bildern) liege im Widerstreit mit dem linearen Denken (in der Schrift), der zu einer neuen Form von Kultur führen könne. Wenn es der neuen Einbildungskraft gelänge, konzeptuelles Denken in sich aufzunehmen, ließe sich eine neue Einstellung zur Wirklichkeit mitteilen. Wenn nicht, gehe die Geschichte im strengen Sinn zu Ende.<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> Amelunxen, 89 f.

<sup>242</sup> „Die fotografische Abbildung eines Objekts ist [...] zugleich dessen Existenzbeweis, wenn auch bezogen auf einen bereits vergangenen Augenblick: ‚Es-ist-so-gewesen‘, so lautet Roland Barthes‘ Formel für die Beglaubigung einer vergangenen Präsenz, die für ihn das Wesen, das ‚Noema‘, der Fotografie ausmacht.“ (Holschbach, 3).

<sup>243</sup> Flusser: Line and Surface. in: Flusser: Writings, 21 – 34.



Flusser betonte vor allem die kreativen Möglichkeiten der Kommunikation, der künstlichen, *weichen* und oberflächlichen Welten: „Wir müssen oberflächlich werden. Die Oberflächen, und nicht die angeblich darunter verborgenen Geheimnisse, müssen uns interessieren. Wir müssen uns auf den Schein (,phainomenon‘) konzentrieren.“<sup>244</sup>

Entsprechend fand Flusser seine Anhänger anfangs fast ausschließlich unter jungen, intellektuellen Künstlern und künstlerisch orientierten Intellektuellen. Die Rationalität, mit der er sein Augenmerk auf Kommunikationsstrukturen – statt auf die Inhalte der Kommunikation, die *Messages* – richtet, geht weit über die von Marshall McLuhan vorgenommene Unterscheidung zwischen *hot* und *cold media* hinaus.

### **Das Universum der technischen Bilder**

Zwei Jahre nach „Für eine Philosophie der Fotografie“ erschien, wiederum von Müller-Pohle in dessen Verlag European Photography herausgegeben, „Ins Universum der technischen Bilder“<sup>245</sup>, eine Fortschreibung von „Für eine Philosophie der Fotografie“.

„Ins Universum der technischen Bilder“ geht in dreierlei Hinsicht über seinen Vorgänger „Für eine Philosophie der Fotografie“ hinaus: **Erstens** spricht Flusser nun offen von „technischen Bildern“ im Allgemeinen, wo er zuvor stellvertretend – und mißverständlich – nur exemplarisch die Fotografie herausgegriffen hatte.

Technische Bilder sind demnach *bedeutende Flächen*, die aufgrund von auf naturwissenschaftlich-technischen Gesetzen beruhenden Programmen erzeugt werden. Sie bedeuten also nicht Objekte, sondern Texte, z.B. Ideologien oder wissenschaftliche Gesetze.

---

<sup>244</sup> Flusser: *Haut*, 1. Hier wird deutlich, wie die Phänomenologie Husserls, wie Flusser sie verstanden hat, mit Oberflächlichkeit und Flächen, mit Bildern, zusammenhängt. Die Oberfläche des „phainomenons“ und das Bild, sei es das technische oder das vorgeschichtliche, stehen aber im Gegensatz nicht nur zur Linie – vgl. hierzu Flussers Aufsätze „Die kodifizierte Welt“ (in: Flusser: *Lob der Oberflächlichkeit*, 63 – 71) sowie „Line and Surface“ (in: Flusser: *Writings*, 21 – 34) –, sondern auch zur Vertikalität des bohrenden, analytischen Denkens, das nicht nach Anerkennung, sondern nach Erkenntnis strebt. Dieses Denken äußert sich im Aufdecken verborgener Tiefenschichten und wird etwa durch die Naturwissenschaften, die Psychologie Freuds oder den dialektischen sowie historischen Materialismus verkörpert.

<sup>245</sup> Ein eindrucksvolles Beispiel für Flussers Fähigkeit, auch sehr komplexe Prozesse auf ihren Kern zu reduzieren, gibt seine abrißhafte Entwicklungsgeschichte der Codes unserer wichtigsten Kulturtechniken, eine Stufenleiter fortschreitender Reduktion der Komplexität der Dimensionen vom vierdimensionalen Raum-Zeit-Gefüge unserer Erlebniswelt über die dreidimensionale Skulptur, das zweidimensionale Bild und die eindimensionale Schrift, hin zum nulldimensionalen binären Code und seiner Repräsentation, des Pixels. Dieses Modell wird in *Die Abstraktionsleiter* vorgestellt.

Zu den technischen Bildern gehören etwa die Fotografie, der Film, das Video, die Computergrafik, die Holographie oder die sogenannte Virtuelle Realität. Diese neuartigen Bilder sind, weil sie die Linearität der ihnen zugrundeliegenden Texte – und damit auch das Prinzip *Kritik* – bereits enthalten, nicht mehr philosophischen und theologischen Einwänden ausgesetzt. Sie sind „reine Ideen“; ihre Wahrnehmung ist „Theorie“.

Beide Arten von Bildern unterscheiden sich grundlegend: Die traditionellen Bilder sind eine Abstraktion, die zwischen Menschen und der Welt vermittelt und als Richtschnur für künftiges Handeln dient. Technische Bilder dagegen sind Projektionen, die zwischen Kalkulationen und deren möglicher Anwendung in der Umwelt vermitteln. Die eigentliche Absicht hinter solchen Bildern ist die Visualisierung unerwarteter Situationen aus einem gegebenen Feld von Möglichkeiten. Diese Bilder zeigen Kalkulationen, nicht Sachverhalte. Sie sind reine Ästhetik.<sup>246</sup>

Es besteht die gefährliche Tendenz, die neuen Bilder mit denen älteren Typs zu verwechseln – so, als wären sie entpolitisiert und führten uns in eine vorgeschichtliche Situation zurück; oder so, als wären sie von ästhetisch und politisch engagierten Menschen hergestellte, allgemein zugängliche Originale. Technische Bilder machen Objekte aus ihren Empfängern. Aber technisch wäre es möglich, die Distributionskanäle – bislang noch von oben nach unten weisende Einbahnstraßen – in ein Netzwerk umzuwandeln, das Dialoge ermöglicht. Wenn uns dies gelänge, bekäme der Begriff „Bild“ eine neue Bedeutung: eine immaterielle Oberfläche, auf der in Zusammenarbeit vieler Beteiligter Bedeutung generiert würde.<sup>247</sup> Im kreativ-kooperativen Dialog mit anderen sich selbst Verantwortlichen könnte sich der Mensch selbst entwerfen, könnte sein Leben in die eigene Hand nehmen.

**Zweitens** impliziert das neue Buch in viel stärkerem Maße eine Zukunftsprognose: Eine utopische telematische Informationsgesellschaft wird entworfen, indem bereits in der Gegenwart als Möglichkeit angelegte Tendenzen herausgearbeitet werden und ihre – meist ambivalente – Sprengkraft verdeutlicht wird. *Zukunft* ist allerdings kein Konzept, über das in freien Wahlen entschieden wird; sie komme vielmehr auf stille und größtenteils unmerkliche Weise.

---

<sup>246</sup> vgl.: Flusser: Eine neue Einbildungskraft. in: Flusser: Die Revolution der Bilder, 141 – 149.

<sup>247</sup> vgl.: Flusser: Bilder in den neuen Medien. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 147 – 152.

**Drittens** schließlich gibt „Ins Universum der technischen Bilder“ den Blick frei für das Thema, das Flusser jenseits des Vorwands, Medientheorie zu betreiben, wirklich bewegt: die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins zum Tode, die Sinngebung des einzelnen durch seinen Dialog mit einem anderen in einem freien Anerkennungsverhältnis und die medientechnische Implementierung der Kommunikationsstruktur des Netzdialogs in der Schaltung der Kanäle. Stets beschränkte sich Flusser auf eine Kritik der Schaltung der Kanäle; der Inhalt des durch sie Transportierten spielt in seiner Analyse keine Rolle.

### „Die Schrift“

1987 publizierte Flusser „Die Schrift“<sup>248</sup>, nach „Für eine Philosophie der Fotografie“ (1983) und „Ins Universum der technischen Bilder“ (1985) ein weiteres wegweisendes Buch, das sich dem Umbruch der Kommunikationsweisen in unseren Gesellschaften widmet. „Die Schrift“ geht der Frage nach, was wir mit dem alphanumerischen Code, mit der Schrift, verlieren werden. Es ist ein melancholisch-fröhlicher Abgesang auf die beherrschende Kulturtechnik des geschichtlichen Zeitalters: Nun, da Bilder kalkulierbar und komputierbar geworden sind, so argumentiert Flusser in „Die Schrift“, wird sich Schreiben nicht mehr als paradigmatische Kulturtechnik, die Schrift nicht mehr als unser Leitmedium behaupten können. Sie werde in dieser Rolle vom Bild abgelöst werden. Diese neuartigen Bilder sind jedoch grundlegend verschieden von jenen, die es vor der Erfindung der Schrift gab. Sie bedeuten Texte (die wiederum Bilder bedeuten, die wiederum Dinge bedeuten). Die vortechnischen, vorgeschichtlichen Bilder dagegen bezogen sich direkt auf Dinge oder Situationen. Geschriebene Buchstaben stellen gesprochene Worte dar, die wiederum Bilder von Dingen bedeuten. Dies macht die Schrift zu einem im Vergleich zum Bild umständlichen Code: So lange die vierdimensionale Lebenswelt hauptsächlich in Bildern repräsentiert wurde, schien jene mit diesen, mit ihrer Darstellung, unmittelbar verbunden. Die Schrift dagegen führte zu einer distanzierteren Beziehung zwischen dem, was erfahren werden konnte, und der Art und Weise, wie es ausgedrückt wurde. Indem Bilder zerrissen und ihre Elemente in Zeilen angeordnet wurden, wurden Kalkulation und Kritik in die Vorstellung der Lebenswelt eingeführt.

---

<sup>248</sup> Eine eingehende Darstellung des Inhalts von „Die Schrift“, insbesondere auch der kulturgeschichtlichen Folgen dieses Codes sowie seines Niedergangs im Angesicht der technischen Bilder findet sich im Kapitel 3 unter *Die Schrift*.

Die Frische und Frechheit, mit der Flusser in „Die Schrift“ Denkmäler vom Sockel stößt, verleiht dem Buch einen geradezu humoristischen Grundzug und dient als Gegengewicht zum sehr ernsten Aufruf, sich gestalterisch des Neuen anzunehmen, statt durch Passivität selbstverschuldet zu seinem Objekt zu werden oder sich in sinnlosen Rettungsversuchen des Untergehenden zu verzetteln.

Die Schwierigkeit des Buches, aber auch sein Reiz, liegen in seiner Selbstreferentialität: in dem Umstand, daß hier innerhalb der Schrift und unter ihren Bedingungen über ihr bevorstehendes Ende und über eben diese Bedingungen nachgedacht, und auch dieses Nachdenken wiederum reflektiert wird.

Die Besprechungen von „Die Schrift“ zogen häufig Parallelen zu den auch im deutschsprachigen Raum damals sehr beliebten, konservativen, simplifizierenden Thesen Neil Postmans:

Flussers Buch, das im Vergleich zum Amerikaner Neil Postman keine telegenen Vereinfachungen einer Medienkritik zum Besten gibt, zeugt [...] nicht nur von einem unsentimentalen Verhältnis zur Schrift. Es gewinnt zudem durch seine Überlegenheit gegenüber jedweden Feindbildern. [...] Anders als Neil Postman, der mit seinen durchaus bedenkenswerten Erkenntnissen in den von ihm geschmähten Medien restaurative Bildungsvorstellungen propagiert, läßt sich Flusser ganz praktisch auf die Beziehung zu den neuen Medien ein.<sup>249</sup>

Eine der solidesten Besprechungen von „Die Schrift“ leistete der Medientheoretiker und -historiker Friedrich Balke, der – aus diskursanalytischer Perspektive ganz berechtigt – den Vorwurf erhob, Flusser setze ungerechtfertigterweise gesprochene Sprache und Schrift gleich.

Aus meiner Sicht erarbeitet sich jedoch Balke Flusser nicht gründlich genug. So referiert er z.B., für Flusser schließe die „imperialistische Unduldsamkeit“ der neuen Codes [...] eine friedliche Koexistenz zwischen Schrift und Bild für die Zukunft kategorisch aus<sup>250</sup>. Schon mittelmäßige Kenntnis der Texte Flussers macht hingegen offenkundig, wie falsch diese simplifizierende Einordnung ist, beschreibt doch ein zentraler Punkt in Flussers Argumentation gerade die Dialektik zwischen Bild und Schrift und das Technobild, im dem beide aufgehoben sind. Des Weiteren kritisiert Balke, was eben auch die meisten anderen Rezensenten Flussers – nicht zu Unrecht, aber mit nur begrenzten Konsequenzen für

---

<sup>249</sup> Preikschat, 32.

<sup>250</sup> Balke, 107.

Stichhaltigkeit und Gehalt an weiterführenden Anregungen durch Flussers Denken –  
bemängeln:

Die Erklärungskraft etymologischer Bedeutungsfestlegungen, virtuos ausgenutzter semantischer Ambiguitäten und eines nachhaltig apokalyptischen Tons, der Flussers Ausführungen erst den richtigen drive verleiht, versteht sich für mich keineswegs von selbst. [...] Welches *Phantasma* regiert eigentlich den Wunsch nach einer exklusiven Bildkultur und ihrem komplementären Präsentismus?<sup>251</sup>

Auch diese Kritik an Flusser wird sich als exemplarisch erweisen: An der Fragwürdigkeit etymologischer Wortspiele zu argumentativen Zwecken besteht wohl kein Zweifel. Flusser aber den „Wunsch“ nach Ablösung der Schrift durch das Bild zu unterstellen, ist nicht schlüssig: In „Die Schrift“ selbst stellt Flusser klar, daß der von ihm skizzierte Paradigmenwechsel eben kein Prozeß sei, über dessen Hereinbrechen die Gesellschaft abstimmen<sup>252</sup> könne, sondern einer, der sich gewollt oder ungewollt, aus einer technischen Erfindung<sup>253</sup> resultierend, vollziehen werde. Zweitens stellt Flusser sein persönliches Unbehagen am von ihm prognostizierten Ende der Schrift als dominanter Kulturtechnik ganz deutlich dar.

Es gibt Leute (und ich zähle mich zu ihnen), die glauben, ohne Schreiben nicht leben zu können. Und zwar nicht etwa, weil sie es Homer nachmachen wollen – denn sie wissen: so wie er kann man nicht mehr schreiben, selbst wenn man ein zweiter Homer wäre –, sondern sie glauben, schreiben zu müssen, weil sich ihr Dasein in der Geste des Schreibens und nur darin äußert.<sup>254</sup>

Insgesamt wurde „Die Schrift“ von der Kritik und den Lesern weniger enthusiastisch gefeiert als „Für eine Philosophie der Fotografie“, obwohl es, rückblickend gesehen, ein keineswegs weniger bedeutendes und einflußreiches Buch war. Die meisten Besprechungen beschränkten sich auf die Feststellung, daß Flusser die Schrift in Frage stelle:

Neuerdings ist die Schrift von ganz anderer Seite in Frage gestellt worden. Ihre Linearität und die daraus erwachsenen Konsequenzen für das Denken der westlichen Kulturgeschichte sind eines der Themen von Vilém Flusser, dessen radikalste These in der Annahme vom absehbaren Ende der Schrift besteht.<sup>255</sup>

Die Prognose vom Untergang der Schrift machte Flusser endgültig im deutschsprachigen Raum berühmt. Sie war aufs engste mit der These vom *Ende der Geschichte* verbunden. Eine

<sup>251</sup> ebd., 108.

<sup>252</sup> vgl. Imdahl, 11.

<sup>253</sup> vgl. Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 245.

<sup>254</sup> Flusser: Die Schrift, 7. Vgl. auch: ebd., 141 f.

allgemein mißverstehende Rezeption dieses schlagworthaften Begriffs und der Art, wie er von Flusser gebraucht wurde, führte jedoch auch häufig zu dessen pauschaler – kaum als Kritik getarnter – Ablehnung.

Auf vielschichtige Weise wohlwollend würdigend fiel dagegen Aleida Assmanns Rezension von „Die Schrift“ in der Zeitschrift „Poetica“ aus. Trotz fachlicher Einwände gegen einige kulturanthropologische und archäologische Details in „Die Schrift“ bietet ihr Artikel eine sehr zutreffende und präzise Beschreibung von Flussers Argumentationslinie. Assmanns Kritik ist deshalb so bemerkenswert, weil sie zwar Ungenauigkeiten berichtigt und fehlerhaft dargestellte historische Fakten korrigiert, dennoch aber den Tenor des rezensierten Textes gelten läßt.

Gegen den dogmatischen Akzent dieser Perspektive ist mit Argumenten nicht anzukommen. Es wäre müßig zu betonen, daß Ägypten kaum dem Zerrbild einer schlechthin prähistorischen Kultur entspricht, jener Folie, auf die das antike jüdische Selbstverständnis ebenso angewiesen war wie das der Aufklärung. Ebenso wenig kann die Evidenz etwas ausrichten, daß lineare Silbenschriften in Mesopotamien und Vorderasien bereits zweitausend Jahre vor der phönizischen Alphabet-Schrift in Gebrauch waren, daß in Ägypten Bilder nicht nur unkritisch kontemplierte Idole waren, sondern meist als eine Schrift gelesen wurden, daß bildliche und schriftliche Codes in aller Regel in einem Komplementär-Verhältnis stehen und ihre gegenseitige Ausschließlichkeit allenfalls historische Ausnahmen (wie den jüdischen oder puritanischen Ikonoklasmus) kennzeichnet.<sup>256</sup>

Damit gehört Assmann einer sehr kleinen Gruppe von Kritikern des Buches an, die sich als willens und in der Lage erwiesen, die Bedeutung von Flussers Darlegungen trotz einer gewissen Wurstigkeit ihres Autors einer differenzierten, faktenreichen, kulturgeschichtlichen Beweisaufnahme gegenüber anzuerkennen.

Der damals weithin bekannte Journalist und Medienwissenschaftler Harry Pross, der später Vilém Flusser mehrmals zu seinen berühmten Kornhaus-Seminaren nach Weiler im Allgäu einlud<sup>257</sup> war einer der Ersten, die das in „Für eine Philosophie der Fotografie“ aufscheinende Potential seines Autors erkannten. Er beschloß seine Rezension des Buches, die bereits im Januar 1984 in einer Wochenendausgabe der Süddeutschen Zeitung erschien, mit einer

---

<sup>255</sup> Imdahl, 11.

<sup>256</sup> Assmann: Vilém Flusser. Die Schrift, 287.

<sup>257</sup> Flusser nahm am ersten und zweiten Seminar 1984 und 1985 teil. Zu den Kornhaus-Seminaren und Harry Pross: Schneider, Noemi: Lob der Anarchie. Aus Anlaß des zweiten Kornhaus-Seminars im Mai 1985 zum Thema „Heimat und Heimatlosigkeit“ formulierte Flusser den für das Verständnis seiner Konzepte von Heimat, Bodenlosigkeit und Nomadismus zentralen Text „Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. Heimat und Geheimnis – Wohnung und Gewohnheit“ (in Flusser: Bodenlos, 247 – 264).

appellativen Feststellung zu Flusser, die bis heute nicht vollständig eingelöst ist: „Es gilt, ihn zu entdecken.“<sup>258</sup>

### Von Altmitteleuropa in den Cyberspace

Tatsächlich wurde in Europa der Name Flussers – neben dem Jean Baudrillards – mit dem Begriff „Nachgeschichte“ bzw. „post-histoire“ assoziiert. Ebenso wie Baudrillard und Paul Virilio tendierte Flusser dazu, die wissenschaftlichen und technischen Termini, die er benutzte, in mehrdeutigem Sinn zu gebrauchen: gelegentlich deskriptiv, dann wiederum programmatisch oder provokativ fordernd. Wie sie, lehnte er die enggesteckten Begrenzungen traditioneller akademischer Disziplinen als künstliche, willkürliche, einem linearen Denken geschuldete ab. Er bemühte sich, die Wiedereinschreibung einer Subjekt-Objekt-Trennung in seinem Werk zu vermeiden.<sup>259</sup> Zugleich war ihm bewußt, daß die Zerstörung des traditionellen Humanismus, die er begrüßte, ungeheure Herausforderungen an die Erhaltung der menschlichen Würde mit sich bringen würde. Eine Ethik, die eines Fundaments bedarf, das außerhalb der Verantwortung liegt, die Dialogisierende füreinander übernehmen, die also, wenn nicht Transzendenz, so doch mindestens eine subjektunabhängige Realität als ihre Bedingung voraussetzt, war ja unhaltbar geworden.

Denn Flusser zufolge kann keine sinnvolle Unterscheidung zwischen der *Wirklichkeit* und ihrer Simulation getroffen werden, da beide sich nur hinsichtlich des Grades ihrer Wahrscheinlichkeit, nicht jedoch ihrem Wesen nach, unterscheiden. Entscheidend sind nicht ontologische Qualitäten, sondern Quantitäten der Wirksamkeit:

Die Frage, ob das Reagan ist, oder ein Schauspieler, der den sprechenden Reagan darstellt, wo doch schon Reagan selber ein Schauspieler ist, ist Unsinn. Worauf es ankommt, ist ja nicht, ob das der Reagan oder ein anderer ist, sondern es kommt auf die Wirkung der Ansprache an. Das ontologische Interesse richtet sich nicht mehr auf die Wirklichkeit, sondern auf die Wirkung. Das kann man im Deutschen gut ausdrücken. Die sogenannten „Simulacren“, die wir auf dem Fernseh- oder Computerschirm sehen, sind wirklich in dem Sinn, daß sie wirken. Wir müssen endlich aufhören, ewig nach dem „Ding an sich“ zu fragen statt nach der Effektivität. Die durch Computer hergestellten Welten sind ebenso effektiv wie diese eine armselige Welt, in die wir angeblich hineingeworfen wurden, ohne gefragt zu werden, als wir geboren wurden.<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Pross, 152.

<sup>259</sup> Vgl. Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 80 ff.

<sup>260</sup> Flusser: *Zwiegespräche*, 57.

In dieser Hinsicht geht Flusser deutlich weiter als etwa Jean Baudrillard. Wenn dieser in seiner Simulationstheorie beklagt, daß „the real and the imaginary are confused“<sup>261</sup> und daß „reality itself [...] has been confused with its own image“<sup>262</sup>, setzt er nämlich explizit ein Reales voraus, das simuliert werden könne.

Flusser hingegen bestreitet den Sinn einer solchen Aussage. Er wendet ein, daß Realität und Fiktion nicht anhand des Kriteriums der *Wahrheit*, sondern lediglich aufgrund von höherer oder niedrigerer Wahrscheinlichkeit oder Dichte unterschieden werden können. Fiktiv sind also weder *Simulakra* noch die *Virtuelle Realität* oder die sogenannte *Wirklichkeit*; die Fiktion liege vielmehr in unserer traditionellen Vorstellung von *Wahrheit*, die wir an die Phänomene herantragen. Konsequenterweise lehnt Flusser Baudrillards Begriff der *Simulation* ab, weil er seiner Meinung nach implizit eine naiv-positivistische Vorstellung von *Realität* voraussetzt, die theoretisch unhaltbar ist.

Mir gefällt das Wort „virtuell“ gar nicht, weil es unter anderem viele Macho-Konnotationen hat. Da es keine nicht-virtuelle Realität gibt, da Realität nur ein Grenzbegriff ist, dem wir uns nähern und den wir nie erreichen können, kann ich von alternativen Weisen des Erreichens von Realität sprechen. [...] Deswegen geht mir auch der Begriff der „Simulation“ so gegen den Strich. Wenn etwas simuliert wird, also etwas anderem ähnlich ist, dann muß es etwas geben, das simuliert wird. Im Begriff der „Simulation“ oder des „Simulierens“ steckt ein tiefer metaphysischer Glaube an etwas Simulierbares. Diesen Glauben teile ich nicht. [...] Das Wort „Simulation“ ist das indirekte Eingeständnis an einen transzendentalen Glauben. Wenn ich glaube, daß ich etwas nachahmen kann, dann glaube ich auch, daß es etwas gibt, das nicht nachahmt – nicht nur im Sinne des Originals, sondern beinahe im aristotelischen Sinne des unbewegten Bewegers, des *primus motor*. Im Wort „Simulation“ verbirgt sich meiner Meinung nach der Rest eines Glaubens ans Absolute.<sup>263</sup>

Wir selbst, so Flusser, sind nicht *wirklicher* als diese Simulationen, nicht *Subjekte*, sondern *Projekte*, Entwürfe, die weitgehend noch zu realisieren seien. Anstelle der Kategorien *wahr* vs. *falsch*, *wirklich* vs. *fiktiv* und *Wissenschaft* vs. *Kunst* sollten wir künftig lieber die von *wahrscheinlich* vs. *unwahrscheinlich* und *konkret* vs. *abstrakt* benutzen.<sup>264</sup> Das Potential der Technik der so genannten *Virtuellen Realität* interessierte Flusser dementsprechend (bei gleichzeitiger Ablehnung des Begriffes) außerordentlich. Von ihm erhoffte er sich die Möglichkeit, alternative Welten zu schaffen und zu manipulieren.

<sup>261</sup> Baudrillard: *Simulations*, 150.

<sup>262</sup> ebd., 152.

<sup>263</sup> Flusser: *Zwiegespräche*, 230 f.

<sup>264</sup> Flusser: *Paradigmenwechsel*, 39.



Der Begriff „Virtuelle Realität“ impliziert eine Opposition zwischen „Virtualität“ und „Realität“. Wie oben gezeigt, kann diese Opposition nicht aufrecht erhalten werden, und zwar nicht nur, wie Flusser zurecht einwendet, weil wir keine Möglichkeit haben, „Realität“ festzustellen, sondern auch (wie hinzugefügt werden muß), weil unklar ist, welchen Status „Virtualität“ haben sollte, befände sie sich außerhalb dieser Realität.

Flusser zufolge kann zwischen der „Realität“ und ihrer Repräsentation nicht grundsätzlich unterschieden werden, weil beide lediglich im Grad ihrer Wahrscheinlichkeit und Dichte differieren, nicht jedoch in ihrem Wesen:

Wenn alle Wirklichkeit eine Komputation aus Möglichkeiten ist, dann ist „Wirklichkeit“ ein Grenzwert. Man bedenke: Es schwirren punktförmige Teilchen, also eigentlich Nichtse, im leeren Raum, und sie werden zu Etwassen, wenn sie sich ballen. Das heißt doch: Je dichter sie sich ballen, desto mehr werden sie zu etwas. Die Wirklichkeit wird zu einer Funktion der Dichte der Ballung oder der „Definition von Elementen“, um dies komputorisch zu sagen. Es gibt also mehr oder weniger verwirklichte Möglichkeiten, je nach der Dichte der Ballung. [...] Ich vertraue meinem Tisch, während ich diesen Vortrag tippe. Ebenso werden künftige Generationen Hologrammen von Tischen, von Menschen und Landschaften aus fraktalen Gleichungen vertrauen. Sie werden auf Hologrammen tippen<sup>265</sup> und in numerisch generierten Landschaften spazieren.<sup>266</sup>

„Der Tisch, auf dem ich dies schreibe, ist nichts anderes als ein Punkteschwarm. Wenn einmal im Hologramm dieses Tisches die Elemente genauso dicht gestreut sein werden, dann werden unsere Sinne zwischen beiden nicht mehr zu unterscheiden vermögen.“<sup>267</sup>

### **Der Reisende aus Robion**

Flussers Bücher und Aufsätze hatten ihn mittlerweile vor allem im deutschsprachigen Raum bekannt gemacht. Die Abgeschiedenheit seines Wohnorts Robion stellte sich zunehmend als nachteilhaft heraus. Ausgedehnte Vortragsreisen führten Flusser und seine Frau immer wieder in die Bundesrepublik; zahlreiche Essays und Glossen erschienen in deutschen, österreichischen und schweizerischen Zeitschriften und Zeitungen.

---

<sup>265</sup> Man beachte, daß in der Tat heute schon simulierte Tastaturen gang und gäbe sind, z.B. auf der Benutzeroberfläche des iPhone (Anm.: AS).

<sup>266</sup> Flusser: Neue Wirklichkeit aus dem Computer? in: Flusser: Standpunkte, 214 ff.

<sup>267</sup> Flusser: Digitaler Schein, 147.

Flusser hatte bereits in Folge seines Erfolgs mit „Für eine Philosophie der Fotografie“ eine ausgesprochen rege Vortragstätigkeit aufgenommen. Gegen Ende der achtziger Jahre wurde der rhetorisch hochbegabte Flusser als philosophischer Performer zu zahllosen Podiumsdiskussionen, Vorträgen und futurologischen *Think Tanks* eingeladen. Seine Frau und er führten nun ein Leben auf Reisen; mit ihrem Renault 12 durchquerten sie immer wieder halb Europa.

Flussers Charisma, die sophistische Eleganz seiner Argumente, die suggestive Kraft seines Auftretens nahmen sein Publikum entweder gefangen oder stießen es ab. Sehr treffend beschrieb Hans-Joachim Müller in „Die Zeit“ im März 1991 Methode und Wirkung des Vortragskünstlers Vilém Flusser:

Meist fängt die Vortragsperformance mit der demonstrativen Ächtung des mitgebrachten Manuskripts an. Eigentlich habe er ja über die „Krise der Linearität“ sprechen wollen, aber die außerordentlich bedenkenswerten und außerordentlich bedenklichen Beiträge seiner Vorredner zwingen ihn doch zu einigen grundsätzlichen und einigen klärenden Bemerkungen. Und dann beginnt er zu extemporieren, erzählt Geschichten, die sich unversehens in Diskurse verwandeln und sich gleich wieder zu Geschichten versinnlichen. Bilder gerinnen dabei zu Begriffen, Begriffe verflüssigen sich zu Bildern, eine Metapher gebiert die andere, Metaphern schließen sich zum Kreis, und so jagt es dahin, das rhetorische Rondo, daß es einem ganz schwindlig wird und dem Redner immer wohlgemuter. Denn Antworten habe er keine zu bieten, sagt Vilém Flusser, nur eine Methode, seine phänomenologische Methode des Springens, des Projizierens und Zurücknehmens, des permanenten Wechsels und Austauschs der Standpunkte.<sup>268</sup>

### **Exkurs: Mediengeschichtliche Strömungen II. – Das zurückgelassene Prag**

In der sozialistischen Tschechoslowakei – im Rücken Flussers sozusagen – war zumindest die Freude am technischen Experimentieren mit Medien zunächst unbeeinträchtigt geblieben. 1958 hatte die von Josef Svoboda und Alfréd Radok entwickelte *Laterna Magika* Weltpremiere. Das Prinzip: Vor einer Theaterkulisse, auf die von mehreren Apparaten Filme projiziert werden, scheinen Schauspieler immer wieder die Grenze zwischen Bühne und Film zu überschreiten.

Der – wie Flusser 1920 geborene – Maler Zdeněk Sýkora gilt als der weltweit erste, der den Computer in der bildenden Kunst eingesetzt hat. Sýkora, der noch heute beharrlich in seinem Atelier in Louny bei Prag arbeitet, hat bereits 1964 in Zusammenarbeit mit einem

---

<sup>268</sup> Müller, Hans-Joachim, 71.

Mathematiker vom Computer errechnete Koordinaten in mühsamer Handarbeit auf die Leinwände seiner Ölgemälde übertragen.

Schließlich ereigneten sich in Prag auch die ersten Gehversuche weltweit in Sachen Interaktivität: 1967/68 gab es dort mit dem *Kinoautomat* ein erstes interaktives Kino. Es war wie eine Art kollektiver *Hypertext* strukturiert: An bestimmten Stellen wurde der Film angehalten und das Publikum befragt, wie er weitergehen solle. Es konnte jeweils – aber wiederholt – zwischen vorbereiteten Alternativen gewählt werden. Interessanterweise wurden diese Experimente gleich nach Beginn der Okkupation 1968 unterbunden. Möglicherweise waren die neuen Machthaber weitsichtig genug, die politische Sprengkraft dieses Demokratisierungsversuchs gerade desjenigen Massenmediums durch das Prinzip *Wahlfreiheit* zu erkennen, das mehr als jedes andere von den Diktaturen des 20. Jahrhunderts instrumentalisiert worden war und so u.a. durch Sergej Eisenstein erheblich zum Aufbau der Sowjetmacht beigetragen hatte. Im Grunde erwiesen sich diese Befürchtungen der totalitären Machthaber berechtigt. Denn die *Samtene Revolution*<sup>269</sup> von 1989 war nicht zuletzt einer immer unmöglicher werdenden Aufrechterhaltung des totalen Staatsmonopols für die Benutzung der immer handlicher und leistungsfähiger werdenden Kommunikationsmittel – dem Kassettenrekorder, dem Personal Computer, der Videokamera, dem Fotokopierer – zu verdanken.

Zwischen 1968 und 1989 waren in Folge der sogenannten *normalisace*<sup>270</sup> medientechnische Experimente und Weiterentwicklungen schwierig bis unmöglich. Da zudem die meisten kreativen Kräfte emigriert waren – v.a. in die BRD oder in die USA – trat in Prag in dieser Hinsicht Stagnation ein. Während der politischen Starre dieser Zeit machte die legendäre tschechische *Underground*-Kultur im Wesentlichen da weiter, wo 1968 Schluß gewesen war: bei der Aktionskunst, bei *Velvet Underground*, der Band „Plastic People of the Universe“, bei *Fluxus* und *Flower Power*, bei verschrobenen Happenings und Performances aller Art. Ein günstiger Zufall wollte es, daß Ende der achtziger Jahre im Westen die Zeichen ganz ähnlich standen. Aus einer Laune der Mode heraus hatte man auch dort die frühen siebziger Jahre wieder entdeckt. So verberg die scheinbar mühelose Anschlußfähigkeit zweier

<sup>269</sup> *sametová revoluce*: die nahezu gewaltfreie Implosion des autoritären Sozialismus in Böhmen und Mähren (in der Slowakei wurde der Vorgang als „Sanfte Revolution“, „nežná revolúcia“, bezeichnet) und die Anfänge eines demokratischen Systems dort zwischen November 1989 und Januar 1990.

<sup>270</sup> „Normalisierung“: die restaurativ-totalitäre Politik der Unterdrückung aller Liberalisierungsbewegungen in der Tschechoslowakei nach deren Besetzung durch die Armeen von fünf Mitgliedsstaaten des Warschauer Pakts infolge des Prager Frühlings 1986. Insbesondere die 1977 gegründete Charta 77 wurde Ziel und Opfer dieser rigiden Verfolgung vor allem von Bürgerrechtlern.

Designkonzepte die tiefgreifende Dephasierung und Inkompatibilität der sie motivierenden Grundhaltungen. Vermutlich boten Kunst und Lebenshaltung in den siebziger Jahren sowohl dem medialen Experiment als auch der dokumentierenden Leistung der Medien besonders günstige Rahmenbedingungen – und in der ČSFR mehr als im Westen, weil der *spirit* dort zumeist unironisch als authentisch und nicht als Retro-Mode wahrgenommen wurde. Deshalb wohl konnten die gewaltigen Probleme und Selbstzweifel, die das tschechische Theater, den Film die Malerei und Bildhauerei ebenso wie die Literatur erschütterten, in der Medienkunst unverzüglich ins Positive gewendet werden. Zumindest ließe sich so die aus westlicher Sicht ungewöhnlich erscheinende Offenheit und Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit den elektronischen Medien erklären – in einem ansonsten ausgesprochen konservativen Kulturkontext.

Die Veränderungen, die sich in Prag zwischen 1989 und dem Auftritt Flussers 1991 vollzogen hatten, waren keineswegs nur politisch. Sie waren nicht einmal *vorwiegend* politisch,<sup>271</sup> sondern ereigneten sich überwiegend im Bereich gesellschaftlicher Kommunikation.

In einer solchen Situation ist man möglicherweise zu größeren Sprüngen bereit, als in Gesellschaften, in denen alles seinen gewohnten Gang geht. Das fahle, nervöse Licht des Bildschirms begann, einer tief verwurzelten, traditionellen Lesekultur den Garaus zu machen. Satellitenempfang, Videotheken in jedem Dorf, das erste landesweite Privatfernsehen *nova* – dies alles hat in wenigen Jahren die Gesellschaft, das Leben, den Alltag, mindestens so sehr verändert wie der politische Systemwechsel. Auch der war ja vor allem ein mediales Ereignis. Er wurde nämlich durch das (unzutreffende) Gerücht ausgelöst, das die Medien verbreiteten, Polizisten hätten einen demonstrierenden Studenten totgeschlagen.

### **Der Auftritt in Prag**

Flusser erstmals zu einem öffentlichen Vortrag nach Prag einzuladen, hatte nahegelegen. Es war an der Zeit gewesen, ihn in seiner Geburtsstadt vorzustellen. Schon 1968 hatte Flusser einen Besuch in Prag geplant. Als ihm, von Wien kommend, dann aber am Abend des 21.

---

<sup>271</sup> Möglicherweise hat man in Prag schon früher dazu geneigt, die wichtigen Dinge des Lebens als ästhetische Phänomene zu begreifen. Und alle politischen Parameter schienen ohnehin ihren Sinn verloren zu haben. Was bedeutete in dieser Situation schon *links* oder *rechts*, was *konservativ* oder *progressiv*? Was das Adjektiv „sozial“ trug, galt als kommunistisch; die „Kommunisten“ waren restaurativ-konservativ, und die Vertreter eines rücksichtslosen Manchester-Kapitalismus „ohne Adjektive“ wurden als *Liberale* wahrgenommen.

August noch in Österreich eine Karawane tschechischer Fahrzeuge entgegenkam und er – ein unglaublicher Zufall – in einem dieser Autos einen Jugendfreund erkannte, der ihm von der erneuten Besetzung Prags berichtete, verzichtete Flusser auf die Weiterreise. 1986 dann fuhren er und seine Frau Edith tatsächlich nach Prag – ein Besuch, der von der Literatur zu Flusser weitgehend ausgeblendet wird.<sup>272</sup> Dabei berichtet Flusser in einem Brief an seinen Freund Alex Bloch vom 16.5.1986 einigermaßen genau von der Reise, die Edith, Vilém, beider Sohn Victor und die Familie von Louis Bec gemeinsam unternommen hatten:

Die Bec-Kinder wollten in einen „salon de thé“, so daß wir die einzige sichtbare Konditorei besuchten. Winzig, armselig, ungenießbar und außerordentlich unhöflich (wir sprachen beide sofort ausgezeichnet tschechisch). [...] Auf höckrigem Pflaster und riesigem Verkehr von kleinen, schlecht gebauten Autos fuhren wir zum Gymnasium in der Zborovska (unverändert, jetzt „střední škola průmyslu“<sup>273</sup>) und über Klarov und Ujezd, zwischen Letná und Chotková, nach Dejvic. Jetzt Metro-Stationen, in welche die Bubenecká (meine Straße) mündet. In Nummer 5 erkannte mich Herr Hulek, der Sohn des Friseurs, der meinen Großvater kämmt und unten bei uns wohnte. Das Haus ist vernichtet, es wohnen dort 10 Parteien. [...] Alles war genauso wie in der Erinnerung, aber bedrohlich. [...] Niemand erkannte meinen Namen: Man bot uns Cakes an. [...] Wir waren so erschüttert, daß wir daraufhin die Stadt in der gleichen Richtung verließen und gegen 4 h absurderweise in Bayern gerettet waren.<sup>274</sup>

Der Besuch blieb ohne Folgen und hinterließ keinerlei Spuren. Flussers Name blieb im sozialistischen und noch im postsozialistischen Prag unbekannt. In dieser Hinsicht barg Prag auch beim ersten offiziellen Besuch 1991 ein gewisses Risiko. Zweifelhaft war auch, ob Flussers Theorien der post-histoire bei den tschechischen Intellektuellen, denen die Revolution von 1989 gerade als *Rückkehr der Geschichte* erschien, auf Interesse stoßen würden. Flusser schlug statt des ihm vom Goethe-Institut nahegelegten Themas zur Philosophie der Fotografie einen Vortrag über „Massenkommunikation, elitäre Kommunikation und Paradigmenwechsel“ vor.

Was den Termin anging, wollte er sich zuerst nicht festlegen: „Als Datum schwebt mir Ende November vor, doch bin ich über mein Chronogramm (klingt idiotisch) noch nicht völlig im klaren. Geben Sie mir in dieser Sache einige Freiheit?“<sup>275</sup>, schrieb er aus Robion. Schließlich wurde vereinbart, daß Flusser am 25. und 26.11.1991 für einen Vortrag und ein Seminar über Kommunikationstheorie und Philosophie der neuen Medien nach Prag kommen sollte,

<sup>272</sup> Im von mir am 1.5.2008 in New York aufgezeichneten Gespräch sagte Edith Flusser, sie und ihr Mann seien zwischen 1940 und 1991 sogar „ein paar Mal“ in Prag gewesen (Ströhl: Interview mit Edith Flusser).

<sup>273</sup> Berufsschule (Korrekt wäre: Střední škola průmyslu [Anm. A.S.]).

<sup>274</sup> Flusser: Briefe an Alex Bloch, 209 ff. Die falsche Schreibweise der Straßennamen wurde beibehalten (aber im Index korrigiert).

<sup>275</sup> nach: Ströhl, Bartmann: Heimkehr nach Prag. Diesem Text folgt auch sonst die Schilderung des Prager Auftritts Flussers weitgehend.

unmittelbar im Anschluß an den CULTEC-Kongreß in Essen über Perspektiven der Technikkultur. Den nach Prag vorgesehenen Auftritt in Wien hatte er als Reaktion auf den Vormarsch rechtsradikaler Kräfte unter Führung Jörg Haiders<sup>276</sup> abgesagt. Dies war nun, außer einem völlig spontan improvisierten, privaten Vortrag in der Fotogalerie *Dům fotografie (Haus der Fotografie)* kurz zuvor,<sup>277</sup> der erste Auftritt in seiner Geburtsstadt, die er, ebenfalls mit Edith, 1940 über Nacht verlassen hatte.

Zur Zeit von Flussers Prager Auftritt im November 1991 herrschte dort derselbe Enthusiasmus für die Medien wie vor der Phase des oktroyierten sozialistischen Realismus – versetzt mit dem Gefühl, Versäumtes eilig nachholen zu müssen. Hinzu kommt, daß in Mittel- und Osteuropa phänomenologisches Denken, von Edmund Husserl ausgehend, in Polen durch Roman Ingarden (1893 – 1970) und durch den tschechischen Masaryk-Schüler Jan Patočka (1907 – 1977) bis in die damalige Gegenwart der neunziger Jahre äußerst lebendig gehalten worden und nie aus der Mode gekommen ist. Flusser konnte dort sofort als aktueller Denker und Kulturanalytiker erkannt werden, der ein Analyseinstrumentarium auf der Höhe der Zeit anzubieten hatte.

Im Laufe seiner 51jährigen Abwesenheit von Prag hatte Flusser nahezu jeden Kontakt dorthin verloren. Die einzigen, die ihn in Prag vor seinem dortigen Auftritt im November 1991 zu kennen schienen, waren der Fotografiejournalist Josef Moucha, der Philosoph Petr Rezek und Michael Bielicky, ein Medienkünstler slowakisch-tschechischer Herkunft, der bei Nam June Paik in Düsseldorf studiert hatte und nun, zwischen Prag und Düsseldorf pendelnd, den ersten Studiengang für Medienkunst an einer tschechischen Kunstakademie aufbaute.<sup>278</sup> Bielicky hatte Flusser erstmals einige Monate zuvor zufällig getroffen und ihn dann in Robion besucht,

---

<sup>276</sup> Jörg Haider, der den Anlaß für die tödlich verlaufene Rückfahrt Flussers nach Deutschland gegeben hatte, starb selbst am 11. Oktober 2008 bei einem Autounfall.

<sup>277</sup> Flusser erzählt Patrik Tschudin am 30.9.1991, „die Leute haben mich außerordentlich freundlich empfangen und haben mich beim Schlawittchen gepackt, und obwohl ich nur 3 Tage dort war, haben sie mich in etwas geführt, das heißt ‚Haus der Fotografie‘, und ich habe aus dem Stegreif einen tschechischen Vortrag dort gehalten.“ (Vilém Flusser im Gespräch mit Patrik Tschudin. in: Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 121).

<sup>278</sup> Die Einladung Flussers ans Goethe-Institut Prag ging tatsächlich ausschließlich von dessen Mitarbeitern, vor allem von Christoph Bartmann und dem Gründungsleiter des Goethe-Instituts Prag, Jochen Bloss, aus. Es ist interessant, das in jeder Hinsicht unzutreffende Wunschdenken Flussers – sowohl bezüglich der Initiatoren seiner Einladung als auch der damaligen Offenheit der tschechischen Öffentlichkeit für Impulse von Emigranten wie auch seiner eigenen Bekanntheit in Prag – zu sehen. Im Gespräch mit Patrik Tschudin im September 1991 äußert sich Flusser nämlich wie folgt über seine bevorstehende Pragueise: „Die Leute möchten gern jemanden haben, der viele Jahre draußen war und jetzt wiederkommt. Und so bin ich dann im November eingeladen, dort einige Vorträge zu halten auf dem Masaryk-Quai – nomen est omen. Von einigen tschechischen Stellen bin ich dort eingeladen, aber es bezahlt das Goethe-Institut, was ein Beweis dafür ist, daß die Tschechen kein Geld haben.“ (Vilém Flusser im Gespräch mit Patrik Tschudin. in: Von der Freiheit des Migranten, 122).

wobei der Videofilm „Vilém Flussers Fluß“ entstand. Bielicky wurde nun zu Flussers Führer durch Prag.

Noch am Tag seiner schließlichen Ankunft in Prag 1991, dem 22. November, ergeht sich Flusser in der Lobby des Hotels *Ungelthof* in Tiraden über die Dummheit und Unkultur der Prager Kellner. Er ist in einem anderen Prag aufgewachsen, legt an die Verhältnisse von 1991 die strengen Maßstäbe des Jahres 1936 an. Das Essen fällt durch, die Menschen auch, die Bauten zum Teil. „Wissen Sie, daß hier, in diesem Hof bei der Teynkirche, die deutschen Kaiser gekrönt worden sind? Und schauen Sie, was man draus gemacht hat!“<sup>279</sup> Er meint die aktuelle Prager Mischung aus Verwahrlosung und ein bißchen postsozialistischer Komfort-Ambition. Und ein Haß gegen die Händler bricht durch, die aus den Bethäusern seiner Jugend Wechselstuben gemacht haben. Überhaupt ist Flusser nicht milde in seinem Urteil über das heutige Prag. Für ihn sind die meisten Tschechen weniger Opfer des Kommunismus und Faschismus als willige Mitläufer. Ihre Dummheit manifestiert sich für ihn in billigem Kommerz, in kultureller Einfalt und technischer Rückständigkeit. Zwischen Kommunisten, Dissidenten und „anderen Oberkellnern“ macht Flusser da kaum einen Unterschied. Gleichzeitig entfaltet er beim Abendessen (seinem drittletzten) seine pädagogische Sendung: Er will geistige Wirkung entfalten, einen Beitrag leisten, daß dieses Land, diese Stadt wieder herangeführt werden an die Gegenwart. Dabei machte er sich keinerlei Illusionen darüber, daß ihm selbst der Rückweg versperrt war: Flusser war in gewisser Weise aus der Zeit gefallen, *deplaciert* wie seine Lebensstationen. *Heimat* konnte es für Flusser, nachdem dieser einmal die Bodenlosigkeit als eigentlich menschenwürdigen Zustand akzeptiert hatte, ohnehin nicht mehr geben. Und wie einem neuangekommenen Fremden<sup>280</sup> fehlte ihm für seine ehemalige Heimat der Zugangscodex:

Die Republik mag sich für jenen, der heimkehren will, geöffnet haben, aber dies lässt die Mauern der Heimat unangetastet. Er mag zwar versuchen, den Schlüssel zur Haustür wiederzufinden, und sich selbst den Heimweg zu öffnen, aber er wird bald merken, dass das Schloss im Verlauf der letzten 50 Jahre ausgewechselt wurde. Er kann die Heimat selbst nicht mehr entschlüsseln [...].<sup>281</sup>

<sup>279</sup> Ich bedanke mich bei Christoph Bartmann für die schriftliche Überlieferung dieses Zitats.

<sup>280</sup> vgl.: „Die Soziologen scheinen uns zu belehren, daß die geheimen Codes der Heimat von Fremden (zum Beispiel von Soziologen oder Heimatlosen) erlernt werden können, da ja die Beheimateten selbst sie zu lernen hatten, was die Initiationsriten bei den sogenannten Primitiven belegen. Daher könnte ein Heimatloser von Heimat zu Heimat wandern und in jede von ihnen einwandern, wenn er nur an seinem Schlüsselbund alle notwendigen Schlüssel zu diesen Heimaten mit sich trägt. Die Wirklichkeit ist anders.“ (Flusser: *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*. in: Flusser: *Bodenlos*, 253).

<sup>281</sup> Flusser: *Heimkehr?*

Die Neigung vieler Tschechen, die schwierige Gegenwart mit einem Blick auf die Geschichte zu entschuldigen, war Flusser unverständlich. Prag sollte wieder ein Gegenwartsort werden wie Paris, Berlin oder São Paulo. Und Professor Flusser aus Robion hatte etwas mitzuteilen.

Gehör zu finden beim Publikum und Aufnahme bei den elektronischen Medien, war Flusser wohl kein bloß von Eitelkeit diktiert Wunsch. Sein Verlangen nach Wirkung hatte vielmehr mit seiner jahrzehntelangen Abwesenheit von Europa – und in diesem Fall zugespitzt: von Prag – zu tun, das ihm stets die Mitte der Welt geblieben war. Es spiegelte aber auch seine Vorstellung von Kommunikation, in der etwas von Kommunion enthalten war.

### **Über die Tschechen**

Am 25. November 1991 schließlich hielt Flusser auf Einladung des Goethe-Instituts Prag dort seinen ersten öffentlichen Vortrag in der Stadt, die einmal seine Heimatstadt gewesen war. Der Saal des Goethe-Instituts war bei Flussers Prager Debüt wider Erwarten überfüllt. Größtenteils auf Deutsch, aber mit gelegentlichen Ausflügen ins Tschechische (eine Sprache, die er seit einem halben Jahrhundert kaum mehr gesprochen hatte), bot er dem erstaunten Publikum einen atemberaubenden, von gelegentlichen Asthmaanfällen unterbrochenen Parforceritt nicht nur durch seine eigenen philosophischen Thesen, sondern auch durch einige Jahrtausende Philosophiegeschichte. Weder hielt er sich an seinen vorbereiteten Vortrag „Paradigmenwechsel“, noch ließ er den Hilferuf aus dem faszinierten, hilflosen und überwältigten Publikum, „wir sind gerade erst beim Telefon angekommen“, gelten: Vilém Flusser rechnete, hart an der Grenze zur Publikumsbeschimpfung, mit der Stadt ab, die „ihre Kinder nicht, wie Athen den Sokrates, umbringt, sondern [...] sie verstümmelt und aussetzt“<sup>282</sup>.

Die Veranstaltung wurde zum Rigorosum für das Prager Publikum, in dem der Professor einer Klasse von Prüflingen die Leviten für die Versäumnisse aus fünfzig Jahren las. Flusser verband, häufig, offenbar ohne dies selbst zu bemerken, von einer Sprache in eine andere springend, auf abenteuerliche Weise philosophische Herkunft und technologische Zukunft. Er provozierte und forderte sein Publikum, das Schwierigkeiten damit hatte, den Spagat zwischen Thomas von Aquin und Marshall McLuhan mitzumachen, als Flusser von den

---

<sup>282</sup> Flusser: Der Ruhm, der die Sterne berührt. in: Flusser: Nachgeschichten, 15.



Medien der Zukunft schwärmte. Angesichts der Medienentwicklung relativierte er die gerade herrschende politische Euphorie in Prag: „Was uns selbst betrifft, so werden wir die ganze Geschichte getrost den automatischen Maschinen überlassen können. Da all dieses automatische und mechanische Zeug besser Geschichte machen wird als wir, werden wir uns auf anderes konzentrieren können.“<sup>283</sup>

In der Tschechoslowakei vollzog sich damals gerade die Machtergreifung der Medien der Zukunft über die Realität der vergehenden Gegenwart noch abrupt, schmerzhafter, rücksichtsloser, bedrohlicher und verheißungsvoller als im Westen. Hierher war die Geschichte eben erst zurückgekehrt – nach zwanzigjährigem Stocken. Und nun sollte, Flusser zufolge, eine geschichtslose, posthistorische Zeit anbrechen, in der es keine Ereignisse mehr geben sollte? In der zuvor noch heiß am Biertisch diskutierte politische Entscheidungen an „all dieses automatische und mechanische Zeug“ delegiert, auf die kühle Frage der Programmierbarkeit und der medialen Vermittelbarkeit reduziert werden sollten? In der kein Geräusch, kein Bild existiert, wenn es nicht von einem Mikrofon, von einer Kamera aufgezeichnet wird?

„Vilém Flusser, Boîte Postale 10, Le vieux village, F-84440 Robion“, stand zuletzt auf der Schiefertafel, auf der der Philosoph während seines Seminars nur ein paar Striche gemacht hatte, ehe ihn wieder seine Rede weiterriß, die atemlos von Einfall zu Einfall voranstürzte, ohne dabei einen Augenblick an Spannung zu verlieren. Flusser war ein Meister der Geistesgegenwart. Improvisation und Unterhaltung waren sein Metier. Sein letzter öffentlicher Sprechakt war eine Einladung an alle Zuhörer, ihm zu schreiben, mit ihm zu kommunizieren.

Obwohl Prager mit Leib und Seele, hat Flusser seine Stadt in Leben und Werk transzendiert. Die Option einer lebenslangen Seßhaftigkeit in Prag erscheint im Licht seines Denkens als die eigentliche Katastrophe. Deshalb gibt er in seinem wohl letzten Interview in den Räumen des Goethe-Instituts Prag allen Daheim- und Zurückgebliebenen noch einen guten Rat mit, der

---

<sup>283</sup> Flusser: Die Schrift, 12. Bei dem als „Paradigmenwechsel. Vortrag im Prager Goethe-Institut am 25. November 1991“ publizierten Text Flussers handelt es sich zwar um das Typoskript, das dieser zuvor ans Goethe-Institut Prag geschickt hatte. Sein Vortrag, wie er ihn dann tatsächlich hielt, wies jedoch mit dem Text des Typoskripts keinerlei Übereinstimmung auf. Dieser frei improvisierte Originalvortrag Flussers ist nicht erhalten. Es existiert lediglich ein Videomitschnitt von diesem letzten Auftritt Flussers, der aber so erhebliche technische Mängel aufweist, daß der gesprochene Text kaum zu verstehen ist. Das hier angeführte Zitat stammt zwar aus „Die Schrift“ (1987); meiner Erinnerung zufolge hat sich Flusser aber in seinem Vortrag auf sehr ähnliche Weise lakonisch über Geschichte und Maschinen bzw. Apparate geäußert.

neben Hochmut und Egozentrik auch das Trauma der Vertreibung spiegelt und Dagebliebensein zum Vorwurf erhebt:

Es gibt fabelhafte Menschen in der Tschechoslowakei, und diese fabelhaften Menschen, die müssen nach Luxemburg oder nach Amerika, wozu sitzen die in dem blöden Prag? Und dort können sie etwas machen. [...] Denn, schauen Sie, die Tschechen sind a fabelhaftes musikalisches Volk. Der Tscheche is doch a Musikant, ja? Was machen die dort mit ihren bleden Celli?<sup>284</sup>

### **Das Ende des Prager Pfads**

Am folgenden Tag hielt Flusser noch ein Seminar, eine Art Fragestunde, ebenfalls im Veranstaltungssaal im zweiten Stock des Goethe-Instituts Prag am Masarykovo nábřeží 32.<sup>285</sup> Den Pragaufenthalt beschloß ein fröhliches, opulentes Gastmahl für acht Personen in der unmittelbar über dem Goethe-Institut gelegenen Wohnung von dessen Leiter Jochen Bloss. Gegen Mitternacht brachte ich Edith und Vilém in die nahegelegene *Kavárna Slávia*, wo sie noch eine kurze Verabredung mit Petr Rezek hatten.

Am darauffolgenden Tag, dem 27. November 1991, brachen Edith und Vilém Flusser in aller Frühe auf, um zu einem Arzt nach Gießen zu fahren. Edith hatte einen Zahn verloren. Wie immer fuhr Edith; wie immer blieb Vilém unangeschnallt. Noch bevor sie die Grenze erreicht hatten, fuhren sie bei schlechter Sicht mit ihrem Pkw auf der Landstraße bei Bor u Tachova auf einen stehenden, unbeleuchteten Lastwagen auf. Edith brach sich das Brustbein, blieb ansonsten aber körperlich unversehrt; Vilém Flusser wurde durch die Windschutzscheibe geschleudert und war sofort tot.

Kurz vor diesem letzten, tödlich verlaufenen Besuch in Prag hatte Flusser bereits, wie erwähnt, eine kurze, private Reise in seine Geburtsstadt unternommen. Er nutzte dieses erste Wiedersehen nach mehr als einem halben Jahrhundert Exil zum oben erwähnten kurzen Spontanvortrag im *Dům fotografie* und auch zu einer Wiederbegehung seines alten Schulwegs, der ihn täglich von der elterlichen Wohnung in der Bubenečská 5 in Dejvice ans Smíchover Gymnasium und zurück geführt hatte. Im Nachvollzug dieses Weges aus einer Distanz von über 50 Jahren wirft Flusser Fragen zur Topographie seines Geburtsortes auf. Er

<sup>284</sup> Ströhl, Bartmann: Der letzte Mohikaner.

<sup>285</sup> Dabei entstand auch – als letzte Aufnahme von Flusser – das Foto von Josef Šnobl, das dieser Arbeit vorangestellt ist.

wundert sich, daß die Stadt, die ihm früher einmal unermesslich schien, nun in einer halben Stunde bequem zu durchlaufen war. Und er beantwortet sich die Frage, ob Prag denn tatsächlich bloß eine Kleinstadt sei: „Es gilt zwischen quantitativen und qualitativen Größen zu unterscheiden; zwischen in Kilometern meßbaren und monumentalen. Prag ist eine monumentale Kleinstadt.“<sup>286</sup>

Zurückgekehrt nach Robion, hatte er notiert:

Was ich einst als Bub in atemloser Eile durchlief, um rechtzeitig zur Lateinstunde zu kommen, uns was ich jetzt als alter Mann atemlos durchschreite, um mich selbst wiederzufinden, ist das namenlose Unheil, das das zwanzigste Jahrhundert über die großartige Bühne Prag hat ergehen lassen: jenes Unheil, aus dem ich gemacht bin.<sup>287</sup>

Mit Flusser starb der *letzte Mohikaner* – so eine Selbstbezeichnung<sup>288</sup> – des jüdischen Prag, einer der schillerndsten Vertreter des längst untergegangenen intellektuellen mitteleuropäischen Alteuropas und einer der letzten großen Prager Intellektuellen aus der Zeit, in der tschechische, jüdische und deutsche Gruppen hier eine schwierige und fruchtbare Koexistenz führten. Mit Flusser, so ließe sich sogar zugespitzt, aber ohne Übertreibung sagen, starb im Grunde die alte tschechisch-jüdisch-deutsche intellektuelle Tradition, die auch Kafka, Werfel, Freud und Husserl genährt hatte. Der in der heutigen Slowakei geborene Publizist, Germanist und Diplomat Eduard Goldstücker überlebte Flusser um neun Jahre, und Lenka Reinerová, Schriftstellerin, Dolmetscherin und Übersetzerin, einstige persönliche Assistentin Egon Erwin Kischs, verstarb, 92jährig, im Juni 2008 in Prag. Lediglich der 1926 in Prag geborene Lyriker Franz Wurm lebt und arbeitet heute noch in Zürich.

Der „neue“ jüdische Friedhof na Olšanech in Prag ist ein Denkmal der einst trikulturellen Gesellschaft Prags. Die Namen auf den Grabsteinen sind weit überwiegend deutsch. Heute finden hier nach jahrzehntelanger Unterbrechung wieder – vereinzelt – Beerdigungen statt. Dort wird am 29.11.1991, nur wenige Meter vom Grab Franz Kafkas entfernt, der brasilianische Staatsbürger Vilém Flusser bestattet. Es ist ein kalter, trüber Tag; die Begräbniszeremonie wird, da die Gemeinde zu dieser Zeit ohne Rabbiner ist, vom Gemeindevorsteher und zwei alten Gehilfen vorgenommen. Auf Tschechisch und Deutsch werden kurze Reden gehalten. Eine Handvoll Trauergäste ist gekommen, Vilém Flussers Tochter Dinah und die beiden Söhne Vicki und Mischa, sein Verleger Stefan Bollmann,

<sup>286</sup> Flusser: Mein Prager Pfad (Für Karel Trinkewitz). in: Flusser: Bodenlos, 273.

<sup>287</sup> ebd., 275.

Bekannte seiner Eltern, der Medienkünstler Michael Bielicky, die wenigen Prager, die Flusser kennen, dazu ein paar Freunde aus Deutschland, ein Vertreter der brasilianischen Botschaft, Kollegen vom Goethe-Institut Prag.

Wenn Sie im Fluß der Ereignisse schwimmen, dann können Katastrophen stattfinden. Wenn Sie aus dem Fluß der Ereignisse herausgeschleudert wurden, was geht Sie das an? Ich bin herausgeschleudert worden.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> ebd., 273.

<sup>289</sup> Nüchtern, 39.

## 2. Eine Rezeptionsgeschichte

In neuester Zeit nimmt die Zahl der vor allem an deutschsprachigen und brasilianischen Universitäten entstehenden Hauptseminar-, Diplom- und Magisterarbeiten über Flusser sprunghaft zu. Gesamtdarstellungen seines Lebens und Werkes fehlten bislang jedoch weitgehend. Es erübrigt sich fast zu betonen, daß der hier folgende Versuch einer ersten, abrißhaften Geschichte der Rezeption Flussers bruchstückhaft und subjektiv bleiben muß.

Flussers Fähigkeit, die Ambivalenz der kommunikationstechnischen Entwicklung und der Postmoderne genauer und tiefer zu sehen, sie klar zu benennen und vorbehaltlos zu untersuchen, ohne ihre Widersprüchlichkeit ideologischen Parolen zu opfern, sie also in ihrem ganzen Ausmaß zu ertragen, unterschied ihn tiefgreifend von anderen zeitgenössischen Denkern und von den meisten Protagonisten medientheoretischer Debatten – und prägte zugleich seine Rezeption: Galt er den einen als zynisch-pessimistischer Prognostiker des Niedergangs der Schriftkultur und mithin der gesamten westlichen Zivilisation, so sahen andere in ihm den Propheten eines neuen, nachgeschichtlichen Humanismus, der sich auf der Grundlage der gegenwärtig entstehenden Medien und Kommunikationsstrukturen entwickeln werde. Flusser hat selbst beiden Sichtweisen Vorschub geleistet. Philosoph, Medientheoretiker und Schriftsteller, sogar Journalist, in einer Person, bemühte er sich nie um den von ihm wohl erwarteten „akademischen Stil“<sup>290</sup>.

Provokative, kreative semantische Spiele mit der Etymologie, existentialistisch – und bisweilen auch religiös – gefärbter Sprachgebrauch und phänomenologisch geprägte Herangehensweisen an Problemstellungen verwirrten und verärgerten die akademische Welt. Als Hürde für eine breite Rezeption Flussers erwiesen sich der spielerische Charakter und dichterische Zug seines Denkens, die in seinen Erkenntnistheorie-Fiktionen ihren deutlichsten Ausdruck fanden. Kennzeichnend für Flussers Arbeitsweise war zudem, daß er seine wichtigsten Fragestellungen in zahllosen variierenden Aufsätzen immer wieder neu bearbeitete. Er dachte seine Ideen weiter, indem er sie wiederholt – meist in verschiedenen Sprachen<sup>291</sup> – in knapper, konzentrierter, oft lakonischer Form für sich und den Leser oder Hörer neu entwickelte: Jeder Essay ist tatsächlich ein Versuch, ex nihilo zu philosophieren. So kann man dem Philosophen beim Denken zuschauen (und in gewisser, für Flusser

---

<sup>290</sup> Flusser: Essays, 1.

<sup>291</sup> Die maßgebliche Studie hierzu ist Guldin: Philosophieren zwischen den Sprachen.

charakteristischer Weise: *zuhören*); der Nachteil dieser Methode ist jedoch, daß sich Flussers einzelne Vorträge und Texte konsequenterweise auch stärker inhaltlich überschneiden, als dies bei anderen Denkern zumeist der Fall ist.

Obwohl Flusser auf bildende Künstler unmittelbar intensiver wirkte als auf Theoretiker, ist sein Einfluß auf letztere leichter aufzuzeigen. Der Grund hierfür ist einfach: Die Wirkung von Gedanken, die verbal formuliert worden sind, auf visuelle Kunst nachzuverfolgen, ist ein schwieriges Unterfangen. Es setzt eine überprüfbare Transcodierung, eine abgleichbare Übersetzung von einem Code in den anderen voraus. Und gerade dieses Problem bildet das Zentrum von Flussers Interesse. Also besteht hier die Gefahr der Konfusion des Gegenstands der Überlegungen mit seiner Methode. Wie kann man über die Wirkung von Flussers Worten auf Visuelles sprechen, ohne den visuellen in einen verbalen Code zu übersetzen?

Bei der Lektüre kunstgeschichtlicher Texte scheint deren zentrales Problem – und das gilt auch für die Kritik von Bildern in einem viel weiteren Sinne – daß in ihren Interpretationen nicht Bilder analysiert und gedeutet werden, sondern ihre Domestizierungen: Transcodierungen von Bildern und Bildelementen in verbale Sprache. Im Anschluß an diesen Vorgang wird dann anhand dieser Übersetzungen im Grunde Textanalyse getrieben. Am Anfang jeder Interpretation z.B. eines Gemäldes steht aber eine Bildbeschreibung, eine Verschriftlichung seines Inhalts und seiner formalen Aspekte, die dann wiederum zur Grundlage einer Analyse wird, als wäre das Ziel des Unterfangens eine Textanalyse. Das Bild selbst tritt über der Analyse und Interpretation seiner Umcodierung und Verschriftlichung in den Hintergrund.<sup>292</sup> Man könnte unter Verweis auf Flussers Überlegungen zu den Rückwirkungen von benutzen Codes auf das sie benutzende Denken argumentieren, es sei eben ein Effekt der Benutzung verbaler Codes, daß sie andersgeartete in den Hintergrund drängen. Flusser selbst hat – wenn auch im Kontext der technischen Bilder – zu Recht darauf hingewiesen, daß es bis heute keine nennenswerte Bildkritik gibt. Und natürlich ist dieses Problem letztlich unlösbar, da ja, wie von Flusser immer wieder hervorgehoben, Kritik eine Funktion der Schrift ist und außerhalb linearer Strukturen ins Leere greift.

---

<sup>292</sup> Nach Friedrich Kittler gilt Analoges für Freuds Psychoanalysen; laut Norbert Bolz auch für Walter Benjamins Filmtheorie (vgl.: Bolz: Die Schrift des Films, 31).

## Die Vermittler: Herausgeber, Verleger, Fotografen

Ein Philosoph und Journalist, dem (neben den Verlegern Andreas Müller-Pohle und Stefan Bollmann) eine Schlüsselrolle dabei zukam, Flusser in den deutschsprachigen Ländern bekannt zu machen, ist Florian Rötzer. Wie die meisten Mediendenker seiner Generation in Deutschland, ist Rötzer von der Kritischen Theorie geprägt. Anders als die meisten ihrer Vertreter jedoch, widmete er sich bereits sehr früh, energisch und ausdauernd philosophischen Fragestellungen um die neuen Medien. In ungezählten Artikeln versuchte er mit geradezu pädagogischem Eifer, zu vermitteln und eine gebildete Leserschaft davon zu überzeugen, der Entwicklung der Medien mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Wie Flusser glaubte er, daß wir uns inmitten eines Paradigmenwechsels befänden und daß sich das künftige soziale Leben in der heraufziehenden immateriellen Kultur zu einem großen Teil in einem Netzwerk interaktiver Medienkanäle abspielen werde. Wie Flusser begrüßte er diese Aussicht als potentiell befreiend und als menschlicher als eine Zivilisation, die auf harte Objekte aufgebaut ist. In vielen Aufsätzen pries Rötzer Flussers Evokation der

Geschichte der Philosophie, um sie zu verabschieden im Zeichen einer Kultur des sich [sic] von allen Referenzen befreiten Bildes: eine paradoxe Philosophie, die gegen sich selbst arbeitet, um einem anderen Wissen Platz zu schaffen, das der Philosophie, wie wir sie kennen und in der auch Flusser sich bewegt, nicht mehr bedarf.<sup>293</sup>

Rötzer, einer der Entdecker Flussers in Deutschland, bezog sich einmal auf Flusser als „a ferryman – not turned back like Benjamin’s angel of history but looking ahead, and driven by the terrible storms in his back“<sup>294</sup>. Nach Flussers Tod bilanzierte Rötzer dessen Leistung:

Diese eigentlich menschliche Fähigkeit der Projektion von Sinn in ein absurdes Universum weder durch den Abfall noch durch falsche Vererdungen zu lähmen, sondern sie auch in ihren destruktiven Eigenschaften offenzuhalten und zu akzeptieren, war das zentrale Motiv seines Denkens und seiner existentialistischen Phänomenologie.<sup>295</sup>

Ohne Zweifel aber hatte Andreas Müller-Pohle den größten Anteil daran, Flusser in Deutschland überhaupt sichtbar zu machen. Darüber hinaus wurde Müller-Pohle zu einem wichtigen Dialogpartner Flussers, der dessen Produktivität kontinuierlich anstachelte und die Entwicklung von Flussers Interesse hin zur Fotografie und den technischen Bildern kritisch begleitete und förderte. Der Fotograf, Verleger und Herausgeber des Magazins „European

<sup>293</sup> Rötzer, Florian: Fürsprecher des Neuen. in: Flusser: Die Revolution der Bilder, 228.

<sup>294</sup> Rötzer: Entdeckung der Heimatlosigkeit, 25. Zu Benjamins Engel der Geschichte vgl. *Neuorientierung: Nomadismus und phänomenologische Kommunikologie*.

<sup>295</sup> Rötzer, Florian: Von Gesten, Dingen, Maschinen und Projektionen. in: Flusser: Dinge und Undinge, 150.

Photography“ war der erste Verleger Flussers in Deutschland. Die beiden trafen sich erstmals 1981, als Flusser zum ersten Mal in Deutschland vortrug. Müller-Pohle schlug Flusser damals vor, ein Buch zu veröffentlichen, das ursprünglich Flussers verstreute Aufsätze und Analysen zur Fotografie zusammenfassen sollte. Flusser stimmte sofort zu und schrieb „Für eine Philosophie der Fotografie“. Dies war der Anfang einer langjährigen Zusammenarbeit.

Ein anderer Fotograf, der Flusser ein wertvoller und anregender Dialogpartner wurde, war Gottfried Jäger, Professor für die künstlerischen Grundlagen der Fotografie in Bielefeld, und als Fotograf außerordentlich einflußreich in Deutschland. In einem der Texte, die Flusser für und über Jäger schrieb, heißt es:

Der Wirkung von Fotos liegen, noch offensichtlicher als in der Malerei, sinn-gebende Wechselbeziehungen zwischen Bild und Objekt zugrunde. Es gibt keine reine Reproduktion, also das rein mimetische Bild, sondern stets eine Produktion, eine poetische Qualität. Jäger nutzt diese theoretische Einsicht bei seinen Versuchen, den poetischen Parameter beim Bildermachen besonders zu betonen. [...] Tatsächlich bilden der Apparat und der Mensch eine Funktionseinheit. Jäger gehört zu denen, die das verstehen. Seine Aufmerksamkeit gilt der Funktion des Apparates ebenso, wie seiner eigenen Vorstellung. [...] Jägers Arbeit und seine theoretischen Beiträge sind wichtige Schritte auf dem Weg in eine neu entstehende Kultur technischer, durch Apparate erzeugter Bilder.<sup>296</sup>

Und Jäger über Flusser:

Es geht mir darum, die Fotografie wie die technischen Apparate, nicht zu verabsolutieren, sondern die von Flusser wie von keinem anderen zuvor so formulierte Idee einer Verbindung von Technik, Kunst und Freiheit mit Hilfe des Fotoapparates oder anderer Mittel wie dem des neu oder anders als üblich angewendeten Computers zu verwirklichen. Das gehört nach Flusser zur letzten Herausforderung an die zivilisierte Welt.<sup>297</sup>

In seinem Nachruf auf Flusser faßt Jäger seine Haltung zu Flusser zusammen:

Flusser hat Sinn gestiftet mit seiner Argumentation und seinen bohrenden Fragen, er hat Bewegung und Aktivität geschaffen. Er war kein Philosoph nach „innen“, sondern nach „außen“. Seine Gedanken zielten auch immer auf das Praktische, Machbare. Sie bildeten eine Spirale, die nach ihren Rändern hin immer offener wird und andere Territorien berührt.<sup>298</sup>

Jäger sah in Flusser einen Gründervater, der einer neuen Generation von Künstlern, Wissenschaftlern, Technikern und Politikern ein Programm gibt. „Es heißt: ‚Freiheit im

<sup>296</sup> Flusser: Kommentar zu *Generative Photography*, 67.

<sup>297</sup> Jäger: Prof. Gottfried Jäger im Gespräch mit Dr. Andreas Beaugrand am 16. August 1994 in Bielefeld. in: Jäger: Schnittstelle, 18.

<sup>298</sup> Jäger: Freiheit im Apparatekontext, 83.



Apparatekontext‘. Dieses Vorhaben ist, wie er sagt, das einzige, wofür künftig ernsthaft einzutreten und zu kämpfen ist: ‚Der Apparat ist das Ziel der Geschichte.‘<sup>299</sup>

Ein wenig resignativ schreibt Jäger: ‚Kein anderer moderner Medientheoretiker und Philosoph hat sich in den vergangenen Jahren so vehement positiv für die Fotografie und ihre Erneuerung eingesetzt. Die fotografische Zunft hat ihm viel zu verdanken. Nur wenige haben es bemerkt.‘<sup>300</sup>

Einer der wenigen, die es doch bemerkt haben, war der Filmemacher Harun Farocki, einer der eigenwilligsten und anregendsten Dokumentarfilmer in Deutschland (und wie Flusser in Böhmen geboren). Farocki interessierte sich stets für die Implikationen des von ihm benutzten Mediums. Er drehte einen Interviewfilm mit und über Flusser<sup>301</sup> und veröffentlichte zwei Aufsätze über ihn.<sup>302</sup> Sie zeigen außergewöhnliche Kenntnis und Wertschätzung von Flussers Thesen. Einige der essayistischen Filme Farockis, wie etwa ‚Bilder der Welt und Inschrift des Krieges‘ (1988), weisen deutliche Parallelen zu (oder Spuren von) Thesen sowohl Flussers als auch Paul Virilio auf.

### **Kritik zu Lebzeiten Flussers**

Betrachtet man im Flusser-Archiv die Rezensionen zu Flusser, die zu dessen Lebzeiten erschienen sind, so fällt zunächst deren erstaunlich geringe Anzahl auf. Hinzu kommt, daß die Aspekte, auf die sich Kritiker und Kollegen in Flussers Werk bezogen haben, so vielfältig und über so viele wissenschaftliche und künstlerische Disziplinen verteilt sind, daß von einer einheitlichen, konzentrierten Rezeption, von einem sich entwickelnden Dialog gar, nicht die Rede sein kann. Es ist auch nahezu unmöglich, allgemeingültige Schlüsse aus diesen Besprechungen zu ziehen.

In den deutschsprachigen Ländern war Flusser einer von nur wenigen bekannten Philosophen, die den Herausforderungen, die eine von den Medien geprägte Zukunft stellte, frühzeitig und ohne Reservierungen begegneten. Dies begründete, von seiner Fotophilosophie ausgehend,

---

<sup>299</sup> ebd., 82.

<sup>300</sup> ebd.

<sup>301</sup> Farocki: Schlagworte – Schlagbilder.

<sup>302</sup> Farocki: Das Universum ist leer, 1986, 77; sowie Farocki: Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 1987.

seinen Ruhm, kategorisierte ihn aber auch zu einem Medientheoretiker und machte ihn zu einer „Kultfigur der schönen neuen Medienwelt“<sup>303</sup>. Vom Anfang seiner Rezeption in Deutschland und Österreich an wurde Flusser als „Prophet der Informationstechnologien“ und als „Geheimtip aller high-tech Inspirierten“<sup>304</sup> etikettiert. Andererseits erfuhr er eine nahezu vollständige Mißachtung seitens der akademischen Welt. 1989 veröffentlichte schließlich „Der Spiegel“ ein drei Seiten langes Portrait Flussers, das wohlwollend, beinahe schon enthusiastisch gestimmt war:

Flusser ist ein radikaler Vordenker der neuen Techniken von Chip, Schirm und Computer. Unter den Freaks gilt er als der heimliche Star. [...] Die „Informationsgesellschaft“, dieser hohle Textbaustein aus der Standard-Rede der Computer-Manager, wird bei Flusser eine konsequent zu Ende gedachte Ungeheuerlichkeit. [...] Auf den ersten Blick erscheint es schon unwirklich: Ein Prager Jude, ehemaliger Fabrikdirektor, noch immer mit brasilianischer Professur, wird zum Insider-Tip der europäischen Computer-Subkultur.<sup>305</sup>

### **„Für eine Philosophie der Fotografie“**

Als Flusser „Für eine Philosophie der Fotografie“ 1983 veröffentlichte, war er bereits über 60 Jahre alt. Er hatte den Sturz in die Bodenlosigkeit, das Projekt Brasilien sowie zwei Emigrationen hinter sich und befand sich in seinem dritten Lebensabschnitt. Er lebte damals bereits seit zehn Jahren wieder in Europa. Die beträchtliche öffentliche Aufmerksamkeit, die „Für eine Philosophie der Fotografie“ erzielte, beschränkte sich jedoch auf Westdeutschland. In Frankreich, wo er lebte, blieb Flusser weiterhin unbekannt.

In seinem Nachruf auf Flusser versuchte Fred Forest, ein Pionier der Videokunst in Frankreich und enger Freund Flussers, zu erklären, weshalb Flusser auf so erstaunliche Weise jede Resonanz in Frankreich verwehrt blieb:

Brillant, exzessiv und ekstatisch, wie er war, hatte er alle Eigenschaften, um die Salonintellektuellen mit Krawatte und Anzug zu verstören. Deswegen wurde er übrigens auch in Frankreich marginalisiert, da seine Persönlichkeit, seine Paradoxa und seine Gebärden im Land von Descartes zu sehr vom akademischen Gehabe abwichen. Trotz seines Ansehens hat er darunter gelitten. Er hat mir verschiedentlich anvertraut, daß er es als Ungerechtigkeit empfand, die man ihm in einem Land zufügte, das er, der ewige Emigrant, sich als Wohnsitz

---

<sup>303</sup> Liessmann, 27.

<sup>304</sup> Preikschat, 30. In der selben Ausgabe fragt Heino Apel: „Die Frage bleibt, ist Flusser der Geheimtip für philosophisch, künstlerisch und high-tech Inspirierte, oder dürfen wir ihn schleunigst wieder vergessen?“ (Apel, 32).

<sup>305</sup> Schmidt-Klingenberg, 133 ff.

ausgewählt hatte. Die vor allem aus Deutschland kommende Anerkennung erlaubte es ihm dann besser, diese Frustration zu ertragen.<sup>306</sup>

Ironischerweise erzielte Flusser Mitte der achtziger Jahre öffentliche Wirkung gerade in der mitteleuropäischen, deutschsprachigen Welt, der er 1940 mit dem nackten Leben entflohen war. Gemeinsam mit Jean Baudrillard, Paul Virilio und Ivan Illich gehörte Flusser nun zu den begehrtesten Persönlichkeiten auf dem Gebiet eines weitgehend außerakademischen philosophischen Futurismus, der vor allem in Designzentren, Kunstakademien und Think Tanks Hof hielt: Gerade im Zusammenhang mit der damals modischen Leitwissenschaft der *Medientheorie* hatte sich eine lebhaft Szene, eine intellektuelle Parallelwelt neben den Universitäten entwickelt, die erst später (= heute) von diesen aufgenommen wurde.

Obwohl Flussers Hintergrund und Ansatz ganz andersartig waren, wurden seine Bücher im deutschsprachigen Raum im Kontext mit denen einiger früherer Strukturalisten wahrgenommen, die nun diskursanalytisch oder medientheoretisch arbeiteten und oft stark von Flussers Ideen beeinflusst waren. Die wichtigsten unter ihnen waren der Literaturwissenschaftler Friedrich Kittler, der sich zunehmend den Apriori von Literatur und der Materialgeschichte des Schreibens zuwandte, der Kant-Spezialist Norbert Bolz und der Soziologe Dietmar Kamper.

Gemeinsam gelang es ihnen, einige Aufmerksamkeit zu erregen, vor allem unter Künstlern und Kulturtheoretikern. In den neunziger Jahren begegneten sie einander häufig auf Panels und Symposien. Friedrich Kittler ist jedoch der einzige unter ihnen, der international, auch außerhalb des deutschsprachigen Raums, rezipiert wurde. Seine wichtigsten Schriften wurden – wenn auch mit großer Verzögerung – auf Englisch veröffentlicht. Kittler propagierte die Überzeugung, „daß Medienwissenschaft, wenn es sie gäbe, den Platz einzunehmen hätte, den einstmals, unter scheinbar medienlosen, weil alphabetischen Bedingungen, die Philosophie besetzt hielt“<sup>307</sup>. Durch die von Kittler betriebene Zusammenführung und Konfrontation von Technologie, ihrer geschichtlichen Kontingenz und einer umfassenden philosophischen Bildung wurde eine elegante, verständliche Technik- und Medienphilosophie befördert, wie sie sowohl von Kittler als auch von Flusser vertreten wurde. Dem stimmte der österreichische Medienkünstler und -theoretiker Peter Weibel zu. Er war es, der Flusser „A brave new man for a cruel old world“<sup>308</sup> nannte.

---

<sup>306</sup> Forest, 102.

<sup>307</sup> Kittler: Flusser zum Abschied, 225.

<sup>308</sup> Weibel, 96.

Norbert Bolz, der in „Die Welt als Chaos und als Simulation“ und „Eine kurze Geschichte des Scheins“ zahlreiche Anregungen Flussers verarbeitete, pries vor allem Flussers Entfaltung einer konkreten Utopie der telematischen Weltgesellschaft: „Flusser zielt auf eine technische Implementierung freier Anerkennungsverhältnisse. Deshalb prozediert sein Denken als *Medienanalyse* – und d.h. zunächst: als Phänomenologie der telematischen Technik und der ihr antwortenden Mutation des Bewußtsein.“<sup>309</sup>

Einflüsse Flussers werden in den Schriften Bolz‘ immer wieder sichtbar. Vor allem handelt es sich dabei um Flussers Beharren auf formalen und ästhetischen Werten als fundamentale Kategorien. Bolz erklärt die Ästhetik zur Leitwissenschaft der Nachgeschichte. Er ähnelt in seiner Argumentation hier Wolfgang Welsch, dem Übersetzer und eloquenten Wegbereiter François Lyotards in Deutschland. Auch Welsch machte Anleihen bei Flusser. In seinem Buch „Ästhetisches Denken“ schreibt Welsch:

Gefordert ist der Übergang von der Vorstellung des absoluten, verkörperungsfreien Sinns zur Anerkennung von Sinn als Effekt von Verknüpfungen. Das führt zu einer eminenten Aufwertung der Materialität der Zeichen und – für das traditionelle Denken ungewöhnlich – zu einer positiven Thematisierung der Medien.<sup>310</sup>

## Ambiguität

Vertreter der Kathederphilosophie reagieren in der Regel gereizt auf Selbstdarstellungsformen der fröhlichen Wissenschaft. Daß da einer mit emphatischem Temperament und geradezu beschämend unangestregten Sprachmitteln Punkte macht, läßt die traditionell übellaunige akademische Zunft vorerst noch etwas skeptisch sein.<sup>311</sup>

Traditionelle Akademiker waren in der Tat irritiert von Flussers unkonventioneller, provokanter Art, in scheinbar gewöhnlicher Sprache zu philosophieren.<sup>312</sup> Als akademischen Denker disqualifizierten ihn auch seine weitgehende Unlust, andere Autoren zu erwähnen oder Fußnoten zu machen sowie seine Eigenart, seinen Gedankengang mit jedem Aufsatz neu zu entwickeln. Viele Kritiker verwiesen auf die Fülle von Hypothesen und auf den

---

<sup>309</sup> Bolz: Ulysses Flusser, 107.

<sup>310</sup> Welsch, 212.

<sup>311</sup> Müller, Hans-Joachim, 71.

<sup>312</sup> Der erste Satz des ersten Kapitels des ersten deutschsprachigen Buches Flussers beispielsweise lautet lakonisch: „Bilder sind bedeutende Flächen.“ (Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 8). Auf ihrer Website über Flusser hebt Claudia Klinger hervor, sie sei „fasziniert von seiner Präsenz und seiner – auch bei den komplexesten Darstellungen – immer verständlichen Sprache“ (Klinger, 1).

spekulativen Charakter von Flussers Philosophie. Waren einige eben hiervon fasziniert, so schien dies anderen Beweis für Flussers Mangel an Seriosität. Auf sie wirkten Flussers etymologische Wortspiele zügellos und sein enzyklopädisches Wissen auf so vielen Gebieten bedrohlich. Ratlosigkeit herrschte auch hinsichtlich der Einordnung Flussers als Schriftsteller oder Philosoph. Sein Charisma, die sophisticatede Eleganz seiner Argumentation und die suggestive Kraft, Präsenz und Sprunghaftigkeit seiner Auftritte (die mit „Vorträgen“ eher unzutreffend bezeichnet wären) nahmen seine Zuhörer entweder gefangen oder stießen sie ab. Oder beides zugleich:

Von Kant über ein Erlebnis in der Diskothek bis hin zur Etymologie des Wortes „Begreifen“ – die Welt des Prager Kulturphilosophen Vilém Flusser ist voller Gedankensprünge. [...] Als Vilém Flusser 1991 ein Semester an der Ruhruniversität Bochum liest, ist das ein Happening, allein schon deswegen, weil er nicht liest, sondern in freier Rede denk-spricht: Die Gedanken entwickeln sich aus den Worten, der Stoff folgt weniger einem roten Faden als kühnen Analogieschlüssen und einer Vorliebe für polyglotte etymologische Forschung. [...] Ideen und Gedankenblitze werden von apodiktischen Setzungen eingerahmt. [...] Ein Deutschlehrer würde sagen, Thema verfehlt, mangelhaft, bestenfalls: „Genie ohne Ordnungssinn.“ Und ernsthafte Menschen auf der Suche nach Wahrheit mögen sich von der Geisteswolke, die sich in alle Richtungen ausbreitet, vor den Kopf gestoßen fühlen. [...] Er hopst und springt, assoziiert und dekonstruiert, dass es eine Freude und eine Qual ist.<sup>313</sup>

Viele empfanden die provozierende moralische Ambiguität in seinem Werk als problematisch. Der brasilianische Philosoph José Arthur Giannotti berichtet, daß dies bereits für die Flusser-Rezeption im Brasilien der sechziger Jahre galt:

In Giannotti's recollection, people were continually perplexed by Flusser's ability to come up with innovative patterns of thought and weave together disparate threads and then not impose any clear design on the material thus produced. The *zeitgeist* called for simple answers, and Flusser refused to provide them.<sup>314</sup>

Im Mißverständnis seiner Ambiguität als Ambivalenz, als Wertung auf einer tagespolitisch-pragmatischen Ebene, entstand das größte die Rezeption Flussers hindernde Mißverständnis seines Denkens überhaupt: Es ging Flusser eben nicht um eine schnelle Kosten-Nutzen-Analyse in moralischer und politischer Hinsicht. Flusser beharrte darauf, daß die kommunikationsstrukturelle Verhaftetheit westlicher Gesellschaften nicht innerhalb eines ethisch-politischen Wertesystems zu fassen und zu beurteilen ist; politische und ethische Kategorien folgen aus ihr vielmehr als abhängige, wandelbare Konsequenzen. Sie sind als Funktionen der Schaltung der Kommunikationskanäle zu begreifen. Die Arten, wie Gesellschaften funktionieren, hängen von den in ihnen zur Wirkung gelangten

---

<sup>313</sup> Weyh.

Kommunikationsweisen ab – nicht umgekehrt: „Wir nehmen als Unterbau der Kultur und der Gesellschaft überhaupt die Kommunikationsstruktur an.“<sup>315</sup> Das politische, das historische, das ethische Denken seien als der *Überbau* der Codes und Kommunikationskanäle zu verstehen.

Dies ist der letzte Rest dialektisch-materialistischen Denkens, der im Spätwerk Flussers noch aufscheint, wobei allerdings die basale Bedeutung der *Produktionsverhältnisse* der der existentiell noch tiefer ansetzenden *Kommunikationsverhältnisse* Platz gemacht hat und in ein zutiefst phänomenologisches Verständnis wechselseitiger Beziehungen mündet:

Wir sind von der Tradition her daran gewöhnt, nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Gesellschaft zu fragen. So, als ob es einerseits Menschen und andererseits Gesellschaften gäbe. [...] Sobald man sich die Sache jedoch näher ansieht, erkennt man den darin verborgenen Fehler. Es gibt keine Gesellschaft ohne Menschen, keinen Menschen außerhalb jeder Gesellschaft. Daher sind die Begriffe „Mensch und Gesellschaft“ nicht voneinander trennbar, und sie sind, wenn dennoch getrennt betrachtet, Abstraktionen. Es ist nicht so, als ob Mensch und Gesellschaft miteinander in Beziehung treten könnten, sondern so, daß es ein Beziehungsfeld gibt, aus welchem einerseits „Mensch“ und andererseits „Gesellschaft“ extrapoliert werden können. Nicht der Mensch, und nicht die Gesellschaft, sondern das Beziehungsfeld, das Netz der intersubjektiven Relationen ist das Konkrete. Sieht man dies ein, und geht man davon aus, dann werden zahlreiche traditionelle Kategorien umgedacht werden müssen. Zum Beispiel die Frage nach dem sogenannten Unter- und Überbau der Gesellschaft. Die Frage nämlich, ob die Wirtschaft, die Religion, die Klasse, die Volkszugehörigkeit oder was immer die Infrastruktur oder Superstruktur der Gesellschaft sei, wird hinfällig, sobald man einsieht, daß die zwischenmenschlichen Beziehungen der Unterbau sind, aus welchem überhaupt erst Individuen und die Gesellschaft auftauchen können.<sup>316</sup>

Von Flusser (meist implizit) zu fordern, seine Thesen innerhalb eines sozialen Kontextes zu werten, beruht deshalb auf einem Mißverständnis der von ihm selbst zugrunde gelegten Ontologie. So z.B. auch in der neulich erschienenen Einführung zu Flusser von Oliver Bidlo. Bidlo schreibt: „Flusser schwankt zwischen Medienkritik und Utopie, er verweist auf Möglichkeiten der Entwicklung des Diskursiven und Dialogischen.“<sup>317</sup>

Vermutlich wurde Flussers angebliches *Schwanken* als Schwanken mißverstanden, weil Medientheorie – vor allem in Deutschland – traditionell immer unmittelbar politisch gewertet

---

<sup>314</sup> Cardoso, 4 f.

<sup>315</sup> Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 38.

<sup>316</sup> Flusser: *Telematik: Verbündelung oder Vernetzung?*, 19. In seinen Bochumer Vorlesungen bezweifelt Flusser, „dass es irgendeinen Sinn hat, von einer objektiven Struktur der Gesellschaft zu sprechen [...]. Wir sehen [...] in der Gesellschaft nicht mehr den Zweck, Werte herzustellen, sondern jenen, dem Absurden des Lebens angesichts des Todes einen Sinn zu verleihen – Sinnggebung, um es wieder mit Husserl zu sagen. Von diesem Standpunkt aus wird Kommunikation als eine mögliche Infrastruktur der Gesellschaft ersichtlich.“ (Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 38).

<sup>317</sup> Bidlo, 113.

und von den wenigsten Rezipienten der Primat der Kommunikationsweisen vor dem Politischen überhaupt in Betracht gezogen worden ist. Flussers Analysen jedoch finden auf einer anderen Ebene statt (was durch das von ihm gewählte, geradezu provozierend einfache Sprachregister jedoch paradoxerweise eher verschleiert wurde). So schreibt er etwa: „Ich bin unfähig, die Folgen der Katastrophe auf das politische Denken und Handeln der heranrückenden Zukunft auch nur zu ahnen. Hingegen bin ich überzeugt, daß wir alle hergebrachten Kategorien werden umdenken [sic], wenn nicht aufzugeben haben.“<sup>318</sup>

Durch seine Thesen zum *Ende der Geschichte* und der Schrift wurde Flusser in den Augen zahlreicher Rezipienten zum Propheten. War aber nun die von ihm augenscheinlich „vorhergesagte“ Zukunft gut oder schlecht? Flussers Spekulationen und Gedankenspiele gaben darauf keine befriedigende Antwort. Er begrüßte geradezu emphatisch, als Weg zur *Menschwerdung*, die Aussicht, daß Maschinen künftig alle Arbeit übernehmen und Menschen existentiell auf Gehirne und Fingerspitzen reduziert werden würden. Zugleich warnte er jedoch vor der neuen Barbarei, zu der eben diese Entwicklung führen könne. Einerseits wirken Flussers Texte getrieben von seiner Euphorie hinsichtlich der Möglichkeiten, die die technischen Bilder bieten. Er kritisierte die Schrift als einen Code, der zu kompliziert und zu schwach war und deshalb seine vorherrschende Stellung verlieren würde. Andererseits aber identifizierte er sich im selben Atemzug ostentativ und existentiell mit der Geste des Schreibens. Wie konnte jemand so scheinbar widersprüchlich argumentieren? Die meisten der Kritiker Flussers nahmen hieran Anstoß oder ließen sich doch erheblich verunsichern. Das angebliche *Schwanken* Flussers jedoch ist ein durch tagespolitisch geprägte Erwartungshaltungen auf Rezipientenseite entstehender Effekt.

Der Versuch von Norval Baitello junior, Flusser ein stereotypes Denkmuster, das der „Inversion“, zu unterstellen, das dann für das Unverständnis seines Denkens und die zu Lebzeiten im wesentlichen gescheiterte Rezeption verantwortlich zu machen wäre, wird von ihm nicht überzeugend belegt. Baitellos Ausgangshypothese: In Texten wie „Da gula“ („Über die Völlerei“) setze

Flusser sein unverkennbares Zeichen, er kehrt das Verhältnis Subjekt-Objekt um: vom Verschlinger der eigenen „Exkremente“ (der Maschinen und industriellen Produktion) wird der Mensch zum Verschlungenen dieser „Exkremente“. [...] Die Methode der Inversion wird zum Markenzeichen von Flussers Denken werden und sein Werk durchdringen, von der ersten Zeit in Brasilien, [...] bis zu der späteren Zeit in Europa. Vielleicht löst sein Werk aus diesem

---

<sup>318</sup> Flusser: *Leben und leben lassen*, 6.

Grund, wegen dieser Umkehrung der Blickrichtung, beim Leser immer ein fasziniertes Befremden aus: er wird durch Überraschung gefangen genommen. Vielleicht war sein Denken aus demselben Grund vielen Anfeindungen und Polemiken ausgesetzt.<sup>319</sup>

Dieser Versuch einer einfachen Erklärung sowohl von Flussers Denkweise als auch seiner Aufnahme, welche zutreffend als seltsame Mischung aus Faszination und Ablehnung beschrieben wird, ist deshalb wenig stimmig, weil es ein Mißverständnis des Kerns flusser'schen Denkens ist, ihm eine *Umkehrung* der Subjekt-Objekt-Beziehung zu unterstellen: Es geht ihm doch deutlich um die *Befreiung* aus diesem Verhältnis zugunsten selbstentwerfener Projekte. Darüber hinaus geht eine solche Auffassung am von Flusser geradezu exzessiv praktizierten phänomenologischen Prinzip eidetischer Reduktion vorbei, das ja eben Beziehungsgeflechte in den Vordergrund stellt anstelle von Abstraktionen wie „Subjekt“ oder „Objekt“.

Kritikern blieb der melancholisch-ironische, spielerische Unterton in nahezu allem, was Flusser veröffentlichte, verborgen. Die Schönheit und klare Eleganz seines Stils wirkte auf sie nicht nur anziehend, sondern auch beängstigend. Sie kamen ohne den von Flusser kritisierten Ballast eines akademischen Denkens, das sich seiner Meinung nach längst in Anmerkungen und Bibliographien erschöpft hatte, nicht zurecht. „Unsere Generation“, so formulierte er seine Kritik an der akademischen Philosophie, „hat der neuen im Grunde nur Negatives zu geben, nämlich ein Beispiel, wie sich die Philosophie immer mehr in Technikalitäten und in Posen verflüchtigt.“<sup>320</sup>

Flusser betrachtete sich selbst als Angehörigen einer aussterbenden Spezies, als *Saurier mit einer Reiseschreibmaschine*<sup>321</sup>. Auch dies ist eine Quelle jener merkwürdigen Ambiguität seiner Texte, die viele seiner Leser verwirrte. Wirkte er in einem Moment als fröhlicher Prophet der glorreichen telematischen Zukunft, so schien er im nächsten die Apokalypse selbst zu verkörpern.

Gelegentlich entsteht der Eindruck, der Autor setze sich mit seinen Vorstellungen – etwa zur „telematischen Informationsgesellschaft“ – an die Spitze der Bewegung, die er kritisiert. Dahinter scheint immer wieder eine Glaubenskrise hervor. An einer Stelle beschreibt Flusser

<sup>319</sup> Baitello junior, 6.

<sup>320</sup> Flusser: Brasilianische Philosophie, 140.

<sup>321</sup> „Es gibt Leute (und ich zähle mich zu ihnen), die glauben, ohne Schreiben nicht leben zu können. [...] Darin können sie sich freilich irren. Aber selbst angenommen, daß sie recht haben, und daß das Erzeugen von Videoclips ihrem Dasein, ihrer ‚forma mentis‘ nicht adäquat ist, wäre dies nicht der Beweis, daß ihre Form des Daseins überholt ist, daß solche Leute Saurier sind? [...] Auf ihre Art waren die Saurier [...] ganz hübsche Tiere.“ (Flusser: Die Schrift, 7 f.).



seine Melancholie, andernorts sieht er die Tragik und Größe darin, „daß wir ein erstes und letztes Geschlecht sind, die ungläubigen Glaubensstifter“.<sup>322</sup>

Die Textstelle, die hier (falsch) zitiert wird, weist in der Tat die für Flusser charakteristische Mischung aus lakonischer Bescheidenheit und wohlkalkulierter Theatralik auf, die ihn zum Dorn im Auge vieler Protagonisten des konventionellen Wissenschaftsbetriebs machte. Dennoch ist die Argumentation des Kritikers keineswegs stichhaltig; sie übersieht auf eine Weise, die sich in der Flusser-Rezeption stereotyp wiederholt, worum es Flusser geht: eben nicht um Parteinahme und Wertungen, sondern um die Analyse einer im Eintreten begriffenen oder bereits eingetretenen Situation, deren absehbare Folgen niemand wahrhaben, geschweige denn ihr Positives abgewinnen möchte. Keinesfalls feiert sich im zitierten Text Flusser selbst; vielmehr stellt er sich selbst das Zeugnis mangelnder Anpassungsfähigkeit und Flexibilität aus. Die Stelle lautet tatsächlich:

Wir selbst werden wahrscheinlich, gleich Moses, dieses Neue Land nicht mehr beschreiten, weil wir in den Kategorien verstrickt sind, für die wir programmiert sind, selbst wenn wir nicht an sie glauben. Aber wir können, allerdings mit gemischten Gefühlen, beobachten, wie die jüngeren, nicht mehr voll alphabetisierten Generationen darangehen, dieses neue Gebiet zu erobern, aus der Geschichte in die Nachgeschichte hinüberzuschreiten. Wir selbst aber sind wie die mythischen Erfinder der linearen Schrift: Wir haben zwar den uns tragenden Glauben verloren, können aber selbst den Schritt ins neue Dasein nicht leisten. Das ist zugleich unsere Tragik und unsere Größe: Daß wir ein letztes und ein erstes Geschlecht sind, die ungläubigen Glaubensstifter.<sup>323</sup>

Wer sich tatsächlich dafür interessiert, wie sich Flusser die ihn und seinesgleichen intellektuell beerbende Generation vorstellt, wird beispielsweise in einem Text von 1991 fündig, der, obwohl 13 Jahre später als der eben zitierte geschrieben, unmittelbar Aufschluß hierüber ermöglicht:

Wir können den gewaltigen Umbruch, der auf dieses Umschalten folgen wird, bereits jetzt an den vorwiegend jungen Menschen beobachten, die vor den Terminals hocken, und an den Bildern, die sie dabei dialogisch erzeugen. Diese am Horizont der Jahrtausendwende auftauchende neue Generation von Bildermachern und Bilderverbrauchern hat – auf ihrer Flucht nach vorne aus der Bilderflut – das Entsetzen der Verantwortungslosigkeit, Vermassung, Verblödung und Entfremdung tatsächlich überwunden. Sie ist dabei, eine neue Gesellschaftsstruktur und damit auch Realitätsstruktur zu schaffen.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> Imdahl, 11.

<sup>323</sup> Flusser: Glaubensverlust. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 82. Kai Hochscheid weist in diesem Zusammenhang auf eine Parallele zwischen Friedrich Nietzsche und Vilém Flusser hin: „Diese Situation erinnert an Nietzsches Zarathustra, der den neuen Übermenschen ankündigt, dieser selbst aber noch nicht ist, weil er immer noch in der alten Welt verhaftet und dieser zugleich entfremdet ist.“ (Hochscheid, 468).

<sup>324</sup> Flusser: Bilderstatus. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 139.

Einen vergleichbaren Fall stellt die profunde und kritische Rezension von „Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung“ von Frauke Tomczak in der „Deutschen Zeitschrift für Philosophie“ dar. Allerdings zieht sie insofern unzulässige Schlüsse, als sie über die Beschreibung flusser'scher Gedanken hinaus wertet, indem sie vorschnell den von Flusser beschriebenen Phänomenen von ihr unterstellte Intentionen des Autors zuordnet:

Daß aber [...] dieselbe technische Potentialität, deren Progreß als schicksalsgleich abrollende Faktizität ausgegeben wurde, hier plötzlich als höchst kalkulierbar, ja einem in welcher Intersubjektivität auch immer aufgelösten Willen unterworfen erscheint, verweist auf die eigentliche *Contradictio in adjecto* der Flusserschen Philosophie. [...] In dieser leichtfertigen Preisgabe der Geschichte, die einhergeht mit der Verachtung der Konkrektion in ihrer Körperlichkeit – dem „Ekel“ vor der „Fülle des Niederträchtigen“ – kulminiert eine Philosophie, welche die Schrecken der Geschichte nicht löst, sondern sie in einem technischen Eskapismus in Vergessenheit auflöst.<sup>325</sup>

Trotz der im Vergleich zu den meisten Kritiken Flussers anspruchsvollen Analyse, die Tomczak hier bietet, erliegt auch sie einigen Verwechslungen:

- Nichts wird von Flusser als „schicksalsgleich abrollend“ beschrieben; er glaubt – ganz im Gegenteil – daran, daß Geschichte, Kommunikationsweisen, Schaltung der Kanäle etc. menschengemacht und veränderbar sind. Daher sein dringlicher Appell, zu handeln.
- Der Paradigmenwechsel hin zum komputatorischen Denken und den technischen Bildern vollzieht sich Flusser zufolge in der Tat auf nun nicht mehr aufhaltbare Weise. Seine Rahmenbedingungen und seine Kontrollierbarkeit hängen jedoch davon ab, wie wir alle ihn gestalten und vor allem, ob wir ihm überhaupt unsere Aufmerksamkeit schenken.
- „Kalkulierbar“ sind technische Bilder und andere Produkte von Apparaten. Tomczak setzt hier fälschlich den paradigmatischen Prozeß des Medienwechsels mit der Gestaltbarkeit projizierter Bilder gleich, um dieses ihr Konstrukt dann sogleich polemisch anzugreifen.
- Laut Flusser wird keineswegs der „Wille“ der „Intersubjektivität“ unterworfen: Termini wie „Wille“ sind Flussers Texten fremd. Die Intersubjektivität wiederum dient der dialogischen Herstellung von Information und dem sinngebenden Projizieren.
- Die Geschichte wird keinesfalls „preisgegeben“; angesichts der zunehmend unkontrollierten Herrschaft der Apparate und der von ihnen erzeugten, sich stauenden technischen Bilder droht sie jedoch, ihre Bedeutung als Wahrnehmungsparadigma zu verlieren, also zu *enden*.
- Von „technischem Eskapismus“ kann bei Flusser keine Rede sein. Ein Großteil seiner Texte hat appellativen Charakter. Flusser setzt seine Hoffnung in die technische

Implementierung dialogischer Kommunikationsstrukturen, drängt also auf die materielle Verwirklichung philosophischer, phänomenologischer Ideen. Der Versuch, in eine sich abzeichnende Fehlentwicklung einzugreifen, kann wohl schwerlich als „eskapistisch“ bezeichnet werden. Vielmehr beweist dieser Versuch, daß die erwähnte Veränderung eben gerade nicht als „schicksalsgleich abrollend“ aufgefaßt wird.

Diese stichpunktartigen Einwendungen sollen genügen; sie sind kennzeichnend für die Schwachstellen der Kritik an Flusser – wie gesagt, in ihrer substantielleren Spielart.

Von publizierenden Intellektuellen wurde in den achtziger Jahren erwartet, daß sie negativ, pessimistisch, wenn nicht apokalyptisch, gestimmt sind: Die *No-Future*-Generation der späten siebziger Jahre war eben von der *Null-Bock*-Generation abgelöst worden. Der Zeitgeist war ein *Endzeitgeist*. Der Selbstkel der saturierten westlichen Konsumgesellschaft, die von sich selbst glaubte, keine Werte, keine Dynamik oder intellektuellen Reibungen mehr zu besitzen, wurde gekrönt von der Überzeugung vieler junger Menschen, daß das Ende nah war – sei es durch einen Atomkrieg oder durch eine Umweltkatastrophe. Die Medienpräsenz vieler junger postmoderner Intellektueller spitzte diese Stimmung weiter zu.

Vor diesem Hintergrund wurde Flusser nun in Westdeutschland bekannt, vor ihm schien seine Erscheinung ein mildes, freundliches Licht auszustrahlen – wenn dies auch nur erkennbar war für die kleine Gruppe derer, die ihn damals wahrnahmen. Ein bedeutender Teil des intellektuellen Publikums war nicht in der Lage, sich hinreichend von den Mustern und Riten zynischer Prophezeiungen oder wehleidigen Jammern zu distanzieren. Und Flusser *illustrierte* nicht; in seinem trockenen Tonfall weigerte er sich, Selbsteinordnungen vorzunehmen, Anknüpfungspunkte anzubieten oder auch nur die wichtigsten der von ihm verwendeten – und sehr häufig umgeprägten, ganz entgegen dem Sprachgebrauch verwendeten<sup>326</sup> – Begriffe zu erläutern:

Flusser ist kein Denker, der seine Begriffe terminologisch eindeutig faßt, um sie dem Rezipienten möglichst exakt zur Kenntnis zu bringen; vielmehr läßt sich häufig der Bedeutungsgehalt seiner Worte allererst durch ihre Verwendung erschließen. Auch eines der

---

<sup>325</sup> Tomczak, 900.

<sup>326</sup> vgl.: „Unsere Begriffe sind Erbe der Vergangenheit, und erfassen nicht unser Erlebnis. Wir leben auf einer Ebene, und denken auf einer anderen. Diese Scheidung zwischen Leben und Denken eröffnet zwei gleichermassen verderbliche Horizonte: den des unmittelbaren Antiintellektualismus, (zum Beispiel: die augenblicklichen Studentenbewegungen), und den des sterilen Intellektualismus, (zum Beispiel: Orthodoxien und Formalismen). Die Herausforderung ist klar: Begriffe umzuformen, einige auszuschneiden, und andere zu schaffen. Also das Repertoire unseres Denkens zu ändern.“ (Flusser: Ueber die Zukunft, 1).

wichtigsten Grundworte seiner kulturtheoretischen Überlegungen, das Projizieren, wird von ihm nicht präzise bestimmt. Dazu gehört es, daß er auf eine inhaltliche Auseinandersetzung mit philosophischen Positionen verzichtet, in denen das Projizieren bzw. das Entwerfen von Bedeutung ist.<sup>327</sup>

Dieses Zitat ist weniger wegen seiner zutreffenden Beschreibung von Flussers Arbeits- und Schreibweise bemerkenswert als aufgrund der Bezeichnung seiner Überlegungen als *kulturtheoretisch*. Karen Joisten befreit damit Flusser aus der medientheoretischen Schublade, in der sein Werk bis in die späten neunziger Jahre, umfassenderen Würdigungen unzugänglich, verschlossen war. Allerdings verfolgt Joisten damit – im Rahmen ihres Versuchs einer „Philosophie der Heimat“ – eine wiederum instrumentalisierende Einordnung Flussers, diesmal als „Trans-Anthropozentristen“.

Zwischen Flusser und seinem potentiellen Publikum ereignete sich – dem Zeitgeist geschuldet – eine breite Palette von Mißverständnissen. Es war keineswegs so, daß Optimisten Flusser zu pessimistisch gefunden hätten oder andersherum. Paradoxerweise fühlten sich eher optimistisch Gestimmte von Flussers Zukunfts- und Technikeuphorie irritiert und gerade Schwarzseher und Pessimisten von der bei Flusser offen liegenden frohgemuten Überzeugung von der Sinnlosigkeit allen Lebens und Strebens im Angesicht der Entropie verunsichert. In Flusser einen Verbündeten zu sehen, beruhte fast immer auf einem Mißverständnis und rächte sich; er war für politisch-kulturelle Stellvertreterkriege nicht zu gebrauchen.

Flusser selbst neigte dazu, am Ende langer Passagen über die Bedrohung durch dumme programmierende Apparate seine Vision von der Menschwerdung im gemeinsamen Feiern und Spielen in einem proxemischen Netzdialog aufblitzen zu lassen, oder, umgekehrt, am Ende eines Abgesangs auf den komplizierten und unzeitgemäßen Code der Schrift sich plötzlich selbst leidenschaftlich und existentiell zum Schreiben als einzige für ihn denkbare Daseinsform zu bekennen. Der wahre Grund, entsetzt zu sein, lag ja auch nicht im sich vollziehenden Paradigmenwechsel, sondern in dessen schwer kontrollierbarer Notwendigkeit. Nur wenige Kritiker Flussers haben diesen Punkt erkannt:

Flussers Gedanken lösen mitunter Frösteln aus. Sie erinnern daran, daß „die Zukunft“ in ihren technologischen Auswirkungen nicht in freier Abstimmung gewählt wird, sondern sich als stillschweigender, insgesamt sogar unmerklicher Wandel vollzieht, der bereits voll im Gange ist.“<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> Joisten: Philosophie der Heimat, 290.

Hinzu kommt die polyvalente Ausdrucksweise Flussers, die Mißverständnisse geradezu provozierte. Die „Medien“philosophie, die Flusser entwickelte, skizziert ebenso eloquent die Möglichkeit einer neuen Art von Humanismus, der auf Technik basiert, wie sie traditionelle kulturelle und politische Kategorien außer Betracht läßt. Beides hatte ungeheures Provokationspotential – sowohl für eher bürgerliche als auch für linksorientierte Leser. In der Tat wies Flusser der Politik einen Platz zu, der kausal engstens mit dem im Sterben liegenden linearen und geschichtlichen Denken verknüpft war, und von dem aus die beginnende Selbstherrschaft des Apparats nicht zu beeinflussen sei:

Gegenwärtig manipulieren Apparate automatisch funktionierende Modelle und drücken sie der ganzen Gesellschaft auf: Alle leben sinnlos. [...] Die Geschichte ist zu Ende: Der Totalitarismus des Apparats ist definitiv; es sei denn, man stelle ihn außerpolitisch in Frage. [...] Automatismus der Autonomie ist wertblind, orientierungslos. Diese Blindheit ist den Apparaten eingebaut: Sie sind programmiert für automatische Selbstregulierung. [...] Politische Fragen an sie sind sinnlos. Die Frage [...] heißt eigentlich: autonome Apparate oder Unterwerfung der Apparate unter menschliche Regelung. Die Antwort verlangt eine nachpolitische, nach-historische, nach-industrielle Haltung: eine kybernetische Haltung.<sup>329</sup>

Flusser hat kein geschlossenes philosophisches System geschaffen.

Hoffen wir, daß die Idee, überall Grenzen zu ziehen, verwischt wird: Das ist ein Mann, das ist eine Frau, das ist Deutschland, und das ist Frankreich. Es gibt keine Weißen, keine Schwarzen, keine reinen Kulturen und keine reinen Disziplinen. Jedes systematische Denken ist ein falsches Denken, jedes System ist eine Vergewaltigung. Die Wirklichkeit ist verworren, und dadurch ist sie interessant. Jedes kartesische Denken, das Ordnung stiftet, ist faschistisch.<sup>330</sup>

Statt dessen bevorzugte Flusser das Unsystematische, die kleine Form: Aufsätze, die immer wieder erneut dieselben Fragen stellen, die sich schließlich inhaltlich wie Fäden zu einem Geflecht, zu einem Gesamttext, überkreuzen.

Flusser benützt die Vorstellung einer radikalen Unübersetzbarkeit und die damit einhergehenden Möglichkeiten übersetzerischer Explizitierung, um sein Werk voranzutreiben und sich dauernd neue theoretische Horizonte zu erschließen, ohne dabei jedoch in einem von diesen verweilen zu wollen. Auf diese Art und Weise kommt es nie zu einem in sich stimmigen theoretischen Gebilde innerhalb eines spezifischen Diskursfeldes. Was zurückbleibt, ist ein immenses Territorium, das von den kreuz und quer verlaufenden Linien multipler Reisen gezeichnet ist: eine lose bewegliche Folge miteinander verbundener Punkte, Spuren früherer Transite und Passagen.<sup>331</sup>

<sup>328</sup> Imdahl, 11. Vgl. auch *„Die Schrift“*.

<sup>329</sup> Flusser: *Unabhängigkeit oder Tod*. in: Flusser: *Nachgeschichte*, 192 f.

<sup>330</sup> Flusser: *Robion*, 1990. in: Flusser: *Zwiegespräche*, 97.

<sup>331</sup> Guldin, Finger, Bernardo: *Vilém Flusser*, 44.

Flusser erlebte seine Existenz als sein Denken. Doch gerade deshalb öffnete dieses Denken Möglichkeiten zahlreicher, auch einander widersprechender, Interpretationen. Flusser war nicht daran interessiert, seine Theorien oder seine Weltsicht zu zementieren. Er war auf der Suche nach Herausforderungen, schuf Aporien, provozierte Widerspruch und Zweifel. Die Methode des zögerlichen Fragens und der probeweisen, spielerischen Annahme ist eine dialogische, und sie prägt Flussers Texte so sehr, daß man bei ihrer Lektüre häufig vermeint, die Stimme ihres Autors zu hören und sich mit ihm im Gespräch zu befinden.

Die Tatsache, dass [...] Flusser in mehreren unterschiedlichen Sprachen [...] unterschiedlich dachte, ist sicher einer der Gründe, die seine Sprache auf eine ihm eigentümliche Weise so vielschichtig macht, so dass sich [...] von einem ihm eigenen „Ton“ oder von einer ihm eigenen „Schreibweise“ sprechen läßt. Die neu entstehenden unterschiedlichen Standpunkte, Perspektiven, die überraschenden Bilder und sprachlichen Wendungen setzen im Leser, wenn er sich auf diese Sprachspiele einläßt, eigenes Denken frei; der Leser erfährt ein spezifisches Lesevergnügen, was – im Sinne einer aufklärerischen Literatentradition – mit Erkenntnisgewinn einhergeht. Offensichtlich gewinnt Flusser in der Ausbildung einer derartigen Sensibilisierung für das Medium der verbalen Sprache auch sein Instrumentarium<sup>332</sup>.

Flusser, so muß angenommen werden, hatte bei seiner Rückkehr nach Europa keine klare Vorstellung von der Situation, in die er sich begab. Daß er so sehr als Provokation empfunden wurde, muß ihn selbst überrascht haben. Als Rückkehrer aus der Neuen Welt, bindingslos und frei, wirkte er noch seltsamer auf die in weltanschauliche Lager gegliederte intellektuelle Welt Europas, noch anstößiger und verführerischer. In seinem Auftreten zeigte er keine Skrupel, während doch in Deutschland und überall in der Alten Welt Aufklärung mit Zögern verbunden wurde. Statt mit den Wölfen zu heulen und in den apokalyptischen Chor der zeitgenössischen Philosophie, Literatur und Politik einzustimmen, sprach Flusser, hierin Ivan Illich ähnelnd, von einer Hoffnung und einer zweideutigen Utopie, die überaus schwer zu fassen war.

Erstens nämlich widersprach sie dem traditionellen Humanismus. Flusser bestand darauf, Menschen als Phänomene zu beschreiben, die nicht anders als in Wechselwirkung mit anderen oder mit ihrer Umwelt erkennbar würden. So gesehen, lassen sie sich auch als Protuberanzen eines riesigen Apparats definieren, dessen Aufgabe die Herstellung und Verteilung von Information sei. Paradoxerweise wurde Flussers Analyse der Dematerialisierung als blanker Zynismus mißverstanden. Flussers Argumentationsweise entsprach nicht den impliziten Regeln und beachtete nicht die unausgesprochenen Tabus, die

---

<sup>332</sup> Zepf, 153.

unter kritischen Intellektuellen stillschweigend vereinbart worden waren, wie er sich auch in seiner Diktion weder das Vokabular der Frankfurter Schule noch der Poststrukturalisten zu eigen machte. Lediglich einige existenzphilosophische Begriffe schimmern neben den phänomenologischen Begriffen, die Flusser benutzte, gelegentlich durch. Dies allein genügte, um im Frankreich und Deutschland der frühen achtziger Jahre einen vagen Generalverdacht auf sich zu ziehen. Und die Wahrnehmung strukturalistischer und poststrukturalistischer Ansätze, die Rezeption von Denkern wie Marshall McLuhan, Derrick de Kerckhove, Jean Baudrillard oder Paul Virilio,

kam in Deutschland spät in Gang, was zweifellos mit der Dominanz der Kritischen Theorie hierzulande zusammenhing: Adorno, Horkheimer und Marcuse hatten mit ihrer harten Kritik der Massenmedien als Teil der das kapitalistische System stabilisierenden „Kulturindustrie“ den Ton für die siebziger Jahre vorgegeben. Medien gerieten vorrangig als Instanzen der Manipulation und Entmündigung in den Blick, die den eingeschlaferten Konsumenten in sein falsches Bewusstsein bannen.<sup>333</sup> Diese Haltung, verblüffend harmonisch flankiert von der Technikskepsis der Heidegger-Schule,<sup>334</sup> half mit, eine medientheoretische Reformulierung geistes- und kulturwissenschaftlicher Fragen lange zu blockieren.<sup>335</sup>

„Kritische Theorie und Theorie der Medien, das konnte nach 1980 geradezu als Opposition aufgefasst werden.“<sup>336</sup>

Zweitens gründeten Flussers Visionen auf der Annahme – und persönlichen Erfahrung –, daß die Apokalypse, die große Katastrophe am Ende der Geschichte, bereits stattgefunden habe. Dieser verblüffende Ausgangspunkt von Flussers Überlegungen mußte die zahlreichen Leser Flussers enttäuschen, die sich nach lustvollen und erschreckenden Vorhersagungen von Katastrophenszenarien sehnten. Mit seinen ambivalenten Fragen, die losgelöst waren von europäischen Denkmoden, mußte ihnen Flusser wie ein Spielverderber erscheinen.

<sup>333</sup> Im Vergleich dazu marginal blieben die erst spät wiederentdeckten Ausführungen Brechts über das Potenzial des Rundfunks als eines emanzipatorischen Kommunikationsapparats und die differenzierten Analysen Benjamins zu den technischen Bildmedien und deren Auswirkungen auf Rezeptions- und Wahrnehmungsstrukturen, an die für die Kritische Theorie erst Hans Magnus Enzensberger 1970 anschloss. Obwohl schon die Erschließung der Möglichkeit eines emanzipatorischen Mediengebrauchs eine Lockerung der These vom universalen Verblendungszusammenhang („Bewußtseinsindustrie“) impliziert, kommt auch Enzensberger über die unvermittelte Gegenüberstellung repressiv/emanzipatorisch nicht hinaus (was ihm von Seiten Baudrillards den Vorwurf eintrug, als Marxist für die Logik des Medialen blind zu sein). Eine radikalere Transformation „kritischer“ Theorie, die sich auf wichtige Elemente der (post-) strukturalistischen Theorie beruft, begründet mehr oder weniger zeitgleich in England Stuart Hall mit dem Ansatz der *Cultural Studies*: In direkter Auseinandersetzung mit der Frankfurter Schule wird hier versucht, die Potenziale oppositioneller und subversiver politischer Rezeptionshaltungen auch in der Populär- und Medienkultur herauszupräparieren.

<sup>334</sup> In diesem Zusammenhang sind in Deutschland vor allem die radikalen technik- und medienkritischen Analysen des „Linksheideggerianers“ Günther Anders von Interesse, der bereits in den fünfziger Jahren zahlreiche Einsichten der „postmodernen“ Mediendiskurse vorwegnahm. In den Vereinigten Staaten schließen in jüngerer Zeit zahlreiche Medientheoretiker produktiv an die Technikphilosophie Heideggers an (z.B. Don Ihde, Avital Ronell).

<sup>335</sup> Lagaay, Lauer: Einleitung – Medientheorien aus philosophischer Sicht. in: Lagaay, Lauer, 18 f.

Das, wie erwähnt, *schwer zu Fassende* an Flussers zwiespältiger Utopie konnte im Grunde gar nicht verstanden werden. Denn Flussers Utopie wäre es gewesen, einen Ausweg aus der Bodenlosigkeit zu finden. Doch diese Art des utopischen Wunschdenkens versagte sich Flusser selbst; sie wäre einem Verrat an allen seinen Glaubensinhalten gleichgekommen. Seine Hörer und Leser waren jedoch zumeist schon mit dem Verständnis des *Konzepts Bodenlosigkeit* überfordert. Flussers lakonisch-polemische Rhetorik erleichterte es ihnen nicht, die dialektische Durchdringung von Sehnsucht und Selbstverweigerung zu erkennen, die Flussers Haltung zu einem festen Boden unter den Füßen kennzeichnete.

Üblicherweise mißverstanden Kritiker Flussers Gedanken zur *Nachgeschichte* oder *Post-Histoire* gar als Reflexionen zur *Postmoderne*. Nur so konnte es geschehen, daß Flusser immer wieder als „Theoretiker der Postmoderne“<sup>337</sup> bezeichnet wurde. Hinzu kam, daß die feine Ironie in so vielen der Provokationen Flussers häufig unbemerkt blieb. Gerade im Kontext des Sendungsbewußtseins und der selbstbezogenen apokalyptischen oder utopischen Prophezeiungen anderer Medientheoretiker mußte Flussers Schlitzohrigkeit verkannt werden. Vor allem aber hätte sich Flusser selbst gar nicht als Medientheoretiker gesehen. Er war jemand, der Fragen stellte, um einen sokratischen Dialog zu stimulieren, der günstigenfalls neue Information, neue Ideen würde herstellen können.

Aber auch innerhalb des ihm aufgedrängten Kontexts der zeitgenössischen Medienphilosophie war Flusser ein radikaler Außenseiter, was nicht nur biographisch, sondern auch und vor allem stilistisch sofort ins Auge fiel. Die philosophischen Überväter der Medientheorie der Zeit zeichneten sich durch einen dunklen, gewollt apokryphen Stil aus. Jean Baudrillard, Paul Virilio, Peter Sloterdijk und deren ungezählte Epigonen ließen *Medientheorie* im engeren Sinne bestenfalls als Momente plötzlicher Klarheit in ansonsten opaker Undurchsichtigkeit aufscheinen.

Vor allem die große Geste des Jean Baudrillard fand damals bemerkenswert viele junge Nachahmer, die nicht zuletzt dem längst Bekannten einen schönen Schein zu verleihen trachteten. Und zudem war Neil Postman Ende der achtziger Jahre nicht nur der Lieblingsautor vieler Studierender, sondern aufgrund seiner Qualität als Vertreter einer Medienkritik auf *Reader's Digest* Niveau, gerade im Kontrast mit elitären Denkern wie

---

<sup>336</sup> Lauer, 246.



Baudrillard oder Virilio, allgegenwärtig auch in populären Massenmedien. Seriöse, anspruchsvolle, aber nicht ganz so talkshowgerechte Autoren wie Aleida und Jan Assmann, der Traditionalist Werner Faulstich, Dietmar Kamper, Friedrich Kittler oder der Konstruktivist Siegfried J. Schmidt kamen im Kanon dagegen weitaus weniger häufig vor.

Wie konnte es geschehen, daß ausgerechnet der konservative Kulturpessimist Postman in den achtziger Jahren so breite Wirkung entfalten konnte?

Heftig leugnete er den Eigensinn einer Bildkultur oder einer visuellen Kultur, wie sie Susan Sontag oder Villem [sic] Flusser sensibel analysierten. Das gesprochene und geschriebene Wort war Postman geradezu heilig. Seine aufklärerische Haltung war beim Lese- und Schreibpublikum gebildeter Bürgerinnen und Bürger des 18. Jahrhunderts stehen geblieben, um die alphabetische, kulturelle und politische Mündigkeit einer politikfähigen Öffentlichkeit zu gewährleisten.<sup>338</sup>

Postman hatte jedenfalls unzweideutige, einfache Antworten auf komplexe Probleme, die er auf einfache Fragen reduzierte. Außer dem Feindbild Fernsehen kamen elektronische Medien in der Welt Postmans nicht vor. Eigenartig war vor allem, daß der Erz-Wertkonservative Postman so begeisterte Aufnahme fand bei Lesern, die sich selbst als kritische Progressive, als *Linke*, eingeschätzt hätten.

Man liegt sicher nicht falsch, schreibt man die tiefe Abneigung Postmans dem Fernsehen gegenüber seinem Mißtrauen gegenüber dem Bild im allgemeinen zu: Postman war durch und durch auf Schriftlichkeit fixiert und nicht willens oder in der Lage, Kulturalität jenseits der geheiligten abendländischen, bildungsbürgerlichen Schriften zu denken. Guy Debords leidenschaftliche Kritik an der „Gesellschaft des Spektakels“ wiederum schließt im Grunde an diese Überlegungen an, vermeidet aber allzu deutliche (kultur)konservative Festlegungen.

Manfred Faßlers Kritik an Debord und seiner Dämonisierung des „Spektakels“ spiegelt – obwohl diese Differenzierung dem Autor ansonsten eher nicht erwähnenswert scheint – exakt die Unterscheidung zwischen Medien einerseits und der uni- oder bidirektionalen Schaltungsweise der Kanäle der Kommunikation andererseits, die Flusser so entscheidend von anderen Denkern abhebt, die sich mit Medien und mit den Kommunikationssituationen in Gesellschaften befaßt haben:

---

<sup>337</sup> Meyer, 18.

<sup>338</sup> Brinkemper, 1.

Unbestritten ist, daß es dieses Spektakuläre auch gibt. Aber wieso wird hieraus ein Bilderverbot reanimiert? Eher müßte man jene Medien scharf kritisieren, die durch das Fehlen von Rückkanälen, über die die Rezeption interaktiv möglich ist, der „Gesellschaft des Spektakels“, die Guy Débord 1971 kritisierte, entgegenkommen.<sup>339</sup>

Gesellschaften, die Medien in sich entwickeln, die ohne Rückkanal ausgestattet sind, und dies gilt für fast alle Medien des 20. Jhs bis 1980, sind „Gesellschaften des Spektakels“. [...] Unter diesen Annahmen, die in vielen Theorien geteilt werden, ist es selbstverständlich nicht möglich, einkanalige Medien mit einem aktiven Kommunikationskonzept zu diskutieren. Gleichwohl stellt sich hier die Frage, ob die Betonung des Sehens ein hinreichendes Argument ist. [...] Viel wichtiger ist, sich demgegenüber mit der neuen mehr-kanaligen und rück-kanaligen Medienlandschaft [...] auseinanderzusetzen.<sup>340</sup>

Die jahrelange Ablehnung durch akademische Kreise in Europa hat Flusser, der sich, gerade in Brasilien, als (Alt-)Europäer verstand, oft hart getroffen. Der Erfolg in den achtziger Jahren war für ihn dann um so überwältigender – wenn er sich auch nur auf einen zunächst noch verhältnismäßig kleinen Kreis von Intellektuellen und – vor allem – Künstlern beschränkte. Überhaupt ist die Wechselwirkung zwischen seinem Werk und der zeitgenössischen Kunstszene vielleicht der interessanteste Aspekt seiner Karriere. Mit seinen Büchern und Aufsätzen hatte er eine einzigartige theoretische Begleitung zur Entwicklung des künstlerischen Gebrauchs der neuen Medien, insbesondere der Videokunst, geschaffen. Einem großen Publikum wurde Flusser jedoch erst nach seinem Tod 1991 bekannt.

In den frühen 1990er Jahren, zur Zeit der massenhaften Durchsetzung des Internets in den post-industriellen Ländern, gab es nicht nur prinzipiell ein recht großes Interesse an medienphilosophischen und -kritischen Schriften. Eine neue Generation von Designern, Intellektuellen und Künstlern, die mit den telematischen Kulturtechniken aufzuwachsen begann, war begeistert von konstruktiven Visionen zu den neuen Technologien. Flusser wurde wesentlich in dieser Perspektive eines Neuerers wahrgenommen.<sup>341</sup>

Flussers außerordentlicher Einfluß auf kunst- und medientheoretische Entwicklungen in Europa steht außer Frage. Seine Bedeutung als Philosoph dagegen wird erst zögerlich entdeckt.

<sup>339</sup> Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 118.

<sup>340</sup> Faßler: Was ist Kommunikation?, 125.

<sup>341</sup> Wagnermaier, Silvia und Siegfried Zielinski: Zu den „Bochumer Vorlesungen“ Vilém Flussers. in: Flusser: Kommunikologie weiter denken, 15.

## Post Scriptum

Im Frühjahr 1992 gründeten Freunde Flussers in Straßburg ein „supposé“ genanntes Flusser-Netzwerk, um Flussers Ideen zu verbreiten und Arbeiten in der Folge seines Denkens zu fördern. Der Verein funktionierte jedoch nie wirklich und schief nach einigen Monaten bereits wieder ein. Im wesentlichen hatte dies zwei Gründe: Zum einen fehlte, da die meisten Mitglieder noch nicht per E-Mail kommunizieren konnten, der effiziente technische Kanal für den Netzdialog, den Flusser selbst so sehnlich herbeigewünscht hatte, und der nur wenige Jahre später zur Selbstverständlichkeit für nahezu jeden wurde. Zweitens trafen sich damals in Straßburg die alten Freunde Flussers – wie etwa Abraham Moles, der selbst noch im selben Jahr, 72jährig, verstarb. Erst etwa 15 Jahre später hatte sich eine vergleichsweise deutlich jüngere akademische Szene entwickelt, die distanzierter und kritischer als Flussers Weggefährten sein Werk würdigen konnte.

Flussers in den späten achtziger Jahren erfolgte Etikettierung als Medienguru verstellt bis heute eine angemessene Beschäftigung mit seinem facettenreichen, unsystematischen und vielschichtigen Denken. Nun versucht eine neue Generationen von Autoren, Flusser als seriösen Philosophen und Phänomenologen abseits der Medientheorie zu positionieren. Diese Bemühungen um einen neuen Zugang zu Flusser gaben der internationalen Flusser-Forschung einen bedeutenden Aufschwung. Exemplarisch sollen hier schon Gustavo Bernardo Krause, Rainer Guldin und Anke Finger genannt werden, auf die weiter unten zurückzukommen sein wird.

## Deutschland

Nach den erwähnten ausführlichen und euphorischen Portraits Flussers in „Der Spiegel“<sup>342</sup> und „Die Zeit“<sup>343</sup>, 1989 bzw. 1991 wurde Flusser in Deutschland erst in Folge seines Todes Flusser posthum zum wirklichen Star denker des postmodernen Zeitgeists. Mehrere Zeitschriften widmeten ihm Sondernummern. Intellektuellenblätter sowie Kunst- und Fotografiezeitschriften, darunter „Kunstforum“<sup>344</sup>, „Arch+“<sup>345</sup>, „European Photography“<sup>346</sup>,

<sup>342</sup> Schmidt-Klingenberg, 133 – 138.

<sup>343</sup> Müller, Hans-Joachim, 71.

<sup>344</sup> Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, 68 – 110.

<sup>345</sup> Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau. Vilém Flusser. Virtuelle Räume – Simultane Welten. Arch+, Aachen März 1992, Nr. 111.

„Thesis“<sup>347</sup>, „Schnitt“<sup>348</sup> und, in Prag, „Výtvarné umění“<sup>349</sup> veröffentlichten Sonderausgaben zu Flusser. Der Verleger Stefan Bollmann stellte zahlreiche Bücher aus hinterlassenen Texten zusammen; er begann ein umfassendes Publikationsprojekt: eine „Schriften“-Ausgabe, angelegt auf 14 Bände, von denen jedoch nur fünf erschienen: Trotz des guten Umsatzes mit Büchern von Flusser ging der Bollmann Verlag 1998 in Konkurs.

Weil Flusser davon ausging, daß die in einer Gesellschaft vorherrschende Kommunikationsweise die gesamte Beschaffenheit dieser Gesellschaft prägt, galt eine Vielzahl seiner phänomenologischen Analysen den unterschiedlichen Auswirkungen verschiedener Kommunikationsstrukturen auf unser Handeln. Hinzu kommt noch die konkrete raumzeitliche Situation, in die Flusser durch seine Rückkehr nach Europa geriet: „Der Bedarf an einer Theorie über die Zukunft des technischen Bildes war in den achtziger Jahren enorm und verdeckte die breite philosophische Anlage der Überlegungen des gelehrten Migranten.“<sup>350</sup> Deshalb wird Flusser bis heute weithin lediglich als Medientheoretiker rezipiert. Die anderen Aspekte seines überaus vielseitigen Denkens und Schreibens rücken erst allmählich in den Mittelpunkt des Interesses und der Auseinandersetzung mit seinem Werk.

Trotz Flussers Hinwendung zu mediengeschichtlichen und -theoretischen Fragestellungen ist das Ausmaß, in dem seine Beschäftigung mit Medien in den Vordergrund geraten und seine Zugehörigkeit zu einer phänomenologischen Denktradition dabei verdeckt worden ist, unangemessen und verzerrend. Die von einer ebenso kurzsichtigen und eindimensionalen wie anfangs erfolgreichen Verlagspolitik in den neunziger Jahren gesteuerte Rezeption Flussers als eines Medientheoretikers hatte eine Themenauswahl in den Vordergrund gestellt, die Flusser selbst eher aus Notwendigkeit angesichts der Dominanz der Diskurse denn aus Berufung getroffen hatte.

---

<sup>346</sup> Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): Vilém Flusser Issue. European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media. European Photography, Göttingen Frühjahr 1992, Nr. 50, Bd. 13, Ausg. 2.

<sup>347</sup> Zimmermann, Gerd und Reiner Bensch (Hrsg.): Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar. Vilém Flusser: Design und die Philosophie der Lebensformen. Bauhaus-Universität Weimar 1998, 44. Jg., 5. Heft.

<sup>348</sup> Nikitin, Nikolaj (Hrsg.): Schnitt. Das Filmmagazin. Thema: Vilém Flusser und der Film. Schnitt – Der Filmverlag, Bochum 2001. Nr. 24/4.

<sup>349</sup> Flusser, Vilém: Moc obrazu. Výbor filosofických textů z 80. a 90. let. Výtvarné umění. The Magazine for Contemporary Art. hrsg. von Milena Slavická und Jiří Fiala. Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, Prag 3 – 4/1996.

<sup>350</sup> Röller: Vilém Flusser: Medientheorie mit ethischem Anspruch, 3.

In Deutschland hatte vor allem die editionspolitische Akzentsetzung des Bollmann Verlags verschuldet, daß Flusser vor allem als spekulativer Medientheoretiker wahrgenommen wurde, daß er jedoch nur unzureichend als Philosoph zur Geltung kam und als Phänomenologe völlig unterschätzt blieb: Die Etikettierung und Vermarktung Flussers als eines „Propheten der Mediengesellschaft“ sorgte zweifellos für höhere öffentliche Aufmerksamkeit – und bessere Verkaufszahlen – als es eine Präsentation Flussers als phänomenologisch orientierter Kommunikationsphilosoph vermocht hätte. Andererseits wurde er eben darum bis heute nicht als der Phänomenologe verstanden, dessen vielleicht größte Leistung es war, Edmund Husserls Methode der *eidetischen Reduktion*<sup>351</sup> auf zeitgemäße Weise in eine Situation zu übertragen, die von einer weitestgehenden *Medialisierung des Alltags* geprägt war. Dieser verengte Blick auf die medientheoretischen und -kritischen Schriften Flussers erklärt zumindest einen Teil der Verunsicherung, mit der die intellektuelle – und insbesondere die akademische – Öffentlichkeit auf Flussers provokante Thesen reagierte.

Der Einzelgänger Flusser, „dessen in den siebziger und achtziger Jahren entstandene Texte weitgehend darauf verzichten, sich in akademische Traditionen einzuschreiben oder sich in Auseinandersetzungen mit den Positionen anderer Autoren zu begeben“<sup>352</sup>, ist nur mit größter Mühe in den Kanon zeitgenössischer Medientheoretiker und Philosophen einzureihen. Trotz gelegentlicher Berührungspunkte haben seine Texte weniger mit denen Marshall McLuhans oder Jean Baudrillards als mit denen Edmund Husserls oder Martin Bubers gemein. Dennoch war er kein traditioneller Philosoph. Flusser blieb Außenstehender, wurde nicht Teil der etablierten Philosophiegeschichte.<sup>353</sup>

Andreas Müller-Pohle begann in seinem Verlag European Photography, langsam aber nachhaltig ein von ihm „Edition Flusser“ genanntes Publikationsprojekt voranzutreiben, das

---

<sup>351</sup> „**Erfahrende** oder **individuelle Anschauung** kann in **Wesensschauung (Ideation)** umgewandelt werden – eine Möglichkeit, die selbst nicht als empirische, sondern als Wesensmöglichkeit zu verstehen ist. Das Erschaute ist dann das entsprechende **reine** Wesen oder Eidos, sei es die oberste Kategorie, sei es eine Besonderung derselben, bis herab zur vollen Konkrektion.“ (Husserl, 101).

<sup>352</sup> Lagaay, Lauer: Einleitung – Medientheorien aus philosophischer Sicht. in: Lagaay, Lauer, 18.

<sup>353</sup> Dies gilt ebenso für den hochinteressanten, noch zu entdeckenden Philosophen und Logiker Gotthard Günther (1900 – 1984; *Das Bewußtsein der Maschinen*, Baden-Baden und Krefeld, 1957; *Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik: Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen*, Hamburg: Meiner, 1959; *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, 3 Bde., Hamburg: Meiner, 1976 – 80). Mario Limbach verdanke ich den Hinweis auf die Technikphilosophie Günthers, die in einigen Punkten, v.a. bezüglich der Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung und des telematischen Paradigmenwechsels, erstaunliche Parallelen und Ergänzungen zu Flussers Denken bietet. In Flussers *Reisebibliothek* befand sich auch ein Sonderdruck eines Aufsatzes Günthers, „Cognition and Volition. A Contribution to a Cybernetic Theory of Subjectivity/Erkennen und Wollen. Ein Beitrag zu einer kybernetischen Theorie der Subjektivität“, ein Text, der schließlich in der 3., erweiterten Auflage von „Das Bewußtsein der Maschinen“ veröffentlicht wurde.

heute zehn Bände mit den Hauptschriften Flussers umfaßt und wohl noch weiter anwachsen wird.

Viele Texte Flussers jedoch sind bis heute unveröffentlicht geblieben. Mehr als bei anderen Philosophen sind im Falle Flussers seine Zeitungsartikel, Zeitschriftenaufsätze und Vorträge sowohl stilistisch als auch methodisch ganz zentrale Bestandteile seines Schaffens und Denkens. Sie aber sind naturgemäß zerstreut und kaum noch zugänglich. Die meisten seiner Bücher wurden erst nach seinem Tod aufgelegt und sind, ein zersplittertes Oeuvre, bei den verschiedensten deutschen Verlagen erschienen. Diese Bücher sind heute größtenteils vergriffen und werden erst seit kurzem nun vereinzelt wieder nachgedruckt.

Was Flusser 1981 im Zusammenhang sowohl mit seinen Überlegungen zu einer Informationstheorie der Ästhetik als auch zur Migration formuliert hat, traf auch ihn selbst: „Das Neue ist entsetzlich. Nicht, weil es so ist und nicht anders, sondern weil es neu ist. [...] Das Neue ist entsetzlich, und wir selbst sind das Neue.“<sup>354</sup>

Flusser war das Neue. Vom Beginn seiner Rezeption in Europa an löste er zwei klar unterscheidbare Arten von Reaktionen aus, die sich zwei Gruppen von Rezipienten zuordnen lassen. Es gab da zum einen eine kleine Gruppe von Freunden und von Bewunderern, die in Flusser einen der inspirierendsten und anregendsten zeitgenössischen Denker sahen.<sup>355</sup> Zum anderen lehnte eine viel größere Gruppe von Gegnern Flusser ab, ohne ihre Gründe dafür je deutlich zu machen. In zahlreichen Diskussion zu dieser Frage fiel damals die Bemerkung, Flusser sei „unseriös“. Kritik wurde jedoch fast nie explizit gemacht – und wenn doch einmal, so blieb sie nicht nur sehr vage, sondern dann auch erstaunlich mild. Es kann nur vermutet werden – da es sich ja um eine lediglich implizierte, unbegründete Ablehnung handelte –, daß hier die Verletzung akademischer Spielregeln durch Flusser ebenso eine Rolle gespielt haben könnte wie die Unsicherheit, in der Flusser seine Leserschaft mit seiner Weigerung

---

<sup>354</sup> Flusser: Zurück. in: Flusser: Nachgeschichten, 168 f. Die angedeutete Gleichzeitigkeit der beiden genannten Geltungsbereiche dieses Topos wird durch die jeweiligen Zusammenhänge verständlich gemacht: Das Neue ist so fremd und informationshaltig, so wenig redundant, daß es kaum verständlich ist. Ansässige und Immigranten teilen kaum Codes. „Entsetzlich“ ist der Migrant – und hier zeigt sich die für Flusser so kennzeichnende Lust am Spiel mit den Etymologien –, weil er die zuvor Seßhaften aufschreckt, sie also ent-setzt. Das häßliche Neue wird erst als schön empfunden, wenn die Codes sich soweit angeglichen haben, daß ein Austausch möglich wird. Im Folgenden setzt ein entropischer Osmoseprozeß ein, als dessen Ergebnis sich der Informationsgehalt des ehemaligen Neuen erheblich verringert und seine Kommunikationsfähigkeit gleichzeitig zunimmt, bis schließlich ein differenzloser, entropischer Zustand völliger Ausgeglichenheit und Informationslosigkeit erreicht ist.

<sup>355</sup> Dieser Kern von Freunden und Anhängern Flussers war so klein (aber aktiv), daß diese sich bis in die mittneunziger Jahre praktisch alle persönlich kannten. Erst um die Jahrtausendwende setzte hier ein

zurückließ, die von ihm angerissenen Probleme einer gültigen Lösung zuzuführen. Immer wieder vorgeworfen wurde Flusser dessen Neigung zur Etymologie. Da all diese Vorbehalte nur selten als konkreter Dissens gefaßt und formuliert werden konnten, blieb es zumeist bei dieser Art der unterschweligen Ablehnung Flussers. Nur selten wurden Angriffe in Form sachlicher Einwendungen erkennbar. Für diese stehen die beiden folgenden vehementen Kritiken an Flusser.

Beide datieren von 1993. Die erste kann als eine der stichhaltigsten Einwendungen gegen Flusser von einem konservativen Standpunkt aus gelten. In seinem Aufsatz „Eine neue Einbildungskraft? Über Vilém Flusser“ kritisiert Frank Lucht ein Auseinanderklaffen zwischen technischer Erklärung und philosophischer Interpretation bei Flusser. Er argumentiert, die von Flusser postulierte Opposition von menschlicher und technischer Einbildungskraft sei technisch korrekt, in einer menschlichen Lebenswelt jedoch Unsinn, weil das Bild eines Apfels das Bild eines Apfels bleibe – egal, ob letzterer von mir vorgestellt oder auf einem Computerbildschirm dargestellt werde. Im ersten Fall benötige ich die Hirnforschung, um das Bild zu erklären, im zweiten Informatik. Allerdings hänge in beiden Fällen von der Art der Fragen, die wir stellen, ab, ob wir wissenschaftliche Theorien für unsere Antworten benötigen, oder nicht.

„Die Philosophie der Fotografie ist notwendig, um die fotografische Praxis ins Bewußtsein zu heben; und dies wiederum, weil in dieser Praxis ein Modell für die Freiheit im nachindustriellen Kontext überhaupt aufscheint.“ Dieses Vorhaben ist der reine Bluff, weil auch nach verschärftem Nachdenken über Flussers Ausführungen ganz unklar bleibt, was eine Philosophie der Fotografie an Dringlichkeit von einer Philosophie der Pfandflasche unterscheidet.<sup>356</sup>

Dieser Einwand Luchts ist bezeichnend: Das gesamte Bändchen „Für eine Philosophie der Fotografie“ ist ja der Beantwortung eben dieser selbstgestellten Frage gewidmet, und die Leistung von Flussers Essayistik und Prosa besteht nun gerade darin, sie in aller Schlichtheit zu beantworten. Ziel des Buches ist ja nicht, eine Philosophie der Fotografie auszuformulieren, sondern die Tragfähigkeit und Reichweite ihres Ansatzes zu begründen. Hegt man auch einzelnen Argumenten des Textes gegenüber Zweifel, beispielsweise die Stichhaltigkeit von Flussers Prognose zur Zukunft der Schrift betreffend, so ist doch eben jener zentrale Punkt des Buches überaus klar herausgearbeitet: daß sich nämlich mit den

---

Generationswechsel ein; zugleich begann eine sachlichere Auseinandersetzung mit dem medienkritischen Autor Flusser, später auch mit Flusser als einem Philosophen.

<sup>356</sup> Lucht, 894.

technischen Bildern eine Kultur abseits der Literarität etabliert, deren Strukturen und Funktionen bislang auch nicht annähernd theoretisch geklärt oder reflektiert sind. Doch Lucht läßt sich auf die inhaltliche Diskussion von Flussers Thesen nicht ein.

Mark Terkessidis wiederum kritisiert Flusser von einem Standpunkt aus, der nicht so klar definiert ist wie der Luchts. Terkessidis vertritt eine Position linken, analytischen Denkens, das mit postmodernen Elementen angereichert ist. Wie viele Kritiker stößt sich Terkessidis an Flussers Hang zur Etymologie. Er führt auch an, daß Flussers Methode zu viele unterschiedliche Ansätze vereine, wie etwa hermeneutische, phänomenologische und eine „genetic holistic psychology“, und daß Flussers Stil von einem reaktionären Unterton gekennzeichnet sei. Er unterstellt, „that Flusser simply finds it hard to bear the difficulty to survey the situation and therefore tinkers a post-historical, obligatory universe of technical images against the unbearable ‘postmodernity’“<sup>357</sup>.

Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Terkessidis’ Kritik an Flusser wendet später Fabian Kröger gegen Flusser ein, dessen Medientheorie richte

ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die neuen technologischen Medien und ihre Attraktionen, reduziert also Geschichte auf die Effekte technologischer Entwicklung. Dies erklärt, warum die Suche nach einer Bezugnahme Flussers auf soziale Kategorien wie Geschlecht, Ethnie und Klasse vergeblich bleibt.<sup>358</sup>

Es lohnt sich, diese Kritik an Flusser genauer zu betrachten: Sie ist repräsentativ für das erwähnte, ansonsten weitaus weniger klar formulierte Unwohlsein Flussers Thesen gegenüber, das zwar Differenzen zur eigenen Position deutlich macht, eine tiefere Auseinandersetzung aber für gewöhnlich schuldig bleibt. In diesem Abschnitt sollen nur diejenigen – aber all diejenigen – kritischen Auseinandersetzungen mit Flusser skizziert werden, die über die Äußerungsform eines im Unspezifischen verlaufenden *verunsicherten Unwohlseins* hinausgehen.

In der Argumentation Krögers wird dessen eingeschränkte Bereitschaft, Flussers Entwurf auch nur versuchsweise zu folgen, darüber hinaus aber auch exemplarisch der diesem Typus der Kritik zugrundeliegende Denkansatz, besonders klar sichtbar. Denn eben darin besteht ja die Leistung Flussers: Geschichte als Funktion eines ganz bestimmten Codes zu verstehen

---

<sup>357</sup> Terkessidis, 44.

<sup>358</sup> Kröger, 12.



und nicht in einem hermeneutischen Zirkel aus sich selbst heraus erklären zu wollen.<sup>359</sup> Im Weiteren wirft Kröger Flusser vor, daß dieser kulturelle und gesellschaftliche Einflüsse auf die Entstehung von Technologien ausblende. Er schreibt: „Sich wie Flusser euphorisierend auf die ‚Möglichkeiten‘ digitaler Technologien zu beziehen, blendet den Kontext ökonomischer, politischer und ideologischer Prämissen aus, die in die jeweiligen Technologien eingeschrieben sind.“<sup>360</sup> Die gesellschaftliche Rolle von Technologie dürfe, so Kröger, nicht nur aus der Entwicklung neuer Produktionsmittel abgeleitet werden, weil dies zu Technikdeterminismus führe.

Abgesehen davon, daß Kröger deduktiv unerklärt läßt, was logisch argumentativ gegen einen solchen Technikdeterminismus als Ergebnis schlicht hinzunehmender Schlußfolgerungen spräche, falls sich dieser tatsächlich begründet herleiten ließe, ist das implizite Argument dieser Form von Kritik doch, daß es unstatthaft sei, von technischen Entwicklungen auf gesellschaftliche zu schließen. Ideengeschichtlich ist diese Kritik wohl in der Nähe der Ablehnung dialektisch materialistischer Denktraditionen angesiedelt. Interessanter an ihr als dieser Befund ist jedoch der Versuch ihrer Umkehrung. Denn letztendlich läuft die von Kröger implizierte Forderung darauf hinaus, die gesellschaftliche Entwicklung müsse gesellschaftliche Ursachen haben: Zwar mögen die in Rede stehenden gesellschaftlichen Veränderungen durch technologische Entwicklungen ausgelöst worden sein. Akzeptabel scheint dies nach Kröger jedoch nur, wenn die Technologien dabei als Gefäße gesellschaftlicher Inhalte gesehen werden, mit denen sie zuvor gefüllt worden sind. Der – möglicherweise von im Grundzug idealistischen Tendenzen geprägte, jedenfalls aber tautologische – Kurzschuß ist hier offensichtlich.

Kröger hält Flusser vor, er habe es versäumt, in den neuen Technologien Produktionsformen zu sehen, die spezifischen gesellschaftlichen Bedürfnissen angepaßt seien. Genau dies aber leistet Flusser, wobei er jedoch den traditionellen materialistischen Primat der Produktionsbedingungen vor deren gesellschaftlichen Konsequenzen auf den Kopf stellt, indem er von den Codes her argumentiert, mit denen unterschiedliche Arten von Vorstellungskraft korreliert seien. Das Verhältnis des Menschen zur Welt und zu anderen Menschen ist bei Flusser das Primäre. Weil die Codes, die Menschen benötigen, um zu einer

---

<sup>359</sup> „Es gilt, [...] in der Geschichte nicht mehr eine Methode zu sehen, wie Szenen zu verändern sind, sondern einen Prozeß, der von außen, von unten, von oben, das heißt von außergeschichtlichen Dimensionen her, veränderbar ist.“ (Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 155).

<sup>360</sup> Kröger, 15.

ausschließlich im Medialen zugänglichen Welt<sup>361</sup> Zugang zu erhalten, die Tendenz haben, eben diese Zugänge zu verstellen, sind immer wieder neue Codes ausgearbeitet worden, denen jeweils auch neue Vorstellungskräfte entsprachen. Die Codes und die Schaltung der Kommunikationskanäle jedoch, in denen sie funktionieren, sind es, die gesellschaftliche Konsequenzen zur Folge haben.<sup>362</sup>

Nicht anders als verfehlt muß deshalb Krögers Behauptung bezeichnet werden, die

Überbewertung der Apparate [durch Flusser, AS] korreliert mit einem fehlenden Bezug auf soziale Kategorien wie *race*, *class* und *gender*. Flusser stellt die Technologieentwicklung nicht in einen gesellschaftlichen Zusammenhang, da dies sein gesamtes Modell in Frage stellen würde.<sup>363</sup>

Falsch ist dies deshalb, weil es Flusser ja eben gerade gelingt, die gesellschaftlichen Konsequenzen der Technologieentwicklung vor Augen zu führen, während Kröger und mit ihm andere, weniger artikulierte Kritiker Flussers umgekehrt darin verharren, nach den gesellschaftlichen Ursachen der Technikentwicklung zu fragen. Und gerade deshalb wiederum ist die Behauptung Krögers, Flusser zerlege „den Gedanken an Technikfolgenabschätzung bereits im Ansatz“<sup>364</sup> selbst innerhalb von dessen fragwürdiger Argumentation unverständlich, widmet sich Flusser doch gerade – was ihm ja eben von Kröger vorgeworfen wird – weniger den gesellschaftlichen Voraussetzungen von Technik als im wesentlichen *nur* den gesellschaftlichen Folgen von Technik: Dem dient seine gesamte *Kommunikologie*, und wie im letzten Kapitel gezeigt werden soll, ist Flusser Medientheoretiker nur aus einer Notwendigkeit heraus, die sich letztlich aus einem leidenschaftlichen Engagement am menschlichen Zusammenleben ableitet.

Weitgehend mißachtete die Kritik an Flusser, so läßt sich festhalten, dessen Fokus.

Unreflektierte ideologische Vorurteile sind in einem Maße in die Rezeption Flussers getragen und in ihr wirksam geworden, daß von divergierenden Fokus gesprochen werden kann, in deren Wettstreit der Mißverständnisse geradezu provozierende, in einem Stil jenseits

---

<sup>361</sup> Die Nutzung von Medien ist nach geläufiger Überzeugung zum Menschsein unabdinglich, denn, wie Manfred Faßler schreibt, „der Mensch hat keinen ‚unmittelbaren‘ Zugang zur Welt, obwohl diese ‚Unmittelbarkeit‘ unbedacht oft behauptet wird. Als *Umgebungs-Wesen* ist der Mensch zugleich ein *Medien-Wesen*. Seine Selbsterzeugung ist an die Zeugungsregeln der Medien gebunden, an die Kultur ihres Gebrauchs.“ (Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 57).

<sup>362</sup> Manfred Faßler schreibt, es kehre „sich das Verhältnis von Sozial- und Mediengeschichte um: die medialen Konstruktionen ziehen die Formate des Sozialen (die Institutionalisierungen) und die Formalismen (Interaktivität, Identifizierung, Anpassung, Aktionalität) nach sich.“ (Faßler: Netzwerke, 47).

<sup>363</sup> Kröger, 16.

<sup>364</sup> ebd., 13.

traditioneller philosophischer Konventionen formulierte Ansatz Flussers meist den kürzeren zog.

Eine der ersten Dissertationen, die über Vilém Flusser geschrieben wurde, war Elisabeth Neswalds „Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers“. Sie streift Flussers Denken eher oberflächlich und vereinnahmt ihn einseitig als negativ-apokalyptischen, religiösen Denker, ignoriert dabei jedoch vollkommen seinen komplexen phänomenologischen Ausgangspunkt. Der Buchdeckel bringt Neswalds Ansatz zutreffend auf den Punkt: „In Flussers kulturpessimistischen und affirmativen Schriften zu Technik und Medien äußert sich eine religiöse Sehnsucht, die ihre Wurzeln sowohl in dem Verlust einer sinnstiftenden Ordnung als auch in Ohnmachtserfahrungen hat.“<sup>365</sup> Wiederholtes Denkmuster in Neswalds Dissertation ist es, nicht den Wert von Flussers – von ihm selbst als spekulativ angesehenen – Thesen zu überprüfen, sondern stets nach einem subjektiv-biographisch psychologisierenden Grund für den Flusser von ihr unterstellten Pessimismus zu suchen. Nur ein Beispiel:

Bemüht sich der Erzähler<sup>366</sup> darum, anhand naturwissenschaftlicher Theorien den Untergang der Welt und den Verlust der Wirklichkeit als objektive Gegebenheiten darzustellen, so deuten die melancholischen Zeit- und Raumstrukturen darauf hin, daß die Auflösungserscheinungen weniger in der Welt zu suchen sind, als daß sie subjektive Wahrnehmungen ausdrücken. Die wissenschaftlichen Theorien dienen in diesem Zusammenhang nicht der Erkenntnis, sondern fungieren als eine Bestätigung für das Erleben des Erzählers.<sup>367</sup>

Neswald verkennt hierbei die wiederholte, explizite und explizierende Wendung Flussers gegen kulturpessimistische Tendenzen. Ein Beispiel: Flusser schließt seinen Vortrag im Kunstmuseum Bern am 20. März 1988 – wie zahlreiche ähnliche Vorträge auch – mit einer für ihn charakteristischen Wendung. Er warnt davor, angesichts der Unfaßbarkeit des sich vollziehenden Umbruchs dessen noch unabsehbare Chancen geringzuschätzen:

Die Absicht der hier unterbreiteten Überlegungen war nicht, irgendeiner telematischen, auf digitalen Codes beruhenden Utopie das Wort zu sprechen. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass die sich in Krise befindende historische, okzidentale Kultur tatsächlich von so einer Utopie abgelöst wird, wenn einmal der alphanumerische Code seine Vorherrschaft verlieren sollte. Was hier beabsichtigt war, ist eine dem landläufigen Kulturpessimismus entgegenlaufende Sicht vorzuschlagen: Kein Zweifel, dass wir mit dem linearen Code, mit dem historischen, prozessuellen, kritischen Denken vieles verlieren würden. Beinahe alles, womit wir uns identifizieren. Aber es kämen dann andere Fähigkeiten ins Spiel, die wir bisher nicht ausgewertet haben. Die Krise der Linearität, deren erste Phasen wir miterleben, ist daher

---

<sup>365</sup> Neswald, 200.

<sup>366</sup> Flusser wird von Neswald stets als „Erzähler“ bezeichnet, dessen „Erfahrungen“ sich aus seinen Essays ablesen ließen. Das wird so gesetzt (AS).

<sup>367</sup> Neswald, 157.

vor allem eine Herausforderung an uns: wir sollten die neu auftauchende Einbildungskraft mobilisieren, um die Krise in uns und um uns herum zu überwinden.<sup>368</sup>

Von anderen Autoren, insbesondere dem bereits erwähnten Florian Rötzer, wurde – anders als von Elisabeth Neswald – die antikulturpessimistische Stoßrichtung von Flussers Engagement durchaus klar gesehen:

Wo es in deutschsprachigen Ländern nur irgendwie um die Deutung der durch die neuen Medien und wissenschaftlichen Erkenntnisse entstehenden kulturellen Veränderungen ging, war der Philosoph Vilém Flusser, ein glänzender Redner mit humanistischem und auch religiösem Hintergrund, präsent. Er wollte nicht die Risiken, sondern das Abenteuerliche herausstellen, auch die Chancen eines neuen Zeitalters, in das wir uns Zug um Zug hineinbewegen.<sup>369</sup>

Flussers rhetorisches Instrumentarium und seine geradezu predigerhaft motivierte Entschlossenheit, überzeugen zu wollen, verleiteten zahlreiche Rezensenten dazu, „theologische“ Motive in seiner Argumentation zu erkennen.<sup>370</sup> Dabei handelt es sich jedoch um ein Mißverständnis. Wie im Abschnitt *Von Bubers dialogischem Leben zum Überleben im Dialog* ausgeführt werden wird, gibt es trotz zahlreicher ausdrücklicher Bezugnahmen auf Gott keinerlei Anzeichen für transzendente Überzeugungen in oder hinter Flussers Texten. Im Gegenteil leitet sich die Notwendigkeit des Dialogs im Denken Flussers ja gerade aus der Aussichtslosigkeit und Vergeblichkeit, aus der Sinnlosigkeit-an-sich des menschlichen Daseins ab – die nur vom projizierenden, dialogisierenden Menschen selbst, nicht jedoch von etwas Gegebenem oder einer dritten Kraft behoben werden kann. Weil aber Flusser sich gelegentlich wie ein religiöser Eiferer ausdrückte und entsprechende sprachliche Bilder benutzte, und weil viele Rezipienten gerade beim Denker der völlig desillusionierten *Bodenlosigkeit* ein verstecktes transzendentes Fundament ahnen oder vermuten wollten, wurde Flusser gerne als sektierender Weltuntergangseiferer hingestellt. Es wurden ihm chiliastisch-eschatologische Motive oder eben eine *Medientheologie* unterstellt. Flussers Argumentation für den Dialog folgt zwar in ihrer sprachlichen Ausdrucksweise durchaus der eines religiösen Mahners. Von Ähnlichkeiten in der Ausdrucksweise auf eine gemeinsame Letztbegründung zu schließen, erscheint jedoch nicht nur verwegen, sondern schlicht unstatthaft.

<sup>368</sup> Flusser: *Krise der Linearität*, 40.

<sup>369</sup> Rötzer, Florian: *Von Gesten, Dingen, Maschinen und Projektionen*. in: Flusser: *Dinge und Undinge*, 147.

<sup>370</sup> eben Elisabeth Neswald sowie Guldin: *Die zweite Unschuld*.

## Tschechien

In Mittel- und Osteuropa ist heute Vilém Flusser, wohl aufgrund der dort ungebrochenen phänomenologischen Tradition, deutlicher präsent als im Westen. Unmittelbar nach Flussers Unfalltod 1991 erschienen in Prag, vor allem aber in Deutschland, zahlreiche Nachrufe auf Flusser. In der Tschechoslowakei wurden nun erste Übersetzungen ins Tschechische veröffentlicht: „Für eine Philosophie der Fotografie“ als „Za filosofii fotografie“<sup>371</sup>, die von Milena Slavická und Jiří Fiala zusammengestellte Anthologie „Moc obrazu“, „Die Geschichte des Teufels“ unter dem Titel „Příběh d’ábla“<sup>372</sup> und Flussers Autobiographie „Bodenlos“ als „Bezedno“<sup>373</sup>. Nun endlich war Flusser nicht nur in weiten Kreisen bekannt geworden; er war auch tatsächlich in Prag angekommen. Sein Besuch und Tod brachten die Medienphilosophie und -theorie in die tschechische Tagespresse. Das öffentliche Interesse an Kommunikationsphilosophie und Medienkunst stieg – allerdings vorübergehend – schlagartig.

Flusser hatte seinen Pragern noch einen Anstoß zu einer bemerkenswerten Entwicklung der folgenden Jahre gegeben. Man begann – wenn auch zunächst nur in elitären Zirkeln –, sich mit Kommunikationsphilosophie und Medienkunst zu beschäftigen. Mit seinen Vorträgen über „Bild, Bildschirm, Live-Übertragung“ oder über „Computer und Virtualität“ erreichte vor allem der Prager Philosoph und Altphilologe Petr Rezek Experten ebenso wie ein weniger gut informiertes Publikum. Rezek hatte die Zeit des Totalitarismus und der *normalisace* überstanden, indem er sich darauf zurückzog, klassische griechische Philosophie zu lehren. Seine verbalen Performances waren berühmt. Mitte der neunziger Jahre jedoch begann er, alle Einladungen zu Vorträgen oder Publikationen abzulehnen und einen kleinen Verlag für philosophische Klassiker in tschechischer Übersetzung aufzubauen.

Schon kurz nach dem Tod Flussers erschien in Prag eine erste Welle von Artikeln zu posthistorischen Problemen, die an der Person Flusser festgemacht wurden. Vom Ausgangspunkt phänomenologischer oder strukturalistischer Traditionen, von Edmund Husserl, Jan Patočka oder Roman Jakobson aus, katapultierte man sich unvermittelt in die Welt der *Virtual Reality*, der *Hypertexts* und der Postmoderne. Nach 50 Jahren totalitärer Regime mit archaisch frühmodernen Produktionsstrukturen ging man direkt zur nachindustriellen, nachgeschichtlichen Informationsgesellschaft über.

<sup>371</sup> Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Hynek, Prag 1994.

<sup>372</sup> Flusser, Vilém: *Příběh d’ábla*. Gemma Art, Prag 1997.

<sup>373</sup> Flusser, Vilém: *Bezedno*. hrsg. von Petr Sacher. Hynek, Prag 1998.

Bald fand sich eine medienphilosophisch interessierte Gruppe zusammen, deren Kern zunächst im Wesentlichen aus den tschechischen Referenten der Flusser-Symposien am Goethe-Institut Prag bestand. Um diesen versammelten sich Künstler, Philosophen und Geisteswissenschaftler, die sich für Fragestellungen um die Zukunft der Schrift bis hin zu den Veränderungen interessierten, die sich durch die sich damals rasch ausbreitende Kommunikation per E-Mail<sup>374</sup> ergeben würden.

Ein Jahr nach Flussers Unfalltod lud das Goethe-Institut Prag zur ersten internationalen Flusser-Konferenz. Diese Veranstaltung begründete zwei später separate Traditionslinien. Es folgte zum einen die Reihe der internationalen Flusser-Tagungen an jährlich wechselnden Orten: 1993 Antwerpen, 1994 Graz, 1995 München, 1996 Tutzing sowie Würzburg, 1997 Budapest, 1998 Bielefeld, 1999 Puchheim sowie São Paulo und Rio de Janeiro, 2000 Tokio, 2001 Monte Verità bei Ascona, 2002 Kassel, 2004 Philadelphia, 2006 Germersheim, 2007 Weimar sowie Prag und 2008 São Paulo; andererseits war diese erste Konferenz 1992 im Goethe-Institut Prag auch Ausgangspunkt für eine parallele Reihe „Flusser-Symposien“ genannter Verbundveranstaltungen zu Medientheorie und Medienkunst sowie zu Flusser in einem weiteren Sinne am Prager Goethe-Institut.

Das erste Flusser-Symposion also hieß „Vilém Flusser – Vordenker der Nachgeschichte“<sup>375</sup> und fand genau ein Jahr nach Flussers Tod im November 1992 im selben Raum im Goethe-Institut Prag statt, in dem Flusser ein Jahr zuvor aufgetreten war. 1993 folgte dann in enger Zusammenarbeit mit Michael Bielicky und der Kunstakademie sowie mit drei weiteren tschechischen Institutionen „Nachbilder – Interaktion mit digitalen Medien“<sup>376</sup>. Die

---

<sup>374</sup> E-Mail-Verkehr war damals eine vollkommen neuartige Kulturtechnik, die in der Tschechoslowakei ihren zaghaften Anfang an der Technischen Universität Prag nahm.

<sup>375</sup> Das Symposion wurde von Edith Flusser und Jochen Bloss gemeinsam eröffnet. David Flusser, Stefan Bollmann, Florian Rötzer, Friedrich Kittler, Irmgard Zepf, Raimund Stecker, Josef Moucha, Fred Forest, Louis Bec, Michael Bielicky, Petr Rezek, Peter Weibel, Ivo Janoušek sowie Egon Bunne diskutierten mit der sich damals noch zaghaft herausbildenden tschechischen Szene heftig über Nachgeschichte, Schrift und Fotografie sowie über Telematik. Parallel dazu fand ein Video-Workshop mit Michael Bielicky, Egon Bunne sowie Woody Vasulka und deren Klassen statt, der in eine Ausstellung im *Národní technický muzeum* (Technisches Nationalmuseum) Prag mündete und als internationales Projekt in Spanien und Deutschland fortgeführt wurde. Michael Bielicky kuratierte den künstlerischen Teil.

<sup>376</sup> Begleitet wurde das Symposion wiederum von einem Workshop, diesmal mit Norbert Nowotsch zum Thema „Das elektronische Buch“, und einer groß angelegten Präsentation von Videokunst durch das *Media Archiv* Prag und das *Europäische Medienkunst Festival* Osnabrück. Unter den Teilnehmern waren diesmal Manfred Eisenbeis, Petr Vrána, Jeffrey Shaw, Woody Vasulka, Heiko Idensen, Standa Miler, Vito Oražem, Alfred Rotert, Petr Rezek, David Galloway, Antonín Kosík, Jan Bernard, Norbert Nowotsch, Michael Bielicky, Karel Dudešek und Petr Skála. Ausgehend von der Frage „wie läßt sich Video interaktiv bzw. dialogisch gestalten?“

Veranstaltung war als kritisch reflektierende Einführung in die komplexe und oft als schwer zugänglich empfundene Kunst mit neuen Medien angelegt. Neben einer gewissen Signalwirkung der Berichterstattung über das Projekt des Vorjahres war es wohl dieser Ausrichtung zuzuschreiben, daß das Symposium auf beachtliche Resonanz stieß: Zwei Tage lang füllten etwa 120 Teilnehmer den Saal des Goethe-Instituts Prag, und das Presseecho war außerordentlich. Besonders die Diskussion um *Virtual Reality* erregte Aufsehen – und wurde von der Tagespresse am reißerischen Aufhänger *Cybersex* festgemacht. Die Prager Medienszene, eine offene, bunte und heterogene, aber miteinander kommunizierende Ansammlung von Video- und Aktionskünstlern, Philosophen und Soziologen, Studierenden, Programmieren, Führungskräften aus Technikunternehmen und Fernsehanstalten sowie einfach Interessierten, hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits weitgehend formiert und zu meist unabhängigen Gruppierungen auskristallisiert. Die Flusser-Symposien fielen nun auf fruchtbaren Boden.

Im Dezember 1994 führte das Goethe-Institut Prag in Zusammenarbeit mit der Akademie der Schönen Künste in Prag und dem dortigen Soros Center for Contemporary Arts ein weiteres internationales und interdisziplinäres Symposium durch: „Neue Medien und Ethik“<sup>377</sup>

---

spekulierten sie aus der Perspektive einer Philosophie, die immer im Zusammenhang mit der technischen Entwicklung gesehen wurde, über die Zukunft der – und mit den – Medien.

<sup>377</sup> u.a. mit Jaroslav Vančát, Michael Bielicky, Keiko Sei, Peter Glotz, Miroslav Petříček, Norbert Bolz, Thomas Kaulmann, Rudi Stoert, Antonín Kosík, Jan Fikáček, Jürgen Linke, Petr Rezek und Petr Vrána. Diesmal standen die ethischen und politischen Dimensionen der kommunikationstechnischen Entwicklung sowie deren möglicher Beitrag zu einer neuen Form von Demokratie im Mittelpunkt. Ziel war es, Vorhersagen zu treffen hinsichtlich einiger künftiger Konsequenzen dieser Technologien, und zu einer Soziologie der neuen Medien beizutragen, die von Flusser inspiriert war. Die Vortragenden und Teilnehmer stellten der Sehnsucht nach einer nicht-medialen Wirklichkeit die Forderung nach einer verantwortungsvollen Konstruktion von Realität in den und durch die Medien gegenüber. Unter dem Motto „Du mußt kein Experte sein. Betroffen bist du aber sicher (tua res agitur)“ zielte das Symposium – mehr noch als seine Vorgänger – auf eine große Öffentlichkeit. Im Verlauf der sehr lebhaften Diskussionen ergaben sich Fragen wie „Welche Verantwortung tragen wir für die Art von Realität, die wir darstellen (und empfangen)? Ist der Multimediemarkt dabei, die Menschheit zu verdummen und abzustumpfen? Inwieweit erfüllen Mediensysteme die Bedürfnisse ihrer Nutzer oder von Bürgern? Zu welchem Grad erzeugen sie diese Bedürfnisse? Wie können Künstler und die Industrie zusammenarbeiten? Ist Medienkunst Manipulation, Werbung für die Industrie oder harmloses Vergnügen? Können wir nur dann ein selbstbestimmtes Individuum sein, wenn wir der Gemeinschaft der Mediennutzer beitreten, oder führt dies im Gegenteil zu einem Verlust der menschlichen Freiheit?“

Das Weiterwirken husserl'schen Gedankenguts<sup>378</sup> auch in den Jahren des sozialistischen Regimes in der Tschechoslowakei belegen insbesondere Person wie Werk von Jan Patočka, dem wohl bedeutendsten tschechischsprachigen Philosophen des 20. Jahrhunderts. Als Mentor und Wortführer der Dissidenz nach 1968 wurde Patočka einer der Sprecher der Menschenrechtsbewegung *Charta 77*.<sup>379</sup> Dabei realisierte er verantwortungsethische Grundvorstellungen seiner philosophischen Lehrer Edmund Husserl und T.G. Masaryk. Nachdem Patočka seine Stelle als Professor an der Karlsuniversität verloren hatte, hatte er eine kleine Gruppe von Studenten weiterhin in seinem Wohnzimmer unterrichtet. Besonders einer dieser Privatschüler Patočkas, Miroslav Petříček, erwies sich nun als Schlüsselfigur für die Einführung und Diskussion Flussers in Tschechien. Petříček war nach der *Samtenen Revolution* von 1989 zwar einer der talentiertesten jüngeren tschechischen Philosophen, besaß aber weder eine formale Ausbildung noch einen akademischen Grad. Er übersetzte Derrida und Lyotard ins Tschechische und beschäftigte sich mit verschiedenen Fragen der Postmoderne. Zugleich blieb er jedoch der phänomenologischen Tradition verhaftet, wie sie Husserl, Patočka oder Ingarden verkörperten.

Während Petr Rezek seine Flusser-Lektüre auf eine Reflexion der Medienentwicklung ausrichtete, orientierte sich Petříček, wohl aufgrund seines phänomenologischen Hintergrunds, stärker an einem tieferen Verständnis und einer Neuinterpretation der Methode der phänomenologischen Reduktion, der in Flussers Denken so große Bedeutung zukommt. Petříček erhielt schließlich, als er Anfang der neunziger Jahre zum Professor an der damals neugegründeten Mitteleuropäischen Universität in Prag ernannt wurde, die Möglichkeit, sein Denken an eine Elite junger Postgraduierter aus Mittel- und Osteuropa weiterzugeben. So fand Flusser Verbreitung im intellektuellen Leben in der gesamten Region: Weitaus weniger aufgrund einer breiten Berichterstattung in den Massenmedien als vielmehr durch intensives Weiterwirken in der Lehre einiger weniger Philosophen, Geistes- und Sozialwissenschaftler.

In dieser ersten Phase der Verbreitung von Flussers Ideen und seiner Bekanntheit in der Tschechoslowakei fallen vier besonders aktive Personen auf: Milena Slavická, Kunstkritikerin

---

<sup>378</sup> Aus dem Konzept der Tagung „Zukunft Phänomenologie. 100 Jahre phänomenologische Forschung. Internationale Konferenz aus Anlaß des einhundertsten Jahrestags der Publikation von Edmund Husserls *Logischen Untersuchungen*“ im November 2000 in Prag: „Mit ihrem Veranstaltungsort in Tschechien unterstreicht die Tagung auch die Bemühungen, Tschechien, die ‚alte Mitte‘ Europas, in die europäische Union zu integrieren. Husserl, der Deutsch-Jude habsburgisch-mährischer Herkunft, der die geistige Gestalt Europas zum zentralen Thema seines Denkens gemacht hat, ist selbst eine Symbolfigur nicht nur für den Kulturraum ‚Mitteleuropa‘, sondern für eine europäische Integration, die sich um die Einbindung auch der Westländer des ehemaligen ‚Ostblocks‘ in die Europäische Staatengemeinschaft bemüht.“



und Chefredakteurin des Kunstmagazins „Výtvarné umění“, veröffentlichte erstmals eine Reihe von Aufsätzen Flussers in tschechischer Übersetzung. Mit dem von ihr herausgegebenen „Moc obrazu“ („Die Macht des Bildes“) legte sie 1996 das erste tschechischsprachige Buch Flussers auf, eine Sammlung von Texten Flussers über Kunst. Sie verlegte auch „Příběh d'ábla“ („Die Geschichte des Teufels“), das von Jiří Fiala, einem Mathematikprofessor der Prager Karlsuniversität aus dem Deutschen ins Tschechische übersetzt worden war. Josef Moucha, Fotograf, Kritiker und Herausgeber einer Fotografiezeitschrift, trug erheblich dazu bei, Flussers Fotografietheorie unter tschechischen Fotografen bekannt zu machen. Der Philosoph Jiří Bystřický schließlich entwickelte sich nicht zuletzt auch unter dem Eindruck Vilém Flussers zum anregenden Leiter des Zentrums für elektronische Kultur an der Fakultät für Humanwissenschaften der Karlsuniversität Prag.

Das Prinzip der Reihe alljährlicher, jeweils dreitägiger Symposien am Goethe-Institut Prag war es, nach der Initialzündung durch Flusser den Dingen freien Lauf zu lassen und seinen Input im offenen Dialog mit allen, die sich an ihm beteiligen wollten, weiterzuentwickeln. Konkret bedeutete dies: Die Beschäftigung mit Flusser, mit Medientheorie, Kunst und Kommunikationsphilosophie, war ein Experiment, dessen Form zugleich sein Inhalt war. Vor allem sollte Ernst gemacht werden mit der Idee des Dialogs. Dies bedeutete, daß unmittelbar aus den Fragen, die in der abschließenden, offenen Diskussion des einen Symposions aufgeworfen wurden, der Gegenstand des darauffolgenden abgeleitet wurde. Diese Praxis des *dialogischen Lebens* sollte nicht nur Vilém Flusser ehren, sondern auch dem Paradigmenwechsel Rechnung tragen, der der Ausgangspunkt der Gespräche war. Auch das Symposium, das in der ersten Dezemberwoche 1995 stattfand, war auf die beschriebene Art und Weise zustande gekommen. Es war verschiedenen Aspekten des Einflusses der neuen Medien auf die bildende Kunst gewidmet.<sup>380</sup>

1996 folgte „Kultur, Kommunikation und neue Technologien: Medienkunst – Interkulturelle Hoffnung oder Kunst ohne *message*?“<sup>381</sup>, 1997 schließlich „Flusser Medien Film“<sup>382</sup>.

---

<sup>379</sup> Im März 1977 starb Patočka an einem Schlaganfall in Folge eines stundenlangen Verhörs.

<sup>380</sup> Zum Thema „Künstliche Umgebungen als Artefakte“ diskutierten u.a. Ludvík Hlaváček, Michal Bregant, Jiří Zemánek, Jiří Valoch, Radúz Činčera, Gerald O'Grady, Keiko Sei, Marta Smolíková, Olga Shishco, Ekaterina Andreeva, Elena Kolovskaya, Marko Peljhan, Siegfried Zielinski, Ventsislav Zankov, Tjebbe van Tijen, Axel Wirths, Dieter Daniels, Hilmar Hoffmann, Brian Springer, Antya Umstätter, Margaret Morse, Richard Schütz, Jaroslav Vančát, Paul DeMarinis, Sergius Golowin, Antonín Kosík, Nebojsa Vilić, Petr Rezek, Chris Hill, Miroslav Petříček und Michael Bielicky.

<sup>381</sup> u.a. mit Michael Bielicky, Lubor Benda, Ludvík Hlaváček, Bernhard Rathmayr, Misko Pandilovski, Marta Smolíková, Claudio Gallio, George Legrady, Christian Huebler, Karel Dudesek, Paul Sermon, Nan Hoover,

Im selben Jahr, 1997, wurde Flusser posthum mit dem Siemens Medienkunstpreis<sup>383</sup> ausgezeichnet – zwei Jahre, nachdem Jean Baudrillard ihn erhalten hatte. Danach riß die bis dahin ununterbrochene Reihe der Flusser-Symposien am Goethe-Institut Prag ab, um 2001 noch einmal mit dem „7. Prager Mediensymposium: Excavating the Future: An Archeology and Future of Moving Pictures“ und 2007 mit „Für eine Philosophie der neuen Zeit. Vilém Flusser und die europäische Moderne“<sup>384</sup> wieder aufgegriffen zu werden.

### **Die englischsprachige und internationale Rezeption**

Auf Französisch wurde Flusser kaum publiziert. Die deutschen Texte Flussers, darunter alle seine späten Schriften, wurden erst nach und nach ins Portugiesische übersetzt; nur wenige frühe, portugiesische liegen auf Deutsch vor. 1999 wurde der jüngeren brasilianischen Intelligenz mit Hilfe zweier Symposien in São Paulo und Rio de Janeiro die Bedeutung des sprachphilosophischen und vor allem des phänomenologischen und kommunikationsphilosophischen Denkens Flussers für Brasilien vermittelt.

Es gibt einige offensichtliche Umstände, die die Rezeption im anglophonen Sprachraum – und damit die internationale Wahrnehmung Flussers – maßgeblich bestimmten. Sie ist durch einen weitgehenden Mangel an Übersetzungen der Bücher Flussers ins Englische gekennzeichnet. Zu Flussers Lebzeiten war nur ein einziges Buch auf Englisch erschienen: „Für eine Philosophie der Fotografie“ in der von Flusser selbst erstellten englischsprachigen Fassung – ein Mittelding zwischen Übersetzung und freier Paraphrase – als „Towards a Philosophy of

---

Alexei Shulgin, Edith Flusser, Milena Slavická, Miroslav Petříček, Wolfgang Welsch, Bazon Brock, Ehrhardt Cremers, Volker Grassmuck, Jaroslav Anděl und vielen anderen.

<sup>382</sup> mit Michael Bielicky, Thomas Knöfel, Jiří Fiala, Milena Slavická, Lubor Benda, David Larcher, Francis Wittenberger, Lev Manovich, Jaroslav Anděl, Ulrich Weinberg, Peter Krieg, Joachim Sauter, Ludvík Hlaváček, Dietmar Kamper, Petr Vrána, Zbigniew Rybczynski, Jan Švankmajer, Matthew Barney und anderen. Es war der erste Versuch einer Evaluation dessen, was in Prag im Bereich der Kommunikationsstudien in den sechs Jahren seit Flussers Auftritt dort geschehen war

<sup>383</sup> In der Laudatio hieß es: „This award is a posthumous tribute to a philosopher setting standards beyond his lifetime. Flusser’s works speak of deep humanitarian values and have remained valid and brilliant to date. This great philosopher and theorist of communication was interested in the choice between visual language and written language, but also in the specific qualities of each of these ‘codes’. Embedded in a universalistic ambition in thinking, Flusser produced enlightening analyses of media practise today, and developed a convincing media theory.“

<sup>384</sup> Dieses vorläufig letzte Prager Flusser-Symposium war durch die Referenten Andreas Ströhl, Anke Finger, Nancy Roth, Marcel Marburger, Dieter Mersch, Rainer Guldin, Thomas Leithäuser, Silvia Wagnermaier, Rolf Kailuweit, Jiří Bystřický, Bernhard Heye, Kateřina Krtilová, Christian Gänshirt und Johanna Büchel bereits von der schon erwähnten jüngeren Generation von Flusser-Forschern geprägt, die sich mit Flusser in einem viel weiteren als nur medientheoretischen Sinn auseinandersetzen.

Photography“. Da dieser Band jedoch in Deutschland verlegt wurde, blieb er für eine potentielle amerikanische, britische oder internationale Leserschaft praktisch unsichtbar und unzugänglich. Sonst ist in englischer Sprache – außer einigen verstreuten Aufsätzen sowie einer Übersetzung von „Dinge und Undinge“<sup>385</sup> 1999 – bis Ende der neunziger Jahre nichts aufgelegt worden. Erst 2000 folgte eine Wiederauflage von „Towards a Philosophy of Photography“, ebenfalls bei Reaktion Books in London.

Der Rezeption Flussers in Nordamerika stand zudem erschwerend im Wege, daß er in keiner Weise den Erwartungen entsprach, die seitens amerikanischer Akademiker an zeitgenössische deutsche Denker gestellt wurden. Das Hauptaugenmerk amerikanischer Fachkreise lag zu diesem Zeitpunkt auf Autoren in der Tradition entweder der Systemtheorie oder aber der Frankfurter Schule. Flusser dagegen befand sich, auch in Deutschland, unter dem ständig schwelenden Generalverdacht, ein – bestenfalls – *unpolitischer* Denker zu sein.

Als Flusser in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren in Europa bekannt wurde, waren an den angloamerikanischen Universitäten gerade die französischen poststrukturalistischen und postmodernen Autoren sehr gefragt. Die Bücher Michel Foucaults, Pierre Bourdieus, François Lyotards, Jean Baudrillards und Paul Virilios erschienen unverzüglich auch in englischer Übersetzung bei amerikanischen Verlagen und wurden aufmerksam verfolgt und diskutiert.

1993 beklagt Geert Lovink, daß Medientheorie aus Deutschland außerhalb ihres Sprachraums nicht wahrgenommen wird:

only Kittler's "Aufschreibesysteme"/"Notation Systems" is available in English<sup>386</sup>. Introductions or anthologies are completely missing in the language of technology (whereas Virilio, Baudrillard, Derrida, Lyotard and others have been translated into English, Spanish, German and Italian). [...] The German School of media theory is popular only in certain small quarters, mostly in the transitory and rich field of art and culture [...] On principle, it can be said that institutionalized science gives a shit for media theory. This is true for the whole world, despite what is in fashion.<sup>387</sup>

<sup>385</sup> Flusser, Vilém: *The Shape of Things: A Philosophy of Design*.

<sup>386</sup> Kittler, Friedrich: *Discourse Networks 1800/1900*. Übs. Michael Metteer mit Chris Cullens, Stanford University Press, Stanford 1990. Erst 1999 erschien Kittlers Standardwerk „Grammophon Film Typewriter“ (Berlin 1986) ebenfalls in englischer Übersetzung von Geoffrey Winthrop-Young und Michael Wutz unter dem Titel „Gramophone, Film, Typewriter“, ebenfalls bei Stanford University Press (Anm. AS).

<sup>387</sup> Lovink, 45.

In den USA erschienen nach Flussers Tod zunächst zwei Aufsätze<sup>388</sup> und schließlich die erste englischsprachige Flusser-Anthologie, „Writings“, 2002. Bereits während sich „Writings“ noch im Druck befand, bereitete University of Illinois Press ein weiteres Publikationsvorhaben vor: die schließlich von Anke Finger, Associate Professor of German, University of Connecticut, Storrs, herausgegebene, hervorragende englische Übersetzung von „Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus“ durch Kenneth Kronenberg als „The Freedom of the Migrant. Objections to Nationalism“ (2003).

Diese Publikation ergänzte die zuvor weitgehend um medientheoretische Themen zentrierten Texte um den Schwerpunkt der Migration als eines zwar existentiellen, aber eben auch eines ästhetischen und kommunikationstheoretischen Problems. Im vom Verlag vor der Veröffentlichung in Auftrag gegebenen Gutachten hieß es:

It is true that the reception of Flusser in the German speaking countries was dominated by an interest in his philosophy of communications (due to a somewhat selfish interest on the side of one of his publishers). However, this image has been altered in the recent years. With the decay of a general interest in media theories (very popular in the early 90s), other aspects of Flusser have begun to attract some attention. In my own collection of Flusser essays, I try to avoid concentration on Flusser as a media theorist in favor of a wider view, encompassing the subjects addressed here as well. Anke Finger's project description focuses on the switch from "intra-cultural" and "national" relations to the "global" ones of the future. While I completely agree with pointing out this side of Flusser's line of argument, I would also insist on the importance of the dialogue, of inter-personal relations no matter whether between people of the same or of different cultures. Flusser was too much a phenomenologist on one hand and indebted to Martin Buber on the other to strip dialogue from its very personal, existential meaning or to reduce it to a means of inter-cultural understanding.

In her proposal, Anke Finger writes that Flusser's "oft-referenced writings on media theory and art are the product, not the origin, of his work on national, ethnic, and migrant identities." This is a very interesting thought, and while I find it extremely intriguing, I also have my doubts about it. First of all, this is a diachronical problem: The Brazilian Flusser of the 60s is a person with interests, approaches and opinions rather different from those of the high priest of media culture in the 80s. Secondly, if I had to put my finger on what is really at the core of Flusser's thinking (and being), I would say it is language. Language, and a permanent struggle with religion. We need to dialogue with the other in order not to go crazy or turn into a stupid machine. But how can we take up an existentially profound dialogue when we have become subjected to discourse and anonymous machine-operator complexes? The migrant incorporates a carrier of enormous amounts of information but very little redundancy. Dialogue with him is therefore challenging but difficult. He is an important messenger whose message we can hardly understand. Migrants are media hard to read but containing the most precious news. In this sense, the migrant resembles a work of art. Flusser took over Buber's and Jaspers's idea of the existential prerequisite of a dialogue with the other. It is only our relation to the other that gives us existence. In my opinion, this is the core of Flusser's thinking.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> Wilson, Ströhl: On the Philosopher Vilém Flusser. in: Wéber Studies und Wilson, Ströhl: Vilém Flusser. in: The Yale Journal of Criticism.

Wesentlich für diese Stellungnahme war – obwohl sie das Thema Migration als Gegengewicht zu den einseitig medientheoretisch orientierten Fragestellungen an Flusser begrüßte – , daß sie die beiden Themen nicht als separate Betätigungsfelder Flussers interpretierte. Es ging in ihr also – neben der Durchsetzung des neuen Flusser-Bandes – vor allem darum, die Untrennbarkeit von Flussers Kommunikationsphilosophie von seinem Schreiben über alle anderen Themen als eben den Kern von Flussers Denken hervorzuheben. Es galt, kurz, einem erneuten Mißverstehen Flussers, diesmal als eines interkulturell im Sinne einer Versöhnung argumentierenden Gutmenschen, vorzubeugen.

Bis heute sind „Writings“ und „The Freedom of the Migrant“ die einzigen in den USA erschienenen Bücher Flussers.<sup>390</sup> Für die internationale Rezeption von Flusser stellen sie aus meiner Sicht die entscheidende Voraussetzung dar.

### **Die nächste Generation: Guldin, Bernardo, Finger**

Wie dargestellt, ist das Werk, das Vilém Flusser hinterließ, einerseits unsystematisch, andererseits ungeheuer facettenreich. Jüngere Autoren interessieren sich mittlerweile für Flussers Bedeutung abseits der Medientheorie.

Gustavo Bernardo Krause, 1955 in Rio de Janeiro geboren, ist dort Professor für Literaturtheorie. Er hat sich, seit er gemeinsam mit Ricardo Mendes die bahnbrechenden Flusser-Symposien in São Paulo und Rio de Janeiro 1999 veranstaltet hat<sup>391</sup>, immer wieder mit dem frühen, d.h. dem brasilianischen, vor allem an sprachphilosophischen Fragestellungen interessierten, Flusser auseinandergesetzt.

Rainer Guldin, geboren 1954, ist Dozent an der Kommunikationswissenschaftlichen Fakultät der Università della Svizzera Italiana in Lugano (Schweiz). Von Guldin stammt die bislang erschöpfendste Arbeit zu einem Einzelaspekt von Flussers Werk, zu dessen mehrsprachigem Schreiben und zur Bedeutung der Übersetzung für Flusser: „Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk“.

---

<sup>389</sup> Ströhl: Vilém Flusser: The Freedom of the Migrant, 2 f.

<sup>390</sup> Es befinden sich derzeit allerdings eine Übersetzung von „Ins Universum der technischen Bilder“ und eine von „Die Schrift“ durch Nancy Roth in Vorbereitung, die ebenfalls bei University of Minnesota Press erscheinen sollen.

<sup>391</sup> die in Buchform vorliegen als: Bernardo, Mendes (Hrsg.): Vilém Flusser no Brasil.

„Diese Arbeit“, schreibt Guldin einleitend,

versucht, die voreilige medientheoretische Kanonisierung, die zugleich einer theoretischen Zähmung von Flussers unkonventionellem, erfrischend unakademischem, mehrsprachigen Denkstil gleichkommt, durch eine Neulektüre der Gesamtheit seiner in vier unterschiedlichen Sprachen geschriebenen Arbeiten zu lockern und zu verabschieden, um – vor allem dem deutschsprachigen Leser – einen neuen Zugang zu einem weitgehend noch zu entdeckenden Essayisten, Philosophen, Kulturanthropologen, Phänomenologen, Schriftsteller, Ironiker und Fabelnerzähler zu ermöglichen.<sup>392</sup>

Guldin beleuchtet die Bedeutung von *Übersetzung* in Flussers Werk in jedem erdenklichen Sinne, theoretisch und in selbstreferentieller Praxis. Übersetzungstheorie und die Forschung zu Flusser als idealem Sonderfall eines praktizierenden vielsprachigen Theoretikers befruchten sich hier gegenseitig. Guldins Grundthese ist, daß sich bestimmte Denkstrukturen unbeschadet ihrer wechselnden Anwendungsfelder als operative Figuren durch Flussers Gesamtwerk ziehen. Überzeugend belegt er die enge Verwandtschaft zwischen Flussers übersetzungstheoretischen Thesen und seiner Philosophie der Fotografie, die beide tief in der Phänomenologie wurzeln.

Und genau wie schon im früheren, linguistisch orientierten Modell der 60er Jahre die Geste des Übersetzens ist die Geste des Fotografierens eine „Geste des Philosophierens.“ Mehr noch: Fotografieren ist eine Geste, „die philosophische Einstellungen in einen neuen Kontext übersetzt.“<sup>393</sup>

Die Geste des Fotografierens ist eine ruckartig zwischen unverbundenen Standpunkten hin und her springende. Sie gleicht in ihrer Suche nach immer neuen Perspektiven der phänomenologischen Betrachtung.

Aufgrund ihres fragmentierten, fragmentierend quantischen Charakters kann die Intention eines Fotografen nur durch eine Serie von Fotografien zum Ausdruck gebracht werden. Damit wird eine weitere strukturelle Verwandtschaft zum Übersetzungsvorgang angesprochen. [...] Die Übersetzungspraxis und die Fotogeste haben auch das gemein: Sie verneinen den Charakter der Einmaligkeit des Textes oder des Bildes.<sup>394</sup>

Inhaltsangaben der Werke Flussers machen „Philosophieren zwischen den Sprachen“ ein wenig sperrig. Weil Guldin seinen Gegenstand umfassend erschöpft, entgeht er nicht dem – bei Arbeiten zu Flusser kaum zu vermeidenden – Problem sich wiederholender Erläuterungen

<sup>392</sup> Guldin: Philosophieren zwischen den Sprachen, 7.

<sup>393</sup> ebd., 239.

<sup>394</sup> ebd., 238.

und Begründungen. Die Stichhaltigkeit der Argumentation und die Vollständigkeit aller denkbaren Aspekte des Themas machen diese exzellente exemplarische Monographie eines mehrsprachigen Philosophierens jedoch über die Flusser-Forschung und, so muß man vermuten, über die Übersetzungsforschung hinaus relevant.

Die Thesen Flussers zum *quantischen Charakter des Fotografierens* werden, auch auf Guldins Arbeiten aufbauend, im *Exkurs: Film* weiterentwickelt und auf unterschiedliche Typen von Kameraeinstellungen auch im Film angewendet werden.

### ***Flusser Studies und Vilém Flusser Archiv***

Als absolut maßgebend für jede Beschäftigung mit Vilém Flusser hat sich „Flusser Studies. Multilingual Journal for Cultural and Media Theory“ etabliert, das seit November 2005 unter <http://www.flusserstudies.net/> als „peer-reviewed open access journal“ erscheint und von Rainer Guldin, Anke Finger, Gustavo Bernardo Krause und Gerhard Fröhlich herausgegeben wird. Inzwischen sind sieben Ausgaben erschienen. Außer der Veröffentlichung von Aufsätzen zum Werk Flussers dient das Journal der Förderung von Untersuchungen verschiedener Aspekte interdisziplinärer und mehrsprachiger Ansätze, die Flusser selbst im Laufe seiner schriftstellerischen und philosophischen Tätigkeit entwickelt hat. Diese reichen von der Kommunikationstheorie zur Übersetzungsforschung und von der Kulturanthropologie bis hin zur Auseinandersetzung mit den Neuen Medien. 36 Autorinnen und Autoren aus zahlreichen Ländern und aus den verschiedensten Wissenschaftszweigen haben bislang in „Flusser Studies“ publiziert. Methodisch sind sehr unterschiedliche Ansätze vertreten; gelegentlich erscheinen Ausgaben zu bestimmten Themen, so z.B. zu Brasilien, zu Prag und zu Marshall McLuhan.

Ende 1998 übernahm die Kunsthochschule für Medien in Köln unter der Leitung ihres Gründungsdirektors, des Medienhistorikers Siegfried Zielinski, von Edith Flusser das Archiv, das diese bis dahin in Den Haag und München selbst aufgebaut und verwaltet hatte. Siegfried Zielinski war seit den achtziger Jahren ein häufiger Gast von Symposien über die Entwicklung der Medienkunst und -nutzung und hat bei diesen Anlässen immer wieder Flusser diskutiert. 2007 zog das Flusser-Archiv schließlich mit Siegfried Zielinski an die Universität der Künste in Berlin um. Dort werden nun der Nachlaß Flussers, ca. 2500

Manuskripte, seine erhaltene Korrespondenz und der größte Teil seiner Handbibliothek sowie die über ihn erschienene Sekundärliteratur gesichert und betreut. Editorischen Projekten dient das Archiv ebenso wie wissenschaftlicher Forschung.

Wie kann man Flussers gegenwärtige Stellung im wissenschaftlichen und künstlerischen Diskurs beschreiben? Wie [...] erwähnt, gilt er mit seinen kommunikations- und medientheoretischen Überlegungen zu den derzeit aktuellen Impulsgebern und kann zugleich (auch bei vorsichtigem Umgang mit diesem Begriff) als ein Klassiker in diesem Bereich bezeichnet werden. Es zeigt sich allerdings eine gewisse Paradoxie in der Hinwendung zu seinem Werk. In nahezu jedem neuen medientheoretischen Werk findet man ein Kapitel oder Hinweise über oder Bezüge auf ihn. Dezidierte Monographien, die sich mit einzelnen Aspekten oder Teilen seines Denkens analytisch auseinander setzen, sind im Gegensatz dazu immer noch äußerst selten. Gleiches gilt für die Vermittlung an Universitäten und Hochschulen, wo Flusser im Rahmen von übergeordneten Themen – z.B. der Medien- und Kommunikationstheorie, Fotografie oder Grundfragen des Designs – thematisiert wird, aber eine ausschließliche Hinwendung zu seinem Werk kaum stattfindet. Ein Grund hierfür mag auch der Umstand sein, dass Flusser (bewußt) kein systematisches Werk oder eine ausgebaute Theorie hinterlassen, sondern sehr themenspezifisch gearbeitet hat.<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> Bidlo, 140.



### 3. Flussers Kommunikationsphilosophie

Die klassische Soziologie geht vom Menschen aus, von seinen Bedürfnissen, Wünschen, Gefühlen und Kenntnissen, und sie teilt die Gesellschaft nach zwischenmenschlichen Beziehungen auf, zum Beispiel in Gruppen vom Typ „Familie“, „Volk“ oder „Klasse“. Die Kulturgegenstände sind für die klassische Soziologie Vermittlungen zwischen Menschen, und solche Gegenstände (wie Tische, Häuser, Autos) sind daher vom Menschen her zu erklären. Ein solcher Ansatz und solche Kriterien sind für die gegenwärtige Gesellschaftsstruktur nicht mehr gültig. Nicht mehr Menschen, sondern technische Bilder stehen jetzt im Zentrum, und dementsprechend sind es die Beziehungen zwischen dem technischen Bild und dem Menschen, nach denen die Gesellschaft zu klassifizieren ist, zum Beispiel in Gruppen vom Typ „Kinobesucher“, „Fernsehzuschauer“ oder „Computerspieler“. Die Bedürfnisse, Wünsche, Gefühle und Kenntnisse des Menschen sind vom technischen Bild her zu erklären. Und das bedeutet für die künftige Soziologie, daß sie den Menschen aus dem Zentrum zum Horizont ihres Blickfelds verschieben muß, und dies eben gerade, wenn sie an der Erhaltung der menschlichen Freiheit und Würde engagiert ist.<sup>396</sup>

#### Die Abstraktionsleiter

In seinem Buch „Ins Universum der technischen Bilder“ schlägt Flusser ein Stufenmodell vor, das kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen mit einer fortschreitenden Reduktion der Dimensionalität der für ihre historische Phase jeweils relevanten Codes in Zusammenhang bringt. Die Übergänge und Bruchstellen zwischen diesen unterschiedlichen medialen und Erlebnis- und Vorstellungswelten sind als *technische Revolutionen* oder *Paradigmenwechsel* vorzustellen.

Im ersten Kapitel von „Ins Universum der technischen Bilder“ schreibt Flusser:

Der vorliegende Essay [...] wird [...] behaupten, daß die technischen Bilder anders geartet sind als die früheren, hier „traditionell“ genannten Bilder. Und zwar insofern, als die technischen Bilder auf Texten beruhen, aus diesen hervorgegangen sind und nicht eigentliche Flächen darstellen, sondern aus Punktelementen zusammengesetzte Mosaiken. Daß sie folglich nicht „vorgeschichtliche“, zweidimensionale Strukturen sind, sondern „nachgeschichtliche“, nulldimensionale, und daß wir nicht etwa in eine vorgeschichtliche Zweidimensionalität zurückkehren, sondern in eine nachgeschichtliche Nulldimensionalität emportauchen. Um

<sup>396</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 45.

diese Behauptung zu stützen, schlägt dieses Kapitel ein Modell vor, mit dessen Hilfe die unterschiedliche „ontologische Stellung“ der traditionellen und der technischen Bilder verdeutlicht werden soll.

Das Modell ist eine aus fünf Stufen bestehende Leiter.<sup>397</sup> Die Menschheit ist diese Leiter Schritt für Schritt aus dem Konkreten hinaus in immer höhere Abstraktionen emporgeklommen: ein Modell der Kulturgeschichte und der Entfremdung des Menschen vom Konkreten.<sup>398</sup>

„*Erste Stufe*: Das Tier und der ‚Naturmensch‘ (diese *contradictio in adjecto*) sind in eine Lebenswelt gebadet, in eine vierdimensionale Raumzeit, welche das Tier und den ‚Naturmenschen‘ angeht. Es ist die Stufe des konkreten Erlebens.“<sup>399</sup> Diese aus den vier Dimensionen des Raums und der Zeit bestehende Erlebniswelt zeichnet sich dadurch aus, daß sie zwar unmittelbar, aber nicht reproduzierbar ist. In anderen Worten: Sie erlaubt den Menschen (die man noch nicht als Menschen bezeichnen kann) nicht, sich selbst als von ihrer Umgebung abgehoben zu erleben. Sie ist nicht medial. Es ist die einzige Phase in der Entwicklung der Menschheit, in der deren Erleben nicht von Medien geprägt war.

Da Symbole Phänomene sind, welche andere Phänomene ersetzen („bedeuten“), ist die Kommunikation ein Ersatz: Sie ersetzt das Erlebnis des von ihr „Gemeinten“. [...] Der Mensch ist ein „verfremdetes“ Tier, muß Symbole schaffen und sie in Codes ordnen, will er den Abgrund zwischen sich und der „Welt“ zu überbrücken versuchen. Er muß zu „vermitteln“ versuchen, er muß versuchen, der „Welt“ eine Bedeutung zu geben.<sup>400</sup>

Flusser freier interpretierend, ließe sich erläuternd hinzufügen, daß sich lediglich die Prozeption, das Abschreiten von Raum und Zeit im buchstäblichen Sinn, als Versuch interpretieren ließe, Elemente aus so strukturiertem vierdimensional Erlebtem zu reproduzieren. Auch in der attischen Tragödie, die streng die Einheit von erzählter und Erzählzeit wahrte, ließe sich der Versuch einer Aneignung oder medialen Wiederholbarmachung von in dieser existentiellen Erlebnisweise Rezipiertem (bzw. des konkreten Rezeptionsvorgangs selbst) wiedererkennen.

---

<sup>397</sup> Während Flusser in „Ins Universum der technischen Bilder“ die Begriffe „Modell“ und „Leiter“ für seinen schematisch-diachronen Abriß fortschreitend reduzierter Dimensionalität der in (westlichen) Kulturen dominanten Codes benutzt, spricht er in „Lob der Oberflächlichkeit oder: Das Abstraktionsspiel“ von „Abstraktionsspiel“ und „dem trippelnden Abstraktionstanz“ (Flusser: Lob der Oberflächlichkeit oder: Das Abstraktionsspiel. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. für eine Phänomenologie der Medien, 10). Beide Texte jedoch etwa zeitgleich entstanden (1984 bzw. 1983) (Anm.: AS).

<sup>398</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 9 f.

<sup>399</sup> ebd., 10.

<sup>400</sup> Flusser: Die kodifizierte Welt. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 65. Flusser bezieht sich hier, wie im Folgenden, ganz offensichtlich auf Ernst Cassirer. Nur am Rande sei an dieser Stelle bemerkt, wie sehr sich Cassirers und Flussers Arbeits- und Denkweisen, Charaktereigenschaften und Lebensumstände ähnelten, vom dialogischen Prinzip des Philosophierens im persönlichen Austausch über das Interesse am Transdisziplinären

*Zweite Stufe:* Die uns vorangegangenen Menschenarten (etwa zwischen – 2 000 000 und – 40 000 Jahren) standen als Subjekte einem objektiven Umstand entgegen, einem dreidimensionalen, aus behandelbaren Objekten bestehenden Umstand. Es ist die Stufe des Fassens und Behandelns. Auf ihr stehen Gegenstände (zum Beispiel Steinmesser und geschnitzte Figuren).<sup>401</sup>

Indem der Mensch zu handeln beginnt, die Hand gegen die Welt ausstreckt, spaltet er seine Lebenswelt in eine Objekt- und eine Subjektsphäre. „Die Handlung abstrahiert das Subjekt aus der Lebenswelt, klammert es aus ihr aus, und was übrigbleibt, ist das dreidimensionale Universum der zu fassenden Gegenstände, der zu lösenden Probleme.“<sup>402</sup>

Dreidimensionale Gegenstände repräsentieren Teile der Welt und vermitteln zwischen ihr und dem Menschen. Diese Stellvertreterfunktion der hergestellten Gegenstände gegenüber der vierdimensionalen Erlebniswelt droht, wenn sie dominant wird, die Wirklichkeit, die sie anschaulich und erklärbar machen soll, zu verstellen. Gegen den Götzendienst, der als Folge des nicht nur abbildhaften, sondern repräsentativen, pars-pro-toto-Charakters der Artefakte verstanden werden kann, werden noch, mit Beginn der übernächsten Entwicklungsstufe, die dann entstehenden Monotheismen vorgehen.

*Dritte Stufe:* Homo sapiens sapiens hat zwischen sich und den objektiven Umstand eine imaginäre, zweidimensionale Vermittlungszone geschoben, und er erfährt und behandelt den Umstand dank dieser Vermittlung. Es ist die Stufe der Anschauungen und des Imaginierens. Auf ihr stehen die traditionellen Bilder (zum Beispiel die Höhlenmalereien).<sup>403</sup>

Durch Zurücktreten von der Szene verliert diese ihre Plastizität und wird flächig, zweidimensional. Das Denken dieser Phase ist zirkulär und magisch. Ein Bild, das einen krähenden Hahn und eine aufgehende Sonne zeigt, läßt in den Augen seiner Betrachter den Schluß, daß der Hahn kräht, weil die Sonne aufgeht, ebenso (oder: ebenso wenig) zu, wie umgekehrt den, daß die Sonne aufgeht, weil der Hahn kräht.

Die Herrschaft der traditionellen Bilder führte zur Idolatrie, ein Umkehreffekt, der darin besteht, „daß die Empfänger dieser Bilder ihre Erfahrung der Welt dazu benutzten, sich innerhalb der imaginären Welt zu orientieren, anstatt ihre Erfahrung mit Bildern für die

---

und der „auffälligen Integrations- und Verallgemeinerungsfähigkeit“ (Konersmann) beider bis hin zur Bezugnahme auf Husserl und „die schulkritische Maxime der ‚Mannigfaltigkeit der Perspektiven‘“ (ebd.).

<sup>401</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 10.

<sup>402</sup> ebd., 11.

<sup>403</sup> ebd., 10.

Orientierung in der Welt zu nutzen.“<sup>404</sup> Als aufklärerische Gegenbewegung zur Bilderverehrung entstanden schließlich später Bilderverbot und Bilderstürmerei.

*Vierte Stufe:* Vor etwa 4 000 Jahren wurde zwischen den Menschen und seine Bilder eine weitere Vermittlungszone, die der linearen Texte, eingeschoben, der der Mensch von nun an den Großteil seiner Anschauungen verdankt. Es ist die Stufe des Begreifens, des Erzählens, die historische Stufe. Auf ihr stehen die linearen Texte (zum Beispiel Homer und die Bibel).<sup>405</sup>

Bilder ordnen ihren Elementen keine eindeutigen Zusammenhänge zu. Aus dem Bild werden deshalb nun einzelne Elemente herausgerissen, um dann in eindeutiger *Reihenfolge* auf Zeilen *gereiht* zu werden. Die eindimensionale Linearität<sup>406</sup> und Finalität der Schrift rufen geschichtliches Denken, Wissenschaft, Monotheismus (der die Kurzschließung von Signifikant und Signifikat als *Heidentum* definiert) und Aufklärung hervor. Zur Schattenseite der Bilderstürmerei geraten jedoch Phänomene wie Textolatrie, Orthodoxie sowie Fundamentalismen, die unter Verkennung des medialen Charakters der Schrift deren Zeichen mit den Denotaten dieser Zeichen einsetzen.

<sup>404</sup> Flusser: Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 237.

<sup>405</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 10.

<sup>406</sup> In der *Entschiedenheit*, mit der Flusser die Schrift als *linear* definiert, muß „Linearität“ als Metapher betrachtet werden: Fraglos folgt zwar die Schrift einer Zeile, einer Linie, ist also *linear*. Dennoch geht weder diese Linie ins Unendliche (wie es sich doch für eine Linie per definitionem gehört), noch läßt sich immer behaupten, der Argumentationsaufbau eines schriftlichen Textes folge einer linearen Struktur. In einer E-Mail vom 19.4.2009 sprach mich der Phänomenologe Paul Majkut auf gewisse inhärente Unstimmigkeiten hinsichtlich der Applikation des Konzepts *Linearität* auf die Schrift als Kulturtechnik an: „I have continued my long work on the materiality of media – which has brought up a number of questions about textual lineality that, in turn, have me questioning F's ideas on the structure of historical narrative. The problem for me is that various phenomenologies of reading (Husserl, Ingarden, Bachelard, Iser, Flusser, et al) all focus on text and not the container of text, in this instance, the material book and its pages, page turning, scanning, skimming, and so on. I have a hunch that this focus is a result of an 'idealist' prejudice for the 'spirit of the word'/sense/semantic meaning over the concrete appearance. But I'm muddle-minded on this point. It's awfully hard to see the book in my hands through the text that clouds its sight.“ Damit benennt Majkut ein Problem, das im Rahmen von Diskussionen der Postmoderne, definiert als *freies Spiel bzw. Flottieren der Signifikanten*, schon häufiger angesprochen worden ist, z.B. von dem Kunsttheoretiker und Philosoph Boris Groys. Im Zentrum seines Denkens steht die Rolle der Avantgarde in der Postmoderne. In einer Diskussion mit Jean Baudrillard am 15.5.1995 beispielsweise stellte er die folgende Betrachtung an: „Wenn wir über die Unendlichkeit des Zeichenspiels [...] reden, dann stellt sich das Problem des Mediums. Dieses Zeichenspiel muß irgendwo stattfinden, es muß ein Medium vorhanden sein, das diese Zeichen trägt. [...] Das heißt, das Zeichenspiel ist unendlich, alle Medien, die dieses Zeichenspiel tragen könnten aber sind endlich. Und so frage ich mich: Wo, auf welchem Medium findet dieses unendliche Zeichenspiel statt? (Baudrillard, Groys, 7). Die Unendlichkeit eines Spiels der Zeichen ist angesichts der es bedingenden endlichen Materialität der Träger dieser Zeichen letztlich eine Fiktion.

Ohne Zweifel sind gedanklicher Aufbau und Argumentationsstruktur der allermeisten Texte keineswegs linear. *Linearität*, so meine erste Antwort an Majkut, ist wohl vor allem ein strukturgebender Topos, und „‘linearity‘ is really but a metaphor, a Platonic idea like the circle. There are no circles in this world, but still the idea is useful.“ (AS an Paul Majkut am 19.4.2009). Die ordnungsstiftende Funktion der Metapher „Linearität“ werden Majkut und ich möglicherweise nun in einem gemeinsamen Projekt näher untersuchen, evtl. als Teil eines für 2010 geplanten größeren McLuhan-Projekts, an dem mitzuarbeiten ich seitens des kanadischen Phänomenologen und Lernforschers Norm Friesen eingeladen worden bin.

*Fünfte Stufe:* Die Texte haben sich jüngst als unzulänglich erwiesen. Sie erlauben keine weiteren Bildvermittlungen mehr, sie sind unanschaulich geworden. Und sie zerfallen zu Punktelementen, welche gerafft werden müssen. Es ist die Stufe des Kalkulierens und des Komputierens. Auf ihr stehen die technischen Bilder.<sup>407</sup>

Die technischen Bilder beruhen auf nach Algorithmen, Programmen, kalkulierten und komputierten Mosaiken aus nulldimensionalen Punkten, Pixeln o.ä. Sie werden in einem ausführlichen Abschnitt weiter unten im Detail besprochen.

Sie sind Modelle, welche einer zerfallenen Welt und einem zerfallenen Bewußtsein Form verleihen, sie „informieren“ sollen. Dabei ist bei ihnen der Bedeutungsvektor umgekehrt worden: Sie empfangen ihre Bedeutung nicht von außen, sondern sie projizieren sie nach außen. Sie geben dem Absurden Sinn.<sup>408</sup>

## **Die Schrift**

Vor der Erfindung der Schrift waren Bilder der Weg, sich und anderen die Welt vorzustellen und zu erklären sowie diese Information zu konservieren. Die Bilder waren jedoch im Lauf der Zeit immer mächtiger geworden, bis sie schließlich ihre Rezipienten mehr von der Lebenswelt abschirmten als sie ihnen halfen, sie zu verstehen. Die Schrift wurde erfunden und benutzt, um die entfremdende Idolatrie des visuellen Codes zu brechen und das magische Bewußtsein zu bekämpfen, die er verkörperte und andauernd weiter verstärkte.

Jahrhundertlang war die Schrift die für unsere Kulturen und Zivilisationen grundlegende und ihnen wesentliche Kulturtechnik. Die Tora, die Bibel, der Koran, die Gesetze, Geschichtsbücher, die Vorstellung von Geschichte selbst, Archive, Bibliotheken und Telefonbücher sind nicht nur scheinbar selbstverständliche Pfeiler unserer Gesellschaften geworden, sondern auch die unverzichtbare Voraussetzung jedes Versuchs, uns selbst zu verstehen oder zu definieren. Deshalb ist es äußerst schwierig, eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie wir existieren würden, wenn wir nicht durch die Technik geprägt wären, Buchstaben und Zahlen zu Reihen zu ordnen. Je häufiger Menschen oder Kulturen ihre Gedanken in geschriebenen Zeilen ausdrücken, desto stärker werden diese Gedanken von der Schrift – d.h. von der Linearität des alphanumerischen Codes – bestimmt, definiert und begrenzt. Die Konzepte von Geschichte, monotheistischen Religionen, Wissenschaft und Technik sind untrennbar mit dem linearen Schreiben verbunden und von ihm abhängig.

---

<sup>407</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 10.

<sup>408</sup> ebd., 141.

Dies hatte bald schon Rückwirkungen auf die Art und Weise, wie die Welt erfahren wurde. Riesige Kulturkonstrukte wurden auf dieses Zerhacken von Bildern gebaut: die Schriftreligionen, Wissenschaften, geschriebene Verfassungen etc. Unsere Zivilisation ist aufgebaut auf die Schrift, auf isolierte Bildelemente, die in Relationen miteinander verbunden sind, die als kausal oder gegeben empfunden werden. Die Psychoanalyse – so ließe sich Flussers Argumentation ergänzen – ist ein Beispiel dafür, was wir der Schrift schulden, und dies nicht nur, weil Wissenschaft und Analyse ohne sie undenkbar wären, sondern auch weil unser Unterbewußtsein bestimmt ist von fragmentierten, dislozierten und unterdrückten Bruchstücken von Bildern. Seit sich die Schrift als leitende Kulturtechnik etabliert hat, dominiert sie unsere Denkweise – und mehr als nur das uns bewußte Denken.

Die Sache ist radikaler als sie aussieht. Es ist nämlich nicht so, als ob es ein historisches Bewußtsein gäbe, das sich in verschiedenen Codes, unter anderem auch in der Schrift, ausdrücken könnte. Die Schrift, dieses zeilenförmige Aneinanderreihen von Zeichen, macht überhaupt erst das Geschichtsbewußtsein möglich. Erst wenn man Zeilen schreibt, kann man logisch denken, kalkulieren, kritisieren, Wissenschaft treiben, philosophieren – und entsprechend handeln. [...] Und je länger man Zeilen schreibt, desto historischer kann man denken und handeln. Die Geste des Schreibens ruft das historische Bewußtsein zutage, welches sich durch immer weiteres Schreiben verstärkt und vertieft und das Schreiben seinerseits immer stärker und dichter werden läßt. [...] Es ist daher ein Irrtum, glauben zu wollen, es habe immer Geschichte gegeben, weil immer etwas geschehen ist; glauben zu wollen, die Schrift habe nur festgehalten, was geschehen ist; und die historische Zeit als jene Geschichtsperiode anzusehen, während welcher die Leute die Geschehnisse schriftlich festgehalten haben.<sup>409</sup>

Das kritische Denken ist eine Funktion der kausalen und finalen Struktur der geschriebenen Zeile.

Alles Schreiben ist „richtig“: Es ist eine Schriftzeichen ausrichtende, sie ordnende Geste. Und die Schriftzeichen sind (mittelbar oder unmittelbar) Zeichen für Gedanken. Also ist Schreiben eine Gedanken richtende, ausrichtende Geste. Wer schreibt, muß vorher nachgedacht haben. Und die Schriftzeichen sind Anführungszeichen zu richtigem Denken.<sup>410</sup>

Dieses „richtige Denken“ liegt dem Zweifel zugrunde, auch dem an der Linearität selbst. Aber wenn wir unser Vertrauen in das lineare Denken verlieren, müssen wir auch an der Schrift und am kritischen Denken selbst zweifeln. Wir müssen also das Prinzip Kritik kritisieren – ohne dabei unkritisch zu werden.

---

<sup>409</sup> Flusser: Die Schrift, 11 f.

<sup>410</sup> ebd., 10.

Nun ist aber der lineare Code des Alphabets Träger des historischen Bewußtseins und nicht der Code der Zahlen. Im Zahlencode artikuliert sich ein unhistorisches, kalkulatorisches, formales Bewußtsein. Es ist sinnlos zu sagen, daß zwei und zwei um sechs Uhr nachmittags vier sind. Demnach sind die Fotos nachgeschichtliche Bilder, nicht nur weil sie dem Geschichtsstrom wie Dämme entgegenstehen, sondern auch weil sie ihr Entstehen einem ungeschichtlichen, nachgeschichtlichen, nämlich einem kalkulatorisch-formalen Denken verdanken.

Das historisch-prozessuale (fortschrittliche) Bewußtsein hat schon lange vor der Erfindung des Fotos sich zu erschöpfen begonnen. Nämlich seit deutlich wurde, daß die Umwelt unbeschreiblich ist, dafür aber kalkulierbar. Seither (also mindestens seit Descartes) begannen die Zahlen, den alphanumerischen Code zu verlassen und sich (zum Beispiel als analytische Geometrie und als Differentialkalkül) selbständig zu machen.<sup>411</sup>

Die Schrift hat zu einer unglaublich fruchtbaren und vielschichtigen Kultur geführt. Sie hat eine zusätzliche Welt über der Lebenswelt erschaffen, ein Universum reicher kultureller Vielfalt und Schönheit, das immer komplexer und komplizierter wurde. Aber sie war immer auf eine fragmentierte, atomisierte, indirekte Wahrnehmung der Welt gebaut. Von einem bestimmten Punkt an begannen die geschriebenen Wörter, uns von der Lebenswelt mehr zu entfremden als uns mit ihr zu verbinden. Und dieses Universum wurde so üppig, überdeterminiert und selbstreferentiell, daß es schließlich begann, den Bedeutungsreichtum wieder zu verlieren, den es zunächst einmal selbst hergestellt hatte. Texte bezogen sich zuallererst auf Texte. Wissenschaften erstickten in akademischen Riten. Die Schrift verwandelt sich nun, so Flusser, in eine zunehmend fruchtlose Übung. Als Code ist sie erschöpft; nur wenige Optionen harren noch ihrer Realisierung innerhalb dieses Codes.<sup>412</sup>

The proliferation of images and the current trend in modern society of presenting an increasing amount of information in audiovisual images instead of via texts [...] – a process that has been receiving scholarly attention with the term *iconic turn*, coined by W.J.T. Mitchell in 1994 – had already been anticipated by Flusser because his book<sup>413</sup> contained reflections on the growing preponderance of technical images as a means of communication.<sup>414</sup>

Der kulturelle Umbruch, der sich seit der Erfindung technischer Bilder vollzieht, hat jedoch eine weit tiefgreifendere und drastischere Veränderung unserer Welt und unserer Existenz zur Konsequenz, als auf den ersten Blick sichtbar wird: Das lineare Denken selbst wurde in seiner Folge in Frage gestellt.

<sup>411</sup> Flusser: Fotografie und Geschichte. in: Flusser: Standpunkte, 183.

<sup>412</sup> In einem Diskussionsbeitrag auf der internationalen Konferenz „Prag – Berlin – Paris – 1968“ am 21. und 22.05.1993 formulierte dies Karel Kosík folgendermaßen: „Die Geschichte ist am Ende, weil die schöpferischen Möglichkeiten des alten Paradigmas am Ende sind, weil seine Imagination dahinschwand und zu einer beschränkten Imagination wurde (,l'imagination bornée' schrieb Tocqueville).“

<sup>413</sup> Flusser: Medienkultur (Anm.: AS).

<sup>414</sup> Hanke, 4.

Der Paradigmenwechsel von der Schrift hin zum technischen Bild und zu mehrdimensionalen Modellen und deren binärem, nulldimensionalen Code hat auch eine schwere Krise der Wissenschaften verursacht: Zum ersten Mal wurde jede wissenschaftliche Disziplin mit der Notwendigkeit konfrontiert, den Code, auf dem sie aufbaute, zu kritisieren, zu evaluieren und zu hinterfragen. Alle Wissenschaften wurden schweren epistemologischen Zweifeln ausgesetzt. Waren sie nicht nur, fragte der *linguistic turn*, Effekte des benutzten Codes, eine bloße Funktion von Sprache? *Harte* Wissenschaften wie die Naturwissenschaften sahen sich nun, da die Schrift als Code ins Bewußtsein rückte, gezwungen, sich mit philologischen und epistemologischen Fragen, und seit dem *medial* oder *mediatic turn* mit Medientheorie, auseinanderzusetzen. Sie mußten nun über die apriorischen Voraussetzungen und Konsequenzen ihrer eigenen Kommunikationsweisen Rechenschaft ablegen.

Flusser zufolge ging dem Niedergang der Schrift als führender Kulturtechnik der Niedergang des linearen Denkens voraus: Im Lauf der Zeit wurden die geschriebenen Texte so mächtig und abstrakt, daß sie anfangen, den Zugang zur Welt zu versperren. Deshalb begannen die Bilder, wieder erklärende Funktionen zu übernehmen (wie etwa in anatomischen Büchern), und Texte wurden in Bilder eingefügt (wie etwa die *inscriptio* in mittelalterliche Gemälde). Texte und Bilder durchdrangen einander.

Diese Dialektik, dank derer die Bilder immer konzeptueller und die Texte immer imaginativer werden, ist die Dynamik der Geschichte. Diese Dialektik wird dank der Erfindung des Buchdrucks unterbrochen. Texte nehmen überhand, und die Bilder werden als „Kunst“ aus dem Alltag vertrieben. Alle Erkenntnis- und Verhaltensmodelle sind von nun ab in den Texten, und die Bilder werden zu immer schwerer entzifferbaren elitären Erlebnismodellen. Das heißt: Die Kultur spaltet sich in zwei ungleiche Arme.<sup>415</sup>

### **Buchdruck und Nationalismus**

Der Buchdruck führte zu einer Inflation geschriebener Texte. Nun lernten die Massen Lesen und Schreiben. Die Schrift verlor ihre Aura als Technik der heiligen Bücher, die nur wenigen Auserwählten zugänglich gewesen war. Zur selben Zeit verloren die Bilder der alten Art – Gemälde und Zeichnungen – ihren Status als bevorzugte, aber teure Kommunikationsmittel für ein großes Publikum. Fotografische Bilder und bald auch andere Arten technisch produzierter und reproduzierbarer Illustrationen begannen, in geschriebenen Texten aufzutauchen, um zu zeigen, was andernfalls von Worten eher verdeckt als enthüllt worden



wäre. Der Buchdruck ließ mehr zu als nur den alphabetischen Code. Er saugte auch den nicht-linearen, zweidimensionalen Code der Bilder auf und machte ihn zu einem Bestandteil der gedruckten Seite, ganz wie dies auch der alphabetische Code war. Nach und nach wurden technisch produzierte und reproduzierte Bilder wie die Fotografie ein Code der Kommunikation, der sich als effizienter erwies als die Schrift.

Um dies zu leisten, mußten die neuen Bilder einige Charakteristika der gedruckten Texte erwerben. Sie mußten so wie die Texte mechanisch erzeugbar, vervielfältigbar und verteilbar werden, und ihr Wert mußte in der von ihnen getragenen Information, nicht in ihrer materiellen Unterlage liegen. Das erforderte nicht nur eine neue Einstellung zum Bildermachen, sondern auch Apparate.<sup>416</sup>

Mit anderen Worten: Die Erfindung des technischen Bildes war eine Reaktion auf das Scheitern der Schrift an ihrem Anspruch, die Welt zu erklären. Aber gleichzeitig war sie eine Antwort auf ein Bedürfnis, das der Erfolg der Drucktechnik hervorgerufen hatte. In seinem Buch „La Geste et la Parole“ beschreibt der französische Paläontologe André Leroi-Gourhan, wie schnell sich die technischen Bilder zu mächtigen Medien entwickelt haben:

„Erstaunlicherweise ist die mechanische Aufzeichnung der Bilder in weniger als einem Jahrhundert dem gleichen Weg gefolgt, wie ihn die Aufzeichnung des Wortes in mehreren Jahrtausenden durchlaufen hat.“<sup>417</sup>

Der Buchdruck war die erste Technik, die auf Prinzipien aufgebaut war, die schließlich zur Grundlage jeder modernen Technologie werden würden. Das Prinzip der Serialität, der seriellen Produktion zum Beispiel, setzt die Austauschbarkeit jedes einzelnen Teils voraus, wie die von Typen in der Druckerpresse. Der durchschlagende Erfolg von Colt-Schußwaffen im Amerikanischen Bürgerkrieg basierte ebenso auf diesem Prinzip wie die von Ludwig Roselius und Henry Ford entwickelte Produktionsweise der Montage von standardisierten Einzelteilen am Fließband.<sup>418</sup> Im Grunde wurde die Idee einer begrenzten Zahl klar und eindeutig definierter Symbole, die immer wieder neu angeordnet werden konnten, um Bedeutung zu generieren, auch letztlich die Grundlage dafür, wie Ziffern im Computerzeitalter benutzt werden würden. Aus dieser Perspektive erscheinen die diskreten, austauschbaren Lettern des alphanumerischen Codes bereits als ein erster Schritt auf dem Weg zu einem einzigen, allumfassenden digitalen Generalcode.

---

<sup>415</sup> Flusser: Fotografie und Geschichte. in: Flusser: Standpunkte, 182.

<sup>416</sup> ebd.

<sup>417</sup> Leroi-Gourhan, 265.

<sup>418</sup> Das Prinzip serieller Montage am Fließband sollen dessen Erfinder dem Prinzip serieller Dekonstruktion, der Zerlegung von Schlachtvieh in den Schlachthäusern von Chicago, entlehnt haben.

Flusser war überzeugt, daß die Schrift und ihre Folgen bereits großen Schaden angerichtet hatten. Er stützt sich dabei unübersehbar – ohne dies jedoch deutlich zu machen – auf die Überlegungen Marshall McLuhans zum Zusammenhang zwischen Buchdruck und Nationalismus:

Print created individualism and nationalism in the sixteenth century. [...] Socially, the typographic extension of man brought in nationalism, industrialism, mass markets, and universal literacy and education. [...] Of the many unforeseen consequences of typography, the emergence of nationalism is, perhaps, the most familiar. [...] Nationalism itself came as an intense new visual image of group destiny and status, and depended on a speed of information movement unknown before printing. Today nationalism as an image still depends on the press but has all the electric media against it. In business, as in politics, the effect of even jet-plane speeds is to render the old national groupings of social organization quite unworkable. In the Renaissance it was the speed of print and the ensuing market and commercial developments that made nationalism (which is continuity and competition in homogeneous space) as natural as it was new.<sup>419</sup>

In Flussers Analyse erscheinen Nationalismus und Patriotismus als Funktionen von Nationalsprachen, die wiederum durch die Schrift definiert worden sind, insbesondere seit der Erfindung des Buchdrucks. Sie müssen deshalb als die häßlichen Gesichter, als verheerende Nebenwirkungen, der Aufklärung betrachtet werden.

Das historische Denken war doch ursprünglich etwas Nobles. Wenn Sie die Präsokratiker lesen, oder die Propheten, die die ersten Wortführer des historischen Denkens sind, das war doch eine große, noble Befreiung aus der Magie! Und dann, hauptsächlich dank Buchdruck [...] ist doch das historische Bewußtsein ordinär geworden. Und in diesem ordinären, vulgären, vermassten Sinn rasen jetzt diese Leute in Litauen und Rumänien und überall herum ...<sup>420</sup>

Die Schrift hat den Nationalismus Flusser zufolge gleich in zweierlei Hinsicht geschaffen: Erstens ist der Nationalismus eine Ideologie, die auf linearem, finalem Denken gründet, wie es von der Praxis des Lesens und Schreibens ständig gefördert und bestätigt wird. Zweitens machte es die Produktion von Drucksachen, Pamphleten, Zeitungen und Büchern notwendig, sprachlich homogene Märkte zu entwickeln. Ein Verbindendes, das anfangs nur sprachlicher Art war, wurde aber bald als *kulturelle* (oder sogar *rassische*) Identität umdefiniert. Das Gefühl für die daraus resultierende *Nation* wurde wiederum durch die standardisierten *Nationalsprachen* immer weiter verstärkt, die durch die Bücher definiert wurden, die in den jeweiligen *nationalen* Räumen Absatz fanden.

<sup>419</sup> McLuhan: *Understanding Media*, 19 – 177.

<sup>420</sup> Vilém Flusser im Gespräch mit Patrik Tschudin. in: Flusser: *Von der Freiheit des Migranten*, 137 f.

Da die Buchstaben als Prototypen angefertigt wurden, mußte ein einziges Alphabet (das lateinische etwa) als Code zur Niederschrift einer Reihe von Sprachen dienen. Die Druckerpraxis klärte das Verhältnis zwischen Alphabet und gesprochener Sprache, brachte aber neue Probleme. Bücher mußten in verschiedenen Sprachen verlegt werden, weil die lateinisch sprechende Elite zu klein war, um lohnende Auflagen zu erlauben. Andererseits hätten gesprochene Sprachen („Vulgärsprachen“) ebenso wenige Leser gefunden: Die kaufkräftigen, an Büchern interessierten Bürger, die solche Sprachen benutzten (etwa das Hessische, das Toskanische, das Provenzalische) waren zu wenige. Also mußten Sprachen erfunden werden, in denen sich das Drucken lohnte und die den gesprochenen genügend verwandt waren, um ein leichtes Erlernen seitens der potentiellen Käufer zu gewährleisten. So sind die „Schriftsprachen“ der Neuzeit, etwa Deutsch, Italienisch, Französisch, entstanden. (Ansätze dazu waren zwar bereits vor der Erfindung des Buchdrucks im ausgehenden Mittelalter vorhanden, aber diese sind von den Druckern und Setzern zum Ausbau der modernen Nationalsprachen genutzt worden.)

Es ist nicht nötig, auf die zum Teil entsetzlichen Folgen dieser Erfindung hinzuweisen: auf den Nationalismus, der nach Verbreitung der Alphabetisierung durch die Volksschulen wie eine Pest zuerst den Westen und dann die gesamte Menschheit infizierte.<sup>421</sup>

Flussers Abscheu für den Nationalismus zieht sich durch viele seiner Gespräche – insbesondere nach der sogenannten *Samtenen Revolution* von 1989, die viele lange überdeckte Nationalismen in mittel- und osteuropäischen Ländern wieder zum Vorschein brachte. In seiner Dissertation „Das Alphabet in Mystik und Magie“ zitiert Franz Dornseiff 1922 einen Artikel der Frankfurter Zeitung von 1915, der die Verbindung zwischen der Schrift und nationalem Haß unterstreicht:

Nur wer bedenkt, wie heute noch um Schriftzeichen gekämpft wird, wie etwa in Albanien unversöhnlicher Haß die Anhänger des arabischen und des lateinischen Alphabetes trennt, kann die Hartnäckigkeit verstehen, mit der im Orient jedes Volk an den krausen Zeichen hängt, die ihm seine kulturelle Selbständigkeit bedeuten oder doch vortäuschen.<sup>422</sup>

Dornseiff wurde seither unglücklicherweise wiederholt bestätigt. Nach Flusser war der Patriotismus nicht nur die Quelle zahlloser Kriege; er ist außerdem ein Verbrechen gegen die Berufung der Menschheit, ihr kreatives Potential in selbstbestimmten, zwangsfreien Beziehungen zu verwirklichen: „Wissen Sie, ich glaube, Patriotismus ist die größte Schweinerei. Ich komme gerade aus Israel und ich bin ein Jud.“<sup>423</sup>

Wie jede Heimwerdung, erscheint Flusser auch die des Staates Israel als Irrweg. Heimat ist ihm weder möglich noch erstrebenswert, da sie die Berufung des Menschen zur Bodenlosigkeit behindert.

<sup>421</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 143 f.

<sup>422</sup> Weigel: Frankfurter Zeitung, 14. Juli 1915, Nr. 193. in: Dornseiff, 5.

<sup>423</sup> Vilém Flusser im Gespräch mit Patrik Tschudin. in: Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 137.

Doch die Gefahren, die vom linearen, historischen Denken ausgehen, das mit der Schriftlichkeit verbunden ist, haben eine Quelle, die tiefer liegt als die von der Schrift verursachten Phänomene des Nationalismus und des Patriotismus: Im Code der Schrift selbst, im Prinzip des fortschreitend sich erfüllenden, alle seine Möglichkeiten durchspielenden Programms *Geschichte*, sieht Flusser bereits die Anlagen der Katastrophe: Auschwitz nämlich ist für ihn ein Produkt des Humanismus, das heißt der gesamten abendländischen Geschichte, Wissenschaft und Technik. Keinesfalls dürfe Auschwitz als Betriebsunfall der Moderne mißverstanden werden. Der Holocaust ist, so Flusser, unverdaut, weil wir unfähig sind, zuzugeben, daß Auschwitz kein Regelbruch war, sondern eine von vornherein im Programm *Geschichte* angelegte Möglichkeit, die wie alle Möglichkeiten innerhalb eines abgeschlossenen Programms, irgendwann zufällig, aber notwendigerweise realisiert werden mußte, ein Produkt der Regeln unserer Kultur. Philosophie nach Auschwitz ist ein Kampf gegen den Irrationalismus, der im Gewand eines extremen Rationalismus daherkommt. Die Position des Philosophen ist dabei „außerordentlich ungemütlich, denn sie ist – wo Humanismus und Barbarei die Fronten zu wechseln scheinen – stets in Gefahr, selbst in Irrationalismus zu fallen“<sup>424</sup>.

Obwohl Flusser die Schrift als die Quelle von Geschichte, Nationalismus, Patriotismus und allen Verbrechen und Schrecken, die von diesen geschichtlichen Geisteshaltungen ausgegangen sind, betrachtete, machte er sich keine Illusionen über seine eigene Position in Bezug zur Schrift. „Der Schreiber dieses Essays wird mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit weitere Schriftstücke verfassen: er kann nicht anders“<sup>425</sup>, erklärt er am Ende von „Die Schrift“. Oder aber, bereits 1969, ganz explizit: „Ich bin zum Schriftsteller berufen, und infolgedessen ist die Sprache das Gebiet meiner Suche“<sup>426</sup>.

Am 4. November 1991, drei Wochen vor seinem tödlichen Unfall in Böhmen, hielt Flusser einen Vortrag am Institut Français in Berlin. Selbst in Anwesenheit hochrangiger offizieller Vertreter der *Grande Nation* machte er kein Geheimnis daraus, wie sehr er Nationalismus in jeder Form, auch der französischen, haßte und verabscheute. Er beendete seinen Vortrag wie folgt:

Die französische Nation, diese Erfindung der französischen Aufklärung, hat zum Entstehen zahlloser anderer Nationen geführt, dies hat unbeschreibliche Greuel überall in der Welt

<sup>424</sup> Flusser: Größenordnung und Humanismus. in: Flusser: Nachgeschichte, 331.

<sup>425</sup> Flusser: Die Schrift, 142.

<sup>426</sup> Flusser, Vilém: Auf der Suche nach Bedeutung, Kap. VIII: Zusammenfassung.

hervorgebracht, und diese Tatsache ist aufgrund verschiedenartiger Analysen deutlich ins Bewußtsein gedrungen. Dennoch gibt es die französische Nation noch immer. Das ist einer der Gründe, warum wir am Menschen als einem sich selbst überwindenden Wesen eigentlich verzweifeln sollten.<sup>427</sup>

Es ist auch einer der Gründe, weshalb der sich vollziehende Paradigmenwechsel von der Schrift zu den technischen Bildern (und ihren Computercodes) von Flusser im Kern willkommen geheißen wurde.

Der Niedergang der Schrift ist jedoch mit der Abwertung kritischen Denkens untrennbar verbunden. Die Schrift war Bedingung und Grundlage der Aufklärung.

Gerade daß es unbeschreiblich ist, ist das Neue am Neuen, und das heißt, daß das Neue am Neuen gerade die Sinnlosigkeit ist, es erklären zu wollen. Die Aufklärung hat sich ausgelaufen, und es ist nichts mehr am Neuen zu erklären. Es gibt nichts Dunkles an ihm, es ist durchsichtig wie ein Netz. Nichts steckt dahinter. Die Aufklärung hat im Neuen einen Purzelbaum geschlagen. Sie muß beginnen, sich selbst aufzuklären. Das Alphabet ist der Code der Aufklärung. Wenn also noch weitergeschrieben wird, dann nur, um das Alphabet aufzuklären, die Schrift zu beschreiben. Sonst ist nichts mehr zu erklären und zu beschreiben.<sup>428</sup>

In einem seiner bemerkenswertesten Aufsätze, „Größenordnung und Humanismus“, beschreibt Flusser die tiefe Krise des Humanismus und bringt diese in Verbindung mit dem Ende der Aufklärung:

Wir sind gezwungen, zwischen Größenordnungen zu unterscheiden. Die menschliche ist dabei eine unter vielen. [...] Die Aufklärung ist über ihr Ziel hinausgeschossen. Die Stellung, die es zur Bekämpfung dieses Extremismus einzunehmen gilt, ist außerordentlich ungemütlich, denn sie ist – wo Humanismus und Barbarei die Fronten zu wechseln scheinen – stets in Gefahr, selbst in Irrationalismus zu fallen.

Um den Vorrang der menschlichen Größenordnung behaupten zu können, muß sich der neue Humanismus auf irgend etwas Namenloses berufen, um das er herumzuschleichen hat wie die Katze um den heißen Brei. [...] Übrigens behaupten einige, daß Er in gewundenen Zeilen schreibt, um sein Ziel zu treffen. Der neue Humanismus ist gezwungen, aus der Gradlinigkeit des technischen Fortschritts ins Gewundene auszubrechen.<sup>429</sup>

Die Klage über den drohenden Verlust an Humanität führe, so Flusser, zu nichts. Wir sollten nicht versuchen, die Uhr zurückzudrehen. Dies wäre nicht einmal wünschenswert, könnte es denn gelingen. Aus der Perspektive ihres Niedergangs könnten wir erkennen, daß die Schrift von Anfang an auch eine kulturelle Last war.

<sup>427</sup> Flusser: Gibt es die französische Nation noch immer? in: Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 95.

<sup>428</sup> Flusser: Die Schrift, 133.

<sup>429</sup> Flusser: Größenordnung und Humanismus. in: Flusser: Nachgeschichte, 326 – 331.

Auf der einen Seite sieht Flusser die Möglichkeit für eine künftige bessere Gesellschaft, die auf dialogische, nicht-lineare Kommunikation und komplexe Modelle aufgebaut sein würde. Auf der anderen Seite bringt der von ihm beschriebene Paradigmenwechsel auch gefährliche Konsequenzen mit sich, die kaum kalkulierbar oder vorhersehbar seien.

### **Schrift und Geschichte**

*Geschichte* im philosophischen Sinn – als Vorstellung von zeitlichem und sozialem Fortschritt – ist in „Die Schrift“ ein zeitlich begrenzter Abschnitt, der zu einem spezifischen Zeitpunkt entstanden sei und vorhersehbar wieder verschwinden werde, dem andere Phasen vorangingen und weitere folgen werden.

Vor der Erfindung der Schrift sei Geschichte undenkbar gewesen. Damals sei das Neue nicht aus dem Alten abgeleitet worden. Das Denken war nicht kausal: Der Hahn krächte, und die Sonne ging auf. Die Welt der Bilder ist die Welt des Mythos und der Magie, die vorgeschichtliche Welt. Ihre Bilder bedeuteten die Welt. Die konzeptionelle Welt der Schrift dagegen ist die der Religionen, des politischen Engagements, der Wissenschaft und Technik. Die Schrift (und mit ihr die Geschichte und das lineare Denken) wurde erfunden, um die Menschheit vor der Verehrung von Idolen zu schützen. Dieser Übergang von einer magischen zu einer geschichtlichen Denkweise geschah vor so langer Zeit, daß uns das historische Denken mittlerweile als selbstverständlich erscheint, obwohl auch heute noch Reste der imaginären, magischen, szenischen Welt inmitten der linearen, geschichtlichen, prozessualen gegenwärtig sind.

„Geschichte ist eine Funktion des Schreibens und des sich im Schreiben ausdrückenden Bewußtseins.“<sup>430</sup> Flusser war überzeugt, daß die Kulturtechniken, deren wir uns bedienen, unser Bewußtsein und unser Sein in der Welt prägen.

Die Linearität des alphabetischen Codes schlug auf das Denken zurück, es wurde selbst linear (fortschrittlich), und geschichtsbewußtes Handeln (also letzterdings Technik) wurde möglich.

---

<sup>430</sup> Flusser: Die Schrift, 12.

Die Erfindung des Alphabets ist eine auf dem Weg zur Menschwerdung entscheidende Phase.<sup>431</sup>

Das Bild läßt den kreisenden Blick zu, die Schrift nicht. Im Gegensatz zum mythischen Denken strebt das lineare, historische voran, wobei jedes neue Ereignis oder Zeichen aus dem vorangegangenen folgt, im Nachhinein aus ihm ableitbar ist. In geschriebenen Texten verweist jedes Element auf den Schlußpunkt. „Each sentence points at the next one, and the whole book points at its final full stop, and this is what ‘linearity’ is about.“<sup>432</sup> Texte entstehen, in denen jeder Satz aus dem ihm vorangegangenen folgt. Wir haben gelernt, die Welt als linear, als kausal und final strukturiert wahrzunehmen. Aus einem Bild, das einen krähenden Hahn und eine aufgehende Sonne zeigt, schließen wir, daß der Hahn kräht, weil die Sonne aufgeht. Das ist die geschichtliche Einstellung. Jedes Ereignis folgt aus einem vorangegangenen und verursacht ein folgendes. Nicht, dass nichts passieren würde, würden wir nicht lesen und schreiben: Wir würden diese Geschehnisse nur nicht als *Geschichte* im strengen Sinn wahrnehmen, sondern als eine *Szene*. Die mythische Vorstellung von der Welt ist szenisch. In einem gleichbleibenden Raum, der mit Werten gefüllt ist, herrscht eine zirkuläre Zeit ewiger Wiederholung. *Geschichte* ist das Produkt einer eindimensionalen, „abstrakte“ Erklärung der Welt – und zugleich das Hilfsmittel dieser Erklärung. In ihr werden Werte hergestellt; die Welt hat die Form eines Dramas und ist an sich nutzlos.

Heute befinden wir uns in einer Übergangszeit zwischen Geschichte und Nachgeschichte. Es gähnt eine Kluft zwischen unserer heutigen Situation und der, die ihr voranging. Die Probleme der Geschichte sind nicht unsere Probleme; der Geschichtsunterricht erhellt unsere Probleme nicht. Sie sind qualitativ verschieden. Geschichtlichkeit – philosophisch, politisch oder sozial – ist ein Anachronismus. Die Geschichte im traditionellen Sinn ist dabei, ihr Ziel zu erreichen. Sie bedeutet uns nichts mehr. Unsere geschichtliche Denkweise steht im Widerspruch zu den nachgeschichtlichen Apparaten und Institutionen um uns herum.<sup>433</sup>

Unsere Ahnen schwammen im Strom der Geschichte, von ihr genährt und informiert. Wir aber haben die Geschichte überholt, und die Erbschaft unserer Großeltern bedeutet uns nichts mehr. Es ist so, als ob sie uns bis hierher gestoßen und am Rande des Abgrunds verlassen hätten.

---

<sup>431</sup> Flusser: Gedächtnisse, 45 f. Vgl. auch: „Il y a, dans l’invention de la photo, un feed-back tres caracteristique de tout instrument: il est invente grace a un besoin, et son invention renforce ce besoin. La photo a ete inventee, parcequ’on avait besoin de computer les calculs, et la vision photographique, (a laquelle nous nous habituons graces aux photos omnipresentes), renforce le besoin de computer. Plus nous photographions, plus notre conscience synthetique se renforce.“ (Flusser: Vers une photophilosophie, 3; Flussers eigenwillige Rechtschreibung wurde beibehalten).

<sup>432</sup> Flusser: On Books, 2.

<sup>433</sup> Flusser: Die Nichtigkeit der Geschichte. in: Flusser: Nachgeschichte, 131 – 137.

Wir fühlen uns verraten. Allein und verlassen sind wir mitten unter neue Dinge geschleudert worden und in uns selbst müssen wir eine Lösung finden, damit es zu einer Zukunft kommt.<sup>434</sup>

In „Die Schrift“ sagte Flusser das Ende der Schrift als paradigmatischem Code voraus. Im Gegensatz zu anderen Theoretikern überwiegt bei ihm jedoch die Freude über den Beginn eines neuen Zeitalters die persönliche, sentimentale Trauer um das Verlorengelassene. Wie aber konnte Flusser den Untergang dessen feiern, von dem er seine gesamte eigene Identität und Existenz abhängig machte?

Flusser selbst hatte ja – diese biographische Koinzidenz ist unleugbar – seinen Austritt aus der Geschichte als persönliche, privateste Erfahrung er- und gelebt. Die Geschichte, so argumentiert er, kann uns nun nicht mehr weiterhelfen.

In der messianischen Ära sagt der Prophet vom Ziel der Geschichte: „Ihr werdet verwandelt werden.“ [...] Und vielleicht ist die Posaune schon erschallt, und die Welt hat sich schon in Asche aufgelöst, ohne daß wir es bemerkt hätten. Unser Gefühl der Unwirklichkeit ist dafür vielleicht ein Beweis. Vielleicht sind wir schon verwandelt worden.<sup>435</sup>

Flusser definierte sich selbst als Schreibender, dessen „Dasein [sich] in der Geste des Schreibens und nur darin äußert“<sup>436</sup>. Seinem Buch „Die Schrift“ stellt er schlitzohrig ein Motto voran, das angeblich auf Heinrich den Seefahrer (1394 – 1460) zurückgeht, in Wirklichkeit jedoch eine Abwandlung eines Plutarch-Zitats<sup>437</sup> ist. Jedenfalls aber faßt es den Sinn zusammen, den Flusser seinem eigenen Leben gab: „Scribere necesse est, vivere non est.“<sup>438</sup> Flusser rechnete sich jenen zu, „die glauben, ohne Schreiben nicht leben zu können“<sup>439</sup>, für die ein Leben ohne Schreiben unvorstellbar ist, die vom geschriebenen Wort abhängig sind, und die in der neuen Welt nicht mehr zu Hause sein würden. Dieses implizierte Urteil über sich selbst erklärt den melancholischen Hintergrund, vor dem Flusser in „Die Schrift“ eine klare Analyse und nüchterne Prognose des Schreibens bietet, und auf den er sodann seine utopische Vision einer weichen, visuellen Welt projiziert.

Als eine Unterschrift unter Tausenden, als eine Unterschrift unter eine Petition zugunsten der angeklagten Schrift, als eine Unterschrift unter einen Protest gegen den drohenden sekundären

<sup>434</sup> ebd., 135. Eine psychologisierende Lesart würde hier hinter Flussers Ausdrucksweise wohl die Hoffnung vermuten, vom persönlichen Leid durch Verallgemeinerung erlöst zu werden.

<sup>435</sup> Flusser: Die Nichtigkeit der Geschichte. in: Flusser: Nachgeschichte, 136 f.

<sup>436</sup> Flusser: Die Schrift, 7.

<sup>437</sup> „Navigare necesse est, vivere non necesse est“ soll, Plutarch zufolge, Pompeius im Jahr 56 v. Chr. seinen verängstigten Seeleuten zugerufen haben.

<sup>438</sup> Flusser: Die Schrift, 6.

<sup>439</sup> ebd., 7.



Analphabetismus, auch als ein verschlucktes Weinen will dieser Essay, diese Unterschrift gelesen werden. Wie aber kann man das Weinen völlig verschlucken, wenn die Schrift zu Grabe getragen wird – selbst wenn man auf einer hauchdünnen Oberschicht des Bewußtseins überzeugt ist, daß Weinen nicht am Platz ist?<sup>440</sup>

Der unverhohlene Widerspruch zwischen der subjektiven Stimmung, in der das Buch geschrieben worden war, und seiner ostentativen Bejahung der kommenden Veränderung, ja des Endes selbst, hat viele Leser verwirrt und konservative Kulturkritiker abgestoßen: Das lineare Denken, das auf der Schrift basiert und wesentliche Voraussetzung des Konzepts *Geschichte* ist, ist im Begriff, von einer neuen Denkweise an Bedeutung übertroffen zu werden, die viel komplexer, mehrdimensional und visuell ist, sich des Algorithmus als Code bedient und von strukturell-kybernetischen Modellen, Systemtheorie und Chaostheorie inspiriert ist. Wie das Bild der vorgeschichtlichen Epoche als zentralem Code entspricht, und die Schrift der geschichtlichen, so entspricht der numerische Code (und seine Visualisierung als *technisches Bild*) der beginnenden nachgeschichtlichen Periode. Digital kalkulierte und komputierte Information prägt den Charakter der kommenden Zeit ebenso wie die Schrift, von der Bibel bis „Ulysses“, den des historischen Denkens und Fühlens. Diese Information nimmt in der von Flusser „elitär“ genannten Kommunikation die Form von Algorithmen an, während im Bereich der Massenkommunikation die Daten zu technischen Bildern komputiert werden, die die Schrift als Leitmedium ablösen werden.

Die Kultur, die von den neuen Medien hervorgerufen wird, besitzt ein ausgesprochen widersprüchliches Potential: Ihre progressiven Tendenzen können leicht in ihr Gegenteil umschlagen. Obwohl sich Flusser bewußt war, daß die Massenkultur zur Grundlage eines neuen Totalitarismus werden kann, zögerte er doch, ihre elitäre Alternative zu verteidigen, da sich gegenwärtig jede elitäre Kultur gezwungen sähe, die gegebene Existenz von *Sinn* oder *Bedeutung* abzustreiten.

Natürlich, so argumentierte Flusser, werde das historische Denken nicht ganz verschwinden. Höchstwahrscheinlich werde es neben dem Neuartigen weiterbestehen. Weder werde sich das nachgeschichtliche, komputierend-visuelle Denken schlagartig durchsetzen, noch werde das geschichtliche von einem Tag auf den anderen verschwinden. Es werde Generationen dauern, bis die neuen Denk- und Verhaltensweisen Alltag und Bewußtsein der Bevölkerungsmehrheit erreicht haben würden. Intellektuelle und vor allem die neuen technischen Eliten jedoch würden sich bereits der neuen Codes bedienen. Zaghafte Versuche zeichneten sich bereits ab,

---

<sup>440</sup> ebd., 141 f.

aus dem Paradigmenwechsel Konsequenzen zu ziehen und anders als bisher zu philosophieren, zu leben und Kunst herzustellen.

Ein Lamento über den sich bereits vollziehenden Verlust, so argumentiert Flusser, könne uns nicht weiterbringen. Es könne sich nicht darum handeln, das Rad zurückdrehen zu wollen, und die Schrift könnte sich, aus der Perspektive ihres Untergangs betrachtet, durchaus auch als kulturelle Fessel erweisen:

Mit dem Schreiben, so sagen wir, ginge all jenes verloren, das wir einem Homer, einem Aristoteles, einem Goethe verdanken. Von der Heiligen Schrift ganz zu schweigen. Nur, woher wissen wir eigentlich, daß diese großen Schriftsteller (inklusive dem Autor der Heiligen Schrift) nicht lieber auf Tonband gesprochen oder gefilmt hätten?<sup>441</sup>

### **Exkurs: Vom Ende der Geschichte zum Ende der Literatur**

In den Jahren vor der vorletzten Jahrtausendwende war ein beträchtlicher Teil der Bewohner des christlichen Abendlands der festen Überzeugung, das Weltende sei nahe, und die Menschheit werde das Jahr 1000 nicht überleben.<sup>442</sup>

Auch im 19. Jahrhundert und vor allem in den letzten Jahrzehnten des 20. waren endzeitliche Stimmungen einflußreich in der Kultur und insbesondere in der kulturanalytischen und – prognostischen Diskussion der westlichen Welt. Es gibt zweifellos objektive Gründe, weshalb man ein physisches oder auch nur zivilisatorisches Ende der Menschheit befürchten mußte: die fortschreitende Zerstörung der natürlichen Beschaffenheit der Welt durch die Zivilisation sowohl im reichen als auch im armen Teil der Erde, die Bedrohung durch politisch unzureichend kontrollierte oder kaum zu kontrollierende Technologien wie die Kernspaltung oder Gentechnik sowie durch die Folgen von Hunger, Armut und Migrationen. Die kurze Erleichterung, die die russische Perestrojka gebracht hat, das Aufatmen über das vorgebliche Ende der atomaren Bedrohung und damit scheinbar der Bedrohung schlechthin, ist heute fast schon vergessen.

---

<sup>441</sup> ebd., 7.

<sup>442</sup> „Augustin [...] lernte [...] den Apk-Kommentar des Donatisten Ticonius kennen, der alle realistischen Erklärungen verwarf und die 1000 Jahre als Zeit zwischen Erscheinung und Wiederkunft Christi verstand. Augustin übernahm diese Deutung, die dadurch weit bis ins Mittelalter hinein herrschend wurde. Auf diese Weise mußte man zur Jahrtausendwende das Weltende erwarten.“ (Galling, 1652).

Die Prognosen, die sich mit dem *Ende der Geschichte* befassen, meinen entweder das physische Ende der Menschheit (durch ökologische Katastrophen, durch einen Atomschlag, etc.), das Ende der Zivilisation<sup>443</sup>, das Ende des Antagonismus zwischen kapitalistischer Demokratie und planwirtschaftlichem Sozialismus oder aber schließlich die Ablösung des historischen Denkens durch ein andersartiges. Dieser letzte Ansatz ist der von Vilém Flusser vertretene. Im Folgenden soll gefragt werden, welche Konsequenzen dieser Ablösungsprozeß für die geschriebene Sprache, insbesondere aber für die Literatur, haben könnte.

Geprägt wurde der Begriff *Ende der Geschichte* von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der ihn auf das Jahr 1806 und Napoleons Sieg in der Schlacht bei Jena und Auerstedt bezog: Personifiziert durch Napoleon, sei der Weltgeist in Erscheinung getreten. Auf diese Begriffstradition beziehen sich verschiedene Denker wie etwa Alexandre Kojève, der russisch-französische Philosoph, der das Schlagwort vom *Ende der Geschichte* im 20. Jahrhundert wieder populär gemacht hat, über dreißig Jahre für das KGB gearbeitet haben soll und 1968 gestorben ist. Oder Karel Kosík, der bedeutende tschechische Philosoph, der Anfang der neunziger Jahre verstarb und sich – wie sein Sohn, der Mathematiker Antonín Kosík – auch mit Flussers Thesen beschäftigt hatte. Oder der US-Amerikaner Francis Fukuyama, der in seinem Bestseller „The End of History and The Last Man“ das Ende<sup>444</sup> der Geschichte als eines fortlaufenden, dynamischen Prozesses feiert (was er mittlerweile wieder weitgehend relativiert hat): Mit dem Zusammenbruch des vorgeblich real existiert habenden Sozialismus sei die dualistische Spannung, die die Geschichte vorantrieben und für Bewegung gesorgt habe, aufgehoben. So gesehen, steht Fukuyama tatsächlich in unmittelbarer Tradition Hegels: Wir hätten nun einen Zustand allgemeiner Seligkeit erreicht, eben das Ziel oder *Ende* der Geschichte: Die liberalistische, marktwirtschaftliche Demokratie habe den Kommunismus ein für allemal besiegt.

Flussers These vom *Ende der Geschichte* wurde bereits vor der Veröffentlichung von Fukuyamas Buch in dessen Sinn mißverstanden. Flusser teilte jedoch keineswegs die naive Ansicht, es werde nun *nichts mehr passieren*. Ihm ging es um das das Bewußtsein prägende Apriori, um die kulturtechnische Voraussetzung dafür, daß Geschehen im Sinne von *Geschichte* interpretiert wird:

---

<sup>443</sup> Spengler: Der Untergang des Abendlandes.

Lineare Codes fordern eine Synchronisation ihrer Diachronizität. Sie fordern fortschreitendes Empfangen. Und das hat eine neue Zeiterfahrung zur Folge, nämlich die einer linearen Zeit, eines Stroms des unwiderruflichen Fortschritts, der dramatischen Unwiederholbarkeit, des Entwurfs: kurz der Geschichte. Mit der Erfindung der Schrift beginnt die Geschichte, nicht weil die Schrift Prozesse festhält, sondern weil sie Szenen in Prozesse verwandelt: Sie erzeugt das historische Bewußtsein.<sup>445</sup>

Der – vielleicht mißverständlich gewählte – Ausdruck „Ende der Geschichte“, der bei Flusser eigentlich „Ende des Geschichtsbewußtseins“ meint, oder „Ende des Vorherrschens eines Bewußtseins, das Voraussetzung dafür ist, daß Ereignisse als Geschichte interpretiert werden“, schien ihn in die Nähe postmoderner Denker wie Jean Baudrillard oder Paul Virilio zu rücken.

Baudrillards Auffassung vom Ende der Geschichte ist in der Tat diejenige, die der Vorstellung Flussers am nächsten kommt:

Baudrillards Idee einer „Nachgeschichte“ geht zunächst davon aus, dass die Beschleunigung der Zeichen einer Verlangsamung der Bedeutungen (des Sozialen) entgegenläuft, so dass die Geschichte wie am Ereignishorizont eines Schwarzen Lochs gedehnt wird und nie zur Erfüllung kommt: Wir befinden uns immer außerhalb der Geschichte [...]. Später erweitert Baudrillard diesen Gedanken um die Vorstellung, dass die Erfüllung der Geschichte in der Simulation bereits explosionsartig, als Spektakel, stattgefunden hat und wir uns in einem Zustand „nach der Orgie“ [...] befinden.<sup>446</sup>

Geschichte war für Flusser das Produkt einer eindimensionalen, abstrakten Erklärung der Welt – und zugleich das Werkzeug für deren Behandlung. Wie jedes andere Deutungsmuster zuvor, baue sie auf einen bestimmten Code auf und werde deshalb bedeutungslos werden, sobald bessere Codes zur Verfügung stehen werden, um die Welt zwingender und mit geringerem Aufwand zu erklären. Daß dieser Ansatz so schwer zu verstehen war, lag daran, daß es stets schwierig ist, sich des ideologischen Paradigmas bewußt zu sein, an das man sich so sehr gewöhnt hat, daß es zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, so daß sein ideologischer Charakter nicht mehr ohne weiteres erkennbar ist.

Es wird gleich gezeigt werden, daß Flusser einen völlig anderen Standpunkt als Fukuyama einnimmt. Und dennoch ist eine Parallele erkennbar: Das Wesentliche ist bereits der Vergangenheit zugehörig. Flusser zufolge hat die Geschichte in Auschwitz ihren

---

<sup>444</sup> Einen Großteil der allgemeinen Verwirrung um dieses Buch hat Fukuyama selbst verschuldet, indem er – offenbar nicht ungewollt – „end“ sowohl im Sinne von „Schluß“ als auch „Ziel“ benutzt und sehr bequem zwischen der temporalen und der finalen Bedeutung des Wortes pendelt, ohne jeweils genauer zu differenzieren.

<sup>445</sup> Flusser: Die kodifizierte Welt. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 67 f.

<sup>446</sup> Schetsche, Vähling, 72.

schrecklichen Höhepunkt bereits erreicht,<sup>447</sup> die große Katastrophe der Geschichte liegt auch für Flusser bereits hinter uns. Qualitativ schlimmer als Auschwitz, Gulag, Hiroshima könne es nicht mehr kommen. Auch in diesem Sinn sei die Geschichte vorbei; das Programm ist erfüllt.

„Nachgeschichte“ oder „post-histoire“ bedeutet bei Flusser nicht, daß die Geschichte als solche zum Stillstand käme, daß nichts mehr passieren werde. Vielmehr argumentiert er, daß gegenwärtig ein Paradigmenwechsel stattfindet, und daß das historische Denken, ein lineares und kausales, allmählich durch ein neues Denken abgelöst wird, dessen Codes das Bild und der Algorithmus sind. Waren Bilder früher das Abfallprodukt von Ereignissen, so sind heute die Ereignisse Vorwand für die Produktion von Bildern. Dies ließ sich beispielsweise anhand des zweiten Golfkriegs und der Revolution in Rumänien<sup>448</sup> konkret und einleuchtend demonstrieren. Wozu soll in unserer medialen, von Simulationen<sup>449</sup> beherrschten Welt, unserem verschalteten „global village“<sup>450</sup> noch etwas geschehen, wenn keine Kameras dabei sind? Existiert ein Bild oder ein Geräusch überhaupt, wenn niemand es wahrnimmt?

Die Leute, die gegenwärtig schreien, und Alarm schlagen, all die Che Guevaras und Khomeinis, und die als Revolutionäre gelten, sind in Wirklichkeit Entertainer: Sie sind spektakulär, und ihr Spektakel trägt dazu bei, daß uns die Bilder immer besser zerstreuen. Die echten Revolutionäre hingegen erscheinen nicht auf den Bildern. [...] Zwar sind sie nicht auf den Bildern, aber sie sind durch sie hindurch ersichtlich; zwar zeigen sie sich nicht auf ihnen, aber sie zeigen sich in der Art, wie sich die Bilder zeigen. Sie manipulieren die Bilder, damit den Leuten zu dämmern beginnt, daß sie sie zu Sprungbrettern in vorher ungekannte zwischenmenschliche Beziehungen umbiegen können. Daß sie sie für Dialoge, für Informationsaustausch und für die Erzeugung neuer Informationen verwenden können.<sup>451</sup>

Gemeint sind hiermit die enger so bezeichneten Medienkünstler, die versuchen, die programmierten Funktionen des Apparats zu unterlaufen und ihn so für Dialoge umzuprogrammieren.<sup>452</sup>

Flusser setzte Hoffnung in die neuen Möglichkeiten, die die weiche Welt der Kommunikation gegenüber der harten der Geschichte bietet. Wie nie zuvor habe der Mensch nun die Gelegenheit, eine Welt ganz nach seinen Bedürfnissen und Wünschen zu schaffen, wenn auch

<sup>447</sup> vgl. Kosik, 13.

<sup>448</sup> vgl. Weibel und Sei (Hrsg.): Von der Bürokratie zur Telekratie, darin besonders den Beitrag Vilém Flussers: Fernsehbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution, 103 – 114.

<sup>449</sup> Baudrillard: Simulations.

<sup>450</sup> McLuhan, Marshall & Quentin Fiore: War and Peace In the Global Village; sowie McLuhan, Marshall & Bruce R. Powers: The Global Village: Transformations In World Life and Media In the 21<sup>st</sup> Century.

<sup>451</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 57 f.

<sup>452</sup> Im *Exkurs: Medienkunst und das Verschwinden der Interaktivität* werde ich auf diese These Flussers näher eingehen.

nur als unwahrscheinlichen Grenzwert von komputierten Streuungen, als so genannte *Virtuelle Realität*. Der vermeintliche Gegensatz von Wirklichkeit und Simulation reduziert sich jedoch auf die quantitative Frage von Wahrscheinlichkeiten, die wiederum von der Streuungsdichte von Partikeln sowie von unserer Intention als Projizierende abhängen.

Wir gingen davon aus, daß wir den gegenwärtig auftauchenden alternativen Welten mißtrauisch gegenüberstehen, weil sie künstlich sind und weil wir sie selbst entworfen haben. [...] Es ist das Mißtrauen des alten, subjektiven, linear denkenden und geschichtlich bewußten Menschen dem Neuen gegenüber, das sich in den alternativen Welten zum Ausdruck bringt und mit den übernommenen Kategorien wie „objektiv richtig“ oder „Simulation“ nicht zu fassen ist. [...] Wir selbst sind [...] die Scheinwerfer, die die alternativen Welten gegen das Nichts und in das Nichts hinein entwerfen.<sup>453</sup>

Wenn nun die Geschichte als Konzept abgewirtschaftet hat, so gilt dies auch für die Schrift. Erst das historische, lineare Denken ermöglichte es, aus dem magischen, zyklischen Sein auszubrechen.<sup>454</sup> Gegen den Bildkult, den Götzendienst, setzten Propheten, Priester, Gelehrte (= *Schriftgelehrte*), das gesprochene und vor allem das geschriebene, in Zeilen gerichtete Wort. Schrift schafft Klarheit, logische Relationen.

Nun besteht aber erheblicher Zweifel, ob nicht Geschichte, Geschichtsschreibung und Schrift den Phänomenen, die sie beschreiben, eine Logik und einen Sinn aufzwingen, die diesen an sich gar nicht eignet, allein dadurch, daß sie die Dinge *auf die Reihe bringen*, in Zeilen zwingen, die zwangsläufig Logik implizieren: Beschreiben kann man nur, indem man ordnet, auch dort, wo ursprünglich gar keine Ordnung ist. Grammatik ist auf logische Gesetze aufgebaut. Verstöße gegen die Logik lassen sich in ihr ansatzweise wohl noch andeuten (durch semantische oder syntaktische Normverletzungen). Die Abwesenheit, Andersartigkeit oder Mehrdimensionalität von logischen Relationen dagegen läßt sich innerhalb des sprachlichen, logisch-grammatischen Systems, das notwendigerweise alles (in Zeilen) richtet, richtig macht, nicht ausdrücken. Denn „was das Kausalitätsgesetz ausschließen soll, das läßt sich auch nicht beschreiben“<sup>455</sup>, wie Wittgenstein festhält.

So bedeutet das Ende der Geschichte auch das Ende der Geschichten. Können wir uns Geschichte anders als verbal vorstellen? Selbst Historienmalerei ist nur ein visualisierter Text, dessen Abbild.

<sup>453</sup> Flusser: Digitaler Schein, 158 f.

<sup>454</sup> vgl. hierzu: „Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift.“ (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, 155).

<sup>455</sup> Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, Kap. 6.362, S. 81.

Wenn also – nach Flusser – das Paradigma *Geschichte* im Begriff ist, abgelöst zu werden, so dürfte die Textsorte *Geschichte* davon nicht unberührt bleiben.

In einer posthistorischen Zeit wird, so Flusser, auf eine neue, eben *nachgeschichtliche* Weise, kommuniziert, gedacht, Kunst produziert und rezipiert werden. Wie in der prähistorischen Zeit Mythos und Bild, und in der historischen Geschichte und Schrift, so wird es in der posthistorischen neue leitende Paradigmata geben. Was aber die neuen Paradigmata sein werden, wie Menschen kommunizieren können, ist noch offen.

Der Algorithmus, das binäre Computerprogramm, könnte ein Code der Zukunft sein. Das Modell dieser Entwicklung wäre, wie im Abschnitt *Die Abstraktionsleiter* skizziert, von einer geradezu verführerisch schönen Klarheit: Erste prähistorische Nachbildungen waren wohl *dreidimensionale* Figuren, bis durch Zurücktreten vom Objekt das *zweidimensionale* Bild möglich wurde. Dieses bekämpften Bilderstürmer und Aufklärer durch die Idee der Geschichte, der *Eindimensionalität* der Schrift. Zahlen wiederum besitzen gar keine Dimension. Ein Computerprogramm oder eine Datei, die eine ungeheure Menge an Information enthalten mag, besteht dennoch nur aus den Ziffern 0 und 1, die *nulldimensional* sind.

Zurück zu Fukuyamas Paradies auf Erden: Als die Geschichte seiner Interpretation gemäß zu Ende ging, im Jahr 1989, da dachte man im siegreichen Westen, es müßten nun im soeben postsozialistisch gewordenen Osten Europas die Schubladen aufgehen und all die Meisterwerke der Literatur zum Vorschein kommen, die in den zuvor totalitären Staaten nicht hatten erscheinen dürfen. Die Schubladen jedoch waren leer. Nicht ein „great book“<sup>456</sup> ist – allgemeiner Auffassung zufolge – in den Jahren nach 1989 in den slawischen Ländern, in Ostdeutschland oder Ungarn erschienen. „Der Untergang der Kulturen des real existierenden Sozialismus“, schreibt Klaus Wieglerling, als wollte er Belege für Flussers Thesen anführen, „kann durchaus auch als eine medial bedingte kollektive Glaubenskrise interpretiert werden. Die Schrift, der herrschende begriffliche Diskurs, hatte als Wahrheitsmatrize endgültig seine seine [sic] Geltung verloren.“<sup>457</sup>

---

<sup>456</sup> Kernan, 4.

<sup>457</sup> Wieglerling, 99.

Soweit bietet Fukuyama eine ganz plausible Erklärung: Ende der Geschichte, Ende der Geschichten. Warum aber hob bereits in den sechziger Jahren, die Fukuyamas Denkmodell zufolge nun gerade von Geschichtshaftigkeit nur so gestrotzt haben müssen, warum also hob gerade auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges ein Klagen an über den *Tod der Literatur*, über das „Ende des Romans“<sup>458</sup>? Warum erschienen auch im Westen seit 1989 kaum mehr „great books“<sup>459</sup>, kaum „literature in the grand sense“<sup>460</sup>? Warum sogar, wider Fukuyama, auch vorher schon länger nicht mehr?

Eine Erklärung könnte, mit Flusser, sein, daß der einsetzende Paradigmenwechsel bereits Wirkung gezeigt hatte. Natürlich wurde und wird noch Literatur geschrieben.<sup>461</sup>

Möglicherweise – so ließe sich nach der Lektüre der Einleitung zu „Die Schrift“<sup>462</sup> mutmaßen – haben es aber gerade einige der potentiellen Autoren, die über das Geschick verfügen, den Zeitgeist zu spiegeln, zu fixieren und so überhaupt erst zu definieren, vorgezogen, keine Romane mehr zu schreiben. Vielleicht schreiben sie gar nicht mehr. Vielleicht aber haben diese Autoren etwas anderes produziert, *Nicht-Literatur*. Etwas, das, indem es sich eines neuen Codes bedient, unserer posthistorischen Befindlichkeit entspricht. Was das sein könnte, das „eben steht in Frage“<sup>463</sup>.

### Das Ende der Geschichten

Die Wechselwirkung zwischen linearem Code und Geschichtsbewußtsein, die beide Phänomene verstärkt und ihre gegenseitige Abhängigkeit vertieft hat, geht angesichts dominanter werdender nicht-linearer Codes verloren. Der Bedeutungsverlust der Schrift führt

---

<sup>458</sup> So ein Romantitel von Michael Krüger. „Schluß mit dem Erzählen!“ war ein Schlachtruf der sechziger Jahre: Das notwendigerweise strukturierende Erzählen täusche eine Ordnung vor, die der Wirklichkeit nicht entspreche, die aber umso stärkere affirmative und systemstabilisierende Wirkung habe. Der „Tod der Literatur“ wurde begrüßt: Literatur sei Eskapismus. Man solle künftig keine weiteren Geschichten mehr erfinden, sondern lediglich vorzufindendes Material dokumentarisch organisieren. „Talk began in the 1960s about the death of literature [...], and by 1982 Leslie Fiedler, a pop-lit advocate not sorry to see high-culture literature go, could happily title a book *What Was Literature?*“ (Kernan, 1 f.). „Literature began to lose its authority, and consequently its reality, at the same time that the ability to read the book, literacy, was decreasing, the audiovisual images, film, television, and computer screen, were replacing the printed book as the most efficient and preferred source of entertainment and knowledge. Television, computer databases, xerox, word processor, tape, and VCR are not symbiotic with literature and its values in the way that print was, and new ways of acquiring, storing, and transmitting information are signalling the end of a conception of writing and reading oriented to the printed book and institutionalized as literature.“ (ebd., 9).

<sup>459</sup> „great books which had hitherto formed the basis of liberal education“ (ebd., 3).

<sup>460</sup> ebd., 6.

<sup>461</sup> „If *literature* has died, *literary activity* continues with unabated, if not increased, vigor, though it is increasingly confined to universities and colleges.“ (ebd., 5).

<sup>462</sup> Flusser: *Die Schrift*, 7 f.



dazu, daß das geschichtlich-lineare Denken seine ihm bislang anhaftende Selbstverständlichkeit verliert. Umgekehrt stellt der Zusammenbruch des geschichtlichen Denkens das ihm zugrundeliegende Prinzip Schriftlichkeit in Frage. Das Ende des geschichtlichen Denkens äußert sich im Gefühl eines umfassenden Umbruchs. Die Krise der Linearität, die den sich vollziehenden Paradigmenwechsel ausgelöst hat, beruht auf folgenden drei Problemen:

- Das lineare Denken wird der Komplexität der Welt nicht gerecht. Es versagt auch angesichts der Herausforderungen durch neuere naturwissenschaftliche Theorien und Modelle.
- Das naturwissenschaftliche Weltbild basiert auf Gesetzen, die nicht objektiv in der Natur vorhanden sind, sondern unserem eigenen Denken entstammen und auf die Phänomene projiziert werden, um dann als *Theorie* „entdeckt“ und freudig mit unserem Denken für kompatibel befunden zu werden.<sup>464</sup>
- Die Veränderungen, zu denen das lineare, traditionell wissenschaftliche Denken geführt hat, beweisen nicht seine Tauglichkeit, sondern vielmehr seine Fähigkeit, zum inhumanen Wahnsinn zu verführen.

Wenn wir also am linearen Denken zweifeln, so müssen wir auch an der Schrift zweifeln.

„Tatsächlich ist ja der erste Eindruck, den man bei der Betrachtung von Geschriebenem hat, eben dieses Geordnete, Gereihtete. Alles Schreiben ist Rechtschreiben, und das führt uns in die gegenwärtige Krise des Schreibens.“<sup>465</sup>

Das Ende des linearen, historischen Denkens bedeutet das Ende der großen theologischen, teleologischen oder geschichtsphilosophischen *narratives*<sup>466</sup>. Es korrespondiert mit der Krise

---

<sup>463</sup> ebd., 8.

<sup>464</sup> „Seit einiger Zeit nähren wir einen seltsamen Zweifel. Was, wenn die Naturwissenschaft gar nicht die Natur betrachtete, sondern sich aus der Natur nur jene Phänomene aussuchte, die in einfachen Algorithmen artikulierbar sind? Mit anderen Worten: Was, wenn das, was wir die Naturgesetze nennen, vorgefasste Algorithmen sind, die wir aus uns heraus entwerfen und an die wir dann einige Erscheinungen ankleben? [...] Wir projizieren hinter die Welt unsere Regeln. Die Naturgesetze sind nicht entdeckt, sondern erfunden. Dann graben wir in der Welt, in den Erscheinungen so lang herum, bis wir darauf kommen, was wir da hinausprojiziert haben. Alles graben wir weg und lassen nur das, was hineinpasst. Während dieses Grabens haben wir schon vergessen, dass wir diese Algorithmen hinausprojiziert haben, sodass wir sagen: Aha, jetzt habe ich etwas entdeckt. Dann wundern wir uns, wieso die Natur nach den Regeln unseres arithmetischen oder geometrischen Spiels funktioniert.“ (Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 217 f).

<sup>465</sup> Flusser: *Die Schrift*, 10.

<sup>466</sup> „Das ‚Ende der großen Erzählungen‘, wie Jean Francois Lyotard in den 1980ern den Zustand benannte, führte [...] schwellenlos in Simulakren“ (Faßler: *Im künstlichen Gegenüber*, 114).

der Narration. Eine neue Art von Unschärferelation stellt sich als Problem der Mitteilbarkeit. Flusser benutzt ein Beispiel aus dem Altgriechischen, in dem es eine grammatische Form gebe, die die Bildung von Sätzen über schwebende Sachverhalte ermöglicht, während unsere Sprachen strukturell richten, Kausalität schaffen müssen:

Ich meine das, was im Altgriechischen der Aorist war. Wir denken doch so: Entweder ich sage: „Ein Hirt weidet eine Schafherde“, oder ich sage: „Eine Schafherde wird von einem Hirten geweidet“. Das ist bei uns die aktive und die passive Form. Die Konstruktivisten glauben an die aktive Form: „Wir weiden die Schafe“. Positivisten beispielsweise meinen, daß die Schafe geweidet werden. Es gibt aber eine dritte Form, die ich so übersetzen würde: „Es gibt ein Weiden von Hirten und Schafen“; also es gibt Hirten und Schafe, die in einem Weideverhältnis zueinander stehen. Dieses Verhältnis ist mathematisch leicht als Funktion  $F(xy)$  auszudrücken. Das ist ein Beispiel dafür, wie der linguistische Diskurs nicht mehr fähig ist, das gegenwärtige Bewußtseinsniveau zu artikulieren.<sup>467</sup>

Eine visuelle Darstellung könnte der altgriechischen Form näher kommen und täte sich qualitativ leichter. So illustriert Flusser die Überlegenheit des kalkulatorischen Denkens (das, kaum verhüllt, als phänomenologisches erkennbar ist) über das lineare sowie die Notwendigkeit einer neuen Einbildungskraft.

Die Literatur der Moderne erscheint in diesem Licht als ein einziger Kampf gegen die Zwänge der Grammatik, gegen eine sprachlich oktroyierte Kausalität dort, wo bereits keine sinnvolle Weltordnung mehr gesehen wurde. Dunkle Metaphorik und die Flucht ins Bild sind, so gesehen, Versuche, aus der sprachlich-linearen Zwangsjacke zu entkommen. Ebenso die völlige Verweigerung oder die ständige (schriftliche) Reflexion über die Unmöglichkeit, sich (schriftlich) mitzuteilen.

Ein weiterer Grund für die Krise des Schreibens ist dessen Umständlichkeit im Vergleich mit anderen, neueren Codes. Dem alphabetischen Code ist eine starke Konkurrenz erwachsen: „We now dispose of instruments which permit us to think clearly without using letters, for instance of artificial intelligences. [...] The letters have served their purpose more or less well, but they are no longer very useful.“<sup>468</sup>

Die Buchstaben sind vergleichsweise zu umständlich geworden: „the information contained in a book must go first through the code of some spoken language before it can be written. And it implies that he who wants to get at the information must learn two codes: that of the

---

<sup>467</sup> Flusser: Zwiegespräche, 233 f.

<sup>468</sup> Flusser: Taking Leave of Literature, 6.

language and that of the letters.“<sup>469</sup> All dies spricht nicht gerade dafür, daß der geschriebenen Literatur eine goldene Zukunft bevorsteht.

Das offizielle Denken einer immer bedeutenderen Elite äußert sich in der Programmierung kybernetischer Datenbanken und Rechenanlagen, die eine andere Struktur haben als die Geste des Schreibens. Und die Massen werden durch die Codes technischer Bilder programmiert und in diesem Sinn wieder zu Analphabeten [...]. Die Geste des Schreibens ist im Begriff, eine archaische Geste zu werden, durch die sich eine Seinsweise äußert, die durch die technische Entwicklung überholt ist.<sup>470</sup>

### Post-Literatur? Eine Spekulation

Wenn wir das „great book“, das unsere Zeit so repräsentieren würde, wie etwa die Odyssee die Zeit Homers, nicht zu entdecken vermögen, so könnte dies daran liegen, daß sich – aus den oben genannten Gründen – das Kunstwerk, das unserer Zeit entspricht, anderer Codes als dessen der Schrift bedient. Möglicherweise gibt es heute, da die Schattenseiten historischer Linearität offenkundig sind, relevantere oder bessere Medien als das Buch. Vielleicht ist die Rockmusik das Paradigma, das die sechziger Jahre am zutreffendsten wiedergibt. Vielleicht ist CNN das den neunziger Jahren adäquate Gesamtkunstwerk.<sup>471</sup> Noch ist das kaum einzuschätzen, denn noch sind wir Analphabeten in einem neuen Sinn, immer noch fixiert auf die an Bedeutung verlierende Schriftkultur.

Und es ist offensichtlich geworden, daß die Probleme, die sich vor uns auftun, es erforderlich machen, sie durch sehr viel raffiniertere, exaktere und reichere Codes und Gesten als die des Alphabets zu denken. Man muß in Form des Video, in analogen und digitalen Modellen und Programmen, in multidimensionalen Codes denken.<sup>472</sup>

Das Video, dessen Entwicklung zur Kunstform Flusser theoretisch begleitet hat, erscheint ihm besonders zukunftsweisend: „Der Verdacht liegt nahe, daß die Alten mit Video statt mit Worten nachgedacht hätten, daß wir statt Bibliotheken Videotheken hätten und statt Logik eine Videotik.“<sup>473</sup>

Wer sich nicht so leicht und radikal von der Schrift trennen kann, strebt zumindest deren Erweiterung an. Diese soll zugleich die neuen technischen Möglichkeiten nutzen und höheren

<sup>469</sup> Flusser: On Books, 1.

<sup>470</sup> Flusser: Gesten, 48.

<sup>471</sup> „„Esclava Isaura“, ‚Dallas‘ oder ‚Lindenstraße‘ ersetzen das, was früher Kunst genannt wurde.“ (Flusser: Kommunikologie weiter denken, 191).

<sup>472</sup> Flusser: Gesten, 49.

Ansprüchen an die Darstellbarkeit hochkomplexer, vernetzter oder uneindeutiger Sachverhalte entgegenkommen. Zudem noch verlangt die Auflösung des Subjekts, des Ich, im postmodernen Kontext ein Medium, das diesen radikalen Veränderungen Rechnung trägt. Als ein solches kybernetisches, vielfach verzweigbares und doch überwiegend sprachliches Medium bot sich in den achtziger Jahren der Hypertext an. Es war deshalb kein Zufall, daß der deutsche Hypertext-Pionier Bernd Wingert Person und Werk Vilém Flussers als Gegenstand der ersten Hypertext-Demonstration in Deutschland gewählt hat.

Reading the text, you move between episodes along paths that are not always marked. You make decisions, you choose directions and form conclusions, finding the next time through that they may lead you astray; you may, very nearly, read differently every time you open the document.<sup>474</sup>

The possibility in many hypertexts of interactive shuffling of lexias within a narrative forces you to change other expectations learned from printed texts: the order of the lexias (which in a hypertext may be subject to unpredictable variety) is no longer a reliable indicator of hierarchies of argument or plot development.<sup>475</sup>

Die interaktiven Möglichkeiten vieler Hypertexte, die hier angesprochen wird, ist tatsächlich eine ganz entscheidende Qualität, die einige elektronische Medien dem Buch voraushaben. Besonders Videokünstler bemühten sich jahrzehntelang darum, ihre Arbeiten und Installationen interaktiv zu gestalten. Während der geschriebene Text eine dialogische Kommunikation zwischen Leser und Autor bestenfalls nur suggeriert, setzte Flusser große Hoffnungen in die Entwicklung von interaktivem Fernsehen.

Unter den digitalen Medien ist sicherlich das Internet dasjenige, das das Prinzip Interaktivität bereits am weitestgehenden verwirklicht hat. Es hat – wie der Hypertext – eine eigene, quasi-literarische Textsorte hervorgebracht: kollektive, anonyme, ständig permutierende sowie annotierte digitale Texte.<sup>476</sup>

---

<sup>473</sup> ebd., 251 f.

<sup>474</sup> Harpold, zitiert nach dem Typoskript, 10.

<sup>475</sup> ebd., 18.

<sup>476</sup> Annotationen, Auslegungen, Kommentare, Querverweise und *Links*, die (gleichsam) spiralförmig um einen Primärtext herum angeordnet werden, haben ihre Vorläufer in traditionellen jüdischen Verfahren der Texterstellung und -konfiguration, im Talmud (Deppner, 145 f) und im Pilpul. Zum Begriff des „Pilpul“ vgl. Flusser: Pilpul (1) und Pilpul (2) in: Flusser: Jude Sein, 137 – 153; sowie Flusser: Gesten, 211. Flusser zitiert zwar das Meyer Konversationslexikon („Pilpul, die angeblich im 16. Jahrhundert ausgebildete sophistisch-spielerische Methode des Talmudstudiums, die in der Neuzeit aufgegeben wurde. [...]“ [Flusser: Jude sein, 139]), beschränkt sich jedoch wenige Seiten weiter auf eine sehr pragmatische Definition: „Für diesen Aufsatz ist ‚Pilpul‘ der Name der talmudischen Seitenstruktur“ (Flusser: Jude sein, 145).

In hypertextartig verzweigten Texten läßt sich die modellhafte Struktur des kabbalistischen Lebensbaums Sephiroth (Deppner, 130 ff) wiedererkennen.

Digital data-networks cannot be read in the linear systematic of the Gutenberg-Galaxy: the conversion of “signs without reference“ seems to be a misinterpretation of information technology with the logic of writing culture. Against that hypertext is a strategy for a network of different streams of media and communications.<sup>477</sup>

Was in anderen kulturellen Zusammenhängen der Marktplatz, das gedruckte Buch als soziale/mediale Schnittstelle zur Veröffentlichung von Gedanken und Texten war, wird jetzt nach und nach der Bildschirm: [...] elektronisches Schreiben ist von vornherein ein öffentlicher sozialer Akt.<sup>478</sup>

Im telematischen Dokuversum frei verknüpfbarer Objektdateien wird die klassische Trennung zwischen Autor, Text und Leser und die machtpolitische Kommunikationsschaltung von Code/Sender/Empfänger aufgehoben. Lesen und Schreiben fallen in einem aktiven Prozeß intertextueller Generierung von Texten aus Texten zusammen. [...] Das Denken vor den Bildschirmen ereignet sich als permanenter Eingriff in Datenströme, als ein Navigieren durch Datenanhäufungen [...] Hypermediale Dokumente können nicht auf die herkömmliche Weise empfangen und konsumiert werden, sie müssen selbst gefüttert und in Interaktionsprozessen mit Sinn aufgeladen werden.<sup>479</sup>

### Der nach-alphabetische Dichter

Vilém Flussers These war, „daß der alphabetisch schreibende Dichter sich vor allem und zuerst einmal an Kritiker richtet. Der neue Dichter<sup>480</sup> wendet sich nicht an derartige Empfänger.“<sup>481</sup>

An dieser Stelle ist ein Wort zum Thema „Dichtung“ angebracht. „Dichtung“ wird oft im Sinn des griechischen Begriffs der „Poesie“ verstanden. Poesie (*poiesis*) meint Herstellung von etwas Neuem. Sie ist nicht ans Sprechen gebunden. In diesem Sinn sind die gegenwärtigen Komputationen außerordentlich poetisch: Die komputierten alternativen Welten können geradezu als Beispiele einer vorher nie dagewesenen *poiesis* angesehen werden; erst wenn man sich von der Sprache befreit, kann sich Poesie in diesem Sinn tatsächlich entfalten.<sup>482</sup>

Der alphabetische Dichter manipuliert Worte und Sprachregeln mittels Buchstaben, um daraus ein Erlebnismodell für andere herzustellen. Dabei ist er der Meinung, ein eigenes konkretes Erlebnis (Gefühl, Gedanken, Wunsch) in die Sprache hineingezwungen und damit das Erlebnis und die durch das Erlebnis veränderte Sprache für andere zugänglich gemacht zu haben. Der neue, mit Apparaten versehene und sie digital speisende Dichter kann nicht so naiv sein. Der weiß, daß er sein Erlebnis zu kalkulieren hat, in Erlebnisatome zu zerlegen, um es digital programmieren zu können. Und bei dieser Kalkulation muß er feststellen, wie sehr sein Erleben bereits von anderen vormodelliert war. Er erkennt sich nicht mehr als „Autor“, sondern als Permutator.<sup>483</sup>

<sup>477</sup> Idensen, 37.

<sup>478</sup> Idensen, Krohn: TextNetz-NetzText.//Bionic-Mailbox, 90.

<sup>479</sup> Idensen, Heiko und Matthias Krohn: Bild-Schirm-Denken, 245 – 258.

<sup>480</sup> gemeint ist der Hersteller technischer Bilder (Anm. AS).

<sup>481</sup> Flusser: Die Schrift, 70.

<sup>482</sup> Flusser: Alphanumerische Gesellschaft. in: Flusser: Medienkultur, 56.

Der Dichter schafft nicht (mehr) aus Inspiration und Intuition heraus, sondern als datenverarbeitendes System auf der Basis und in Anwendung von Theorien. „Traditionelle Vorstellungen müssen in dieser neuen Stimmung umgestellt werden. Zum Beispiel jene vom Künstler. Man muß sich ihn jetzt als ein Gedächtnis vorstellen, in welches Daten gefüttert wurden, dort prozessiert wurden, um dann verändert abgerufen zu werden.“<sup>484</sup> Flusser argumentiert, daß sich eine derartige Einstellung zum Dichten seit langem vorbereitet habe – wenn sie nicht immer schon als Variante existiert habe. Er führt als Beispiele Mallarmé und Shakespeare an. Sicherlich wären die endlos variierenden Barockdichter<sup>485</sup> und die Surrealisten mit ihrer *écriture automatique* hier ebenso zu erwähnen.

Der alphabetische Dichter beabsichtigt, die Sprachregeln und das Sprachrepertoire nach vorgefaßtem Entwurf zu verändern. [...] Der kalkulierende Dichter überläßt die Sprachregeln und das Sprachrepertoire dem Zufallsspiel der Permutationen, und seine Absicht ist es, aus diesen zufällig emportauchenden Komputationen die geeignetsten zu wählen. Es ist diese neue Ebene eines mit dem Zufall spielenden Beabsichtigens, welche die neue von der alphabetischen Dichtung unterscheidet.<sup>486</sup>

Der Gebrauch des Wortes „Zufall“ durch Flusser ist hier fragwürdig. Einerseits ist es naiv, den Computer wirklicher Zufälle für fähig zu halten. Zufälle gibt es hier nur im Sinne einer (allerdings vom Benutzer häufig nicht zu beeinflussenden) Auswahl unter zuvor programmierten Optionen. Hardwarekonstrukteure und vor allem Programmierer bestimmen also letztlich die Parameter des *Zufälligen*.<sup>487</sup> Andererseits spielt dies im Einzelfall kaum eine Rolle, weil der Input und damit die Anwendungen des Programms tatsächlich nicht vorhergesehen werden können, so daß in der Tat neue Kombinationen entstehen können, die von einer *intuitiven* menschlichen Kreativität gar nicht erst ausprobiert worden wären.

Angesichts der ungeahnten Menge von Wahrnehmungs- und Erlebnismodellen, die dann [...] die Gesellschaft überfluten werden, ist es zweifelhaft, ob die Sprache, die ja dann nur einen Hintergrundcode darstellen wird, weiterhin verwendet wird, um unsere Wahrnehmungen und Erlebnisse zu modellieren. Die dichterische Kraft wird sich dann wahrscheinlich auf nicht-

---

<sup>483</sup> Flusser: *Die Schrift*, 68. Der hier folgende Abschnitt resümiert im Wesentlichen die Argumentation in „Die Schrift“, Kap. 9: Dichtung.

<sup>484</sup> Flusser: *Gesellschaftsspiele*, 114. in: Hartwagner, Iglhaut, Rötzer, 111 – 117.

<sup>485</sup> Die immer wieder neue Kombination von immer dem gleichen Material nach immer denselben Regeln verlor als Paradigma der Poetik erst durch Empfindsamkeit und Aufklärung an Einfluß. „Die Vorstellung von dem genialen Menschen, dem Meister *artis inveniendi*, ist die eines Mannes gewesen, der souverän mit Mustern schalten konnte. Die ‚Phantasie‘, das schöpferische Vermögen im Sinne der Neueren, war unbekannt als Maßstab einer Hierarchie der Geister.“ (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 157). Das Trauerspiel z.B. permutiert endlos ein Material, das es aus den Emblembüchern des Barock bezieht. „Unermüdlich verwandelnd, deutend und vertiefend vertauscht es seine Bilder miteinander.“ (ebd., 206).

<sup>486</sup> Flusser: *Die Schrift*, 69.

<sup>487</sup> vgl. *Exkurs: Vom Dialog zum Trilog?*

sprachliche, zum Teil noch unvorstellbare Codes konzentrieren. Derartige Codes werden nicht mehr gelesen, sondern auf andere Weise entziffert sein wollen.<sup>488</sup>

New dimensions of speechless thought will develop, such as we may observe even now in synthetic images or in synthetic music. Poetry and mathematics will merge in a sense which we are as yet unable fully to appreciate, although we may observe even now the first results of such a merger. And this will change profoundly not only thought, but action as well. Our children will lead a life which will be as different from ours as ours is different from prehistorical experience.<sup>489</sup>

Der Kreis schließt sich: ohne Geschichte keine Schrift, ohne Schrift keine Geschichte und keine Geschichten mehr. „Literature was [...] print’s creature, down to the smallest details. [...] So central has print been to literature that it is no exaggeration to say that literature has historically been the literary system of print culture.“<sup>490</sup> Schon im Falle von Hypertext ist es höchst fragwürdig, noch von „Literatur“ zu sprechen.

And our children’s children probably won’t feel the absence of literature as a great loss. [...] Our children’s children may think that with the defeat of the cumbersome code of the letter, new horizons of thought were opened. Many of us will feel that in taking leave of literature, we are taking leave of many of the most noble values with which we identify ourselves.<sup>491</sup>

Wenn der Roman oder die gesamte Literatur sterben, so nicht, weil unsere Zeit nicht mehr „romantisch“ oder „literarisch“ wäre, sondern weil die Schrift und die mit ihr verbundene Kultur engstens mit einem Denken in Geschichten und Geschichte verknüpft sind, das immer weniger adäquat erscheint – weil unsere Zeit, so Flussers Diagnose, tatsächlich weder schriftlich noch historisch ist.

#### Bildermacher, Schriftsteller oder Programmierer?

Werden also die neuen Codes die Schrift verdrängen? Flusser war dieser Überzeugung. Und doch sind hier zwei Einwendungen zu erheben:

1. Der Paradigmenwechsel, der am Anfang der geschichtlichen Epoche stand, hat weder von einem Moment zum anderen stattgefunden, noch hat er zum völligen Untergang des vorgeschichtlichen, d.h. magischen Denkens geführt. Das Bild wurde keineswegs

---

<sup>488</sup> Flusser: Die Schrift, 70.

<sup>489</sup> Flusser: Taking Leave of Literature, 6 f.

<sup>490</sup> Kernan, 132 f.

<sup>491</sup> Flusser: Curies‘ Children. On Communication, 7.

vollständig von der Schrift abgelöst. Auch heute noch ist mythisches, vorgeschichtliches Denken ein fester Bestandteil unseres Alltags.

Die neuen Codes, und mit ihnen das neue Denken, werden zunächst nur eine kleine Elite ansprechen, vergleichbar der *litterati*<sup>492</sup> im Mittelalter. Über einen langen Zeitraum hinweg werden beide Existenzweisen gleichrangig nebeneinander bestehen – die des Schreibens und die des kalkulatorischen Denkens, z.B. des Programmierens.

Voraussichtlich wird auch das (prähistorische) Bild nie ganz untergehen. Vor allem dann nicht, wenn es als programmiertes, technisches Bild gegen die Schrift zurückschlagen kann.

Schriftliche Texte sind auf der Basis von (Vor-)Bildern geschaffen. Technische Bilder sind Projektionen aus diesen Texten: Technische Bilder visualisieren Texte, die ihrerseits Bilder verschriftet haben.

2. Nie in der Geschichte der Massenmedien hat eines dieser Medien ein anderes völlig verdrängt. Bislang noch bleibt das Rieplsche Gesetz unwiderlegt, dem zufolge ein Medium niemals komplett von einem anderen ersetzt werde.<sup>493</sup> In einer Art darwinistischen Wettbewerbs scheint jedes Massenmedium sich zu spezialisieren und eine Nische für sich zu besetzen. Als die Fotografie entstand, beklagten die Propheten das von ihnen befürchtete nahe Ende der Malerei. Als das Fernsehen Einzug in die Wohnzimmer hielt, gab man dem Kino keine Zukunft mehr. Ebenso beim Aufkommen des Videorekorders sowie später der digitalen Filmtauschbörsen. Keine dieser Prophezeiungen hat sich erfüllt. Aber diese Innovationen haben unser Erleben, Denken und Fühlen völlig verändert. Bis heute existieren alle diese Medientechniken nebeneinander. Und doch wiederum sind ihre soziale Funktion und Bedeutung auf zunächst unvorhersehbare Weise anders als zuvor: der Spielfilm und das Ölgemälde und der Roman und der Videoclip ...<sup>494</sup> Einen gleichwertigen Anspruch darauf aber, für eine Epoche und deren Art der Kommunikation und des Denkens zu stehen, können diese Medien sicherlich nicht erheben. Es wäre absurd, vom späten 20. Jahrhundert als von der Epoche des Ölgemäldes

---

<sup>492</sup> *Litterati* sind Leute, die Lesen und Schreiben können – die elitäre Avantgarde des Mittelalters.

<sup>493</sup> Der Historiker Wolfgang Riepl formulierte bereits 1913, also deutlich vor dem Siegeszug der elektronischen Medien, die These, daß „die einfachsten Mittel, Formen und Methoden, wenn sie nur einmal eingebürgert und für brauchbar befunden worden sind, auch von den vollkommensten und höchst entwickelten niemals wieder gänzlich und dauerhaft verdrängt und außer Gebrauch gesetzt werden können, sondern sich neben diesen erhalten, nur daß sie genötigt werden, andere Aufgaben und Verwertungsgebiete aufzusuchen“. (Riepl, 5) Riepls These ist heute – insbesondere im Angesicht des Internets – zwar umstritten, aber nicht entkräftet.

<sup>494</sup> vgl. hierzu McLuhan: „A new medium is never an addition to an old one, nor does it leave the old one in peace. It never ceases to oppress the older media until it finds new shapes and positions for them.“ (McLuhan: *Understanding Media*, 174).



zu sprechen (obwohl dieses zweifellos weiterhin existiert und immer wieder neu geschaffen wird). In diesem Lichte sehe ich Flussers Prognose, die dem numerischen Code und den elektronischen Medien einen qualitativ<sup>495</sup> anderen Stellenwert in der nahen Zukunft einräumt als der Schrift und dem Buch. Die letzteren sind unauflöslich mit einem Denken verbunden, das uns immer weniger selbstverständlich erscheinen wird. Dies macht den Kern des sich vollziehenden Paradigmenwechsels aus.

He who takes this point of view sees the immediate future of our cultural situation as follows: there is an elite of scientists and technicians which uses numbers (algorithms) to articulate the informations it elaborates and to communicate those informations. There is the great majority of people who are informed (and manipulated) by images which tend to become ever more perfect. And there are those who suffer from letter addiction and who are crushed by the numbers on the one side, and by the images on the other. And such an observer of the cultural scene may see even a less immediate situation: The numbers the scientists and technicians use may be transcoded into images, and those numerically generated images may constitute alternative virtual spaces which may be transformed by future artists into new worlds.<sup>496</sup>

Auf eigenartige Weise hält Flusser eine prekäre Balance zwischen seiner Trauer um die Schriftkultur, ohne die er selbst nicht leben zu können glaubte, und einer unvoreingenommenen Offenheit für das Neue mit all den Möglichkeiten, die es bereithält. Die weitverbreitete händeringende (reaktionäre und/oder politisch korrekte) Besorgnis um *das gute Buch* – vor allem seitens der schreibenden Zünfte –, um die befürchtete kulturgefährdende Wirkung der elektronischen Medien war ihm fremd. Und dennoch teilt er auf andere Weise und aus einer nicht ideologischen, sondern kulturkritischen Haltung heraus eine dieser Befürchtungen: Unser Konzept von *Kritik* ist eng mit dem der Schriftlichkeit verknüpft. Der alphabetisch schreibende Dichter wende sich, wie oben gesagt, vor allem und zuerst einmal an Kritiker.

Der neue Dichter wendet sich nicht an derartige Empfänger. Die Modelle, die er baut, wollen empfangen werden, um verändert und dann weitergesandt zu werden. Er ist an einem Permutationsspiel beteiligt, das er von vorangegangenen Dichtern empfangt, und er gibt es an künftige Dichter weiter. Von einer Kritik ist daher im herkömmlichen Sinne des Wortes in Zukunft nicht mehr zu sprechen.

Was wir befürchten, wenn wir das Ende des alphabetischen Schreibens und dessen vollendetster Form erwarten, ist der Untergang des Lesens, d.h. des kritischen Entzifferns. Wir befürchten, daß in Zukunft alle Botschaften, insbesondere die Wahrnehmungs- und Erlebnismodelle, unkritisch hingenommen werden, daß die informatorische Revolution die

<sup>495</sup> Kernan dagegen, dessen Überlegungen – anders als denen Flussers – eine (medien-)geschichtsphilosophische Dimension abgeht, und der eigentlich nur von der Verdrängung des Buches durch das Fernsehen spricht, sieht hier einen nur quantitativen Unterschied: „Literature remained and remains printed texts, complex and wordy, while in the larger social world electronics have already become the primary means of communication.“ (Kernan, 146).

<sup>496</sup> Flusser: *On Books*, 3.

Menschen in unkritisch permutierende Empfänger von Botschaften, also in Roboter verwandeln könnte.<sup>497</sup>

Spätestens dies wäre dann tatsächlich das Ende der Literatur durch die Technologie.

## Technische Bilder

Dem Paradigmenwechsel, der von der zweidimensional codierenden, magisch denkenden Bildkultur in die historische Phase der linear notierenden Textkultur führte, folgt, so Flusser, nun der Umbruch hin zu den technischen Bildern des nachgeschichtlichen Zeitalters.

Von einer Betrachtung der Fotografie ausgehend, schlägt Flusser in „Für eine Philosophie der Fotografie“ eine völlig neue Systematisierung unserer Kulturtechniken vor und erkundet zugleich die Auswirkungen, die der Übergang von der Schriftkultur zur Bildkultur für die menschliche Gesellschaft haben werde. Die gegenwärtige kulturelle Krise wird von verschiedenen Aspekten des technischen Bildes her analysiert. Dabei steht die Fotografie nur exemplarisch für die technischen Bilder im Allgemeinen. Sie war lediglich das entwicklungsgeschichtlich erste unter den technischen Bildern, zu denen auch u.a. der Film, das Video und die Holographie zu zählen sind.

In dieser Entwicklungsgeschichte visueller Abbildungen unterscheidet Flusser drei Grundhaltungen, die zur Herstellung von Bildern geführt haben. Vorgeschichtliche Höhlenmalereien seien Modelle für künftige intersubjektive Wahrnehmung, Erfahrung und Verhalten. Ein moderner Künstler dagegen malt Bilder, weil ihn sein geschichtliches Engagement drängt, das Private öffentlich zu machen. In einer postindustriellen Gesellschaft wiederum werden Verhaltensweisen *vorgeschrieben*: Ihre Verwalter beschäftigen Spezialisten, die zu diesem Zweck Bilder herstellen, und andere Spezialisten, die diese Bilder in die Gesellschaft transportieren oder die Ergebnisse hiervon messen und evaluieren. In jedem der drei Fälle hat „Bild“ eine andere Bedeutung: 1) vorgeschichtlich: eine Offenbarung, die durch Zurücktreten<sup>498</sup> von der Objektwelt entsteht; 2) geschichtlich: ein privater Beitrag

---

<sup>497</sup> Flusser: Die Schrift, 70.

<sup>498</sup> „Dieses Zurücktreten aus einer gegebenen Situation, um an neue Informationen heranzukommen – für Flusser zugleich die fundamentale Geste des Menschen, die ihn für immer von den Tieren und der Umgebung trennt, in der er lebt – und um das Sichtfeld zu erweitern, ist für Flussers Denken absolut zentral“ (Guldin, Finger, Bernardo: Vilém Flusser, 43).

zur öffentlichen Geschichte; 3) nachgeschichtlich: eine Methode, mit der in einer postindustriellen Gesellschaft Funktionäre das Verhalten anderer Funktionäre programmieren.

Das Problem aller Codes ist, daß sie zwar ursprünglich entstanden sind, um die Welt zugänglich und verständlich zu machen, sie zu erklären (indem sie sie konstruieren), daß sie jedoch im Laufe ihrer Entwicklung und ihres Gebrauchs immer mehr eben jenen Zugang zu ihr verstellen, zu dessen Ermöglichung sie ursprünglich entwickelt worden waren. Deshalb kehren immer wieder Bilder in die Texte zurück, deshalb muß das Komputierte visualisiert werden, um anschaulich zu werden.

Damit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Texten und Bildern. Das ist eine Zentralfrage der Geschichte. Im Mittelalter erscheint sie als Kampf des texttreuen Christentums gegen die Bilderanbeter, die Heiden; in der Neuzeit als Kampf der textuellen Wissenschaft gegen bildverhaftete Ideologien. Der Kampf ist dialektisch. In dem Maße, in dem die Wissenschaft die Ideologien bekämpfte, nahm sie Vorstellungen in sich auf und wurde selbst ideologisch. Die Erklärung dafür ist diese: Die Texte erklären zwar die Bilder, um sie wegzuerklären, aber die Bilder illustrieren auch die Texte, um sie vorstellbar zu machen. Das begriffliche Denken analysiert zwar das magische, um es aus dem Weg zu räumen, aber das magische Denken schiebt sich ins begriffliche, um ihm Bedeutung zu verleihen. Bei diesem dialektischen Prozeß verstärken begriffliches und imaginatives Denken einander gegenseitig – das heißt: Die Bilder werden immer begrifflicher, die Texte immer imaginativer. Gegenwärtig ist die höchste Begrifflichkeit in konzeptuellen Bildern (zum Beispiel in Computerbildern), die höchste Imagination in wissenschaftlichen Texten zu finden. So wird, hinterrücks, die Hierarchie der Codes umgeworfen. Die Texte, ursprünglich ein Metacode der Bilder, können selbst Bilder zum Metacode haben.<sup>499</sup>

### **Technische vs. vorgeschichtliche Bilder**

---

<sup>499</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 11.

Die Fotografie ist eine indexikalische<sup>500</sup> Kulturtechnik. Deshalb haben sich Fototheoretiker bislang fast ausschließlich mit dem Foto als Medium der Repräsentation befaßt, d.h. mit dem Verhältnis zwischen Abbildung und Abgebildetem bzw. dem zwischen den Zeichen und den von ihnen bedeuteten Objekten. Daraus leitete sich auch ein weiteres Lieblingsthema der Fototheoretiker ab, nämlich das der Zeit (bzw. der komplexen Beziehungen zwischen *eingefrorenem Moment*, persönlicher und kollektiver Erinnerung, Vergänglichkeit und Geschichte).<sup>501</sup> Flusser wählt einen radikal anderen Zugang zum Thema Fotografie, weil er sich nicht für den *Zeichencharakter* einzelner Fotos interessiert, sondern für die *Codes*, auf denen die Fotografie als Ganzes basiert. Flussers Ausgangsfrage den Kulturtechniken gegenüber lautet: Wie haben das vorgeschichtliche Bild, die Schrift und das technische Bild jeweils als Code unser Denken und Erleben, unsere Kultur, geprägt?

Während traditionelle Fotografietheoretiker stets versucht haben, die Frage zu beantworten, wie *realistisch* ein Foto sei oder ob es eine allgemeine fotografische Sprache gebe, dreht sich Flussers Theorie um die Grundlagen der Fotografie, um die (lineare) Kodierung ihrer Voraussetzungen, um Kalkulation, Komputation und Projektion.

---

<sup>500</sup> „Indexikalität“ wird in den Fototheorien des 20. Jahrhunderts als zeichentheoretischer Begriff gebraucht, um die Fotografie als „Abdruck der Natur“ zu charakterisieren. Nach Charles S. Peirce setzt eine indexikalische Beziehung zwischen dem Zeichen und seinem Referenten eine physikalische Verbindung beider voraus. „Indexikalische Zeichen wie der Rauch eines Feuers, Fußabdrücke im Sand und Ähnliches stehen in einer physikalischen, man könnte auch sagen, kausalen (Ursache/Wirkung) Verbindung zu ihrem Referenten. [...] Auf diese physiko-chemisch basierte Indexikalität gründet sich das Realitätsversprechen der Fotografie, das über die wirklichkeitsgetreue Abbildung hinausgeht: nämlich Wirklichkeit bezeugen zu können.“ (Holschbach, 2 f.) Signifikanten sowohl indexikalischer Art als auch visueller Ähnlichkeit werden auch als *hard icons* bezeichnet: „The term ‘Hard icons’ was coined by Tomas Maldonado (1974) to describe signs, which, in addition to bearing resemblance to that which they depict, are related to them as traces to that which produced them. Examples would be X-ray pictures, hand impressions on cave walls, ‘acoustic pictures’ made with the aid of ultrasound, silhouettes, configurations left on the ground by people who were walking out in Hiroshima at the moment of the explosion of the nuclear bomb, thermograms, pictures made with ‘invisible light’ to discover persons hiding in the woods – and ordinary photographs. The real contiguity between the picture and its referent is here taken to guarantee the cognitive value of the picture. It is important to note that ‘hard icons’ cannot simply be signs which are both indexical and iconic, for that is true also of hand-made pictures: there must be *coincidence* between their respective indexical and iconic grounds.“ (Sonesson, 80 f.).

Lev Manovich griff den Begriff der „Indexikalität“ Ende der achtziger Jahre neu auf, um ihn einer Anwendung im Bereich der sich rasch entwickelnden computergenerierten Bilder in der Filmindustrie zuzuführen. Er erweist sich bei der Diskussion synthetischer Bilder als außerordentlich nützlich: „Der Film ist eine indexikalische Kunst: ein Versuch, aus einem Abdruck Kunst zu machen.“ (Manovich: Was ist ein digitaler Film?, 44) Angesichts der ontischen Diskontinuität zwischen traditionellem, indexikalischen, Filmmachen und den aufgrund eines Algorithmus im Computer erzeugten Bildern spielte, so Manovich, eine Unterscheidung unter verschiedenen indexikalischen Filmgenres wie „Spielfilm“ oder „Dokumentarfilm“ keine Rolle mehr. Manovichs Unterscheidungskriterium ließe offenkundig eine feinere Differenzierung dessen zu, was Flusser unter dem Überbegriff der „technischen Bilder“ zusammenfaßt. Es erscheint m.E. allerdings fraglich, ob die Prinzipien der Digitalität und der Indexikalität überhaupt vereinbar sind; d.h. daß die Idee der „Spur“ eines chemisch-physikalischen Vorgangs möglicherweise auf analoge Aufzeichnungssysteme beschränkt bleiben muß, weil bereits die Übersetzung in den digitalen Code die Authentizität dieser Spur verwischt und das Versprechen des Zeugentums, das den analogen Aufzeichnungssystemen (fälschlicherweise) anhaftet, im Falle digitalisierter Daten nicht aufrechterhalten werden kann.

<sup>501</sup> z.B.: Barthes: Die helle Kammer, oder Sontag: On Photography.

Fotografien haben nicht, sondern sie geben Bedeutung. Sie sind nicht Bedeutungsreflektoren, sondern Bedeutungsprojektoren. Denn mit der Umkehrung der Einstellung zur Welt ist auch die Einstellung zur Bedeutung umgekehrt worden. Vorher bestand die Welt aus Zeichen, welche gedeutet werden sollen. Die Welt war ein Rätsel. Jetzt besteht die Welt aus bedeutungslosen Elementen, denen erst eine Bedeutung zu verleihen ist. Sie ist ein absurdes Puzzle, dem durch ein Zusammenspiel ein oder mehrere Sinne verliehen werden können.<sup>502</sup>

Flusser unterscheidet zwischen zwei geistigen Ansätzen zum Bildermachen: Die *Vorstellungskraft*, die dem vorgeschichtlichen Bild zugrunde liegt, dient der auf zwei Dimensionen reduzierten Heraufbeschwörung eines in der vierdimensionalen Lebenswelt ersehnen Sachverhalts. Dem gegenüber steht die (neue) *Einbildungskraft*<sup>503</sup>, die Voraussetzung ist für die Herstellung technischer Bilder. Diese dürfen nicht als indexikalische Repräsentationen mißverstanden werden. Sie sind Entwürfe, modellhafte Überlegungen, Komputationen, denen ein Bild *gegeben* wurde, z.B. das eines zu konstruierenden Flugzeugs, das u.U. wünschenswert sein mag, aber nicht bereits „real“ existieren muß, um Gegenstand eines technischen Bilds zu werden.<sup>504</sup> „Die Fotografie ist das Ergebnis eines Blicks auf die Welt, und gleichzeitig eine Veränderung der Welt, eine neuartige Sache.“<sup>505</sup>

Flusser definiert die Fotografie als „die zweidimensionale ‚Beschreibung‘ einer Geste, sofern wir unter ‚Beschreibung‘ die Übersetzung aus einem Kontext in einen anderen Kontext verstehen“<sup>506</sup>. Sie wurde erfunden, um das Bild wieder in den Alltag zurückzubringen, um Erkenntnis<sup>507</sup> wieder zugänglich zu machen. Sie überwindet die künstliche Aufteilung der

<sup>502</sup> Flusser: Die fotografische Geste. in: Flusser: Standpunkte, 137.

<sup>503</sup> „Es gibt numerisch generierte Bilder, die, sagen wir einmal, platonische Formen auf dem Monitor anschaulich machen. Hier öffnet sich das Gebiet einer nicht mehr diskursiven, sondern mit Bildern arbeitenden Philosophie. Um das herauszustellen, habe ich in meinen Büchern von Kant den Begriff der ‚Einbildungskraft‘ entlehnt.“ (Flusser: Zwiegespräche, 228).

<sup>504</sup> „Much of the material world we inhabit today was born in computer simulation. From an idea to a design to a manufacturing process to a shipping order, it all exists in a software world before it is real.“ [ohne Autor]: Rediscovering That Hands Can Create, Not Just Click. in: The New York Times Beilage der Süddeutschen Zeitung, 15.9.2008, 1.

<sup>505</sup> Flusser: Gesten, 135.

<sup>506</sup> ebd., 129.

<sup>507</sup> Vgl. hierzu Lambert Wiesings – sowohl von Flussers Bildertheorie als auch von seinem Wirklichkeitsbegriff abweichende – phänomenologische Differenzierung von gleichzeitig virulenten Bedeutungsebenen eines Bildes: „Erst aus dieser Kombination entsteht die Besonderheit der Bilder, dass sie nicht nur Sprachen verwenden, um etwas zu zeigen, sondern dass sie durch das Zeigen, immer auch die Sprachen, mit denen sie arbeiten, selbst zeigen. [...] Es gibt kein Bild, bei dem man nicht sehen kann, wie es zeigt, was es zeigt. Doch wenn dies so ist, wenn also zwei grundsätzlich verschiedene Phänomene auf der Bildoberfläche sichtbar werden, dann gibt es auch zwei grundsätzlich verschiedene semiotische Verwendungsweisen von Bildern: Bilder dienen zwar nicht in gleicher Weise, aber doch gleichermaßen als Zeichen für Gegenstände wie auch als Zeichen für Sichtweisen – nicht nur für die technisch konstruierbaren Sichtweisen von Fotoapparaten. Das Bild eignet sich aufgrund der Sichtbarkeit seiner Sichtweise als Zeichen für die unsichtbaren Sichtweisen, mit denen der Mensch die gesehene Wirklichkeit strukturiert.“ (Wiesing, 191).

Kultur in Wissenschaft, Technik und Kunst. Das technische Bild unterbricht den Fluß der Geschichte; das Foto wird zu deren Staudamm: Fotos bleiben verfügbar, sie kreisen auf der Stelle.

Technische Bilder stauen Ereignisse zu Szenen. Deshalb, aber auch aufgrund seiner Herkunft aus formal kalkulierendem, unhistorischem Denken, könne das Foto als das erste nachgeschichtliche Bild gelten. Vom Gesichtspunkt dieses formalen Bewußtseins aus seien Fotos absichtsvoll aus einem Schwarm punktförmiger Möglichkeiten hergestellte Information. Technische Bilder sind – auch wenn sie geschichtliche Ereignisse darstellen – nachgeschichtlich, weil sie nicht in einem Prozeß der Abstraktion, sondern im Gegenteil durch Konkretisierung mit Hilfe eines Algorithmus entstünden.<sup>508</sup> Oft fälschlich als Repräsentationstechnik angesehen, sei ihre Struktur tatsächlich die von *Projekten*. Fotos sind programmiert, damit sich ihre Empfänger in Funktion der Bilder verhalten, „und die Programmierer werden dadurch zu einer herrschenden Elite von Technokraten, Medienoperatoren und Meinungslenkern, welche eine unbewußte Gesellschaft manipulieren“<sup>509</sup>.

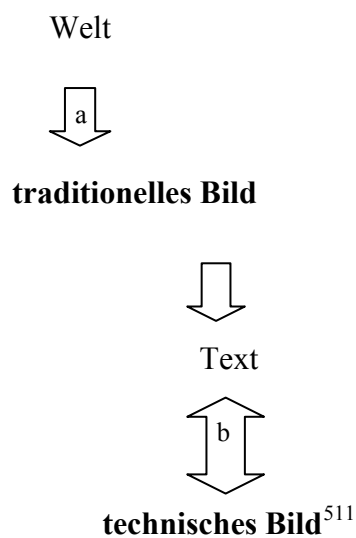
Zur Herstellung technischer Bilder werden mit Hilfe der Kritik (von *kritein*, „[unter-] scheiden, trennen“), die eine Funktion der Schrift ist, deren Bedeutungselemente voneinander getrennt, aus der Schrift herausgebrochen und neu kalkuliert (von *calculus*, „[Rechen-] Steinchen“), neu geordnet. Indem Zahlen durch Algorithmen zu Pixeln komputiert werden, können Modelle und Konzepte als technische Bilder visualisiert und projiziert werden. Sichtbar gemacht wird dabei eine reine Einbildungskraft, die reine *theoria* der Kontemplation.<sup>510</sup>

---

<sup>508</sup> Doch der Algorithmus entzieht sich, und „leider wird man fast keinen dieser Filme in ein paar Jahren noch ansehen können. In immer kürzeren Abständen pumpt die hyperventilierende Unterhaltungsindustrie [= der *Apparat*, AS] neue Videoformate auf den Markt. Das sind undurchschaubare Codes, mathematische Algorithmen, die Bilder in Bits (und zurück) verwandeln. Ein Ende dieser Flut ständig neuer Formate ist nicht in Sicht. Auf diese Weise entstehen nicht nur weltweit täglich viele Milliarden Gigabytes an Videofilmen, sondern auch ein unüberschaubarer, babylonischer Wust an immer schwerer zu entschlüsselnden Daten.“ (Illinger, 24).

<sup>509</sup> Flusser: *Fotografie und Geschichte*. in: Flusser: *Standpunkte*, 186.

<sup>510</sup> Wie in vielen Punkten (vgl. z.B. auch Windgätter, 133) vertritt auch hier Jean Baudrillard eine der Flussers ähnliche, aber weniger differenzierte, stärker verallgemeinernde Position: „In ihrer aktuellen Form haben [Medien, AS] keine Abbildfunktion mehr; sie verweisen nicht länger auf eine ihnen vorgängige und unabhängige (gewissermaßen von sich aus seiende und daseiende) Realität, sondern bringen das, was wir jeweils real nennen



„Was bedeutet ein technisches Bild?“ ist eine falsch formulierte Frage. Die technischen Bilder stellen nicht etwas dar (obwohl sie dies zu tun scheinen), sondern sie projizieren etwas. Das von den technischen Bildern Bedeutete („signifié“) ist etwas von innen nach außen Entworfenes (gleichgültig, ob es ein fotografiertes Haus oder ein Computerbild eines zu bauenden Flugzeugs ist), und es ist dort draußen erst, nachdem es entworfen wurde. Daher sind die technischen Bilder nicht vom Bedeuteten („signifiant“) her zu entziffern. Nicht von dem her, *was* sie zeigen, sondern *woher* sie zeigen. Und die ihnen entsprechende Frage ist: ‚*Wozu* bedeuten die technischen Bilder?‘. Ein technisches Bild entziffern heißt nicht, das von ihnen Gezeigte entziffern, sondern ihr Programm aus ihnen herauszulesen.<sup>512</sup>

---

können, allererst hervor. ‚Die Karte ist dem Territorium vorgelagert.‘ [...] Maschinen schaffen heute Sachverhalte; oder: Welt ist, was uns Medien als eine solche zeigen.“ (ebd., 140 f).

<sup>511</sup> „La premiere imagination [a] pointe vers le monde objectif, la deuxieme [b] vers le calcul. Les premieres images ‚signifient‘ des objets, les deuxiemes des calculs. Les photos ont necessairement une signification opposee a celle des images faites a la main.“ (Flusser: Pour une Philosophie de la Photographie, 3; Rechtschreibung nicht korrigiert, [a] und [b] eingefügt von AS).

<sup>512</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 42 f.

Angeblich zeigten die ersten Filmzuschauer, die der Vorführung von „L’Arrivée d’un train à La Ciotat“ beiwohnten, dem Film von Auguste und Louis Lumière von 1895 über einen in einen Bahnhof einfahrenden Zug, genau jene Panikreaktion, die auf das beschriebene ontologische Mißverständnis schließen läßt, das seither die Rezeption technischer Bilder begleitet hat. Ein Foto oder Film bedeutet nach Flusser jedoch nicht das von ihm abgebildete Objekt, sondern einen Text.<sup>513</sup> „Eine Fotografie ist nicht das Bild eines Sachverhalts, 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.“<sup>514</sup>

Imagination ist die Fähigkeit, von der Umwelt zurückzutreten und sich ein Bild davon zu machen, während Einbildungskraft die Fähigkeit ist, einen Schwarm von Möglichkeiten in ein Bild zu setzen. Imagination ist Folge einer Abstraktion aus der Umwelt, Einbildungskraft ist die Kraft, aus Möglichkeiten ein Bild zu konkretisieren. Fotos sind nachgeschichtlich, weil sie nicht abstrahieren, sondern konkretisieren. Sie mögen zwar häufig wie Abbilder aussehen (und daher damit verwechselt werden), sind aber ihrer Struktur nach im Gegenteil Projekte. [...] Zwei Aspekte der Fotos machen die Sache schwierig. Erstens sehen die Fotos wie Abbilder aus, nicht wie Projektionen. Ein Foto eines Flugzeugs zeigt nicht auf den ersten Blick, daß es ebenso wie ein synthetisches Computerbild eines Flugzeugs nicht ein gegebenes, sondern ein mögliches Flugzeug bedeutet. Zweitens sieht es beim Foto so aus, als sei es von einem den Apparat bedienenden Knipser und nicht von einem den Apparat programmierenden Softwaremenschen hergestellt worden. Der projizierende und komputierende Charakter des Fotos ist nicht ebenso evident wie im Fall eines synthetischen Bildes. Aber gerade deshalb wäre ein Erlernen des Fotografierens im Sinn einer nachgeschichtlichen Projektion außerordentlich emanzipatorisch. Da die Fotos daran sind, das Papier und die Chemie zugunsten des elektromagnetischen Feldes zu verlassen, gibt es jedoch bereits überall Ansätze zum Erlernen des Fotografierens. Das uns umgebende und umspülende Fotouniversum wird sich dadurch von Grund auf ändern. Wir werden diesen Modellen nicht mehr blindlings zu folgen haben, sondern aktiv am Herstellen dieser Modelle engagiert sein. Es wird ein Universum sein, durch das hindurch wir uns aus der Gegenwart in die Zukunft projizieren werden.<sup>515</sup>

### **Verwechslungsgefahr: Kurzschlußrisiko Technobild**

Die Rezeption der technischen Bilder, die unsere heutige Erfahrungswelt beherrschen, ist mit mehreren gravierenden Problemen und Risiken behaftet. Wir verfügen über kein Instrumentarium, das etwa der *Kritik* in Bezug auf die Welt der Texte entspräche, und unterliegen auch deshalb besonders leicht der Gefahr der Verwechslung eines technischen

<sup>513</sup> Diese Erkenntnis Flussers ist ein integraler Bestandteil seiner Systematik der Codes und ihrer Funktionsweisen. Sie findet sich auch schon bei McLuhan, dort jedoch als exemplarisches Konkretum der in McLuhans Werk insgesamt eher isoliert stehenden These von der Bezogenheit von Medien auf Medien als deren *Inhalt*: „The effect of the medium is made strong and intense just because it is given another medium as ‘content’. The content of a movie is a novel or a play or an opera.“ (McLuhan: *Understanding Media*, 18).

<sup>514</sup> Flusser: *Die kodifizierte Welt*. in: Flusser: *Lob der Oberflächlichkeit*, 70.

<sup>515</sup> Flusser: *Fotografie und Geschichte*. in: Flusser: *Standpunkte*, 184 – 187.



Bildes mit einem traditionellen. Fotos und Filme bedeuten jedoch die wissenschaftlich-technischen Theorien, die ihnen zugrunde liegen. Dennoch werden technische Bilder häufig wie vorgeschichtliche wahrgenommen, mit einem magischen Bewußtsein also, das von der Realität des *Abgebildeten* ausgeht anstatt von der Realität eines *Abbildungsverfahrens*.

Dieser ontologische Kurzschluß hat tiefgreifende Folgen, denn während traditionelle, vorgeschichtliche Bilder die Erfahrungswelt vermitteln wollen, beziehen sich technische Bilder auf Texte, die ihrerseits traditionelle Bilder bedeuten.<sup>516</sup> Die leichte Verwechselbarkeit beider führt zu einer außerordentlichen Anfälligkeit von Rezipienten, die sich dieses Sachverhalts nicht bewußt sind, Manipulationen aller Art gegenüber (z.B. politischer Propaganda, Werbung etc.).

Fotos werden nicht als Projektionen, also als Zukunftsbilder, sondern als Abbilder von Szenen, also als Vergangenheitsbilder, empfangen. Und es wird allgemein angenommen, daß Fotos Geschehnisse illustrieren (dokumentieren), als seien sie geschichtliche Bilder. Die Folge dieses Mißverständnisses zwischen den Programmierern der Fotoerzeugungs- und -verteilungsapparate und den Empfängern der Fotos ist für die gegenwärtige Kultursituation überaus kennzeichnend.<sup>517</sup>

Flusser beschreibt an dieser Stelle die gesamte *Kultursituation* anhand der ontologischen Verwechslung von traditionellen und technischen Bildern. Diesen Punkt werde ich weiter unten noch einmal aufgreifen: Er ist in der Rezeption Flussers bislang zu wenig beachtet worden. Doch nicht nur wird hier die Beschaffenheit von Kultur aus Medientechniken abgeleitet; „die gegenwärtige Kultursituation“ ist ganz offenbar der eigentliche Gegenstand von Flussers Interesse, und die Analyse der Kommunikationsverhältnisse ein notwendiger Schritt zu ihrem Verstehen.

---

<sup>516</sup> Hier rächt sich auf auffällige Weise eine Ungenauigkeit in der Kategorisierung, die Flusser in seiner *Abstraktionsleiter* vornimmt: Bezeichnet er die „vorgeschichtlichen“ Bilder gelegentlich auch als „traditionelle“ Bilder, so steht dem oppositionell die Kategorie der „nachgeschichtlichen“ oder „technischen“ Bilder gegenüber. Nun sind vorgeschichtliche Bilder zwar durchwegs *untechnischer* Natur, d.h. nicht mit Hilfe eines Apparats entstanden. Es ist jedoch keinesfalls so, daß jedes nachgeschichtliche Bild auch ein technisches wäre. Technobilder beziehen sich auf Texte, auf Ideologien z.B. auf die Monotheismen. Ein in Öl gemaltes mittelalterliches Marienbildnis etwa bedeutet den christlichen Marienkult; es verweist auf Textpassagen des Neuen Testaments. Ein solches Bild kann zwar nicht als *technisch* verstanden, muß aber, weil es ein Bild zweiten Grades ist, das nicht eine Szene der Erlebniswelt, sondern einen Text *einbildet* (visualisiert), als wesentlich nachgeschichtlich aufgefaßt werden. Analoges gilt etwa für die Historienmalerei und die Herstellung von Schlachtengemälden auf der Grundlage schriftlicher Berichte. Selten waren die Maler tatsächlich Augenzeugen der historischen Ereignisse, die sie jedoch mit den handwerklichen Mitteln der Malerei den von ihren Auftraggebern erwünschten politischen, ideologischen Zwecken gemäß darstellten.

<sup>517</sup> Flusser: Fotografie und Geschichte. in: Flusser: Standpunkte, 185.

Die „gegenwärtige Kulturlage“ veranlaßt Flusser dazu, einen großen Bogen vom Kampf der monotheistischen Propheten gegen den Aberglauben zum Erfordernis einer Kritik der technischen Bilder zu schlagen: „Die Propheten nannten diese Fesselung an die gegenständliche Welt ‚heidnisch‘, und Gebrauchsgegenstände, welche als Gegenstände fesseln, nannten sie *Götzen*. Die gegenwärtige Kulturlage ist, aus ihrer Sicht, von Götzendienst gekennzeichnet.“<sup>518</sup>

Im Kurzscluß von Technobildern auf die Welt, in diesem fundamentalen Mißverständnis, ist die Ursache des „Betrugs“ zu suchen, der von Medientheoretikern in der Tradition der Frankfurter Schule (genauer: bereits in der Tradition Bertolt Brechts und Walter Benjamins) den Massenmedien generell unterstellt wird. Flusser bemüht theologische Termini, wenn er diese ontische Engführung als „Heidentum“ charakterisiert.<sup>519</sup> In der Tat besetzt in der jüdisch-christlichen Tradition der Tanz ums goldene Kalb, der Begriff des „Götzentums“, den Topos der Verstellung des Wahren durch sein Abbild, seinen Stellvertreter – in den monotheistischen Religionen eine existentielle Sünde, die eben durch das Bilderstürmende ihrer Schriftlichkeit und Buchbezogenheit ausgeräumt werden sollte.

Die neue Elite einer visuell programmierten Gesellschaft sind Wissenschaftler, Designer, Filmemacher: die künftigen Programmierer und Operatoren im Apparat, der Bilder herstellt.

So wie sie uns gegenwärtig umgeben, bedeuten die technischen Bilder Modelle (Vorschriften) für das Erleben, Erkennen, Werten und Verhalten der Gesellschaft. Sie bedeuten imperative Programme. Die Einbildner und ihre Apparate geben gegenwärtig ihren Bildern eine nicht nur programmierte, sondern auch programmierende Bedeutung.<sup>520</sup>

An diesem Punkt wird aber auch deutlich, daß Flussers Denken auch Wurzeln im Marxismus hat: Medientheorie im Sinne *kritischer Theorie* hat dieses Täuschungspotential stets in den Mittelpunkt ihrer Analysen gestellt. Anders als traditionelle medientheoretische Autoren baut Flusser jedoch seine im Effekt durchaus vergleichbaren Warnungen vor der manipulativen Potenz der technischen Bilder auf eine ihnen vorangegangene, präzise phänomenologische Analyse ihrer Codes und Kanäle auf.

---

<sup>518</sup> Flusser: Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen. in: Flusser: Vom Stand der Dinge, 42.

<sup>519</sup> „Laut den Rabbinern ist ein Jude ein Mensch, der nur Verantwortung übernimmt für etwas, das seinerseits Verantwortung für ihn annimmt. Wenn ich aber Verantwortung annehme für etwas, was sich mir gegenüber nicht verantwortlich benimmt, bin ich Heide.“ (Flusser: Kommunikologie weiter denken, 249).

<sup>520</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 44.

Medientheorie im westdeutschen Sprachraum stand – auch in ihrer traditionell kommunikationswissenschaftlichen Variante – bislang noch unter den testamentarischen Bildungswirkungen des Kulturindustrie-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung*. Während in den von der Frankfurter Schule inspirierten Arbeiten weiterhin vornehmlich Techniken der Manipulation und des Betrugs benannt und inkriminiert werden, hat die Faktizität der modernen Kommunikationsmedien derlei inhaltlich beschränkte Theoriebemühungen ins Feld des philosophischen Betrugs verwiesen.<sup>521</sup>

### **Die Notwendigkeit einer Kritik der Einbildungskraft**

*Geschichte* und *Kritik* sind Phänomene, die durch den schriftlichen Code hervorgerufen werden. „Mit der Erfindung der Schrift beginnt Geschichte, nicht weil die Schrift Prozesse festhält, sondern weil sie Szenen in Prozesse verwandelt: Sie erzeugt das historische Bewußtsein.“<sup>522</sup> Das kritische Denken, das mit der linearen Schrift korreliert ist, ist ikonoklastisch. Es kritisiert die Herstellung von Bildern, die Vorstellungskraft. Der Fotografie und anderen technischen Bildern gegenüber läuft es jedoch Flusser zufolge ins Leere, weil diese Bilder von vornherein auf Wissenschaft und Technik gründen. Das kritische Denken ist ihr Wesen – was jedoch nicht heißt, daß sie kritiklos rezipiert werden sollten. Ihnen gegenüber verlieren die traditionellen Kriterien „wahr“, „gut“ und „schön“, so fragwürdig sie ohnehin gewesen sein mögen, vollständig ihre Gültigkeit. Technische Bilder enthüllen keine Bedeutungen, sondern schaffen sie. Sie sind das Erzeugnis eines hochkomplexen, undurchschaubaren Apparates (der Kriterien besitzt) und von Operatoren (die Intentionen haben). Die sogenannten höchsten Werte sind in Programmen verschwunden. Es gibt keine Kriterien mehr, anhand derer die Programme beurteilt werden könnten. Wir müssen aber, fordert Flusser, auch Bilder kritisieren lernen. Die Kritik ist jedoch unfähig, ihre lineare Struktur zu überwinden. Deshalb benötigen wir eine Kritik der Bilderkritik.

Wir müssen, so Flusser, neue Kriterien schaffen. Wir brauchen eine Kritik zweiten Grades für die technischen Bilder, um die ihnen zugrunde liegenden Texte, die Entscheidungen, kritisieren zu können, die auf der Grundlage der Kriterien des Apparats getroffen worden sind. Eine radikale Kritik der Bilder kalkuliert sie in kleine Bits, die sie dann formal prozediert. Nur eine durchkalkulierte Einbildungskraft kann in Anspruch nehmen, hinreichend erklärbar zu sein. Dies ist die einzige Möglichkeit, den potentiell totalitären Apparat zu kritisieren, dessen Bilder uns manipulieren und der uns programmiert, und uns von ihm zu

<sup>521</sup> Kittler, Schneider und Weber: Editorial, 8.

<sup>522</sup> Flusser: Die kodifizierte Welt. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 68.

emanzipieren.<sup>523</sup> Die Zukunft der Schrift ist es, Material für (Fernseh-)Programme zu liefern. In der Vergangenheit dagegen war ihre Aufgabe, Bilder zu erklären. Die Hoffnung besteht nun darin, daß sie künftig die Techno-Imagination kritisieren wird. Andernfalls wird sie (und werden wir), so Flusser, völlig von den Apparaten beherrscht werden.<sup>524</sup>

Die jüngere abendländische Kulturgeschichte besteht weitgehend aus Texten, die sich kritisch auf vorangegangene Texte beziehen. Bei genauer Betrachtung werden sogar in der Kunstgeschichte häufig nicht Bilder zum Gegenstand von Analysen und Besprechungen gemacht, sondern Texte, die Bilder beschreiben, also Übersetzungen aus dem visuellen, malerischen Code in den sprachlich-schriftlichen.<sup>525</sup> Bis heute, da das technische Bild das Leitmedium der Gegenwart geworden ist, fehlt aber eine schlüssige Kritik der Bilder. Dies wird sich, Flusser zufolge, wohl auch nur bedingt ändern lassen, da Kritik eine Funktion der Schrift ist und wir daher den uns programmierenden technischen Bildern weitgehend kritiklos gegenüberstehen.

Die technischen Bilder verdanken [...] ihr Entstehen gerade jenem kritischen Bewußtsein, das sich nun gegen sie wendet. Sie verdanken ihr Entstehen jener Art von Texten (zum Beispiel wissenschaftlichen Texten), von der wir erwarten, daß sie diese Bilder wegerklären möge. Anders gesagt: Die technischen Bilder sind ein Meta-Code der Texte, und wir versuchen in unserem kritischen Engagement, Texte als Meta-Code der technischen Bilder zu verwenden.<sup>526</sup>

Wir benötigen also, stellt Flusser fordernd fest, dringend eine Kritik der Technoimagination und der Apparate, die sie herstellen. Diese Kritik kann nicht – wie die der Schrift – darin bestehen, die Bilder ersten Grades hinter den technischen aufzudecken. Sie muß vielmehr die Texte an die Oberfläche ziehen, die unter den technischen Bildern verborgen liegen, die Programme und Ideologien also, die ihrer Herstellung zugrunde liegen. Was sonst droht, ist die ewige Wiederkehr des Lebens *innerhalb* des bildgebenden Apparats, der von seiner eigenen Trägheit angetrieben wird.

Die Philosophie der Fotografie ist notwendig, um die fotografische Praxis ins Bewußtsein zu heben; und dies wiederum, weil in dieser Praxis ein Modell für die Freiheit im nachindustriellen Kontext überhaupt aufscheint. Die Philosophie der Fotografie hat aufzudecken, daß die menschliche Freiheit im Bereich der automatischen, programmierten und programmierenden Apparate keinen Platz hat, um schließlich aufzuzeigen, wie es dennoch

<sup>523</sup> Flusser: Kriterien – Krise – Kritik. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 91 – 101.

<sup>524</sup> Flusser: The Future of Writing.

<sup>525</sup> Die bekannte These Marshall McLuhans, daß Bedeutung ein Effekt der Übersetzung von einem Medium in ein anderes sei, rückt die durch diese Praxis erzielten Ergebnisse in ein besonders zweifelhaftes Licht.

<sup>526</sup> Flusser: Text und Bild. in: Flusser: Standpunkte, 88.

möglich ist, für die Freiheit einen Raum zu öffnen. Die Philosophie der Fotografie hat die Aufgabe, über diese Möglichkeit der Freiheit – und damit der Sinngebung – in einer von Apparaten beherrschten Welt nachzudenken; darüber nachzudenken, wie es dem Menschen trotz allem möglich ist, seinem Leben angesichts der zufälligen Notwendigkeit des Todes einen Sinn zu geben. Eine solche Philosophie ist notwendig, weil sie die einzige Form von Revolution ist, die uns noch offensteht.<sup>527</sup>

### **Exkurs: Film**

Vieles spricht heute dafür, daß die Schrift als Leitcode gegenüber den digitalen audiovisuellen Aufzeichnungssystemen weiter verlieren wird, daß also ein an Umfang und Einfluß zunehmender Teil der Erzählungen, mittels deren sich Gesellschaften konstituieren, definieren und regulieren, künftig nicht verbal, sondern in bewegten Bildern und Ton verfaßt werden wird.

Um es ein wenig verkürzt auszudrücken: Wer die Voraussetzungen für die Herstellung und Verbreitung von audiovisuellen Erzählungen (die hier der Einfachheit halber im folgenden „Film“ heißen) besitzt, verfügt damit über die Macht, ganzen Gesellschaften Wertesysteme, Sinn und Selbstverständnis zu geben. Dieser einfache Umstand ist die Rechtfertigung für die Existenz von Landesmedienanstalten, Rundfunkräten und öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. All diese Einrichtungen kontrollieren den Vertrieb der Bilder. Sie tun dies aus gutem Grund, denn die Macht der Bilder<sup>528</sup> ist so groß, daß sie von gewählten Volksvertretern überwacht werden muß und keineswegs zur Nebenwirkung ökonomischer Interessenverfolgung verkommen oder gar Demagogen als Spielfeld überlassen werden darf. „Das Video ist eine große Gefahr, wenn es im Apparat der Ausstrahlungen benutzt wird. Aber es liegt in ihm auch eine der wenigen Möglichkeiten für eine neue Dialogform, für sinngebende Befreiung verborgen.“<sup>529</sup>

Die Möglichkeit, Bilder im Computer zu generieren, hat einschneidende Konsequenzen für den Film. „Aus der Perspektive eines künftigen Geschichtsschreibers der visuellen Kultur“, schreibt der Medientheoretiker Lev Manovich, „werden vermutlich die Unterschiede zwischen klassischen Hollywoodfilmen, europäischen Kunstfilmen und Avantgardefilmen

<sup>527</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 74.

<sup>528</sup> so der Titel eines Dokumentarfilms von Ray Müller über Leni Riefenstahl.

<sup>529</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 200.

weniger bedeutsam sein als deren gemeinsame Eigenschaft: daß sie auf Aufnahmen der Wirklichkeit durch Linsen beruhen.<sup>530</sup>

Häufig wird behauptet, es ließen sich die Stammbäume von Dokumentar- und Spielfilm schon auf die allerersten Urväter des Filmemachens, auf die Brüder Lumière einerseits und Georges Méliès andererseits, zurückführen. Das ist ebenso Unfug wie jeder Versuch einer seriösen epistemologischen Fundierung einer behaupteten ontologischen Differenz zwischen den beiden Gattungen. Weitaus relevanter als diese klassische Gattungsunterscheidung ist heute die von Manovich wiedereingeführte Differenzierung zwischen indexikalischen<sup>531</sup> und synthetischen Filmen, d.h. zwischen solchen, in denen sich „Abdrücke“ einer physischen Realität (z.B. eines Lichtstrahls) wieder finden und solchen, in denen diese Spuren nicht vorkommen, die z.B. komplett von Programmen errechnet worden sind.

Die Schwierigkeit, Bilder zu verändern, wenn sie einmal aufgenommen waren, verlieh dem Film gerade seinen Wert als Dokument und sicherte seine Glaubwürdigkeit. [...] Die Veränderbarkeit von digitalen Daten beeinträchtigt den Wert von Filmaufnahmen als Wirklichkeitsdokumenten.<sup>532</sup>

Daher ist das Vertrauen in Bilder, auch in *dokumentarische*, – so kann man schließen – mittlerweile auf Rezipientenseite schwerwiegend erschüttert. Denkt man jedoch Flussers Überlegungen zur Verführungskraft der Technobilder weiter, so geht diese Infragestellung ihrer Glaubwürdigkeit als Zeugnisse noch nicht tief genug. Die von Flusser aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit einer Kritik technischer Bilder ist aber für demokratische Gesellschaften, die sich im Übergang von einer schrift- zu einer bildgeprägten Kultur befinden, eine des Überlebens.

„Springen, nicht gleiten!“

Fotografieren ist laut Flusser eine Geste, die philosophische Einstellungen in einen neuen Kontext übersetzt. Dabei ist die Geste des Fotografierens eine ruckartig zwischen unverbundenen Standpunkten hin und her springende.

---

<sup>530</sup> Manovich: Was ist ein digitaler Film?, 43.

<sup>531</sup> vgl. *Technische vs. vorgeschichtliche Bilder*.

<sup>532</sup> Manovich: Was ist ein digitaler Film?, 57.

Der Zweifel, der sich in der fotografischen Bewegung, in der Geste des Fotografierens, ausdrückt, ist uns allen bekannt, obwohl wir glauben, daß wir die Welt wahrnehmen wie eine Filmkamera in einer ununterbrochenen Kamerafahrt. In unserer täglichen Erfahrungswelt jedoch stehen uns und unseren Intentionen Dinge entgegen, *Gegenstände*, die uns zwingen, sie zu überspringen. So geraten wir von einer distinkten Einstellung oder Weltanschauung zur anderen. Die Welt der Gegenstände zwingt zu kategorialen Haltungen; sie zwingt zur fotografischen Standortsuche und zum Philosophieren.

Der Fotograf sucht ruckartig nach seinem Standpunkt: er springt von Region zu Region der fotografischen Raum-Zeit, er „quantelt“. Im Unterschied zu Film- und Videokamera erlaubt der fotografische Apparat kein *travelling*, kein „flüssiges Suchen“. Er erlaubt kein freies Schweben in der Raum-Zeit, keine Standpunktlosigkeit auf der Suche nach einem Standpunkt. Der Mechanismus des Fotoapparates erfordert, daß der Fotograf von möglichem zu möglichem Standpunkt springt, bevor er sich für einen von ihnen entscheidet und ihn durch einen Druck auf den Auslöser „verwirklicht“. Diese quantelnde Bewegung des fotografischen Suchens kann als eine Serie von provisorischen Entscheidungen angesehen werden. Bevor man sich aber dem Problem der Freiheit des Fotografen zuwendet, das hier auftaucht, muß ein anderer Aspekt dieses Quantelns ins Auge gefaßt werden. [...] Dieser arithmetische Charakter des Fotoapparates hat nicht nur das quantelnde Suchen des Fotografen, sondern auch die quantische Struktur der fotografischen Welt zur Folge.<sup>533</sup>

Im angesprochenen Problem der Freiheit des Fotografen scheint der tiefere Grund für Flussers intensive theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie auf: die Möglichkeit der Menschwerdung, die sich im selbstverantworteten Entwerfen von Möglichkeiten verbirgt und in der Realisierung dieser Möglichkeiten. Deutlich ist im Denken Flussers die metaphorische Übertragung der *Sprünge* des Fotografen in andere Bereiche hinein erkennbar: Sie dienen auch als Grundmotiv des Übersetzens sowie des Schreibens von Essays. Beiden Tätigkeiten kommt in Flussers Selbstverständnis existentielle Definitionskraft zu.<sup>534</sup>

Dieses neue Lebensgefühl, nicht Subjekte, sondern Projekte zu sein, äußert sich in unseren Gesten. Es geht uns nicht mehr darum, uns von Bedingungen zu befreien (uns wissenschaftlich, technisch und politisch zu engagieren), sondern darum, von Einstellung zu Einstellung zu wechseln, Standpunkte zu akkumulieren (uns projektiv-schöpferisch zu engagieren). So wie es beim Fotografieren nicht darum geht, irgendein Objekt zu beherrschen (es aufzunehmen), sondern zu einer gegebenen Möglichkeit so viele wie mögliche Standpunkte einzunehmen, um diese Möglichkeit so reichhaltig wie möglich zu realisieren, so geht es im Leben überhaupt darum, die in uns angelegten Möglichkeiten so reich wie möglich gegen Möglichkeitsfelder zu realisieren. Der modernen, wissenschaftlich-technisch-politischen Lebenseinstellung folgt eine künstlerisch-komputierende, „postmoderne“.<sup>535</sup>

<sup>533</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 183 f.

<sup>534</sup> Für die Übersetzung hat dies Rainer Guldin exzellent herausgearbeitet (vgl. z.B. den Abschnitt „Sprünge: Existenzialismus und Übersetzungstheorie“ in Teil II von „Philosophieren zwischen den Sprachen“ [111 – 128]); für die essayistische Existenz s. Flusser: Essays.

## Filme bedeuten Begriffe

Flussers Überlegungen lassen sich zwar für eine aktuelle Diskussion über Film nutzen, stellen aber die Entwicklung der Massenmedien in unserer Gesellschaft in einen weiter gefaßten theoretischen Rahmen. Flusser unterschied deutlich zwischen der Produktions- und der Rezeptionsseite des Films als Medium.

„Bilder sind bedeutende Flächen.“<sup>536</sup> Technische Bilder, also Fotografien, Filme, Videos, Hologramme etc., bedeuten nicht die Dinge, die man in ihnen zu sehen glaubt, sondern wissenschaftliche und technische Konzepte:

Soweit sie überhaupt den Namen „Bild“ verdienen, deuten die neuen synthetischen Bilder auf die Gegenseite der hergebrachten: die alten Bilder be-deuten die Dingwelt und/oder das Subjekt dieser Dingwelt, die neuen be-deuten Gleichungen, Kalkulationen. Die alten Bilder sind Ab-bilder von etwas, die neuen sind Projektionen, Vor-bilder für etwas, das es nicht gibt, aber geben könnte.<sup>537</sup>

Vielerlei Mißverständnisse in der Rezeption Flussers rühren daher, daß sein Denken um das technische Bild an sich kreist, trotz der Ausarbeitung wesentlicher Differenzen jedoch nie wirklich an einer genauen Ausarbeitung der Unterschiede zwischen den einzelnen Arten technischer Bilder interessiert war. Infolgedessen heißt sein vielleicht wichtigstes Werk, „Für eine Philosophie der Fotografie“, in der portugiesischen Fassung (1985) treffender „Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia“, rückübersetzt „Philosophie der schwarzen Kiste. Essays für eine künftige Philosophie der Fotografie“. Flussers relative Indifferenz gegenüber dem Spezifischen des Films mag zudem auch auf dessen für die theoretische Betrachtung unbequemen Zwitterstatus zwischen nulldimensionalem Technocode und linearer, eindimensionaler Erzählstruktur zurückzuführen sein. Innerhalb der technischen Bilder nimmt der Film insofern eine Sonderstellung ein.

Die unter Filmkritikern geläufige Diskussion über die Anzahl der filmischen Dimensionen (sind es die zwei der Leinwand, die drei des Schalles, ist es die lineare Zeit des Filmabrollens, die Fächerzeit der gemeinten Filmgeschichte usw.) hat für den „Filmproduzenten“ keine primäre Bedeutung. Vom Standpunkt des Cutters aus ist der Film zweidimensional, denn er ist ein aus Technobildern bestehender Streifen.<sup>538</sup>

---

<sup>535</sup> Flusser: Fotografieren als Lebenseinstellung. in: Flusser: Standpunkte, 179.

<sup>536</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 8.

<sup>537</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 25.

<sup>538</sup> Flusser: Filmerzeugung und Filmverbrauch. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 156.



Die Kommunikationsstruktur des Kinos unterscheidet Flusser von der des Theaters, denn „es gibt bei ihm keinen ‚Sender‘ auf einer Bühne, sondern einen ‚Überträger‘ von Botschaften abwesender Sender“<sup>539</sup>. Damit ist das Kino strukturell dem Fernsehen verwandt, und seine Kommunikationsform ist die des Amphitheaterdiskurses, „ihr Prototyp ist der Zirkus“ und die „Kanäle sind zum Beispiel Zeitungspapier, Hertzwellen oder Filmrollen“<sup>540</sup>. Kinos zeigen Filme, um „das leere Gerede der Netzdialoge“<sup>541</sup> an die rundgefunkteten Diskurse anzugleichen. Ihre Funktion ist also mit der des Radios, des *Volksempfängers*, vergleichbar, das sich bis heute auf die diskursive Verbreitung von Botschaften an Empfänger beschränkt, obwohl es die technischen Möglichkeiten durchaus zulassen würden, das Radio, wie dies Bertolt Brecht bereits 1932 forderte, „aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“<sup>542</sup>, indem die Kanäle reversibel geschaltet würden. Die Aufgabe der Kinos ist also die Feinabstimmung zwischen den leicht verständlichen, aber informationsarmen Diskursen *von oben* (z.B. aus Hollywood, Bollywood oder Nollywood) und den mißverständlichen, aber potentiell innovativen Dialogen unter Menschen. „Im Kino wird man programmiert, um in den Supermarkt zu strömen, und aus dem Supermarkt wird man entlassen, um im Kino für den nächsten Supermarktbesuch programmiert zu werden – das ist der Metabolismus der Konsumgesellschaft.“<sup>543</sup> Dies mag an die Verachtung erinnern, die Theodor W. Adorno den Erscheinungsformen populärer Kultur und ihrer Industrie entgegenbrachte. Und tatsächlich ist auch Flussers Häme in der anästhetisierenden, affirmativen und anti-revolutionären Wirkung der Massenmedien begründet. Dennoch ist ein eklatanter Unterschied unübersehbar: Flusser setzt große Hoffnungen in den numerischen Code an sich; er räumt der Schrift als dem Leitcode geschichtlichen Denkens keine weitreichenden Überlebenschancen ein.

Die Geschichte läuft gegenwärtig im Hinblick auf Technobilder: sie ist ein zu schneidender und zu klebender Filmstreifen, und erst dieses Schneiden und Kleben gibt ihr Bedeutung. [...] Damit wird nicht nur jedes Engagement an der Geschichte überholt und verwandelt sich in ein Engagement an Technobildern, sondern alle historischen Werte – zum Beispiel die des Humanismus – brechen wie Kartenhäuser zusammen.<sup>544</sup>

---

<sup>539</sup> ebd., 160.

<sup>540</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 27.

<sup>541</sup> ebd., 223.

<sup>542</sup> Brecht, 134.

<sup>543</sup> Flusser: Filmerzzeugung und Filmverbrauch. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 161 f.

<sup>544</sup> ebd., 164 f.

Mit Bilderstürmerei jedoch ist dieser fatalen Situation nicht beizukommen: „Man kann sich von der Herrschaft des Apparats nicht befreien, indem man Projektionsapparate zerbricht oder Filmstreifen verbrennt, denn die Zentren des Apparats bleiben davon unberührt und sind unzugänglich.“<sup>545</sup> Im Gegenteil, es gilt, die neuen numerischen und visuellen Codes zu erlernen, um sie dann gegen den Apparat einsetzen zu können: „Nur dank einer ausgebildeten Techno-Imagination könnten die Menschen die Apparate wieder unter ihre Herrschaft bekommen.“<sup>546</sup>

An sich ist das technische Bild kein Mittel zur Versklavung; es sind die diskursiv, also im Sinne einer Einbahnstraße, geschalteten Kanäle, die es dazu machen. „Die grundlegende Frage, vor die wir angesichts der neuen Technologien gestellt sind, ist demnach die des Schaltplans der Kanäle.“<sup>547</sup> Bei richtigem Gebrauch wohnt den Technobildern ein ungeheuer positives Potential inne. Sie ermöglichen die direkte Veranschaulichung reiner Theorie:

Man könnte meinen, die theologischen und philosophischen Einwände seien gegenstandslos im Fall derartiger Bilder, weil es sich bei ihnen um eine im vorhinein völlig durchkritisierte und durchanalyzierte Einbildungskraft handelt. Selbst der orthodoxeste Talmudist hätte gegen derartige Bilder nichts einzuwenden, weil sie nicht in den ontologischen Irrtum führen, Vorstellendes mit Vorgestelltem zu verwechseln.<sup>548</sup>

Und schließlich bietet die Methode des Projizierens von zuvor Kalkuliertem und dann Komputiertem eine Hoffnung auf Menschwerdung nach dem Ende des Humanismus:

Das Zurücktreten des Denkens aus der Linie in den Punkt (der ein Nichts ist) ist ja nicht nur eine Bewegung des Kalkulierens – des Analysierens der Welt und des Menschen –, sondern ebenso sehr eine Bewegung des Komputierens: des Synthetisierens von Welten und Menschen.<sup>549</sup>

Die Gefahr, die vom konventionellen Film ausgeht, sah Flusser vor allem auf Seiten von dessen Rezeption. Der Apparat (z.B. Hollywood) verschlingt alle denkbaren Handlungen, alle Geschichte, ohne aber im Gegenzug ein neues, konzeptionelles Denken zu befördern: „Technische Bilder sind Flächen, die wie Staudämme wirken. [...] So saugen die technischen Bilder alle Geschichte in sich auf und bilden ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft.“<sup>550</sup> Lakonisch bietet Flusser eine neue Definition für die *Fülle der Zeit*: „Das

---

<sup>545</sup> ebd., 163.

<sup>546</sup> ebd., 166.

<sup>547</sup> Flusser: Der städtische Raum und die neuen Technologien. in: Flusser: Nachgeschichten, 34.

<sup>548</sup> Flusser: Eine neue Einbildungskraft. in: Flusser: Die Revolution der Bilder, 146.

<sup>549</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 17.

<sup>550</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 18.

Ziel der Geschichte ist es, ein Fernsehprogramm zu werden.<sup>551</sup> „Die Fernsehprogramme sind der Staudamm der Geschichte, die Fülle der Zeiten. In ihnen gewinnt die Geschichte ihre Bedeutung.“<sup>552</sup>

*Sinn* wird nunmehr weder im geschichtlichen Handeln erzeugt (mit der Schriftlichkeit verschwindet auch das historische Bewußtsein) noch im Dialog (die Dauerberieselung mit uns programmierenden Diskursen läßt Dialoge nur noch zum Zweck der Feinabstimmung, zur Gleichschaltung, zu). *Sinn* wird statt dessen am Schneidetisch hergestellt: „Der Cutter-Produzent handelt nicht, wie der Held, innerhalb der Geschichte (der Zeile), um sie zu verändern, sondern Geschichte ist für ihn ein Prätext, um daraus von außen her eine Botschaft zu machen.“<sup>553</sup> Der Schnitt, der Eingriff in die Historizität der Ereignisse, verleiht dem Film seine Botschaft, wie die Linearität der Schrift der Geschichte den Anschein von Sinn verleiht. Hier offenbart sich wiederum das Hybride filmischen Erzählens: Dieses bleibt letzten Endes, jedenfalls innerhalb des Spektrums dessen, was von Flusser als *Film* wahrgenommen wird, aufgrund seiner linearen Grundstruktur der Geschichte verhaftet. Der Ausbruch ins strukturelle, modellhafte Denken kann jedoch nur unter Aufgabe des Erzählens als solchem erfolgen, und Flusser sah ihn bereits seit den siebziger Jahren in der damals aufkommenden Videokunst, in deren durchkalkulierten Bildern und nicht-narrativen Strukturen, die mit dem klassischen Hollywood-Erzählkino nichts mehr gemein hatten.

Die technischen Bilder „sind gegenwärtig imperativ ausgestreckte Zeigefinger, in deren Richtung wir blindlings folgen – außer wir kommen darauf, daß sie eben dieses unser blindes Befolgen bedeuten.“<sup>554</sup>

Gelingt es uns jedoch, die Medienkompetenz zu erlangen, die erforderlich ist, um die manipulative Intention in der gewöhnlichen Verbreitung technischer Bilder zu erkennen, so können diese „zu dialogisch ausgearbeiteten Wegweisern in einer absurd gewordenen Welt für sich des Absurden bewußt Gewordene“<sup>555</sup> werden. Flusser sah nur zwei mögliche

---

<sup>551</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 152. Als eines unter zahllosen denkbaren Beispielen könnte man hier die Filme von Steven Spielberg erwähnen. „Schindler’s List“, „Saving Private Ryan“ oder „Munich“ scheinen geradezu eigens dafür gemacht worden zu sein, Flussers Behauptung zu illustrieren: Sie verwandeln Geschichte in unterhaltsame technische Bilder, deren Wesen von einer Unterscheidung zwischen Wahrheit und Fiktion nicht getroffen werden kann; sie ist für sie keine relevante Kategorie mehr. Die Geschichte ist nur mehr der Vorwand für die Bilderproduktion des Apparats.

<sup>552</sup> Flusser: Unsere Bilder. in: Flusser: Nachgeschichten, 118.

<sup>553</sup> Flusser: Filmerzeugung und Filmverbrauch. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 156.

<sup>554</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 44.

<sup>555</sup> ebd., 44.

Alternativen: Entweder wird es uns gelingen, die Codes zu erlernen und den Apparat zu kontrollieren, oder der Apparat wird die zu Barbaren verkommenen Menschen beherrschen und sie wie Roboter programmieren. Flusser machte keinen Hehl daraus, daß er angesichts der vor uns liegenden Aufgabe und des Zustands, in dem sich das Filmschaffen befindet, pessimistisch war: „Es ist sinnlos, denn das Kino ist gegenwärtig so, wie es seine Erzeuger und Verbraucher wollen: eine Verschleierung der Möglichkeiten, die der filmischen Techno-Imagination offenstehen.“<sup>556</sup>

### Das bewegte Bild. Eine Anwendung von Flussers Medienphänomenologie

Der folgende Exkurs im Exkurs versucht die Erprobung von Flussers phänomenologischer Distinktion zwischen Fotografie und Film in einer auf die Spitze getriebenen Anwendung: Aus der Beschreibung qualitativer Unterschiede zwischen beiden Medien erwächst – so meine These – die Notwendigkeit einer radikaleren Grenzziehung, die mitten durch das Medium Film hindurch verläuft.

Ein Psychothriller nähert sich dem Augenblick höchster Spannung. Der Protagonist geht langsam, vorsichtig, durch ein dunkles, nächtliches Haus. Doch wir sehen keineswegs ihn oder sie dies tun. Während der Protagonist fast den gesamten Film über auf der Leinwand zu sehen war, wird uns in diesem entscheidenden Moment sein Anblick vorenthalten. Plötzlich hat die Kamera die Position des Protagonisten im imaginierten, konstruierten Raum eingenommen, so daß wir die Dinge aus ihrer oder seiner Sicht sehen. Wir sind es nun, die durch dieses finstere Haus gehen. Doch wie können wir diesem plötzlichen Sprung vom Objekt zum Subjekt folgen?

In narrativer Literatur gibt es prinzipiell drei Erzählhaltungen, aus denen eine Geschichte erzählt werden kann: aus einer persönlichen oder auktorialen Perspektive oder durch einen Icherzähler.

Filme nehmen eine auktoriale Erzählhaltung immer dann ein, wenn sie Ereignisse zeigen (oder anders über sie informieren), die von den Protagonisten nicht erfahren worden sein können. Das Publikum weiß dann mehr als die Figuren im Film.

---

<sup>556</sup> Flusser: Filmerzeugung und Filmverbrauch. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 165 f.

Im Film gibt es keine *unpersönliche* Art und Weise, eine Geschichte zu erzählen, weil jede Einstellung notwendigerweise einen Blickwinkel einnimmt, Partei ergreift. Filmemacher treffen ständig Entscheidungen für oder gegen eine bestimmte Perspektive. Jede Wahl einer Perspektive, eines Gesichtspunkts, schließt die Entscheidung gegen alle anderen ein. Das Wort „Einstellung“ deutet auf die Tiefe der existentiellen Entscheidung, die jeder Aufnahme zugrunde liegt, die Frage nach dem Standpunkt der Kamera. *Einstellung* bedeutet aber nicht zuletzt auch „Haltung“ oder „Ansicht“. Eine *Einstellung* beschreibt die Position einer Person, ihre Haltung zu etwas oder ihre *Intentionalität*, die auf etwas gerichtet ist. Der Begriff impliziert immer eine Relation zu etwas oder jemandem.

Die Ich-Erzählsituation in der Prosa, die Erzählperspektive der ersten Person Singular,<sup>557</sup> findet ihr filmisches Gegenstück in einem Stilmittel, bei dem die Kamera die Position eines (implizierten oder explizierten) Protagonisten der Handlung einnimmt, durch dessen Augen das Publikum nun die Ereignisse im Film sieht. Dieses hochsuggestive Gestaltungsmittel legt uns nahe, daß wir an dem, was wir sehen, subjektiv beteiligt sind. Dem entsprechend werden diese Einstellungen „Point-of-view“ (POV) Shots, „subjektive Kamera“ oder einfach „Subjektive“ genannt.

In gewisser Weise ist die *Subjektive* der Gipfel filmischer Ausdrucksmöglichkeiten. Sie ist der Kern, das *Mise-en-abîme*, dessen, worum es beim Film geht, ein Stilmittel, das nur sparsam und wohlüberlegt eingesetzt werden darf. Üblicherweise kennzeichnet es den Punkt höchster Spannung in jeder verbalen oder visuellen Erzählung, die sich seiner bedient. Die *suspension of disbelief* hängt von seiner Integrität, Außergewöhnlichkeit und Glaubwürdigkeit ab. Deshalb darf sie dramaturgisch nicht inflationär verwendet werden.

Wir erleben die Welt nicht als Serie von Standfotos, als Reihe von Fotografien. Wir neigen im Gegenteil dazu, sie uns als vierdimensionales Raum-Zeit-Kontinuum vorzustellen. Ein Film, der von einer sich durch den Raum bewegenden Kamera aufgenommen worden ist, kommt dem am nächsten, was wir jeden Tag zu erleben glauben. Und sobald die Perspektive sich zu bewegen beginnt, kommen die Zuschauer mit dem Film überein, das Gezeigte mit der Haltung subjektiver Teilnahme aufzunehmen.

---

<sup>557</sup> vgl.: Vogt, 32 – 36.

Auf gewisse Weise wurde Film erst Film, als die Kamera gelernt hatte, sich zu bewegen, mobil zu werden. Die „befreite“ oder „entfesselte Kamera“, wurde in den zwanziger Jahren entwickelt. Sie wurde vor allem durch Karl Freund berühmt, besonders durch dessen Arbeit für Friedrich Wilhelm Murnaus „Der letzte Mann“ 1924. Dziga Vertovs berühmter selbstreflexiver Film „Der Mann mit der Kamera“ machte sie dann 1929 ostentativ zu seinem Thema.

Filme können selbstverständlich auch mit stillstehenden Kameras gedreht werden. Allerdings müssen solche *immobilen* Filme aus der Sicht der Zeit nach den zwanziger Jahren als Abweichung betrachtet werden, als Ausnahme und nicht als Regel. Sie ähneln mehr einer Serie von Fotos oder einer Diashow<sup>558</sup> als den Filmen, wie wir sie seither als Standard gewohnt sind.

Zugespielt, aber begründet, läßt sich behaupten, daß der qualitative Sprung, die ontologische Kluft, zwischen stehenden und bewegten Bildern keineswegs die Fotografie vom Film trennt, daß die Trennlinie vielmehr zwischen Fotos und bewegten Bildern aus unbewegten Kameras auf der einen und Einstellungen aus einer sich bewegenden Filmkamera auf der anderen Seite verläuft, sozusagen als unvollständige Homologie folgender Struktur:

(Fotos vs. Film aus Standkamera) vs. Film aus bewegter Kamera

Ich werde diese Position später aus phänomenologischer Sicht erläutern.

If we try to read a film, we must assume a point of view that the screen imposes upon us; if we do not do this, we can read nothing. The point of view is from a chair in the cinema. If we sit on the chair, we can read what the film means. [...] Imaginal codes (like films) depend on predetermined viewpoints; they are subjective.<sup>559</sup>

Die Rezeption von Film findet üblicherweise in einer Situation statt, in der der Zuschauer immobilisiert wird, während die Filmkamera, die die gezeigten Bilder aufgenommen hat, in den weitaus meisten Fällen mobil gewesen ist. „Bewegte Bilder“, *moving pictures*, sind nicht *bewegt* oder *moving*, weil sie einen Schauspieler zeigen, dessen Bild über die Leinwand zu wandern scheint. Es sind vielmehr die sich verändernde Kameraperspektive und der Schnitt, die einen Film zum *movie* machen. Als Gegenprobe genügt es, sich einen Film vorzustellen,

<sup>558</sup> wie etwa Chris Markers „La Jetée“.

<sup>559</sup> Flusser: Line and Surface. in: Flusser: Writings, 28.

der aus nur einer einzigen, unveränderlichen Position gedreht worden und ungeschnitten ist (etwa eine Einstellung aus einer Überwachungskamera).

Wie ist es gewesen, als ein Publikum zum ersten Mal eine Szene „durch die Augen“ einer sich rasend bewegenden Kamera gesehen hat? Die Rezipienten von Film hatten nie Schwierigkeiten, sich intuitiv auf eine neue Grammatiken filmischer Erzählweisen einzustellen. Offenbar hat es auf Rezipientenseite nie tiefgreifende Adaptionprobleme gegeben, was die jeweils neueste Weiterentwicklung der Filmsprache betraf, von den Anfängen mit simplen Schuß-Gegenschuß-Schnitten bis zur heutigen Akzeptanz von *Jump Cuts* und Achssprüngen.

Solange sich die Filmkamera während einer Einstellung nicht bewegt, zieht sie keine Aufmerksamkeit auf sich oder auf den Umstand, daß alles, was wir im Moment betrachten, ursprünglich von einem Apparat aufgenommen worden ist. Sobald jedoch ihre Bewegung einsetzt, scheint uns diese zu sagen: „Ich bewege mich nun in diese Richtung. Ich könnte mich auch in eine andere Richtung bewegen. Ich verändere die Perspektive. Es gibt also etwas wie *Perspektive*. Die Dinge sehen, aus einem anderen Winkel gesehen, anders aus. Und dies ist die Art und Weise, wie gerade du gerade jetzt auf die Welt blickst. Dies ist dein *In-der-Welt-Sein*.“ Kurz, Kontingenz kommt ins Spiel, und das Bewußtsein von ihr.

In der Fotografie tritt dieser Moment fast nie ein. Selbst wenn wir ganze Serien von Fotografien betrachten, sehen wir immer noch einzelne Aufnahmen aus einzelnen Perspektiven, die klar, sauber und distinkt voneinander getrennt sind. Genau dies macht die Fotografie für viele wissenschaftliche Anwendungen besser geeignet als den Film: Fotokameras betonen die Willkürlichkeit ihrer „Subjektivität“ nicht so explizit, wie dies sich bewegende Filmkameras tun. Eine Fotografie oder ein Film von einer unbewegten Filmkamera kann die Zuschauer leichter vergessen lassen, daß sie durch einen Apparat schauen.<sup>560</sup>

Der Grund hierfür ist, daß die Fotografie niemals das kartesische Universum verläßt, eine Welt klar definierter, distinkter Entitäten, die durch leeren Raum zwischen sich voneinander getrennt sind. Jedes Foto ist ein selbständiger, autonomer Text. Es ist in sich geschlossen und nicht im Raum zwischen den Koordinaten beheimatet, den Löchern, die Leibniz durch die

---

<sup>560</sup> was ein für den ethnologischen Film höchst bedeutsamer Befund sein dürfte.

Infinitesimalrechnung aufzufüllen versuchte. Die Fotografie basiert auf einer Weltsicht plötzlicher Brüche, auf einem Gitter, einem Koordinatensystem, das den Raum umspannt. Schreitet man von einem Foto zum nächsten fort, so muß man die klaffende Leere, die beide voneinander trennt, überspringen.

Die „unnachahmliche Treue“<sup>561</sup> und der mechanische Charakter des neuen Mediums Fotografie nährten von Beginn an die Hoffnung, die Fotografie werde zu einer unverfälschten Darstellung der Wirklichkeit verhelfen. Die Wirklichkeit komme gleichsam selbst und ohne Einwirkung des Menschen „zu Wort“.<sup>562</sup>

Im Gegensatz dazu ruft die Bewegung der Filmkamera, der sich bewegende subjektive Gesichtspunkt, ein ganz bestimmtes Bewußtsein auf Rezipientenseite hervor. Standortwechsel vermindern paradoxerweise die unmittelbare, nicht hinterfragte Glaubwürdigkeit des Abgebildeten; das Objekt vor dem Objektiv wird tendenziell *subjektifiziert*, wenn sich die Kamera bewegt. Wollte man den Anschein eines *objektiven Filmdokuments* schaffen und erreichen, daß die Betrachter des Films die Tatsache vergessen, daß hinter ihm ein Autor, ein Erzähler, steckt, dann würde man sicherlich von starren Punkten aus drehen anstatt mit einer sich bewegenden Kamera.

Gleichgültig, was sie zeigt; eine Kamerafahrt hat im Wesentlichen immer dasselbe Thema: *Differenz*. Ihr Gegenstand ist der Parallaxeeffekt, der Unterschied also zwischen zwei aufeinanderfolgenden Bildern – selbst dann, wenn das gezeigte Objekt ein Stilleben ist. Sie betont die einfache Wahrheit, daß die Dinge von einem Standpunkt aus, der nur ganz knapp neben dem meinen liegt, ganz anders aussehen. Dies ist eine Einsicht, deren ungeheures Potential offenkundig ist. Ich kann die Dinge zwar nicht mit den Augen meines – buchstäblich – Nächsten sehen; aber ich kann die Art und Weise verstehen, auf die mein Nächster die Dinge anders sieht als ich. Indem ich innerhalb von Sekundenbruchteilen eine leicht veränderte Welt wahrnehme, kann ich Differenz erfahren. Dies ist der Wirkung nicht vergleichbar, die ich erzeugen kann, wenn ich mich mit offenen Augen durch meine Lebenswelt bewege. Denn die Erfahrung meiner Lebenswelt wird mir nicht durch einen Apparat vermittelt, während ich immobilisiert in einem Kinossessel sitze. Der distanzierende, verfremdende Effekt der Simulation meiner eigenen Bewegung, während ich regungslos in einem Sessel sitze, ähnelt einem Schwindelgefühl.

---

<sup>561</sup> Humboldt, Alexander von: Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau vom 7. Januar 1839. Zitiert nach Neite, 28.



Was also ist der entscheidende, qualitative Unterschied zwischen Fotos oder Film von einer ruhenden Kamera einerseits und dem von einer bewegten andererseits?

In einem Interview in Graz 1990 unterschied Vilém Flusser die Gesten des Fotografierens und des Filmens wie folgt:

Ich bin ganz sicher, daß es die Aufgabe des denkenden Menschen ist, Standpunkte zu akkumulieren, eine Mehrzahl von Standpunkten zu haben. Ich interessiere mich für die Fotografie, weil die fotografische Kamera der erste Apparat ist, der gebaut wurde, um von Standpunkt zu Standpunkt zu springen. Nicht gleiten! Ich bin nicht begeistert vom Film. Springen! Ich bin überzeugt davon, daß Nomadismus zuerst einmal ein Springen von Standpunkt zu Standpunkt ist.<sup>563</sup>

In seiner phänomenologischen Analyse argumentiert Flusser, daß die Fotokamera ein *kategorialer* Apparat ist. Der Fotograf springt von Standpunkt zu Standpunkt, von einer Weltansicht zu einer mit ihr unverbundenen anderen:

Das trennt die fotografische Geste vollständig von der kinematografischen; die Kamera „fährt“ nicht. Diese Geste ist aus einer Serie von Sprüngen über unsichtbare Hindernisse und aus Entscheidungen zusammengesetzt. Die Suche des Fotografen ist eine Serie abrupter Entscheidungsvorgänge. Der Fotograf durchzieht den Zeit-Raum, der aus unterschiedlichen Bereichen des Sehens, aus unterschiedlichen „Weltanschauungen“ also, und aus Hindernissen besteht, die diese Sehfelder trennen. Der Quantencharakter der Geste des Fotografierens (die Tatsache, daß es sich dabei um eine „clara et distincta perceptio“ handelt) macht ihre Struktur als eine philosophischen [sic] Geste aus, wogegen die Geste des Filmens diese Struktur auflöst. Der Grund für diese Differenz ist offensichtlich technischer Natur: Der Fotograf schaut – ebenso wie der Philosoph – durch einen „kategorialen“ Apparat und verfolgt damit das Ziel, die Welt als eine Serie distinkter Bilder (bestimmbarer Begriffe) zu erfassen. Der Filmemacher schaut durch einen „prozessualen“ Apparat, mit dem Ziel, die Welt als einen Strom ununterscheidbarer Bilder (unbestimmbarer Begriffe) einzufangen. Diese „technische“ Differenz zwischen den beiden Apparaten ist für die Differenz in der Strukturierung der beiden Gesten verantwortlich.<sup>564</sup>

Blickte man von oben auf eine Szene, eine *location*, wo Fotos aufgenommen oder ein Film gedreht werden, und kartographierte man dann die genauen Punkte, an denen tatsächlich Bilder aufgezeichnet werden, so wäre das Ergebnis im Fall der Fotografie ein Feld mit zerstreuten Punkten, im Fall einer sich bewegenden Filmkamera jedoch mit gewundenen Linien. Diese Bewegungsprofile beschreiben den unterschiedlichen Zugang beider Medien zur Suche nach Standpunkten. Zweifellos korrespondieren unterschiedliche Standpunkte mit

---

<sup>562</sup> Theye, 13.

<sup>563</sup> Nüchtern, 17.

<sup>564</sup> Flusser: Gesten, 140 f.

entsprechenden Weltsichten und Mustern der Wahrnehmung und des Verstehens von Welt – mit unterschiedlichen philosophischen Grundhaltungen.

Am Filmen, schrieb Flusser, sind

alle Probleme der fotografischen Geste wiederzuerkennen, wenn auch auf andere Weise: das Problem des Standpunktes, das der Manipulation der Szene und das der Selbstreflexion. Nur fällt die Wahl des Standpunktes weniger quantisch, also weniger „klar und distinkt“ aus, weil der Filmapparat erlaubt zu schwanken (er „travelled“).<sup>565</sup>

Die Unterscheidung, die Flusser hier trifft, hat weitreichende Folgen. Flusser sieht das entscheidende Distinktionskriterium zwischen dem Fotografieren und dem Filmen nicht in der Fähigkeit der Filmkamera, (scheinbar) Bewegung aufzuzeichnen (während sie selbst still steht). Wesentlich ist vielmehr ihre Befähigung zur gleitenden Bewegung, während sie aufnimmt. Aus Flussers phänomenologischer Betrachtung ergibt sich in einem weiteren Schritt (den er selbst nicht expliziert), daß für weitergehende kontrastive Analysen nicht zwischen Fotografie und Film differenziert werden sollte, sondern zwischen einerseits Bildern, die von einem Standpunkt in ruhender Position aus und andererseits solchen, die aus der Bewegung heraus aufgenommen worden sind.

Der Fotograf besitzt Kriterien, die ihm erlauben, unter den möglichen Standpunkten zu wählen.

Beim Vergleich des Fotografen mit dem Kameramann stellt man fest, daß sich das hüpfende in ein gleitendes Suchen verwandelt. Beim Filmen wird das fotografische Quanteln zum Fließen: es werden Bewegungen wie *travelling*, *scanning*, [...] usw. möglich. Entschließt man sich, das Suchen nach Standpunkten „Zweifel“ zu nennen, dann läßt sich sagen, daß der filmische im Vergleich zum fotografischen Zweifel weniger „cartesisch“ ist, weniger methodisch: eher zögernd, zum Beispiel beim *zooming*. Der Kameramann springt nicht von einem Schluß in den anderen, sondern er läßt seine Entschlüsse unentschlossen verschwimmen.<sup>566</sup>

Gerade die fließende Perspektive einer sich bewegenden Kamera ist es, die uns in einem Film besonders intensiv anspricht, ihr Widerstreben, eine endgültige Haltung der Welt gegenüber einzunehmen. Denn so erleben wir die Welt: als ununterbrochenen Strom von Möglichkeiten und potentiellen Einstellungen. Wir sind die *subjektive* Fahrt. Wir sind zu einer Kamera geworden.<sup>567</sup> Wir sind „ein Apparat, der im Unterschied zum fotografischen beabsichtigt,

<sup>565</sup> ebd., 154.

<sup>566</sup> Flusser: Filmerzeugung und Filmverbrauch. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 155.

<sup>567</sup> „Wir bewegen die Arme, als seien es Hebel, seit wir Hebel haben. Wir simulieren unsere Simulanten“ (Flusser: Der Hebel schlägt zurück. in: Flusser: Vom Stand der Dinge, 49), bemerkt Flusser hierzu in klarer Anlehnung an McLuhans These von der prothetischen und amputativen Rückschlagkraft von Medien als menschlichen Extensionen.

Entscheidungen auszuschalten. Er ‚travelt‘, schwebt schwerelos im Raum, ‚zoomt‘, beschreibt Kreise um einen Mittelpunkt, kurz, ist der zu Material geronnene, unentschlossene Zweifel.<sup>568</sup>

Wie würden oder könnten wir die Welt sehen, wäre unser Blick nicht bereits durch den schweifenden, rastlos suchenden der Kamera konditioniert? „Dank Gewöhnung an Fotos“, schreibt Flusser, „beginnen wir, alles körnig zu sehen.“<sup>569</sup> „Das ist die gegenwärtige Kulturrevolution: daß wir alles (und uns selbst) fotografisch sehen, als ein Körnerfeld von Möglichkeiten, die wir zu irgendeinem Sinn uns einbilden können.“<sup>570</sup>

Nur wenn wir uns mit Distanz selbst betrachten, wird uns bewußt, daß unsere Wahrnehmung dem Blick durch eine Kamera ähnelt, daß unsere Wahrnehmung von sich bewegenden Kameras geprägt worden ist.<sup>571</sup> Wir mögen (zu Recht) glauben, wir seien verändert worden, wenn wir aus einem Kino treten und die Welt noch eine Weile wie durch ein Kameraobjektiv hindurch wahrnehmen. Aber: „Wir schauen alle, als ob wir ständig durch eine Kamera blicken würden.“<sup>572</sup>

Eine andere Gelegenheit zu einer ähnlichen Erfahrung bietet sich uns durch das Reisen: Indem wir uns in fremde und verfremdende Zusammenhänge hineinbegeben, können wir uns leichter die Art und Weise bewußt machen, wie wir die Dinge ansehen. Wir können sogar den Eindruck gewinnen, als wären wir in der Lage, uns selbst aus großer Ferne oder großer Höhe zu sehen – als ob durch eine Filmkamera, und nicht einmal nur in POV-Einstellungen, sondern eben auch auktorial. Seit der Erfindung des Films und der bewegten Kamera ist es für uns unmöglich geworden, auf dieselbe Weise zu reisen, wie zuvor. Und dies nicht einmal nur, weil wir dazu tendieren, alles schon einmal auf einem Bildschirm oder einer Leinwand gesehen zu haben. Der Film hat uns vielmehr mit einem Bewußtsein dafür versehen, wie unser Blick das uns Umgebende abtastet. Dies hat die Art und Weise verändert, wie wir die Welt sehen.

<sup>568</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 190 f.

<sup>569</sup> Flusser: Der fotografische Blick. in: Flusser: Standpunkte, 152.

<sup>570</sup> ebd., 157.

<sup>571</sup> „Die film-technischen Innovationen stellen neue Anforderungen an das Sehen, was nach Benjamin bedeutet, dass unsere Sinnesorgane selbst zur Apparatur, zu Kamera-Augen erweitert und entäußert werden.“ (Goetz, 65).

<sup>572</sup> Flusser: Bilderstatus. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 140.

So, wie die Linearität der Schrift zu unserer Denkweise wurde, die unserem Bewußtsein eben deshalb entgeht, weil es durch die Schriftkultur linear programmiert ist, so bestimmen Fotografie und Film die Art und Weise, wie wir die Welt erleben und wahrnehmen, wie wir sie konstruieren: „Der Knipser kann die Welt nur noch durch die Kamera hindurch sehen. Die in der Kamera programmierten Sichtkategorien werden die seinen. Das ist Massenkultur: programmierte, überall auf der Welt identische Weltanschauung.“<sup>573</sup>

In unserer täglichen Erfahrung gibt es jedoch eine Welt von *Gegenständen*, von Dingen, die uns entgegenstehen. Sie zwingen uns, sie zu überspringen und von einer distinkten Weltanschauung in die andere zu hüpfen. Sie zwingen uns, kategorial zu sein und zu philosophieren.

Aber unser In-der-Welt-Sein ist nicht so kartesisch und kategorial, sondern „eher zögernd“. Das beruhigende Verschwimmen von Perspektiven und von vorgeblich klaren und distinkten Kategorien auf der Leinwand spendet uns Trost. Die Kamerafahrten, die wir dort sehen, sprechen unser In-der-Welt-Sein unmittelbar an.

## **Dialoge und Diskurse**

Flusser unterscheidet zwei Typen von Kommunikationsakten: dialogische und diskursive. Während im Diskurs Nachrichten von einem Sender zu einem oder mehreren Empfängern fließen und bereits zuvor bestehende Information übertragen wird, oszillieren im Dialog die Nachrichten zwischen den Beteiligten. Im Laufe dieses Prozesses werden Information synthetisiert. Neue Information stammt immer aus Dialogen.

Um Informationen zu erzeugen, tauschen Menschen verschiedene bestehende Informationen aus, in der Hoffnung, aus diesem Tausch eine neue Information zu synthetisieren. Dies ist die dialogische Kommunikationsform. Um Information zu bewahren, verteilen Menschen bestehende Informationen, in der Hoffnung, daß die so verteilten Informationen der entropischen Wirkung der Natur besser widerstehen. Dies ist die diskursive Kommunikationsform.<sup>574</sup>

---

<sup>573</sup> Flusser: Was tun, um von der Kiste nicht aufgeessen zu werden? in: Flusser: Standpunkte, 55.

<sup>574</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 16.

Flusser basiert sein kommunikationsphilosophisches Konzept vom negentropischen, Verantwortung und gesellschaftliche Kohäsion stiftenden Dialog auf tauschtheoretische Vorstellungen<sup>575</sup>:

Der dialektische Charakter des Dialogs ist im Grunde die Legitimation des politischen Lebens: Durch den Tausch, intersubjektiv, kommen die Menschen der Wahrheit immer näher. Dank der dialogischen Methode ist Politik ein schrittweises Überwinden von Meinungen und ein Erreichen der Weisheit (Sophia). [...] Das ist, was die Griechen den Dia-logos, den Austausch von Logoi, nannten.<sup>576</sup>

Die Dynamik der Kommunikation besteht in der Ausarbeitung von Information durch Dialoge und ihre Übertragung durch Diskurse.<sup>577</sup>

Der Zweck des Diskurses ist nicht wie der des Dialogs, neue Information herzustellen, sondern bestehende zu verteilen. Darin besteht die dynamische Pulsation des Kommunikationsprozesses: Im Dialog werden Informationen hergestellt, die im Diskurs so verteilt werden, daß deren Empfänger in künftigen Dialogen daraus wieder neue Informationen herstellen können. Die verschiedenen Medien sind miteinander synchronisiert und aufeinander geeicht, und es hängt von dieser Koordination der Medien ab, wie die Kommunikation als ganzes vor sich geht.<sup>578</sup>

Im Dialog entstehen ein *Du* und ein *Ich*. Im Dialog wird ein anderer anerkannt. Wer antwortet, übernimmt Verantwortung. Ziel der Dialoge und der in ihnen hergestellten Information ist die Sinngebung angesichts der Entropie und des absurden Daseins zum Tode.

Tatsächlich läßt sich behaupten, daß die Kommunikation ihre Absicht, die Einsamkeit zu überwinden und dem Leben Bedeutung zu verleihen, nur dann erreichen kann, wenn sich Diskurs und Dialog das Gleichgewicht halten. Wenn, wie heute, der Diskurs vorherrscht, fühlen sich die Menschen trotz ständiger Verbindung mit den sogenannten „Informationsquellen“ einsam. Und wenn, wie vor der Kommunikationsrevolution, der

<sup>575</sup> vgl.: „Der Tausch besteht offenbar aus je zwei einander entgegengesetzten Vorgängen des Gebens und des Nehmens, aus zwei Kommunikationsvorgängen also. Eine erwiderte Kommunikation ist ein Tausch. Grundlegend sowohl für den Tausch als auch für die Kommunikation ist der Vorgang des Gebens und Nehmens. [... Philipp Christian] Reinhard schreibt [1797], es werde nur ‚mittelst des Tausches die Coexistenz zahlloser freyer Individuen möglich‘, indem ‚durch den Trieb nach Thätigkeit der Mensch dem Menschen genähert und durch den Eigennuz selbst das Band der Gesellschaft geknüpft‘ wird. [...] Die Phänomene des Tausches ‚nannte [Marcel] Mauss totale soziale Tatbestände, weil sie die Gesellschaft in ihrer Totalität aufrechterhalten, aber auch, weil es Phänomene sind, die durch alle Bereiche hindurchgehen: sie sind zugleich sozial und religiös, magisch und ökonomisch, nützlich und sentimental, rechtlich und moralisch, ästhetisch und sprachlich. Der Tausch ist vielleicht der umfassendste solcher totaler sozialer Tatbestände. [...] Er ist nicht nur verbindlich, er ist verbindend“ (Ströhl: Tausch als ökonomisch-anthropologisches Phänomen in der Goethezeit, 20 – 23, Ergänzungen in [ ]: AS).

<sup>576</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 291.

<sup>577</sup> „The dynamic of communication is the elaboration of information through dialogue and its transmission through discourse.“ (Flusser: On the Theory of Communication. in: Flusser: Writings, 18).

<sup>578</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 273.

dörfliche Dialog gegenüber dem Diskurs vorherrscht, fühlen sich die Menschen trotz Dialog einsam, weil von „der Geschichte abgeschnitten“.<sup>579</sup>

Die Dominanz der amphitheatralisch (faschistisch) strukturierten diskursiven Massenmedien<sup>580</sup> sowie der modernen öffentlichen Institutionen (Parteien, Kirchen, Verwaltung), die ebenfalls eine diskursive Pyramidenstruktur aufweisen, resultiert im heutigen Ungleichgewicht zwischen Diskursen und Dialogen, das fortschreitend Dialoge verhindert.

Häufig wurde Flusser als Anwalt einer Verabsolutierung des Dialogs mißverstanden, als sähe er in diesem ein Allheilmittel für die Gesellschaft – oder gar einen Selbstzweck. Dies beruht jedoch auf einem Mißverständnis: Flusser machte sich deshalb zum Fürsprecher des dialogischen Prinzips, weil dieses in der konkreten Situation der Zeit, in der er lebte, in den Hintergrund gedrängt zu werden drohte:

La véritable masse totalitaire vers laquelle nous marchons grâce à la révolution dans la communication ne sera pas une tyrannie, mais l'établissement d'une autorité définitive. Elle est tyrannique seulement maintenant. L'autorité qu'elle établira sera définitive, car il n'y aura plus de dialogue pour proposer des informations nouvelles. Post-histoire. Cela n'est ni une utopie, ni une anti-utopie. Car ce n'est pas un pronostique: c'est une diagnose.<sup>581</sup>

Lediglich *Netzdialoge* (ergänzt durch zusätzliche diskursive Kommunikationssituationen) können dem entgegenwirken; sie stellen eine Gesellschaft her, in der Individuen Verantwortung füreinander übernehmen und gemeinsam neue Information<sup>582</sup> erzeugen.

Für unsere gegenwärtige Situation ist die massive Dominanz dieser diskursiven Strukturen, die unser Verhalten programmieren, über die Dialoge kennzeichnend. Technisch unterstützt durch Kommunikationskanäle, die das Versenden von Nachrichten ermöglichen, nicht jedoch ihren Empfang, regnen diese Diskurse unaufhörlich auf uns herab. „So stellt sich das

<sup>579</sup> Flusser: *Kommunikologie*, 17 f.

<sup>580</sup> Jean Baudrillard sieht im diskursiven Charakter der Massenmedien, in ihrer Vereitelung von Tauschvorgängen, das archetypisch Mediale schlechthin: „Medien funktionieren als ‚Verabsolutierung der Rede‘, sie ‚unterbinden Reziprozität‘ und errichten auf diese Weise ein ‚Monopol‘ der ‚Gabe ohne Gegengabe‘. So haben sie insgesamt die Form eines ‚Bruchs‘ beziehungsweise erzeugen, ‚in welchem Kontext auch immer‘ (ob bürgerlich oder revolutionär, ob links oder rechts, ob demokratisch oder diktatorisch), eine Situation der ‚Abtrennung und der Abschaffung des Tausches‘. Medien verbinden nicht, sondern unterbrechen; sie überbrücken nicht, sondern isolieren.“ (Windgätter, 133). Es ist offensichtlich, daß sich Baudrillard hier – wie implizit zumeist – auf diskursive Massenmedien bezieht, und nicht etwa auf das Telefon.

<sup>581</sup> Flusser: *Du discours scientifique à la démagogie*, 4 ; die eigenwillige Rechtschreibung Flussers wurde unverändert beibehalten.

<sup>582</sup> zur Definition vgl. *Einleitung*.

politische Problem des Totalitarismus und der Demokratie von einer Theorie der Kommunikation her dar.<sup>583</sup>

Diese Situation kann nicht durch eine historische und politische Revolution gegen eine unterstellte Intention des Apparats verändert werden, der keine Intention verfolgt. Der einzige Weg zur Veränderung ist, diskursive Strukturen und ihre technische Verkörperung in dialogische zu verwandeln.

## Der Apparat

Was Flusser mit *Apparat* bezeichnet, ist eine Maschine, die Texte in technische Bilder übersetzt und/oder sie verteilt. Beispiele für diese Art von Apparat wären Fotokameras, Werbeagenturen, die Filmindustrie, Fernsehanstalten oder Kunstmuseen.

Zuerst muß man über den Begriff „Apparat“ Klarheit gewinnen. Es stellt sich heraus, daß das leichter gesagt als getan ist. Was hat zum Beispiel ein Fotoapparat mit einem Verwaltungsapparat gemeinsam? Auf den ersten Blick nichts, und es sieht so aus, als ob wir den gleichen Terminus auf zwei unvergleichliche Dinge anwenden würden. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß der Sprachgebrauch berechtigt ist: Beide, Foto- und Verwaltungsapparat, tendieren, immer automatischer zu funktionieren. „Automation“ und „Funktion“ erscheinen als zwei Kernaspekte dessen, was mit dem Begriff „Apparat“ gemeint ist.<sup>584</sup>

Maschinen [...] sollen die Welt verändern. Aber in besonderen Fällen können sie nicht der Weltveränderung, sondern der Veränderung der Bedeutung der Welt dienen. Derartige symbolisierende Maschinen heißen „Apparate“. [...] In Wirklichkeit ist *Sinngebung* die wichtigste Funktion von Apparaten. Dies gilt für alle Apparate: für verwaltungs- und Parteiapparate ebenso wie für das Telefon und das Fernsehen.<sup>585</sup>

Neben den apriorischen Formen der Sinnlichkeit (Anschauung), Raum und Zeit, ist – nach Kant – auch der Verstand mit apriorischen Formen belegt, den *Kategorien*. Wenn Marshall McLuhan Mediengeräte als verlängerte menschliche Sinnesorgane deutet, dann kann man auch die Apriori, Vorprägungen, Festlegungen und Einschränkungen unserer Sinnesorgane in den Bereich der Technik hinein übertragen, wo sie – entsprechend *verlängert* – wiederum zur Grundlage der *technischen Apriori* unserer Apparate werden. „Wir definieren Medien als

<sup>583</sup> Flusser: Gespräch, Gerede, Kitsch. Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums. in: Flusser: Nachgeschichte, 232.

<sup>584</sup> Flusser: Für die Podiumsdiskussion meines Essays „Für eine Philosophie der Fotografie“. in: Flusser: Standpunkte, 59.

<sup>585</sup> Flusser: Für eine Theorie der Techno-Imagination. in: Flusser: Standpunkte, 10 f.

historisches Apriori der Organisation der Sinneswahrnehmung.<sup>586</sup> Friedrich Kittler leitet aus diesen technischen Apriori der Aufschreibesysteme, der Speichermedien also, kausal die Geschichte der westlichen Zivilisation und Kulturen ab. Auch bei Vilém Flusser heißt es, alle Revolutionen seien technische Revolutionen.<sup>587</sup> Technische Entwicklungen schlagen unmittelbar in kulturelle Veränderungen um. „Technik! Nicht nur Bilder, Technik! Ich glaube, die Geschichte ist die Geschichte der Technik. Und die Technik ist immateriell. Die Technik macht keine Objekte.“<sup>588</sup>

Für Flusser sind technische Erfindungen vom neolithischen Steinmesser bis zum Internet der entscheidende Schlüssel zur Analyse der durch sie *bedingten* Kulturen. Nach Friedrich Kittler lassen sich diese Kulturen vollkommen auf eine Geschichte der Technik reduzieren: „Es gibt keine Software.“<sup>589</sup>

Der Fotoapparat ist programmiert, Fotografien zu erzeugen, und jede Fotografie ist eine Verwirklichung einer der im Programm des Apparates enthaltenen Möglichkeiten. [...] Die Kamera (wie alle darauf folgenden Apparate) ist zu Hardware geronnenes kalkulatorisches Denken.<sup>590</sup>

## Der Apparat

ist ein menschliches Produkt und wird von Menschen manipuliert. [...] Apparate sind Werkzeuge, welche spezifischen Regeln gehorchen, und die sich ihrer Bedienenden müssen sich an diese Regeln halten. Es ist ebenso richtig zu sagen, daß der Mensch in Funktion des Apparates funktioniert, wie zu sagen, der Apparat funktioniere in Funktion des Menschen.<sup>591</sup>

Bei der Betrachtung der komplexen Geste des Fotografierens – als der urtypischen Geste der Apparat Anwendung – unterscheidet Flusser drei Aspekte:<sup>592</sup>

- die Suche nach einem Standort, von dem aus die Situation zu betrachten ist
- die Manipulation der Situation, deren Betrachtung beabsichtigt ist
- die kritische Distanz, die den Erfolg oder das Scheitern dieser Anpassung zu sehen gestattet

<sup>586</sup> Bolz: Die Schrift des Films, 28.

<sup>587</sup> Flusser: Der Hebel. in: Flusser: Dinge und Undinge, 54.

<sup>588</sup> Nüchtern, 43.

<sup>589</sup> so der Titel eines Aufsatzes Kittlers in Gumbrecht (Hrsg.): Writing/écriture/Schrift. Zitiert nach: Kittler: Draculas Vermächtnis, 225.

<sup>590</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 24 – 30.

<sup>591</sup> Flusser: Wie sind Fotografien zu entziffern?, 15.

<sup>592</sup> Flusser: Gesten, 135 f sowie 154.



Versteht sich der Fotograf als Künstler, d.h. will er den Versuch unternehmen, gegen die Entropie, gegen das bedeutungslose Rauschen, gegen die Wahrscheinlichkeit, Informationen her- und auszustellen, dann ist ein Zweikampf zwischen ihm und dem im Apparat materialisierten Programm, der in ihm geronnenen Ideologie, unvermeidlich. Jeder Fotograf, Künstler oder Produzent technischer Bilder, der sich nicht lediglich zum Erfüllungsgehilfen der in den Apparaten aufgehobenen Intention machen möchte, muß mit dem Programm ringen, das sich im Apparat materialisiert hat.

Der Kritiker hat die Struktur des Apparates zu untersuchen und zu entziffern, wie die Bauart des Apparats die darzustellende Wirklichkeit im Bild verwandelt. Wie zum Beispiel Kodak die Wirklichkeit anders manipuliert als Agfa. Die Apparatstruktur ist nicht politisch und ästhetisch neutral, sondern sie spiegelt grundlegende Ideologien wider und hat wirtschaftliche, soziale, psychologische und ästhetische Parameter, die vom Kritiker entziffert werden müssen.<sup>593</sup>

In den achtziger Jahren veröffentlichte Flusser seine drei wichtigsten medientheoretischen Bücher.<sup>594</sup> 1985 plädierte Friedrich Kittler dafür, den *Geist* der Geisteswissenschaften durch „Aufschreibesysteme“<sup>595</sup> zu ersetzen. Die Pointe und Provokation dieser *harten Technikgeschichte der Kommunikation*, für die der Name Kittler steht, besteht darin, daß sie „aus der Literaturwissenschaft eine Ingenieurwissenschaft macht. [...] Die zentrale These dieser Richtung lautet: Kulturen sind durch die Kapazität ihrer Medien, d.h. ihrer Aufzeichnungs- Speicherungs- und Übertragungstechnologien definiert.“<sup>596</sup> Die These vom technisch-medialen Apriori der Kulturen macht in ihrer sowohl mediengeschichtlichen als auch gesellschaftswissenschaftlichen Radikalisierung durch Kittler und andere den Menschen zum Appendix von Medientechnologien: „Medien sind auf eine erstaunliche Weise souverän geworden. Sie diktieren Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsweisen, bestimmen Mode, Tempi und Rhythmik der Informationsgewinnung.“<sup>597</sup>

Der Behauptung einer ausschließlich technisch-naturwissenschaftlich-medialen Bedingtheit der Kultur werden im Wesentlichen zwei Argumente entgegengehalten. Das erste stammt von Walter Benjamin und aus dem Jahr 1937: „Die Technik aber ist offenbar kein rein

<sup>593</sup> Flusser: *Wie sind Fotografien zu entziffern?*, 15.

<sup>594</sup> „Für eine Philosophie der Fotografie“: 1983, „Ins Universum der technischen Bilder“: 1985 und „Die Schrift“: 1987.

<sup>595</sup> Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*.

<sup>596</sup> Assmann: *Aspekte einer Materialgeschichte des Lesens*, 4.

<sup>597</sup> Maresch, 797.

naturwissenschaftlicher Tatbestand. Sie ist zugleich ein geschichtlicher.<sup>598</sup> Diese Bemerkung Benjamins richtet sich jedoch nicht gegen die Anwendung naturwissenschaftlicher Analyseinstrumentarien auf geisteswissenschaftliche Zusammenhänge, sondern gegen ein der Technik gegenüber mangelhaftes historisches Bewußtsein. Der zweite Einwand, der in dieser oder ähnlicher Form in die Diskussion gebracht worden ist, ist ein hermeneutischer. Er lautet: „Der Begriff der abstrakten Maschine, der das technische Apriori historisch ableiten helfen soll, enthält selbst nichts mehr von den ‚Inhalten‘, die ‚erst‘ der medial-technische Souverän wegdefiniert.“<sup>599</sup> Zu welchem Zeitpunkt sich im Ablösungsprozeß des *Geistes* – im Sinne des erst seit jüngster Zeit hinterfragten Gegenstands der Geisteswissenschaften – durch das Medium nun tatsächlich die konkrete Machtübernahme vollzieht, ist jedoch – folgt man der These im Grundsätzlichen – zweitrangig.

Akzeptiert man ein technisch-mediales Apriori wenigstens als Arbeitshypothese, so bieten sich die technischen Neuerungen der Vergangenheit als erstrangige Informationsquelle an. Wird der *Geist* schon in dieser Betrachtungsweise durch die Mediengeräte ersetzt, so geben diese dafür nun Aufschluß über die Denkungsweisen, die zu ihrer Konstruktion und gesellschaftlichen Akzeptanz geführt haben: Es gilt, die in ihnen materialisierten Wertvorstellungen, Programme, Algorithmen zu decodieren, zu entziffern. Wenden wir den Blick zurück und betrachten a posteriori<sup>600</sup> die Apriori bereits verdrängter kultureller Paradigmata, so gewinnen wir Einsicht in die Genese unseres heutigen Einblicks in die Welt, der demnach von einer langen Reihe miteinander konkurrierender Medien, d.h. technischer Aprioris, *bedingt* und *gestaltet* wird. Wir müßten so zu einer Art technischer Ontogenese unserer Kultur gelangen: „Vergleichen Sie einen Pinsel mit einem Apparat. Im Pinsel sehe ich die Intention des Malers, im Fotoapparat die Intention seines Fabrikanten. Der Apparat ist ein menschliches Produkt. Das meine ich, sollte man entziffern.“<sup>601</sup> Insbesondere dann gewinnt

---

<sup>598</sup> Benjamin, Walter: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. in: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 76.

<sup>599</sup> Spreen, 1024.

<sup>600</sup> „In der scholastischen Logik hießen a priori diejenigen Beweise, die ihren Ausgang im seinsmäßig oder logisch Früheren nehmen, also von den Ursachen (Gründen) auf die Wirkungen (Folgen), von den Wesenheiten auf die Eigenschaften schließen, im Gegensatz zu den Beweisen a posteriori, die von den Wirkungen (Folgen) auf die Ursachen (Gründe) zurückgehen.“ (Brockhaus, 1986).

<sup>601</sup> Flusser: *Wie sind Fotografien zu entziffern?*, 20. Daß man auch im Apparat die Intention seines Anwenders (und nicht nur die seines Fabrikanten) sehen kann, hätte Flusser nicht abgestritten. Allerdings hätte er eine univoke Kausalität der zugrundeliegenden Beziehung zwischen Apparat und Anwender in Frage gestellt und statt dessen die Annahme einer Wechselwirkung vorgeschlagen. Der Apparat kann – so könnte man Flusser paraphrasieren – demnach mehr, als der Fabrikant will. Aber die Mehrzahl der Anwender will nur, was der Apparat kann.

dieser Ansatz Bedeutung, wenn „die mediale Bildwelt zur eigentlichen Wirklichkeit aufsteigt“<sup>602</sup>.

Da die Medien von ihrer Technik bestimmt werden und unsere Wirklichkeit sich medial konstituiert, können wir unsere Welt nur dann verstehen, wenn wir die technischen Apriori unserer Mediengeräte verstehen. Dieses Verstehen hat einen horizontalen, gegenwartsorientierten Aspekt und einen vertikalen, historischen. Diese Überzeugung liegt allen phänomenologischen Analysen Flussers zugrunde, ebenso wie seiner gesamten Kommunikologie mit ihrer fein differenzierenden Typologie von Kommunikationsweisen. Der synchrone Aspekt führt in Flussers Analyse zur Beschreibung unterschiedlicher dialogischer und diskursiver Kommunikationsweisen in der Gesellschaft, wie er sie in seiner „Kommunikologie“ unternommen hat. Der diachrone Aspekt tritt am deutlichsten in der Stufenleiter hin zu einer immer weitergehend reduzierten Dimensionalität der Codes zu Tage, wie Flusser sie immer wieder, am eingehendsten jedoch im Kapitel „1. Abstrahieren“<sup>603</sup> von „Ins Universum der technischen Bilder“ skizziert hat.<sup>604</sup> In beiden Fällen jedoch ist die Annahme eines technischen Apriori Flussers von ihm zwar thematisierter<sup>605</sup>, jedoch nicht weiter hinterfragter Ausgangspunkt.

Künstler, so Flusser, können die in den Apparaten eingefrorenen Programme gegen die Intention von deren Autoren gebrauchen, gezielt mißbrauchen. Wenn sich das Leben zunehmend in eine Welt miteinander kommunizierender Maschinen hineinverlagert, so kann die Kunst den Versuch unternehmen, diese Technik, diese materialisierten Konzepte, subversiv zu benutzen. Zwar sind nach Friedrich Kittler und Paul Virilio alle Medien militärische Erfindungen. Doch auf dem Weg ihrer Konversion in zivile Anwendungsbereiche (im Prozeß ihrer Vermarktung also) gibt es einen Zeitpunkt, an dem der Monopolisierungsprozeß und die gesellschaftspolitische Zähmung des Potentials dieser Medien noch nicht vollständig vollzogen sind.

Bevor also die im Medium angelegten dialogischen Möglichkeiten in die Vergessenheit gedrängt werden, haben Künstler eine Chance, eben diese weithin unerkannten oder abgestrittenen Potentiale des Mediums ins allgemeine Bewußtsein zu heben, eben indem sie

---

<sup>602</sup> Welsch, 15.

<sup>603</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 9 – 13.

<sup>604</sup> vgl. *Die Abstraktionsleiter*.

<sup>605</sup> Daß alle Revolutionen technische Revolutionen seien, stellt Flusser wiederholt fest, z.B.: Flusser: *Der Hebel*. in: Flusser: *Dinge und Undinge*, 122; sowie Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 54.

sie für *Kunst* nutzen – entgegen dem wirtschaftlichen, militärischen oder politischen Druck, der das Medium in eine profitable, unzugängliche oder wirkungslose Einbahnstraße zu verwandeln trachtet. Die Aufgabe von Medienkunst könnte es sein, zu einem frühen Zeitpunkt zu zeigen, welches dialogische, kreative und kritische Potential neuen Kommunikationstechnologien innewohnt. Sind diese Mediensysteme erst einmal verwertet, etabliert und stabilisiert im Sinne einer konkreten Anwendung zu einem konkreten Zweck, der gesellschaftlich akzeptiert ist, ist es äußerst schwierig, diesen Verwendungszusammenhang des Mediums noch einmal aufzubrechen und öffentlich zu überdenken. *Nach* der irreversiblen Vereinnahmung der jeweils neuen Medien durch Wirtschaft, Politik und Militär kann *Medienkunst* die Dominanz der jeweils gesellschaftlich eingespielten Verwendungsweise nicht mehr grundlegend ändern; sie kann nur mehr Sand in deren Getriebe sein. Letzteres erfordert ein Spielen gegen das Apparateprogramm, wie Flusser dies nennt, bzw. ein *ästhetisches Denken*, wie Wolfgang Welsch dies vorschlägt, dessen These es ist, „daß ästhetisches Denken gegenwärtig das eigentlich *realistische* ist. Denn es allein vermag einer Wirklichkeit, die – wie die unsrige – wesentlich ästhetisch konstituiert ist, noch einigermaßen beizukommen.“<sup>606</sup>

*Ästhetisch*, wie Wolfgang Welsch das nennt, oder *in technischen Bildern* denken, wie Vilém Flusser es vorschlägt, setzt voraus, daß wir uns über die technischen Apriori dieser Bilder, ihrer Ästhetik und der sie erzeugenden Apparate genauestens Rechenschaft ablegen. Diesem Zweck ist Flussers *Kommunikologie* gewidmet.

Unter den diskursiven Kommunikationsmustern wie Theaterdiskursen, Pyramidendiskursen, Baumdiskursen und Amphitheaterdiskursen ist es Flusser zufolge der letztere, der die Form der technischen Massenmedien prägt. In Amphitheaterdiskursen werden die

Empfänger („die Masse“) [...] zu Informationskonserven: sie können nichts als empfangen. Sie sind jeder Rücksendung unfähig: sie verfügen über keine Sendekanäle. Jede Verantwortung und „Revolution“ ist in dieser Struktur ausgeschlossen [...]. Es sind Komplexe aus Menschen und kybernetischen Gedächtnissen wie Diskotheken, Videotheken, Bibliotheken und Computer. Daher ist der Amphitheaterdiskurs für beide Absichten der Informationsverteilung die weitaus beste Diskursform: er erhält Information, indem er Empfänger in Informationskonserven verwandelt, und er garantiert den Informationsstrom, da seine Sender „ewig“ funktionieren. Es ist diese Perfektion der Kommunikation, welche in anderen Kontexten mit dem Begriff des „Totalitarismus“ versehen wird.<sup>607</sup>

<sup>606</sup> Welsch, 57.

<sup>607</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: *Kommunikologie*, 28.

Das Fernsehen ist ein gutes Beispiel für amphitheatralische Medien, und für Massenmedien im besonderen, weil es das Charakteristische am Zirkus heraushebt: das Massifizierende, die falsche Freiheit, die Verantwortungslosigkeit, die Unmöglichkeit zu dialogisieren, die Passivität der schwarzen Kiste gegenüber, die magische Gewalt dieser Kiste, die ontologische Verfremdung mit ihren ästhetischen, erkenntnistheoretischen und politischen Folgen und das programmierte Verhalten.<sup>608</sup>

Der Komplex Apparat-Operator programmiert sich schließlich ewig selbst und schafft so einen trägen, andauernden Teufelskreis. Auch die Funktionäre, die Programmierer, sind und werden programmiert:

Der scheinbar nicht funktionierende Funktionär – zum Beispiel der auf einem bequemen Stuhl ausgestreckte, in ein Objekt verwandelte Angestellte – wird von den Bildern dazu programmiert, als Produzent und Konsument von Dingen und Ansichten auf spezifische Art zu funktionieren. Dabei sind die Bilder so programmiert, daß sie jede Kritik des Empfängers auf ein Minimum reduzieren.<sup>609</sup>

Der Apparat basiert auf technischen und/oder politischen Programmen. Mit anderen Worten: Er ist hochgradig ideologisch und nie neutral. Es gibt keine wertfreie Technik; insbesondere dann nicht, wenn es sich um die Produktion von Bildern handelt. Bilder sind *bedeutende Oberflächen*, und Fotografien besitzen eine außerordentliche politische Wirkung.

Das technische Bild ist ein von Apparaten erzeugtes Bild. Da Apparate ihrerseits Produkte angewandter wissenschaftlicher Texte sind, handelt es sich bei den technischen Bildern um indirekte Erzeugnisse wissenschaftlicher Texte. Dies verleiht ihnen, historisch und ontologisch, eine von den traditionellen Bildern verschiedene Stellung.<sup>610</sup>

„Fotografien entstehen aus Apparaten und werden durch Apparate verteilt, deren Absicht es ist, sich selbst zu erhalten und zu vermehren“<sup>611</sup>. Eine *historische* Revolution gegen den Apparat und die ihm unterstellte Intention kann die Situation nicht verändern. Sie kann nur dadurch geändert werden, daß die diskursiven Kommunikationskanäle in dialogische umgewandelt werden.

Dennoch wäre es nach Flusser ein Mißverständnis zu glauben, der Apparat verfolge eine politische Absicht. Apparate haben keine Intentionen; sie verfolgen kein Ziel. „Denn das Zweckhafte charakterisiert alle Teile des Apparats und das Zwecklose den Apparat als Ganzes.“<sup>612</sup> Er wird von seiner eigenen Trägheit vorangetrieben, von den Regeln, die ihn

<sup>608</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 285.

<sup>609</sup> Flusser: Bilder in den Neuen Medien. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 150.

<sup>610</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 13.

<sup>611</sup> Flusser: Kriterien – Krise – Kritik. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 98.

<sup>612</sup> Flusser: Gärten. in: Flusser: Dinge und Undinge, 49.

ausmachen. Sehr komplexe Apparate, die eine Art Intelligenz entwickeln, streben nach Selbsterhaltung.

Kunst, die sich anstelle einfacher Werkzeuge technisch komplexe, bilderzeugende Maschinen, Apparate, zunutze macht, wird als Medienkunst bezeichnet. Wie viele moderne Künstler haben auch Medienkünstler gezielt versucht, überkommene Regeln der Kunst zu verletzen. Medienkünstler haben allerdings noch einen zusätzlichen Grund, diese Regeln auszuhebeln: Sie mißbrauchen die Kamera, das Mikrophon, die Schnitt- oder CGI-Software etc., um gegen die Gesetze, Regeln und Intentionen anzugehen, die dem Apparat eingeschrieben sind und die von ihm verkörpert werden. Sie tun dies, weil sie der Ansicht sind, daß sie nur dann dem Apparat Kunst bzw. neue Information abringen können, wenn es ihnen gelingt, ihn gegen das ihm eingeschriebene Programm arbeiten zu lassen, gegen den trägen Apparat selbst also und gegen den Text, dessen Materialisierung der Apparat ist. „Gegen dieses Absurde, gegen die den Apparaten innewohnende wertfreie Trägheit, versuchen sich die Fotografen zu wehren. Sie versuchen, der Krise der Kriterien die Stirn zu bieten.“<sup>613</sup>

Zwischen der Fotografie und ihrer Bedeutung ist jener ganze Komplex von Apparaten mit ihren Kriterien und von Fotografen mit ihren Intentionen eingeschaltet [...]. Dieser Komplex ist praktisch undurchsichtig. Es hat also wenig Sinn zu fragen, ob die Fotografie wahr oder falsch, zum Beispiel „gestellt“ ist. Theoretisch gibt es zwar Methoden, die darauf antworten könnten. Aber diese Methoden sind sinnlos, denn in der Fotografie hat sich das Verhältnis zwischen Aussage und Bedeutung umgedreht, und die Fotografie enthüllt nicht Bedeutungen, sondern gibt sie. Daher ist es gleichgültig, ob sie wahr oder falsch ist, selbst wenn man dies feststellen könnte. Kritisch zu fragen bei ihr ist, welche Bedeutung nach welchen Kriterien sie zu geben vorhat.<sup>614</sup>

Derjenige, der entscheidet, welche Fotografien in den Medien – in Zeitungen, Zeitschriften, auf Plakaten, auf Konservenbüchsen, in Ausstellungen – erscheinen, und welche ausgeschieden werden sollen, ist ein Funktionär des Medienapparates. Er zensuriert nicht nur die Fotografien, sondern entscheidet, durch welche der verfügbaren Kanäle sie laufen sollen – ob als Dokumente, als für Politik oder für Werbung geeignet oder ob als Kunst. Diese Urteile und Entscheidungen des Medienfunktionärs werden durch Feedback-Kanäle wie spezialisierte Publikationen und Marktforschungsinstitute in die Fotoindustrie zurückgefüttert, wo Funktionäre sie für eine Umprogrammierung der im nächsten Jahr zu erzeugenden Fotoapparate verwenden. Dieser kybernetische Schaltkreis zwischen Medien- und Industriefunktionären bringt immer wahrere, bessere und schönere Fotografien hervor, das heißt Fotografien, die immer genauer zu den programmierenden Kriterien der Apparate passen.<sup>615</sup>

<sup>613</sup> Flusser: Kriterien – Krise – Kritik. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 98.

<sup>614</sup> ebd., 88 f.

<sup>615</sup> ebd., 99 f.

In den achtziger Jahren wird Flusser nicht müde, eine Apparatkritik aus gesellschaftlichen Gründen einzufordern. Eine kritische, unvoreingenommene, phänomenologische Auseinandersetzung mit Strukturen und ihren gesellschaftlichen Folgen stellt er – ganz im Sinne seines postrevolutionären weil nachgeschichtlichen Ansatzes – einer oberflächlichen, modischen Ideologiekritik entgegen, die auf nichts fußt außer gutem Willen.

Die von der Fotokritik an die Fotografie zu stellende Frage lautet [...]: Inwieweit ist es dem Fotografen gelungen, das Apparatprogramm seiner Absicht zu unterwerfen, und dank welcher Methode? Und umgekehrt: Inwieweit ist es dem Apparat gelungen, die Absicht des Fotografen zugunsten des Apparatprogramms umzuleiten, und dank welcher Methode? Auf der Grundlage dieses Kriteriums ist jene Fotografie die „beste“, bei welcher der Fotograf das Apparatprogramm im Sinn seiner menschlichen Absicht besiegt, das heißt, den Apparat der menschlichen Absicht unterworfen hat.<sup>616</sup>

Immer wieder fordert Flusser einen *Fotografen* – der natürlich stellvertretend für alle Schöpfer technischer Bilder, und in diesem Zusammenhang für jeden steht, der sich dem Totalitarismus der Apparate widersetzt –, der zugleich Künstler und Kritiker ist (wie dies in der Medienkunst der achtziger und neunziger Jahre weitgehend eingelöst wurde), und eine *Fotokritik*, die sich vor allem als *Apparatekritik* versteht.

Hinter den Fotoapparaten und den Medien hat sie die Apparate aufzudecken, welche diese Apparate programmieren. Anhand von Fotografien hat sie die uns programmierenden Apparate, diese ganze zum Totalitarismus neigende Apparatkultur zu kritisieren. Bei dieser Tätigkeit wird sie auf den Fotografen stoßen, also jenen Menschen, der unmittelbar gegen den Fotoapparat und die Medien kämpft, und durch diese hindurch gegen den zu unserer Programmierung ansetzenden Totalitarismus. So ist die Aufgabe einer solchen Fotokritik, zur Emanzipation des Fotografen und durch ihn hindurch der Gesellschaft überhaupt beizutragen.<sup>617</sup>

Nirgendwo sonst im Gesamtwerk Flussers findet sich eine Stelle von ähnlich explizit formulierter politischer, auf die Gesellschaft gerichteter, Intention: Flusser hielt politisches Engagement innerhalb des historisch-politischen Paradigmas für der geschichtlichen Phase der Menschheitsentwicklung zugehörig und daher für überholt. Die oben zitierte Stelle jedoch macht deutlich, daß auch hinter den in Flussers Kommunikologie unternommenen phänomenologischen Analysen von Kommunikationsweisen in einer Gesellschaft letztlich eine Wirkungsabsicht verborgen war: Flusser muß selbst dem wiederholt von ihm verworfenen *Projekt Aufklärung* zugerechnet werden; niemals war er der angeblich unpolitische Mensch, als der er häufig kritisiert worden ist. Der von Flusser selbst vorgetäuschte anti-humanistische, mitunter nihilistisch wirkende Ansatz verdeckt leicht den

<sup>616</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 43.

Umstand, daß es vor allem gesellschaftliche Tatbestände waren, denen seine Thesen galten, deren appellativer Charakter ja nicht zu überhören ist. Eine sozial-teleologische Komponente steht im Mittelpunkt von Flussers Denkanstrengungen; ihre oberflächliche Überdeckung durch forsch-kühle Forderungen nach einer radikal technisierten Zukunft darf nicht den Eindruck erwecken, es sei für Flusser nicht letztlich um die Qualität des Zusammenlebens von Menschen gegangen. Dies ist vielmehr der Kern seines Denkens, und das Täuschungsmanöver der Abwendung vom Individuum und der Zuwendung zu abstrakten Kommunikationsmustern zwischen *Gedächtnissen* kann als Kern der flusser'schen Argumentationsfigur gesehen werden. Allerdings vollzieht Flusser vorbildlich den von ihm selbst geforderten Schritt vom politischen zum kalkulatorischen Denken und Handeln, wenn er gesellschaftliche Wirkungen durch praktizierte Apparatkritik anstrebt.

### **Exkurs: Der Apparat. Eine kleine Motivgeschichte**

Ursprünglich mit seiner – bereits hier negativen – sozialen Zusatzbedeutung versehen worden ist der Apparat wohl von Max Weber. In seinem Vortrag „Politik als Beruf“ von 1919 etwa, setzt Weber – wie später Kafka – „Maschine“ und „Apparat“ gleich und betont zugleich bereits die totalitäre Tendenz derselben:

Das Entscheidende ist, daß dieser ganze Menschenapparat – die „Maschine“, wie man ihn in den angelsächsischen Ländern bezeichnenderweise nennt – oder vielmehr diejenigen, die ihn leiten, den Parlamentariern Schach bieten und ihnen ihren Willen ziemlich weitgehend aufzuzwingen in der Lage sind. [...] Wer die absolute Gerechtigkeit auf Erden mit Gewalt herstellen will, der bedarf dazu der Gefolgschaft: des menschlichen „Apparates“. [...] Von dem Funktionieren dieses seines Apparates ist der Führer in seinem Erfolg völlig abhängig.<sup>618</sup>

Max Weber und sein ihm in wissenschaftlichen und politischen Fragen eng verbundener Bruder Alfred wandten sich gegen die [...] „Richtung eines Staatssozialismus“, weil sie darin nur „eine neue Art der Verknechtung des Einzelnen an ‚Apparate‘“ sahen. Marianne Weber erzählt in der Biographie ihres Mannes, Alfred Weber habe „in geistvoller Art“ den Gedanken herausgearbeitet, „daß zunehmende wirtschaftliche Betätigung des Staats Wachstum der bürokratischen Apparate bewirkt und eine zunehmende Menschenzahl zu Beamten und Dienern macht, die zugunsten ihres Pöstchens auf selbständiges politisches Urteil verzichten müssen.“ Der bürokratische Apparat sei notwendig zur technischen Bewältigung bestimmter Aufgaben, „aber seine staatsmetaphysische Verherrlichung schafft Knechtsseelen.“<sup>619</sup>

---

<sup>617</sup> Flusser: Kriterien – Krise – Kritik. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 101.

<sup>618</sup> Weber, 34 – 62.

<sup>619</sup> Hermsdorf, 181.



Auch Rosa Luxemburg bedient sich – deutlich pejorativ – dieser Metapher, die bereits damals, in den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts, im Begriff ist, so in den Sprachgebrauch einzugehen, daß ihr Metaphorisches nicht mehr wahrgenommen wird: „Der staatliche Apparat mit seiner unendlichen politischen Zersplitterung, seiner mangelnden öffentlichen Sicherheit, seinem Wust an zoll- und handelspolitischen Verkehrtheiten hemmte und belästigte“, so schreibt sie etwa, „den neuen Verkehr und die neue Produktion auf Schritt und Tritt.“<sup>620</sup>

Bezeichnend ist, daß der Apparatbegriff, wird er von marxistischen Theoretikern benutzt – und nur dann –, häufig von seinen sonst selbstverständlich negativen Konnotationen befreit ist. Der „Apparat“ ist dann, etwa bei Lenin, ein an sich neutrales Gebilde, dessen Wert nicht in erster Linie von strukturellen Kriterien, sondern vor allem davon abhängig ist, welche Klasse ihn besitzt bzw. bildet:

Eine „Regierung aus den Parteien der Sowjetmehrheit“ bedeutet, daß ein Personenwechsel in der Regierung stattfindet, der ganze alte Apparat der Regierungsmacht aber unangetastet beibehalten wird, ein Apparat, der durch und durch bürokratisch, durch und durch undemokratisch und unfähig ist, ernsthafte Reformen durchzuführen [...]. „Die Macht den Sowjets“, das bedeutet die radikale Umgestaltung des ganzen alten Staatsapparats, dieses Bürokratenapparats, der alles Demokratische hemmt, das bedeutet, diesen Apparat zu beseitigen und durch einen neuen, einen Apparat des Volkes zu ersetzen, d.h. durch den wahrhaft demokratischen Apparat der Sowjets<sup>621</sup>.

Der „Apparat“ hatte bereits seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine allgemein namensstiftende Funktion für Modelle selbsterhaltender Organisationsformen angenommen, die unabhängig von den Zwecken, für die sie eingerichtet worden waren, selbsttätig und träge weiterlaufen konnten. Gleich am Beginn von Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“ von 1914 steht ein Apparat: „[...] Nun sehen Sie aber diesen Apparat“, fügte er [= der Offizier, AS] gleich hinzu, trocknete die Hände mit einem Tuch und zeigte gleichzeitig auf den Apparat. „Bis jetzt war noch Händearbeit nötig, von jetzt aber arbeitet der Apparat ganz allein.“<sup>622</sup>

„Nie läßt sich der ganze Apparat“ so rezensiert Kurt Tucholsky Kafkas „Amerika“ und bezieht sich damit auf die soziale Seite von dessen Bedeutung, „völlig übersehen; in allen

---

<sup>620</sup> Luxemburg, 583.

<sup>621</sup> Lenin, 380.

<sup>622</sup> Kafka, 57.

Büchern Kafkas gibt es solch einen ungeheuern, umständlichen, endlosen Apparat, der keine Allegorie ist, sondern Niederschlag des Lebens in einem sieghaft Wehrlosen.“<sup>623</sup>

Hier beginnt die Bedeutungseingrenzung, die der Begriff in Folge des industrialisierten Völkermords der Jahrhundertmitte und auch aufgrund der Texte Hans G. Adlers und Hannah Arendts erfährt: das Konzentrationslager als Prototyp des Apparats. Dieses Konzept hatte Hannah Arendt bereits von H.G. Adler übernommen, dem ersten und genauesten Beschreiber der Funktionsweise des Konzentrationslagers Theresienstadt. Arendt war unter den frühesten Leserinnen und Förderern Adlers, der den „unübersichtlichen ineinandergereihten Apparat“ des Konzentrationslagers explizit „mit den rational nicht auffassbaren Behörden in Kafkas Romanen“<sup>624</sup>, also mit den Beamtenapparaten in „Das Schloss“ und „Der Proceß“, vergleicht. Er beschreibt ihn wie folgt:

Der administrative Apparat wurde zum Selbstzweck. Die Beamten konnten gar nicht mehr anders, als in den Absonderlichkeiten eines starren Schemas denken und nahmen sich im Amte oft ungemein wichtig, selbst wenn sie, wie es die Regel war, das Amt nicht als wertvoll empfanden. [...] Man wollte kommandieren und sich nach Paragraphen richten, obwohl nur ein gesundes Gefühl und praktische Vernunft als Leitfaden dienen konnten. So vergeudete sich die Verwaltung, deren Hypertrophie zwar gelegentlich verspürt wurde, aber alle Reformen mißglückten und vermehrten meist nur das Übel. Allerdings gab es auch vernünftige Männer in der Verwaltung, aber sie wurden in das System gepreßt.<sup>625</sup>

In seiner Dissertation über „Auschwitz und die deutsche Geschichtswissenschaft“ arbeitet Nicolas Berg die Maschinenmetaphorik bei Adler heraus, die, sei es über Arendt oder unmittelbar, ihren Weg bis in die Schriften Flussers gefunden hat:

Die Vokabeln seiner NS-Interpretation stammen vorwiegend aus dem Bereich der Maschinenmetaphorik: „Instrument“, „Druck“, „Apparat“, „Mechanismus“, „funktionieren“, „Treibstoff einer Maschine“ u.a. mehr. [...] Höß [Rudolf H., Kommandant des KZ Auschwitz, AS] war für Adler das Beispiel für „ein Zeugnis des mechanischen Materialismus“, für einen „möglichst klaglos funktionierenden *Apparat*, dem er sich und seine Untergebenen unterwarf, dem er die Häftlinge wie den Treibstoff einer *Maschine* lieferte“.<sup>626</sup>

Das Thema des unverantwortlichen Funktionärs klingt hier an, das Arendt dann in „Eichmann in Jerusalem“ beispielhaft und detailliert ausführt, und auf das auch Flusser eingeht:

---

<sup>623</sup> Tucholsky, 79.

<sup>624</sup> Adler, 404.

<sup>625</sup> Adler, 404.

<sup>626</sup> Berg, 627.

Ein „Operator“ (oder Apparatschik) ist ein „Mensch“ in einem neuen, posthistorischen Sinn: Weder ist er „tätig“ (ein Handelnder, ein „Held“), noch ist er „leidend“ (ein Behandelter, ein „Dulder“), sondern er funktioniert in Funktion von Funktionen, die in seiner Funktion funktionieren. Dieses nachgeschichtliche Dasein, dieses Dasein nicht nur jenseits von gut und böse, wahr und falsch, schön und häßlich, sondern überhaupt jenseits der Kategorie aktiv – passiv, umgibt uns seit Jahrzehnten von allen Seiten (Beispiele: Eichmann, Manager, Parteisekretär, General, kurz „Funktionär“), kann aber trotz gründlicher Analysen noch nicht in unsere anthropologischen Kategorien eingebaut werden.<sup>627</sup>

Auch bei Arendt verbirgt sich hinter dem Apparat ein Programm, eine Ideologie, die ihn programmiert hat: „The truth is, [...] that the real nature of all ideologies was revealed only in the role that the ideology plays in the apparatus of totalitarian domination.“<sup>628</sup> Arendt betrachtet den totalitären Staat als Apparat, und als dessen hervorstechendes Kennzeichen seine Menschenfeindlichkeit:

Totalitarian states strive constantly, though never with complete success, to establish the superfluity of man – by the arbitrary selection of various groups for concentration camps, by constant purges of the ruling apparatus, by mass liquidations. Common sense protests desperately that the masses are submissive and that all this gigantic apparatus of terror is therefore superfluous; if they were capable of telling the truth, the totalitarian rulers would reply: The apparatus seems superfluous to you only because it serves to make men superfluous.<sup>629</sup>

Wiederholt bezieht sich Flusser in seiner Apparatkritik auf Hannah Arendt. Fraglos weist sein Werk ohnehin eine deutliche Nähe zu existenzphilosophischen Positionen auf. Auf Martin Heidegger nimmt er explizit Bezug; doch auch Gedanken Karl Jaspers‘ und Jean-Paul Sartres spielen in Flussers Überzeugung von der Notwendigkeit einer *Empörung* des Menschen aus der Subjektivität und der eigenverantworteten Selbstenwerfung in der dialogischen Projektion hinein. Flussers Bezugnahme auf Hannah Arendt jedoch ist konkret; er spricht vom *Totalitarismus des Apparats*, wo bei Arendt vom monströsen *Apparat des Totalitarismus* die Rede ist.

Flusser bezeichnet, wie Kafka im oben angeführten Beispiel, mit „Apparat“ nie nur Maschinen oder nur soziale Gebilde, sondern immer beides zugleich.

Flusser spielt bewusst mit der Vieldeutigkeit des Begriffes, der von Verwaltungsapparaten und Regierungsapparaten bis hin zu Messapparaten und chirurgischen Apparaten reicht, geht es ihm doch einmal mehr darum aufzuzeigen, dass das Technische und das Soziale untrennbar voneinander sind.<sup>630</sup>

<sup>627</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 151.

<sup>628</sup> Arendt, 168.

<sup>629</sup> ebd., 155.

<sup>630</sup> Guldin, Finger, Bernardo: Vilém Flusser, 89 f.

Die Existenzphilosophie schließlich, die in ihrer konservativ-christlichen Spielart, Westdeutschland in der Nachkriegszeit stark geprägt hat, führte zu zahllosen Variationen des Apparatethemas, meist in popularisierender Anlehnung an Karl Jaspers. Beispielhaft erwähnt sei hier lediglich der evangelische Theologe Helmut Thielicke, der mit seinem „Stundenbuch“ „Der Einzelne und der Apparat. Die Freiheit des Menschen im technischen Zeitalter“ Jaspers' Analysen zur *geistigen Situation der Zeit* in leicht zugängliche, anti-materialistische Erbauungsliteratur überführte.

### **Apparate und Operatoren**

Flussers Analysen können, weil er sich vom Glauben an den Primat der Eigentumsverhältnisse hinsichtlich der Machtstrukturen in einer Gesellschaft verabschiedet hat, auch großzügig nicht mehr dem historischen Materialismus oder der kritischen Theorie im engeren Sinne zugerechnet werden. Doch er liefert Analysen der unter veränderten technischen Bedingungen sich verändernden Arten und Weisen, gesellschaftliche Macht auszuüben. Die Schlußfolgerungen spricht er noch klar aus; den plakativen politischen Appell im Sinne einer tagespolitischen, parteipolitischen Verwertbarkeit vermeidet er jedoch stringent. Die beträchtliche Vorleistung für gesellschaftliche Veränderungen im Sinne einer dialogischen, demokratischen Stärkung der gesellschaftlichen Kohärenz, die Flusser damit erbracht hat, wurde jedoch als solche bislang kaum wahrgenommen.

Als Quelle der Flut technischer Bilder, die uns diskursiv überschwemmt, macht Flusser im Sinne von Edmund Husserls *phänomenologischer Reduktion* und mit Hilfe der Methode der *Epoché*<sup>631</sup> ein System ausfindig, das er *Komplex Apparat-Operator* nennt.

Der Begriff „Komplex“ verweist darauf, daß es sich bei dieser als Black Box gedachten bildererzeugenden Einrichtung um einen Apparat (z.B. um eine Fotokamera, eine Fernsehanstalt oder Werbeagentur, ein Museum, einen Fotokopierer etc.) handelt, in dem einige Funktionen möglicherweise von Menschen übernommen werden, andere von Maschinenteilen oder einer Software. Dieser Komplex funktioniert nur in einem engen Zusammenwirken von Apparat und Operator.

---

<sup>631</sup> Husserl, 140.

Weder funktioniert der Apparat in Funktion des Operators (etwa wie sich der Schmied des Hammers bedient), noch funktioniert der Operator in Funktion des Apparates (etwa wie der Arbeiter in Funktion der Maschine und des Industrieparks) Vielmehr sind die Funktion des Apparats und die des Operators miteinander verschmolzen.<sup>632</sup>

Es hat kaum einen Sinn, das enge Ineinandergreifen von einem Apparat und seinem Operator zu entwirren zu versuchen.

It is not important for the understanding of such a future [...] to try to whiten the black box, to try to understand how it works. [...] One may disregard the wheels and screws that constitute the apparatus (the countless "media," "programmers," and other human and quasi-human operators who compose it), and concentrate upon the images as they come out of the box left black [...]. In other words, it is not necessary to analyse the whole hopelessly complex system that stands behind a TV program if one wants to understand the present crisis of rational thinking and acting.<sup>633</sup>

Der Apparat-Operator-Komplex verwandelt Texte (z.B. die Geschichte) in technische Bilder (z.B. Fernsehprogramme). „Werkzeuge sind empirische, Maschinen sind mechanische und Apparate neurophysiologische Hand- und Körpersimulationen.“<sup>634</sup>

Ich glaube, dass wir jetzt [...] neue Paradigmen anzuwenden beginnen und dass wir zum Beispiel nicht mehr Werkzeuge als Simulanten von Organen, sondern als Simulanten des Zentralnervensystems zu erzeugen beginnen. So was nennt man Apparate. Und die Apparate sind Werkzeuge, die dazu neigen, immer kleiner zu werden und immer unsichtbarer und billiger. [...] Ich wiederhole, in der Neuzeit funktionierte der Mensch in der Funktion der Maschinen. Jetzt beginnt sich ein neues Verhältnis darzustellen, wo die Apparate in Funktion des Menschen und die Menschen in Funktion des Apparates funktionieren, eine bi-univoke Funktion, um das etwas eleganter zu sagen. Wissen Sie, man kann es vielleicht so ausdrücken, in einem kurzen Satz: Der Apparat tut, was der Mensch will, aber der Mensch kann nur wollen, was der Apparat tun kann.<sup>635</sup>

Den *Komplex Apparat-Operator* erkennt Flusser als die treibende Kraft hinter allen gegenwärtigen sozialen und technologischen Veränderungen. In seiner „Kommunikologie“ demonstriert er, wie

dieser für die Gegenwart so bezeichnende Komplex Apparat-Operator Texte verschlingt, um sie als Technobilder wieder auszuspuken. Die „Informationsquelle“, welche uns ständig programmiert, ist funktionell ein gigantisches Relais, welches lineare Codes in Technocodes, Geschichte in Nachgeschichte umkodiert. Die Geschichte fließt aus den Texten (und vor allem aus den wissenschaftlichen und technischen Baumdiskursen) in die Komplexe Apparat-Operator (zum Beispiel in die Amphitheaterdiskurse des Fernsehens, der Filmindustrie, der

<sup>632</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 151.

<sup>633</sup> Flusser: The Future of Writing, 303.

<sup>634</sup> Flusser: Die Fabrik. in: Flusser: Medienkultur, 167.

<sup>635</sup> Flusser: Zur Zukunft der Werkstatt. in: Flusser: absolute Vilém Flusser, 210.

Reklame, der Illustrierten), um als Nachgeschichte (in Flächencodes) über eine zur Masse verschmolzene Menschheit rundgefunkt zu werden.<sup>636</sup>

Flussers zentrale Frage ist, wie dieser Komplex unsere Interaktion mit der Welt verändert, wenn er Texte, wie Geschichte, in Technobilder, wie Fernsehprogramme, verwandelt und so unsere Rezeption von Texten behindert:

Wenn gesagt wird, daß gegenwärtig jedes historische Engagement in Funktion des Komplexes Apparat-Operator geschieht, um dort zu Programm zu werden, und jede wissenschaftliche Forschung, künstlerische Tätigkeit und politische Handlung in letzter Analyse das Ziel hat, in Technobilder umkodiert und in einem Amphitheater ausgestrahlt zu werden, so ist nicht nur gemeint, daß jeder Roman ein virtuelles Filmskript ist, sondern vor allem, daß jede Handlung, beginnend mit einer politischen Rede und endend mit Revolution oder Krieg, für einen Apparat-Operator-Komplex bestimmt ist. Wenn aber jede historische Handlung ein Engagement für einen Apparat-Operator-Komplex ist, dann geht, strenggenommen, die Geschichte ihrem Ende entgegen. Denn dies bedeutet, vom Standpunkt der Codes aus gesehen, daß alle Texte auf ein Umkodieren in Technobilder zielen.<sup>637</sup>

Wenn es uns nicht gelinge, eine Kritik der Technoimagination und der Apparate, die sie herstellen, zu entwickeln, werde die Geschichte im engeren Sinn zu Ende gehen. Was dann folgen werde, ist die ewige Wiederkehr des Lebens innerhalb des Apparats, der von seiner eigenen Trägheit angetrieben wird.

Unsere Abhängigkeit vom Apparat hindert uns daran, in Hinsicht auf Apparate zweckorientierte oder kausale Fragen zu stellen. „Wozu ist Frankreich da?“ oder „Warum Industrialisierung?“ (um nur zwei sehr typische Beispiele von Apparaten zu nehmen) sind theoretisch mögliche, aber existentiell falsche Fragen, denn sie setzen eine Transzendenz gegenüber den Apparaten voraus, über die wir nicht verfügen. Wir sind darauf beschränkt, allein funktionale Fragen zu stellen, denn „leben“ heißt für uns, im Apparat und als Funktion des Apparats zu funktionieren. Deshalb hat es keinen Sinn, „sich vom Apparat zu befreien“. Jenseits des Apparats gibt es nichts zu tun.<sup>638</sup>

### **Exkurs: Personalisierte Medien**

Unsere Dialoge gehen so archaisch vor sich wie vor der Industriellen Revolution, und mit Ausnahme des Telephons dialogisieren wir eigentlich noch genauso wie zur Zeit Roms,<sup>639</sup> während die uns berieselnden Diskurse sich der letzten Errungenschaften der Wissenschaft bedienen. Jede Hoffnung auf Verhütung der totalitären Gefahr der Massifizierung durch programmierende Diskurse aber ist in der Möglichkeit zu suchen, die technischen Medien dem Dialog zu öffnen.<sup>640</sup>

<sup>636</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 151 f.

<sup>637</sup> ebd., 153.

<sup>638</sup> Flusser: Gesten, 34.

<sup>639</sup> Flusser schrieb dies vor dem Aufkommen des Internet (Anm. AS).

<sup>640</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 286 f.

Flusser schrieb diese Zeilen 1977. Damals war das Internet und der mit ihm zusammenhängende Umbruch der Einstellung zu – und des Umgangs mit – Medien nicht mehr als ein Konzept, eine aus dem netzdialogischen Prinzip abgeleitete Wunschvorstellung Flussers. Die Flut der heutigen Mediengadgets und fiktionalen personalisierten Nutzungsräume im Medium hat zu einer Abkühlung der politischen Implikationen geführt, die mit dem Begriff „Massenmedium“ einhergingen. Während *mp3*-Spieler, *iPods* oder andere tragbare Multimedia-Abspielgeräte rein rezeptiv und diskursiv sind, scheinen andere personalisierte Medien, Medientechnologien oder -umgebungen wie Blogs, E-Mail-Accounts, Mobiltelefone, *Blackberrys*, *MySpace*, *Second Life*, *Facebook* oder *YouTube*, zu ermöglichen, was Flusser erhoffte, als er in den siebziger Jahren das Internet, also einen technisch implementierten Netzdialog, beschrieb und vorhersagte. Offenkundig eignen sich diese Medien und Apparate zur Verwirklichung eines verantwortungsvollen *Netzdialogs* mit Kanälen, die reversiblen Datenfluß in verschiedene Richtungen ermöglichen. Sie sind tatsächlich die Materialisierung von netzdialogischen Strukturen.

Im Lichte von Flussers medientheoretischem Werk gibt es jedoch auch eine andere, in ihren Auswirkungen diametral entgegengesetzte Konsequenz, die diese neuesten Medien mit sich bringen.

Ein weitverbreiteter Zugang zur Technologie und hohe Medienkompetenz haben, so wird häufig betont, pädagogische, didaktische und informatorische Effekte und fördern die Demokratisierung. Viele Menschen lernen, mit Medien umzugehen und den Apparat zu bedienen.

Mit anderen Worten: Personalisierte Medien verwandeln Nutzer in Operatoren des Apparats. Und diese Operatoren sind keine Programmierer. Sie haben nur begrenzte Kontrolle über, nur zweitrangigen Zugang zum Apparat, den sie zu besitzen glauben. Das Programm hinter dem Apparat, dessen Operator sie geworden sind, bleibt ihnen vollständig entzogen, sowohl im technischen als auch politischen oder wirtschaftlichen Sinn. In gewisser Weise besitzt es sie. Und dennoch genießen sie, woran zu glauben sie programmiert worden sind: eine größere Mobilität, mehr Freiheit, mehr Selbstbestimmung und Individualität. Natürlich sind diese Überzeugungen auf gefährliche Weise irreführend, weil nicht einmal die Programmierer des Apparats willens oder in der Lage sind, die Situation zu verändern. Sie sind dies einfach

deshalb nicht, weil sie auch als Programmierer Teil des Systems, des Komplexes sind, und – eben in ihrer Identität als Programmierer – nur in Abhängigkeit vom Apparat existieren.

Personalisierte Medien verwandeln Nutzer in Operatoren. Die Konsequenz ist, daß diese Menschen – mögen sie sich selbst auch als medienkompetent einschätzen – zu Funktionären werden. Sie werden zum Appendix der nutzerfreundlichen, kleinen Apparate, die sie benutzen. „Was Systeme vom Typ ‚Fernsehkiste‘ kennzeichnet, ist, daß der mit ihnen Spielende selbst zum Spielball des Spiels wird: er scheint das Spiel zu meistern, ohne es zu durchschauen, und das Spiel verschluckt ihn.“<sup>641</sup>

*iPods erzeugen iOperatoren.* Je mehr der Apparat persönliches Design, persönliche Einstellungen des Interfaces zuläßt oder fordert, desto stärker involviert und abhängig von der Funktion, die sie innerhalb der Black Box des Komplexes Apparat-Operator übernehmen, werden die Nutzer dieser Technologien.

### **Staudämme der Geschichte**

Wenn der Apparat lineare Texte in technische Bilder verwandelt, dann verarbeitet er geschichtliches Denken zu Bildern, denen das kausale, finale Voranschreiten verbaler Linearität fehlt.

Die ganze Geschichte strömt gegenwärtig dem Komplex Apparat-Operator entgegen, um dort in Nachgeschichte umcodiert zu werden. Dadurch wird der Komplex Apparat-Operator [...] zu einem Staudamm der Geschichte, also zu dem, was einst Utopie, Fülle der Zeit, Reich Gottes, kommunistische Gesellschaft usw. hieß. Das Ziel der Geschichte ist es, ein Fernsehprogramm zu werden. Der Komplex Apparat-Operator wird zu einem Geschichtsgedächtnis, zu einer historischen Konserve. Man kann Cäsar oder die Mondlandung immer wieder im Film sehen.<sup>642</sup>

Ereignisse werden in Szenarien verwandelt.<sup>643</sup> Sie erstarren zu technischen Bildern, die ewig von einem trägen Apparat reproduziert werden. Selbstverständlich hat dies schwerwiegende

---

<sup>641</sup> Flusser: Fernsehen, 2.

<sup>642</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 152.

<sup>643</sup> In einem mit „Geschichtsbewusstsein made in Hollywood. Übernehmen Kino und Fernsehen die Geschichtsschreibung?“ überschriebenen Artikel in der Neuen Zürcher Zeitung illustriert Christa Piotrowski,



Folgen nicht nur für den von Geschichtlichkeit geprägten Blick auf Geschehnisse; es schreibt dem technischen Bild auch eine neue Rolle zu.<sup>644</sup> In technischen Bildern ist kein Fortschritt, kein Fortschreiten, angelegt wie in der Schrift, die anders als linear, final, progressiv, kausale Zusammenhänge darstellend, gar nicht vorstellbar ist.

Technische Bilder sind nun allgegenwärtig. Sie umkreisen uns ewig, und sie sind ihrer geschichtlichen Bedeutung beraubt.<sup>645</sup> „Das Fernsehen verwandelt ungerührt alles in Stoffe, denen es seine Form aufdrückt. So zerstört es auch die Orte und die Geschichte. [...] Das Fernsehen ist ein moderner König Midas: Was es berührt, verwandelt sich in graue Fernsehrealität.“<sup>646</sup>

Heute beklagen sich Kriegsreportagen, die im Irak amerikanische Soldaten fotografieren, darüber, daß authentische Fotos nicht mehr möglich sind, weil diese Soldaten, sobald eine Kamera auf sie gerichtet wird, zu Darstellern von Soldaten im Einsatz werden und Bilder reinszenieren, wie sie und wir alle sie bereits durch zeitlos kreisende Fotografien kennen.<sup>647</sup> Auch bei anderen zunächst politisch-historisch wirkenden Aktionen wie etwa Entführungen, spielt das kreisende Geschichtsgedächtnis der technischen Bilder im Grunde die Hauptrolle: „Die Zirkulation der Bilder wird zum ureigentlichen Mittel der Entführer.“<sup>648</sup> Exakt dies hat Flusser 1990 präzise in seinem Aufsatz über „Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder“ beschrieben:

---

vermutlich ohne Kenntnis von Flussers These vom Technobild als Staudamm der Geschichte, eben diese These: „In den USA wird historisches Bewußtsein immer mehr von Film und Fernsehen geprägt. [...] Alles, was sie [= die Filmemacher, AS] produzierten, werde zur Wahrheit, zur visuellen Realität, die eine Generation akzeptiere. [...] Hollywoods Filmemacher mit ihren impressionistischen Bildern aus der Vergangenheit haben in der Tat die Rolle einflussreicher Geschichtsschreiber übernommen. [...] **Historie als Spektakel**“ (Piotrowski, 36).

<sup>644</sup> Hier schließt die Analyse der (Re-)Präsentation der rumänischen Revolution von 1989 durch Jean Baudrillard an. Er erläutert an ihrem Beispiel die nahezu absolute Macht der technischen Bilder bzw. des Apparates über historisches und politisches Denken. Es sei, so schreibt er, „anzunehmen, dass die Befreiung des Bildes dieses auf ganz natürliche Weise zur Täuschung führt, (genauso wie das Kino, von dem man doch glaubte, es habe sich der objektiven Dokumentation verschrieben, sich spontan zur Fiktion hingerissen fand). Das ist die echte Befreiung des Bildes, und wenn wir diese extreme Logik nicht akzeptieren wollen, müssen wir immerhin folgende Evidenz akzeptieren: Die Information wird die Revolution zunichte machen, sie wird die aktuelle Aura zerstört haben – und rückblickend sogar zweifellos auch jene des Originals. [...] Aber kann sich der Prozess der Information und der Medien überhaupt öffnen? Auf keinen Fall, und zwar eben wegen dieser [...] Rückwirkung ins Unendliche.“ (Baudrillard: Die Freiheit als Opfer der Information oder Das Temesvar-Syndrom, 154 f.).

<sup>645</sup> Bernd Graff schreibt am 30. Mai 2008 in der Süddeutschen Zeitung über das Onlineportal YouTube: „Das Konzept ist Selbstreferentialität pur: Des Mediums, der Bilder, der Band, der Beiträger. Alles dreht sich, doppelt sich, spielt an und verweist doch nur auf sich selber.“ (Graff, 15).

<sup>646</sup> Körte, 4.

<sup>647</sup> Der Historiker Rainer Wirtz „wies darauf hin, dass der Zeitzeuge, die Zentralfigur des Geschichtsfernsehens, in seinen Erinnerungen oft schon medial geprägt sei.“ (Wolf, 14).

<sup>648</sup> Klöckner, 15.

So läßt sich zum Beispiel sagen, daß der Hauptgrund für Mondlandungen oder Flugzeugentführungen darin besteht, im Fernsehen übertragen zu werden und damit ein bestimmtes Verhalten bei den Bildempfängern hervorzurufen. Man kann sagen, daß dies der Anfang vom Ende der Geschichte ist: Sie war nicht länger eine lineare Abfolge von Ereignissen, sondern wurde nun zum Input der Bilderproduktion.<sup>649</sup>

Ursache und Wirkung haben sich verkehrt; das ist, was Flusser mit „Ende der Geschichte“ bezeichnet: nicht etwa, daß nichts mehr geschähe, sondern daß die Bilderproduktion nicht mehr von historischen Ereignissen ausgelöst und veranlaßt wird, sondern daß diese Ereignisse nun zum Vorwand für das eigentliche Ziel, das Bild, dienen. „Die Welt ist für die Technobilder nicht Ziel, sondern Rohmaterial.“<sup>650</sup>

Technische Bilder sind Flächen, die wie Staudämme wirken. Die traditionellen Bilder fließen in sie ein und werden ewig reproduzierbar: Sie kreisen in ihnen (etwa in Form von Posters). Die wissenschaftlichen Texte fließen in sie ein und werden dort aus Zeilen in Sachverhalte umcodiert und gewinnen magischen Charakter (etwa in Form von Modellen, die die Einsteinsche Gleichung vorstellbar zu machen versuchen). Und die billigen Texte, diese Flut von Zeitungsartikeln, Flugblättern, Romanen usw. fließen in sie ein, und die ihnen innewohnende Magie und Ideologie verwandeln sich in programmierte Magie der technischen Bilder (etwa in Form der Fotoromane). So saugen die technischen Bilder alle Geschichte in sich auf und bilden ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft. Nichts kann dieser Sogkraft der technischen Bilder widerstehen – keine künstlerische, wissenschaftliche oder politische Aktivität, die nicht auf sie abzielt, keine Alltagshandlung, die nicht fotografiert, gefilmt, videotaped werden will. Denn alles will ewig im Gedächtnis bleiben und ewig wiederholbar werden. Alles Geschehen zielt gegenwärtig auf den Fernsehschirm, die Kinoleinwand, das Foto, um sich dadurch in einen Sachverhalt zu übersetzen. Damit verliert jedoch zugleich jede Handlung ihren geschichtlichen Charakter und gerät zum magischen Ritual und zu einer ewig wiederholbaren Bewegung. Das Universum der technischen Bilder, so wie es beginnt, sich um uns herum abzuzeichnen, stellt sich als Fülle der Zeiten dar, in der alle Handlungen und Leiden unablässig kreisen.<sup>651</sup>

### **Exkurs: Medienkunst und das Verschwinden der Interaktivität**

Noch 1993 erklärten Georg Hartwagner, Stefan Iglhaut und Florian Rötzer in einem gemeinsamen Text:

Interaktion mit künstlerisch eingesetzten Computersystemen – und hier ist nicht nur die kognitive Wechselwirkung zwischen einem Werk und einem Rezipienten gemeint, wie sie in rezeptionsästhetischen Ansätzen untersucht wurde – bringt noch kaum in ihren Konsequenzen bedachte Umstellungen der Produktions-, Rezeptions- und Präsentationsweisen von Kunst mit

<sup>649</sup> Flusser: Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 241. Dazu auch: „Der Sinn der Mondlandung ist das Bild. Eine Flugzeugentführung geschieht für das Bild. Der Sinn der politischen Handlung ist das Bild. Das Bild ist das Ziel der Geschichte geworden.“ (Flusser: Kommunikologie weiter denken, 168).

<sup>650</sup> Flusser: Filmerzeugung und Filmverbrauch. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 164.

<sup>651</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 18 f.

sich, denn wir sind noch immer daran gewöhnt, dem fertigen Werk eines Künstlers passiv gegenüberzustehen und es nur kognitiv zu interpretieren. Ein interaktives Werk hingegen ist eher mit einem Instrument zu vergleichen, bei dem der Künstler bestimmte Randbedingungen und Regeln, also einen Kontext, definiert, während der ehemalige „Zuschauer“ zum spielen aufgefordert wird und durch seine Aktivität das Kunstwerk erst realisiert“.<sup>652</sup>

Heute jedoch ist der Begriff der *Interaktivität*, wie verschiedene Theoretiker bemerkt haben, obwohl er vor nur zehn Jahren noch äußerst populär war, nahezu vollkommen aus dem Kunstjargon verschwunden.<sup>653</sup>

Kaum jemand scheint sein geräuschloses Verschwinden überhaupt bemerkt zu haben. Wie konnte es dazu kommen? Läßt sich dieses Verschwinden mit Flussers Überlegungen plausibel erklären?

Wenn Flussers These zutrifft, daß dialogische Medientechnologien, Texte und traditionelle Bilder vom Apparat geschluckt und dann als diskursive Technobilder wieder ausgespuckt werden – wo bliebe dann Raum für Interaktivität? Auf Dauer kann es diesen Raum im Reich der Apparate nicht geben. In den dreißiger Jahren bereits betonte Bertolt Brechts Radiotheorie die dialogischen Möglichkeiten des damals neuesten Mediums. Doch eine Allianz von militärischen, politischen und wirtschaftlichen Interessen sabotierte diese Art der Nutzung und stellte sicher, daß das Radio die kommunikative Einbahnstraße werden würde, die es bis heute geblieben ist. Später, in den sechziger Jahren, wiesen Flusser und andere ebenso vergeblich auf die potentiell dialogischen Möglichkeiten des Fernsehens hin.

Selbst dort, wo man ihn am sichersten erwarten zu können glaubt, ist der Begriff der *Interaktivität* heute verschwunden: im Bereich der Computer- und Videospiele und der Software. Er hat ungefähr um dieselbe Zeit abgedankt, in der *Big Brother* Sendungen und andere Fernsehprogramme, die für eine besonders passive Art des Konsums gedacht waren, dominierend wurden: Ende der neunziger Jahre.

Möglicherweise, so die Hypothese, haben ja die Rezipienten erkannt, daß die Art von *Interaktivität*, wie sie von *interaktiver* Medienkunst angeboten wird, üblicherweise von sehr

---

<sup>652</sup> Hartwagner, Iglhaut, Rötzer: Vorwort. Künstliche Spiele, 10. in: Hartwagner, Iglhaut, Rötzer, 9 – 12. Über die kontrastiv-simplifizierende Zielsetzung dieser Aussage ließe sich streiten: Auch ohne konstruktivistische Ansätze zu berücksichtigen, muß man doch davon ausgehen, daß Kunstwerke stets den Rezipienten zu ihrer Vollendung benötigen, und daß von Passivität bei ihrer Rezeption also keine Rede sein kann.

<sup>653</sup> „I surely remember a time when Interactivity was one of the new key words, whereas it has almost disappeared from the art jargon, just as quickly as it had been put up there“, schrieb mir Melentie Pandilovski, der frühere stellvertretende Leiter des Soros-Centers in Skopje und heutige Direktor der Experimental Art Foundation in Adelaide, am 27.7.2006. Vgl. auch Ströhl: What Happened to Interactivity?, 46 f.

beschränkter Reichweite ist; sie kann die Grenzen nicht überschreiten, die ihr vom Künstler vorgegeben worden sind, und alle möglichen Aktionen und Reaktionen auf Seiten des Rezipienten sind von einem Programmierer vorhergesehen worden. Und natürlich fordern Rezipienten meist keine Interaktivität ein, eben weil sie Rezipienten sind und über Jahrhunderte konditioniert wurden, Kunst auf weitestgehend passive Weise zu konsumieren.

In jedem Fall hat der Apparat das Konzept fortschreitender dialogischer Teilhabe an einem Prozeß (wenn dieser auch häufig auf einer Täuschung beruht haben mag) durch eine unpräzise Verabreichung diskursiver Gaben von oben nach unten ersetzt, die verdaut und absorbiert werden können – nicht jedoch weiterentwickelt oder erwidert.

Es hat den Anschein, als hätte zwischen der Kunst und dem Apparat ein Krieg stattgefunden. Der Apparat hat Dialoge nahezu unmöglich gemacht und durch einen diskursiven Strom von Bildern ersetzt, deren Rezeption keine Antworten erlaubt. Seine Fähigkeit, Bilder, Texte, Dialoge und giftige Kunst zu verschlingen, um sie als Verdauungsprodukt, als ästhetische Fäkalie, wieder auszuscheiden, hat sich als mächtiger erwiesen als der Wille zu abweichender, progressiver, nonkonformistischer (Medien-)Kunst. Diese Apparatfunktion ist inkompatibel mit der Idee der Interaktivität.

In alle Winkel ist heute der totalitäre Apparat gedrungen [...]. Nicht etwa so, daß er den ganzen Lebensraum eröffnet, publik gemacht, politisiert hätte. Sondern im Gegenteil so, daß er den ganzen Lebensraum massiviert hat, und man kann von der Masse weder sagen, daß sie öffentlich sei, noch daß sie privat sei. Sie ist totales Entpolitisieren und totales Entprivatisieren zugleich.<sup>654</sup>

Es läßt sich ernsthaft fragen, ob Saddam Hussein überhaupt gehängt worden wäre, wären nicht diskursive Senderapparate verfügbar gewesen. Das technische Bild sieht auf den ersten Blick so aus, als hätte es eine historische Bedeutung. Es ist aber keine Repräsentation, sondern eine Projektion: Es ist dazu bestimmt, unser Verhalten zu programmieren, und seine Verbreitung erfolgt in einer Einbahnstraße, von oben nach unten.

Die Vorstellung von moderner, immer weiter fortschreitender Kunst, von einer Abweichungsästhetik mit ihren zwangsläufigen Grenzüberschreitungen, ist eine neuzeitliche Erscheinung, die auf den Glauben an die Wissenschaften, an Politik und Fortschritt, zurückzuführen ist, die auf einem historischen Bewußtsein basiert, auf der Linearität und der Schrift. Doch dieses Denken entspricht – Flusser zufolge – nicht mehr unserer gegenwärtigen

---

<sup>654</sup> Flusser: Gärten. in: Flusser: Dinge und Undinge, 52.

Situation. Es ist gerade im Begriff, abgelöst zu werden von einer nachgeschichtlichen Haltung, die nicht mehr von der Schrift ausgeht (sondern von technischen Bildern) und nicht mehr von der Linearität (sondern von komplexeren Denk- und Vorstellungsweisen). In dieser neuen Welt kommt der Überschreitung von Grenzen kein künstlerischer Wert zu. Unter den Bedingungen der Apparateherrschaft wurde das Konzept von *Kunst* durch Fernsehvents wie die inszenierte Hinrichtung der Ceausescus<sup>655</sup> ersetzt. Was als nächstes kommen wird, kann bestenfalls Gegenstand von Spekulation sein. Mit Sicherheit jedoch wird es sich um ein technisches Bild handeln. Es wird auf den ersten Blick aussehen, als hätte es geschichtliche Bedeutung. Sein Ziel wird sein, unser Verhalten zu beeinflussen, und es wird diskursiv verbreitet werden.

Nicht nur die *Interaktivität*, auch die Medienkunst selbst ist dem Apparat zum Opfer gefallen, den sie ursprünglich zu provozieren und in Frage zu stellen beabsichtigt hatte. Sie hat sich selbst aufgefressen. Ironischerweise hat sie dabei lediglich noch mehr interessantes Futter für den Moloch produziert, und es hat lange gedauert, bis die an ihr engagierten Künstler das gemerkt haben. Sie haben die unwiderstehliche Sogkraft des Apparate-Malstroms und der enormen Dämme, die er errichtet hat, unterschätzt. Die wenigsten Produzenten von Medienkunst sind sich bis heute der gewaltigen Macht des Apparats bewußt geworden.

Actions committed to history and against the apparatus, like monks burning themselves to death or students being killed in riots, are even better pretexts for TV programs than are deliberate scripts made by TV programmers. It may look as if the trend, in which writing is becoming subservient to image making, planning to irrationality, and reason to magic, is increasingly automatic and autonomous of individual decisions.<sup>656</sup>

„Nichts kann der Sogkraft dieser Bilder widerstehen – keine künstlerische, wissenschaftliche oder politische Aktivität, die nicht auf sie abzielt“<sup>657</sup>.

Wie dieser kurze Blick auf die interaktive Medienkunst zeigt, sind die Konsequenzen schwerwiegend: Spielt man innerhalb des vom Apparat aufgestellten Regelsystems gegen den

---

<sup>655</sup> Man kann, so Flusser, „nicht umhin, angesichts der durch die Medien empfangenen Informationen (vor allem der Fernsehbilder) zu fragen, ob das, wovon sie informieren, Wirklichkeit ist. Etwa so: ‚Ist Ceausescu wirklich so hingerichtet worden, wie dies auf dem Fernsehschirm zu sehen war?‘ Zweifellos: Wenn man so eine Frage analysiert, dann kommt man bald darauf, daß der Begriff ‚wirklich‘ nicht richtig hinhaut. Man müßte statt dessen anders fragen, zum Beispiel: ‚Läßt sich feststellen, wie das Bild von der angeblichen Hinrichtung hergestellt wurde?‘“ (Flusser: Neue Wirklichkeit aus dem Computer? in: Flusser: Standpunkte, 210).

<sup>656</sup> Flusser: *The Future of Writing*, 69.

<sup>657</sup> Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, 18.

Apparat, so kann man nur verlieren. Zieht man es jedoch vor, ein einfacher Nutzer zu bleiben, so gibt man freiwillig seine Selbstbestimmung und Souveränität auf und begibt sich in die Hand des Apparats. Um das Ziel einer Emanzipation gegenüber den Apparaten zu erreichen, müßte man also Programmierer statt Operator werden. Doch selbst dann wäre es letztlich unmöglich, der programmierenden Macht der Bilderapparate zu widerstehen.

### **Den Apparat innerhalb seiner selbst bezwingen?**

An Vorschlägen zur Lösung des Dilemmas bietet Flusser im Wesentlichen drei Strategien an<sup>658</sup>:

- die Umwandlung diskursiver Kommunikationsstrukturen in dialogische und die persönliche Sinngebung durch Informationsherstellung im Dialog.  
Allerdings: Sie ist als Epizyklus auf dem notwendigen Weg in die Entropie aufzufassen.
- den Erwerb von so weitgehender Medienkompetenz, daß aus allen Rezipienten des Apparates seine Operatoren und Programmierer werden: „Die Vorherrschaft der *litterati* wurde dank Erfindung des Buchdrucks gebrochen: Alle wurden *litterati*. Ähnliches ist auch gegenwärtig möglich: Wir können alle zu Programmierern werden.“<sup>659</sup>  
Allerdings: Auch Operatoren und Programmierer handeln und existieren nur in Relation zum Apparat.
- das Spielen gegen den Apparat – innerhalb des Apparats und gegen die unterstellte Intention seines Programms.  
Allerdings: Läßt sich der Apparat tatsächlich von innen heraus, unter Befolgung seiner Spielregeln und durch die Wahl unter von ihm angebotenen Optionen bezwingen?

Der Fotograf/Operator besitzt einen Willen, kann aber nur wollen, was der Apparat erlaubt.

Jede echte Fotografie ist das Resultat dieses Kampfes des Fotografen gegen das Kameraprogramm, aber auch das Resultat einer Zusammenarbeit zwischen Kamera und Fotograf. Denn der Fotograf versucht zwar, mit der Kamera zu machen, was er will, aber tatsächlich kann er nur tun, was die Kamera tun kann. Das heißt: Er kann nur tun, was irgendwie doch im Programm steht. Es geht eben darum, die Kamera zu überlisten und aus ihrem Programm etwas Verborgenes herauszuholen.<sup>660</sup>

<sup>658</sup> vgl. Flusser: Für die Podiumsdiskussion meines Essays „Für eine Philosophie der Fotografie“. in: Flusser: Standpunkte, 62.

<sup>659</sup> Flusser: Fotografie und Geschichte. in: Flusser: Standpunkte, 186.

<sup>660</sup> Flusser: Was tun, um von der Kiste nicht aufgefressen zu werden? in: Flusser: Standpunkte, 57.

„Und dieses Zwingen des Apparats zum Informieren heißt, etwas aus seinem Programm herauszuholen, das gar nicht drin ist.“<sup>661</sup> Diesen Widerspruch zwischen dem Anspruch, den er an Fotografen stellt und dem, was der Apparat zulässt, löst Flusser nie ganz auf. Er gibt jedoch einen Hinweis darauf, wie er sich die Überlistung des Apparats durch den Operator vorstellt. Es seien

dazu zwei Schritte notwendig: Erstens, das Programm des Apparates zu analysieren, um es vorwegnehmend zu erschöpfen (Fotografie und experimentelles Fotografieren); und zweitens, ein eigenes Realisationsprojekt im Rahmen des Daseinsprogramms zu formulieren (mit einer spezifischen existentiellen Absicht zu fotografieren). Der erste der beiden Schritte ist Sache einer Denkdisziplin und einer Praxis. Der zweite ist Sache einer existentiellen Entscheidung. [...] Wenn diese beiden „Schritte zurück“ vom Apparat ins Dasein gelingen, dann hört der Apparat auf, ein Modell zu sein, und wird zu einer Bereicherung des Daseins. Alle in ihm verborgenen Theorien und Absichten werden dann dem einzelnen Lebensprojekt untergeordnet.<sup>662</sup>

Es ist jedoch eindeutig unmöglich, innerhalb der Regeln des Apparates dessen Regeln zu ändern. Man kann in einem Schachspiel einen Gegner besiegen, nicht aber das Schachspiel selbst.

Wenn ich einen Revolver gegen meine Schläfe halte und den Hahn abziehe, habe ich mich für den Freitod entschieden. Dies ist scheinbar die höchste Freiheit: Ich kann mich durch den Druck auf den Hahn von jeder Zwangslage befreien. Aber in Wirklichkeit löse ich mit diesem Druck einen Prozeß aus, der im Revolver vorprogrammiert ist. Ich habe mich nicht etwa „frei“ entschieden, sondern ich habe mich innerhalb der Grenzen des Revolverprogramms entschieden. Und des Schreibmaschinenprogramms, des Klavierprogramms, des Fernsehprogramms, des Telefonprogramms, des amerikanischen Verwaltungsprogramms, des Programms des Fotoapparates. Die Entscheidungsfreiheit des Fingerspitzendrucks erweist sich als programmierte Freiheit. Als eine Wahl vorgeschriebener Möglichkeiten. Ich wähle laut Vorschrift.<sup>663</sup>

Die Bedeutung technischer Bilder ist das Programm, das sie hergestellt hat. *There's more to the picture than meets the eye*. Aber eben nicht die abgebildeten Objekte. Der Apparat wird von seiner Trägheit angetrieben, nicht von einer verschwörerischen Intention. Denn

die Apparaterzeuger sind selbst Funktionäre eines programmierten Apparats (etwa dem der Fotoindustrie), der wieder in eine nach oben offene Apparathierarchie eingebaut ist. Es ist verlorene Liebesmüh, nach irgendeiner menschlichen Absicht hinter diesem Berg von Programmen immer automatischer werdender Apparate zu suchen, sondern es ist vernünftiger,

---

<sup>661</sup> ebd, 57.

<sup>662</sup> Flusser: Fotografieren als Bildermachen. in: Flusser: Standpunkte, 21.

<sup>663</sup> Flusser: Das Unding II. in: Flusser: Dinge und Undinge, 87 f.

von einer nach eigener Trägheit sich automatisch verwirklichenden Apparatintention zu sprechen.<sup>664</sup>

Das technische Bild bedeutet das, was den Apparat erzeugt hat.

Der Fotograf funktioniert in Funktion seines Apparats, dieser in Funktion seines Programms, dieses in Funktion des Programms seiner Industrie, dieses in Funktion des wirtschaftlichen Apparats, dieses in Funktion eines ideologischen Apparats, und es grenzt an Metaphysik, dahinter menschliche Absichten, das heißt unprogrammierte Absichten, herausfinden zu wollen. Es sieht so aus, als ob das kalkulierende und komputierende Handeln den Begriff „Freiheit“ ausgehöhlt hätte und zu einer Art negativem Determinismus, nämlich dem des notwendig werdenden Zufalls, führen sollte. [...] Dem widerspricht jedoch die Erfahrung, die wir aus einer phänomenologischen Betrachtung mancher fotografischen Praxis gewinnen. Es gibt Fotografen, welche bewußt und absichtlich gegen das Programm in ihrem Apparat (und in anderen Apparaten) handeln, um diese Programme zu zwingen, in ihnen unvorgesehene Möglichkeiten ins Bild zu setzen. Auf den ersten Blick ist dies ein unmögliches Unterfangen, eine Selbsttäuschung: Nur was im Apparatprogramm steht, kann aufgenommen werden. Sieht man jedoch näher hin, dann stellt sich heraus, daß diese Fotografen nicht eigentlich gegen das Programm, sondern gegen seine Automatizität spielen. [...] Sie zeigen, daß menschliche Freiheit in der Apparatkultur ist, gegen die Programme zu spielen. [...] Das ist ein außerordentlich problematisches Unterfangen, denn die Programme verfügen über Feedback-Kanäle, welche ihnen erlauben, diese Befreiungsversuche zur Bereicherung ihrer selbst automatisch umzubiegen. Und doch ist es meiner Meinung nach die einzige Methode, dem Apparat-Totalitarismus die Stirn zu bieten.<sup>665</sup>

„Will man den Apparaten auf die Schliche kommen, muss man versuchen, ihre sture Absurdität gegen sie selbst auszuspielen, das heißt aus dem allgemeinen Rhythmus auszubrechen – unter der Gefahr, zentrifugal ins Nichts geschleudert zu werden.“<sup>666</sup>

### **Exkurs: Vom Dialog zum *Trilog*?**

Das Bewußtsein dafür, daß Maschinen, Apparate und Computer andere Wirkungen entfalten als einfache Werkzeuge wie Messer, Hammer oder Bohrer, hat Künstler und Kunsttheoretiker zu verschiedenartigen Anstrengungen angeregt. Es gibt zwei Arten, das Problem zu betrachten. Ein Zugang ist, die Beziehung zwischen Künstler (oder Autor, Hersteller, Sender, Produzent) und dem Apparat zu betrachten. Ein anderer untersucht die Beziehung zwischen dem Künstler einerseits und dem Leser, Rezipienten oder Verbraucher andererseits. Der Apparat ist irgendwo dazwischen. Während zumeist der Apparat ignoriert wird, der sich bei fast jeder Art der Kommunikation heute zwischen Sender und Empfänger etabliert hat, wählte

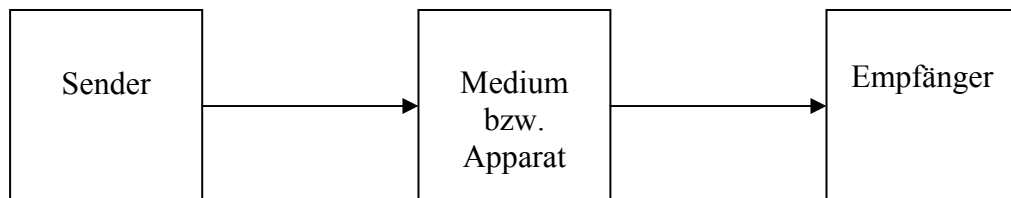
<sup>664</sup> Flusser: Unterwegs zu einer Fotophilosophie. in: Flusser: Standpunkte, 143.

<sup>665</sup> Flusser: Für die Podiumsdiskussion meines Essays „Für eine Philosophie der Fotografie“. in: Flusser: Standpunkte, 62.

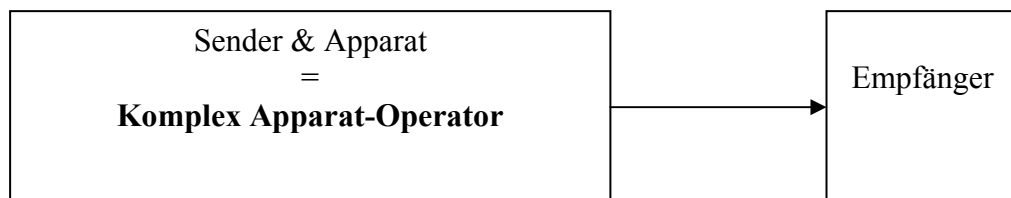


Flusser den phänomenologischen Ansatz, auf eine Unterscheidung zwischen Sender (Operator) und Apparat zu verzichten. Statt dessen spricht er vom *Komplex Apparat-Operator*, von einer *Black Box*, deren strukturelle Details wir nicht kennen müssen, um zu verstehen, wie sie funktioniert. Operator (Künstler, Sender, Produzent) und Apparat verschmelzen miteinander. Fotograf und Kamera beispielsweise bilden eine Einheit, so wie ein Raucher und seine Pfeife, die man auch als geschlossenes System betrachten kann.<sup>667</sup>

Das traditionelle Schaltbild des Kommunikationsprozesses nach Shannon und Weaver:



Analog hierzu sähe diese Skizze bei Flusser wie folgt aus:



Dies ist in den Augen vieler Künstler eine sehr unangenehme Auffassung. Denn erstens ist das Selbstverständnis vieler Künstler am Geniekult des 18. Jahrhunderts bzw. am 19. Jahrhundert orientiert, als Inspiration und Kreativität als mysteriöse, quasi-religiöse

<sup>666</sup> Flusser: absolut Vilém Flusser, 120 f.

<sup>667</sup> Diese kybernetische Sichtweise illustrierte Flusser in Vorträgen gerne, indem er einen Schmetterling, der Kartoffelblüten bestäubt, als das Sexualorgan der Kartoffel bezeichnete. Hier klingt eine von McLuhan ähnlich benutzte Metapher durch, der den Menschen als „the sex organs of the machine world, as the bee of the plant world, enabling it to fecundate and to evolve ever new forms“ (McLuhan: Understanding Media, 46) bezeichnete.

Triebkräfte hinter jedem echten Künstler galten, und zweitens sehen sie sich in der Rolle des subversiven Rebellen gegen die Maschine, den Apparat, sein Programm und dessen Code.

Der gesellschaftliche Status des Künstlers wurde traditionell von seiner Rolle als Nachfolger des Priesters als Sprecher des Göttlichen abgeleitet. Um etwas vom Mysterium hinter dem kreativen Prozeß zu retten, haben Künstler zwei verschiedene – und einander entgegengesetzte – Strategien verfolgt: Entweder sie ignorierten die Existenz eines Apparats im Kommunikationsprozeß – und betrachteten infolgedessen ein Softwareprogramm nicht anders als etwa einen Hammer. Oder aber sie versuchten, den Apparat als gleichwertigen Partner im Dialog zwischen Sender und Empfänger zu etablieren, wodurch dieser zum „Trilog“ wird. In einem Aufsatz, „I, Apparatus, You“, schreibt Jenny Weight von der School of Applied Communication in Melbourne: „The core of my technosocial argument is that a *trilogical* relationship is formed when an apparatus mediates creative communication – the three partners in the technosocial undertaking are human programmer/artist, the executing apparatus, and the human interpreter.“<sup>668</sup>

Wie die anderen zahlreichen Versuche in der Vergangenheit, den Status der Maschine, des Apparats, der „intelligenten“ Software im Kommunikationsprozeß zwischen Menschen aufzuwerten, scheitert auch dieser angesichts des seltsam einfachen Umstands, daß Apparate einem Programm entsprechend vorhersehbar reagieren. Dieses Programm ist – selbst im Falle des Einsatzes Apparate programmierender Apparate – letztlich zu 100% intentional von Menschen hergestellt, und es läßt keinen Raum für originelle oder kreative Initiativen. Jede seiner scheinbaren Aktionen ist nur eine Reaktion, die zuvor von einem Autor niedergeschrieben worden ist. „Die Maschine ist doch der Andere. Die Maschine ist doch von einem Anderen gemacht. Und wenn ich sie ansehe, sehe ich darin den Anderen.“<sup>669</sup>

---

<sup>668</sup> Weight, 414.

<sup>669</sup> Flusser: Sprache, Technik, Kunst, 8. Der letzte Satz dieses Zitats regt die Erinnerung an eine der großen technischen Sensationen des 18. Jahrhunderts an, an den berühmten Schachautomaten des Barons von Kempelen 1769. Es dauerte damals viele Jahre, bis aufgedeckt werden konnte, daß es sich bei ihm keinesfalls um einen Automaten handelte. Im Inneren der „Maschine“ war vielmehr ein kleinwüchsiger menschlicher Schachspieler versteckt. Aus heutiger Sicht bemerkenswert an dieser Anekdote der Technikgeschichte ist vor allem, daß sich die Verhältnisse mittlerweile umgekehrt haben: Heute würden mißtrauische Beobachter wohl eher einen menschlichen Schachspieler der unzulässigen Unterstützung durch Computer verdächtigen als umgekehrt ein Männlein im Schachcomputer vermuten.

Der „Automat“, von dem auf die Zeitgenossen des mechanistisch geprägten 18. und 19. Jahrhunderts eine ungeheure Faszination ausging (z.B. auf E.T.A. Hoffmann) darf keineswegs mit dem „Apparat“ verwechselt werden, dessen Funktion es ist, Texte in technische Bilder umzukodieren.

Der Standpunkt einer phänomenologisch orientierten, neurowissenschaftlichen Psychiatrie innerhalb der Debatte um digitalisierte Entscheidungsprozesse und menschliche Willensfreiheit sieht derzeit wie folgt aus:

Der menschliche Geist ist wesentlich durch die Fähigkeit der *Negation* charakterisiert, also die Fähigkeit, zu A auch ein Nicht-A zu denken, oder den Irrealis: könnte, hätte, wäre, würde usw. Doch *Negativität als solche, Nicht-Sein* und damit Möglichkeit gibt es in der physikalischen Natur nicht [...]. Ebenso wenig gibt es Negativität in der digitalen Welt des Computers. Für Computer existiert also tatsächlich nichts Mögliches, und daher entscheiden sie auch nichts, gleichgültig wieviel Zeit sie zur Berechnung benötigen. Und selbst ein Zufallsgenerator würde daran nichts ändern, denn auch von einer Lottomaschine würden wir nicht sagen, sie habe heute die Entscheidung für die Zusatzzahl 12 getroffen.<sup>670</sup>

Selbst wenn der Computer Zufälle generiert, so sind diese doch nur Teil seines Programms. Die Zufälligkeit von Zufällen dieser Art ist nie mehr als die der Festlegung auf eine aus einem zuvor definierten und programmierten Feld von Möglichkeiten. Für unseren Zusammenhang spielt es keine Rolle, ob diese Art eines auf einem Zufallsgenerator beruhenden Zufalls den Namen „Zufall“ verdient, oder ob die Kreativität, die aus ihm resultiert, als „Kreativität“ bezeichnet werden kann. In jedem Fall ist der Apparat unfähig, auf eine wirklich unvorhersehbare Weise zu handeln. Er kann zur Kommunikation nichts beitragen, was sein Programmierer nicht schon beigesteuert hätte, bevor der sogenannte „Trilog“ stattfindet.<sup>671</sup> Der Apparat hat keinen (freien) Willen. Aus diesem Grunde kann er – wiewohl er keinesfalls als Teil des Kommunikationsprozesses vernachlässigt werden darf – unmöglich als gleichrangiger Partner in diesem Prozeß, z.B. zwischen Autor und Leser, betrachtet werden.<sup>672</sup>

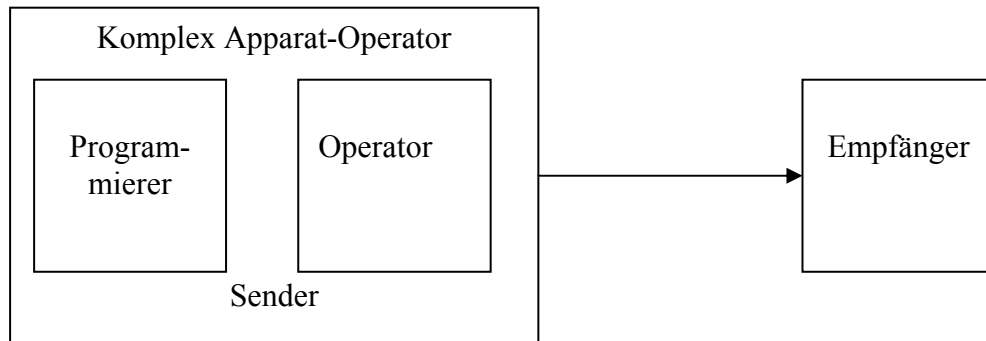
Wollte man jedoch am Computer als aktivem, dialogischem – oder trilogischem – Partner im Kommunikationsprozeß festhalten, so müßte man zunächst einen ersten, vorangegangenen Kommunikationsprozeß zwischen Sender und Apparat betrachten, um sich dann dem zweiten Kommunikationsprozeß zuzuwenden, der zwischen einer Einheit dieser beiden einerseits und dem Rezipienten andererseits erfolgt. Eine Analyse des Apparats führte zu nichts als dem gefrorenen Text, dem Programm des Programmierers. Und die *Einheit*, mit der der Rezipient

<sup>670</sup> Fuchs, 4.

<sup>671</sup> „Was in der Maschine stattfindet, findet statt, weil und wie es geschrieben wurde.“ (Schreiber, 178).

<sup>672</sup> vgl.: „Zwar ist der Computer nicht mehr im herkömmlichen Sinn als ‚einfaches‘ Werkzeug zu charakterisieren, sondern tritt – als ‚universales Werkzeug‘ – dem Menschen als Partner gegenüber, jedoch bleibt er dabei stets nur ‚vermittelnder Partner‘, ‚mittelnde Mitte‘ – Instrument also zur ‚indirekten Selbstvermittlung‘ des Menschen. [...] Mit dem Computer ist es zwar gelungen, den *Verstand* technisch zu konstruieren, nicht aber die *Vernunft*, die erst – wie der Benutzer dem Computer – die Regeln seines Gebrauchs, die Orientierung auf Zwecke, vorschreibt.“ (Dotzler, 154).

kommuniziert, wäre nichts anderes als der *Komplex Apparat-Operator*, wie ihn Flusser beschreibt:



Es gibt überhaupt nur einen Weg, auf dem der Apparat fähig ist, unvorhersehbare, unwahrscheinliche Information im Kommunikationsprozeß beizusteuern: Nämlich dann, wenn sein Prozessor defekt wird und zerfällt. Wie in allen anderen Dialogen, wird dann auch hier Information durch Abweichung erzeugt, durch eine unerwünschte Verzerrung der ursprünglichen Daten, durch Rauschen oder Störgeräusche, die in den Kanal eindringen. So sind alte, unzuverlässige, zerfallende, unberechenbare Prozessoren die einzige Möglichkeit, die ein Computer hat, selbst etwas Informatives oder *Kreatives* zum Kommunikationsprozeß beizutragen – die einzige Hoffnung gewissermaßen auf eine *Kreativität* des Apparats.

### **Freiheit im Apparatkontext**

Nehmen wir als Hypothese an, daß die Medienkunst ein Versuch war, gegen das Apparatprogramm zu spielen. Nehmen wir weiter an, daß dieses Spiel nicht gewonnen werden konnte, weil es innerhalb des Apparats stattfand und dessen Regeln gehorchte. Gehen wir von diesen Annahmen aus, so können wir die interaktive Medienkunst als einen gescheiterten Versuch der Befreiung von der vereinnahmenden Macht amphitheatralisch diskursiver, programmierender Medienapparate beschreiben. Wir können sie dann anderen, ebenfalls gescheiterten Versuchen zuordnen, Flussers Appell zu folgen und diskursive Einbahnstraßen der Kommunikation in Strukturen zu verwandeln, die sich für Dialoge eignen.

Vom Standpunkt der Information sind diskursive Medien Informationskonserven, und die weitgehend von diskursiven Medien gespeiste Massenkultur ist eine konservative Gesellschaft. Revolutionär wäre, solche diskursiven Medien zu dialogischer Funktion umzuwandeln. Meiner Meinung nach ist dies die heute noch einzig mögliche Form einer revolutionären Aktion in der Konsumgesellschaft.<sup>673</sup>

Für Flusser bedeutete Freiheit im Apparatkontext, den Apparat unter Kontrolle zu bekommen. Er hoffte, daß sich die Menschen gegenüber dem Apparat behaupten und sein Programm dialogisch entwerfen würden.

Die gegenwärtige Kommunikationsstruktur ist „technisch“ keineswegs starr: sie bietet ungeahnte Möglichkeiten zur Errichtung einer neuartigen kodifizierten Welt, neuer menschlicher Beziehungen, eines neuen Menschen und einer neuen Gesellschaft. Aber diese Möglichkeiten werden brach liegen, solange der Wille fehlt, sie zu nutzen. Und dieser Wille wird fehlen, solange der Sprung nicht gewagt wird, die Technoimagination bewußt ins Spiel zu bringen. Die Schmiegsamkeit der gegenwärtigen Kommunikationsstrukturen, die Tatsache, daß sie sich mit relativer Leichtigkeit zu ganz anderen als den bekannten Funktionen umbiegen lassen, ist fast völlig verborgen.<sup>674</sup>

Der Apparat und die aus ihm resultierende diskursive Kultur haben nicht nur einen anderen als diskursiven Gebrauch von Bildern im Kunstkontext unterdrückt; sie haben auch das Interesse daran ausgetrieben, überhaupt nach mehr zu fragen. Und es gibt keinen Weg hinaus aus der vereinnahmenden Entmündigung durch den Apparat: „Es ist für den Empfänger nicht tunlich, die Berieselung durch Abstellung des Apparats zu unterbrechen, um vom Objekt zum Subjekt zu werden. Denn damit würde er seine Funktion aufgeben und aus der Gesellschaft ausscheiden.“<sup>675</sup>

Der passive – genauer: der ausschließlich rezeptive – Empfang von Bildern spiegelt ein tief sitzendes Bedürfnis nach unmittelbarer Bedeutung, nach Sinn. Passiv und scheinbar unvermittelt das zu empfangen, was als *Welt* betrachtet werden kann, ist eine verlockende Vorstellung. Sie entspricht jedoch einem magischen Bewußtsein, nicht einem historischen oder nachgeschichtlichen. Die Inbezugsetzung eines Bildes mit der Lebenswelt ist die Art, wie vorgeschichtliche Bilder empfanden und verstanden werden. Sich technischen Bildern oder dem Apparat mit derselben Naivität zu nähern, setzt ein gefährliches Mißverständnis voraus, einen Kurzschluß mit verheerenden Folgen.<sup>676</sup>

<sup>673</sup> Flusser: Diskursive Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 274.

<sup>674</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 227.

<sup>675</sup> Flusser: Bilder in den neuen Medien. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 150.

Flusser umschreibt den Apparat, nähert sich ihm nicht durch strukturelle Untersuchung, sondern ausschließlich durch funktionale Analyse, indem er Input und Output beschreibt.

„Konstruktivismus“ ist der Versuch, Unwahrscheinliches so bald wie möglich herzustellen, und nicht erst zu warten, bis es sich von selbst ereignet. Das ist die Definition von „Absicht“: außerordentliche Beschleunigung des Zufalles. Sieht man dies ein, dann werden alle Maschinen und Apparate, und vor allem Computer verständlich: Es sind Vorrichtungen zum Beschleunigen des Zufalls, also Vorrichtungen für absichtliches Handeln. Alle Maschinen, vor allem Computer, sind konstruktivistisch. Konstruktivismus ist so alt wie das Steinmesser und der Hebel, aber erst beim Computer zeigt sich, worauf es beim Konstruktivismus ankommt: auf die Beschleunigung des Zufalls mit der Absicht, sich gegen die Tendenz der Welt in Richtung Dekonstruktion zu stellen.<sup>677</sup>

Funktional ist der Apparat einfach – bei all seiner strukturellen Komplexität, die Flusser von seinem Erkenntnisinteresse ausklammert. Er verzichtet darauf, den Apparat zu erklären oder zu beschreiben. Er umschreibt ihn eher als eine Black Box in ihrer Interaktion mit ihrer Umwelt, in ihrem von Flusser phänomenologisch begriffenen Beziehungsgefüge und anhand der menschlichen Geste, d.h. der Intentionalität, deren Teil sie ist.

Vehement fordert Flusser eine Apparatekritik. Sie bestünde

darin, Apparatefunktionen zu kritisieren. Daher müsste erst einmal ein Anti-Apparat erfunden werden, um eine derartige Antifunktion programmieren zu können. Ein Gedankengang, der nahelegt, wie sehr wir einer Fotokritik im Sinne einer Kritik an Fotoapparaten und an Fotoverteilungsapparaten bedürfen.<sup>678</sup>

Die Fotokritiker [...] müssten Leute sein, welche nicht bei den Apparaten angestellt sind, nicht bei Zeitungen, Museen oder Werbeagenturen arbeiten, um die zu kritisierenden Apparatekriterien tatsächlich aus genügendem Abstand betrachten zu können. Es ist aber nicht ersichtlich, wovon solche Fotokritiker [...] leben sollten.<sup>679</sup>

### **Exkurs: Medialität und Medienpädagogik**

Bereits seit Platons Höhlengleichnis besteht Klarheit über die Zweifelhaftigkeit der Möglichkeit einer unmittelbaren, uncodierten Wahrnehmung. Schon die traditionelle

---

<sup>676</sup> Diese Gefahr ist deshalb so groß und wächst mit dem technischen Fortschritt, weil „jeder perfekte Apparat dazu neigt, unsichtbar zu werden und damit die Illusion der Freiheit hervorzurufen“ (Flusser: Die brasilianische Sprache. in: Flusser: Bodenlos, 86).

<sup>677</sup> Flusser: Gedanken zum Würfel, 18.

<sup>678</sup> ebd., 100 f.

<sup>679</sup> Flusser: Kriterien – Krise – Kritik. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 100.

Erkenntnistheorie betrachtete im Grunde Sinnesorgane wie Medien; umgekehrt behandelte Marshall McLuhan Medien als Ausstülpungen, Protuberanzen, Prothesen des Körpers.

Flussers Überlegungen zur medialen Konstruktion von Wirklichkeit im Dialog geht aber über jede (selbst über eine radikalkonstruktivistische) Epistemologie hinaus: Flusser verleiht der Herstellung von Welt einen weiteren, entscheidenden Akzent, weil sie nur im anerkennenden Dialog möglich ist, der zwangsläufig immer an ein Medium gebunden und auf einen Code angewiesen ist.<sup>680</sup>

According to Flusser, communication always depended on the media, and perhaps the greatest discovery made by him was to perceive that any media had its own logic, that is, the media transmit information on reality in accordance with their own laws. If we change the media structure, we also change the information and, thereby, reality as it is perceived.<sup>681</sup>

Seit dem *medial* bzw. *mediatic turn*, bereits seit einigen Jahrzehnten also, besteht weitgehender und wachsender Konsens über die Medialität der Wirklichkeitsherstellung<sup>682</sup>; es sind die materiell tatsächlich als Hardware existierenden Mediensysteme und ihre Codes, die unsere Konstruktion von Wirklichkeit<sup>683</sup> vorgeben und prägen.<sup>684</sup> Dass der *mediatic turn* in dieser Form überhaupt zu so weitreichender Geltung kommen konnte, muß rückblickend erstaunen: schließlich ist er im Denken Immanuel Kants – beinahe bis hin zur Begrifflichkeit von der *Medialität* – präfiguriert, wie Reinhard Margreiter in seinem hervorragenden Überblicksaufsatz „Was heißt und zu welchem Ende betreiben wir ‚Medienphilosophie‘?“ ausführt:

---

<sup>680</sup> Kunstgeschichtlich interessant sind die immer wieder wiederholten, Zäsuren setzenden Ausbruchsversuche hin zu einer ersehnten Unmittelbarkeit (Nichtmedialität oder gar Uncodiertheit) künstlerischer Mitteilung: *Action Painting*, Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit, art brut*, der Dadaismus, die „primitive“ Kunst, der Surrealismus: stets Folgen, so ließe sich als These behaupten, medientechnischer Revolutionen, die – im kommunikationstheoretischen Sinne – regressive Rückzugsbewegungen *zurück zur Natur* oder zu einer postulierten, idealisierten Spontaneität ausgelöst haben.

<sup>681</sup> Hanke, 3.

<sup>682</sup> „Das Subjekt verfügt nämlich von sich aus, im Rahmen seiner eigenen Beschaffenheit, über keine interne Möglichkeit, andere, heterogene Welten in ein einziges Zielformat wie das der Welt der Objekte zu überschreiben. Also kein Subjekt als ‚Fackelträger‘ des Lichtes der Vernunft. Dazu ist ein bestimmtes interaktives Interface nötig, d.h. Medialität.“ (Bystřický, 5).

<sup>683</sup> Jiří Bystřický beschreibt in *Flusser Studies 05* den medialen „Hintergrund“ des Subjekts, den man in Betracht ziehen muß. Dabei müssen wir allerdings den traditionellen Begriff des Subjekts nicht verwerfen. Zur Konstruktion der Welt der Objekte verwendet das Subjekt als der vorgelagerte Standort, von dem aus die Welt betrachtet wird, Daten mit bestimmten Dispositionen, aber es sei betont, dass diese Daten kein reines ‚Produkt‘ des Subjekts sind, sondern bereits synthetisiert, medial ‚bearbeitet‘.“ (ebd., 6 f).

<sup>684</sup> „Both oral and pictorial codes – as well as alphabetic codes – shape existence, perception and consciousness. This conclusion expresses actually what might be called the mediatic turn in the theory of consciousness.“ (Carrillo Canán, 10). Vgl. hierzu auch Marshall McLuhan: „The effects of technology do not occur at the level of

Es ist die entscheidende These der kantischen Transzendentalphilosophie, daß es keine unmittelbare und absolute Erkenntnis geben kann, weil diese sich unvermeidlich als und über ein funktional begrenztes *Medium* vollziehen muß: nämlich über die „Vermögen“ von Anschauung, Verstand und Vernunft. Hier, bei KANT, wird der erste Schritt in Richtung auf einen *medial turn* unternommen, wobei das Konzept von Medialität freilich noch ganz auf den Bereich begrifflich-theoretischen Denkens eingeschränkt bleibt. Doch wird das Denken nicht mehr so verstanden, als bezöge es sich auf eine Realität an sich. [...] Die – in empirischen Phänomenanalysen zu treffende – Unterscheidung eines sprach-, schrift-, buch-, bild- und rechnergestützten Denk- und Kulturtypus führt zwangsläufig zum Konzept eines (geschichtlich relativen) *Medien-Apriori*. Nicht nur die Neuen Medien, sondern auch die „alten“ Medien Oralität, Literalität und Buchdruck – genauer: die jeweilige historische *Konstellation interagierender Medien* – sind als dieses Apriori zu begreifen und funktional zu beschreiben. Medienphilosophie stellt somit weitaus mehr dar als eine sogenannte Bereichsphilosophie, denn *Medialität* ist nicht eine periphere, sondern *die* zentrale Bestimmung des menschlichen Geistes.<sup>685</sup>

Der Mensch kann nicht nicht-medial wahrnehmen. Es gibt weder nicht-codierte Kommunikation noch (von archaischen Ausnahmesituationen abgesehen) eine nicht-mediale Öffentlichkeit noch ein Erleben oder Empfinden, das von mediatisierten, codierten Vorgaben unabhängig wäre.<sup>686</sup> Und nur „Medialität bedeutet Zugänglichkeit von Realität“<sup>687</sup>.

Hinter die Einsicht der grundlegenden *Medialität des Denkens*, daß Denken und alles was Geist genannt wird, durch materielle Medien vermittelt wird, daß die Form, die Art und Weise des Denkens durch Medien beeinflusst wird, darf nicht mehr zurückgegangen werden – *was und wie wir denken*, ist grundsätzlich durch die Funktionalität und von den zur Verfügung stehenden Medien abhängig.<sup>688</sup>

„Es bleibt Mediales, der unhintergehbare Zwischenraum, in dem die Sinne und der Geist ihre Befähigung zur Welt darstellen, also Welt darstellen. Man muß sich einen Entwurf machen, um zu verstehen.“<sup>689</sup>

Menschsein ist geradezu definiert als *Medial-Sein*. „Wir sind immer auf eine Mediation angewiesen“<sup>690</sup>, und seit „das technische Medium die Wirklichkeit durchdrungen hat, muß,

---

opinion or concepts, but alter sense ratios or patterns of perception steadily and without any resistance.” (McLuhan: *Understanding Media*, 18).

<sup>685</sup> Margreiter: Was heißt und zu welchem Ende betreiben wir „Medienphilosophie“?, 42 – 46.

<sup>686</sup> Der Kulturanthropologe Thorolf Lipp und Gertraud Koch schreiben in der Synopsis zu Lipps Habilitationsprojekt „Kulturelles Gedächtnis, immaterielles Erbe, mediale Adaption“: „Kultur also solche gibt es nicht – es gibt lediglich Repräsentationen von Kultur. Die mediale Darstellung von Kultur sowie die reflexive Erarbeitung theoretischer Konzepte, die diese Repräsentationen leiten, sind daher originäre Forschungsfragen und Tätigkeitsfelder von Ethnologen, und dies nicht erst seit das Nachdenken über Bilder durch zahlreiches Debattieren über diverse ‚Turns‘, wie Iconic Turn, Pictorial Turn, Visual Turn, Media Turn bzw. Medial Turn, die bildbezogenen Forschungsparadigmen in den Blick gerückt hat. Schon lange arbeiten Subdisziplinen wie z.B. die Symboltheorie, die Visuelle Anthropologie und die Medienanthropologie über die Medialität von Kultur einerseits und die epistemologischen Fragen, die mit der Herstellung von, z.B. audiovisuellen Repräsentationen befaßt sind, andererseits.“ (Lipp, Koch).

<sup>687</sup> Seel, 253.

<sup>688</sup> Fiala, 75.



wer die Welt sehen will, die Apparatur innervieren.“<sup>691</sup> Die Art und Weise des Funktionierens dieser Apparatur, die Codierung der durch sie vermittelten Informationsvorgänge, schlägt – und hier besteht unter Medienanthropologen weitestgehende Einigkeit – unmittelbar auf unser Wesen durch:

Der Mensch hat sich von seinen Anfängen an über Medien bestimmt. Er benötigte, um sich, seine Welt und seine Existenz zum Gegenstand machen zu können, ein Trägersystem für seine Artikulationen. Was der Mensch zum Ausdruck bringt, ist nicht nur ein bestimmter Inhalt, sondern zugleich auch eine bestimmte mediale Anlage. [...] Wir können sagen, daß erst die Hervorbringung des Mittelbaren den Menschen zum Menschen macht. Und erst die Instanzen der Mittelbarkeit vermögen Verhalten in einer ideellen Weise zu formen und ideelle Wertbindungen zu schaffen.<sup>692</sup>

Flusser wendet bereits in einem sehr frühen Text – er stammt aus dem Jahr 1972 – die notwendige Erforderlichkeit eines in einer Gesellschaft verbindlichen Codes zurück auf zu befürchtende Konsequenzen nicht nur soziologischer, sondern auch epistemologischer Natur, sollte uns diese übergreifende Verbindlichkeit verloren gehen. Das *Wirkliche*, schreibt er,

the “real“ is not something objectively given, but always given through the mediation of some intersubjective model. The intersubjectivity of the models is the result of a consensus which made it possible to codify the aesthetic messages used as models for the experience of the “real“. In fact, in the last analysis, this is what every consensus that establishes codes is about: an agreement as to what will be considered “real“ by a given society at a given moment. (This is what assigning significations to symbols means at the bottom.) The decay of consensus therefore implies the loss of agreement as to what is “real“, (collective and individual alienation).<sup>693</sup>

So stehen nach Flusser Gesellschaft und Wirklichkeit in einer Wechselwirkung zueinander; sie bringen sich gegenseitig hervor. Zerfällt die eine, so muß man folgern, ist auch das Fortbestehen der anderen gefährdet.

Die vom Apparat-Operator-Komplex, von Medienapparaten, verbreitete Fiktion einer Nicht-Medialität unseres (Er-)Lebens verdeutlicht die – sozusagen passive – Perfidie und Perfektion des Apparatediskurses und das Ausmaß der Gefahr der diskursiven Totalitarisierung durch den Apparat, „weil unser Denken, Fühlen, Wünschen und Handeln, ja sogar unser

---

<sup>689</sup> Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 103.

<sup>690</sup> Flusser: Sprache, Technik, Kunst, 8.

<sup>691</sup> Bolz: Die Schrift des Films, 29.

<sup>692</sup> Wiegerling, 101.

<sup>693</sup> Flusser: On the Role of Art in the Present Situation, 7.

Wahrnehmen und Vorstellen, in hohem Grad von der Struktur jenes Codes geformt werden, in welchem wir die Welt und uns selbst erfahren“<sup>694</sup>.

Darin besteht, kurz gesagt, die „Lüge“ der Technobilder: Sie funktionieren, als wären sie traditionelle, magische Bilder. Und darum glauben wir, sie nicht lesen zu müssen: Wir gehen ihnen auf den Leim und halten sie für traditionelle Bilder, die wir ja zu lesen gelernt haben.<sup>695</sup>

Der Versuch, gegen die Macht des Apparats und seiner technischen Bilder im historischen Sinne, im Sinne einer politischen Revolution, vorzugehen, muß scheitern, weil sich ein solcher Versuch nur innerhalb der geschichtlich-linearen Welt der Texte abspielen könnte. Damit schüfe er jedoch lediglich neues Rohmaterial als Input für den Apparat, das kurzerhand umcodiert, in ein Fernsehprogramm o.ä. verwandelt und seiner Geschichtlichkeit und seiner Wirkungsmöglichkeit beraubt werden würde. Es bleibt also als einzige wirksame Strategie gegen den Apparat ein Ansatz, der außerhalb dessen liegt, was dieser zu Bildern umcodiert, außerhalb der Universen der traditionellen Bilder und der Texte.

### Bild und Pädagogik

Habe ich bis zu diesem Punkt Flussers zentrale Thesen herauszuarbeiten versucht, so werde ich diese nun im folgenden Exkurs auf einige zentrale Fragestellungen, die sich aus seinem Werk selbst ergeben, anwenden und sie dabei einer Überprüfung unterziehen.

Die Konsequenzen aus der obigen Diagnose sind unübersehbar drastisch. Sie erfordern nicht nur ein verändertes Denken, sondern auch die virtuose Beherrschung von Kulturtechniken, die den meisten von uns heute noch weitgehend fremd sind. Deshalb hat die obige Argumentation vor allem Folgen für die Erziehung und Bildung künftiger Generationen, für die Pädagogik und Didaktik also. Eine visuelle Alphabetisierung, die über das hinausgeht, was gewöhnlich *media literacy* oder *Medienkompetenz* genannt wird, ist demnach das Gebot der Stunde.

Künftig wird es darauf ankommen, Menschen nicht für die Anwendung, sondern für die Analyse von Informationen, für „Systemanalysen“ und für die Programmierung von Apparaten zu programmieren. Mit anderen Worten, strukturelle Disziplinen – wie Informatik, Kybernetik, Entscheidungs- und Spieltheorie – werden für Menschen weit wichtiger werden als gegenstandsbezogene.<sup>696</sup>

<sup>694</sup> Flusser: *Krise der Linearität*, 7.

<sup>695</sup> Flusser: *Umbruch der menschlichen Beziehungen?* in: Flusser: *Kommunikologie*, 150.

<sup>696</sup> Flusser: *Nachgeschichte*, 111.

Pädagogik muß auch Medienpädagogik sein. Wie jedoch mit den Medien in der Pädagogik umzugehen ist, darüber besteht weithin eine Ratlosigkeit, die nicht nur die Unmöglichkeit einer ideologiefreien Pädagogik illustriert, die sich ja zunächst einmal über das von ihr selbst zugrunde gelegte Menschenbild Rechenschaft ablegen müßte. Doch die Akteure einer so dringend benötigten Medienpädagogik haben nicht nur ihre Probleme mit ihren Adressaten. Darüber hinaus erschwert wird eine zielführende Erziehung zur selbstverantwortlichen Mediennutzung durch eine stets im Unklaren verbliebene Medientheorie: „Medientheorien“ gibt es gegenwärtig nur im Plural. Die Folge ist Unübersichtlichkeit. Da viele Autoren dasselbe Wort auf je ganz eigene Weise verwenden, bleibt häufig unklar, was im konkreten Fall darunter zu verstehen ist.<sup>697</sup>

Medientheorie gibt es in Deutschland immer nur in einem sehr ideologischen Sinne. Entweder kommt unter diesem Namen ein kulturpessimistischer Slang daher, der sich ausschließlich über die Effekte von Medien beschwert (verdirbt die Jugend). Diese Medientheorie sieht nur Semantiken und allenfalls noch Frequenzen (zu viel Fernsehen und Computerspiele, zu viele Kanäle) und kommt aus einer rechten, kulturpessimistischen Tradition (auch wenn viele Linke sie teilen). Eine andere, „seriösere“ Medientheorie sieht die Medien nur als Hardware, alles andere seien nur semantische Halluzinationen (da seriöse Wissenschaftler sich für Halluzinationen nicht interessieren, allenfalls um sie als solche eben abschreiben zu können oder als Beispiele für die Funktionsweise der Hardware, kann diese Theorie weitgehend ohne Semantik auskommen).<sup>698</sup>

Traditionelle, von einer als Zeitungswissenschaft verstandenen Kommunikationswissenschaft herkommende Medientheoretiker wie etwa Werner Faulstich<sup>699</sup> führten – zunehmend auf verlorenem Posten – lange Jahre einen zähen und verbitterten Krieg gegen die modische, philosophische, vor allem epistemologische, Variante der Medientheorie, der, weil sie sich nicht immer akademisch gebärdete, die Seriosität kurzerhand abgesprochen wurde. In einem

<sup>697</sup> Lagaay, Lauer: Einleitung – Medientheorien aus philosophischer Sicht. in: Lagaay, Lauer, 8.

<sup>698</sup> Diederichsen, 7.

<sup>699</sup> In seinem hervorragenden Aufsatz über „Interdiskursive Medienphilosophie“ schreibt Reinhard Margreiter: „Was die empirischen Medienwissenschaftler betrifft, so halten viele von ihnen – z.B. Werner *Faulstich* [...] – eine Medienphilosophie oder auch nur eine Wissenschaftstheorie der Medien (verstanden als eigene Disziplin der medienwissenschaftlichen Begriffs- und Methodenklärung, der Theoriekonstruktion und Grundlagenreflexion) für überflüssig. Einerseits wohl deshalb, weil diese Medienwissenschaftler ihre Arbeitsbegriffe für klar genug, die verwendeten Methoden für selbstverständlich und die Theoriegrundlagen für ausreichend gesichert erachten, andererseits aber wohl auch, weil sie derartige Reflexionsfragen, wenn, dann lieber selbst – als vor Ort zuständige Experten – lösen wollen und sich Belehrungen seitens fachfremder ‚Reflexionsspezialisten‘ verbitten. Philosophie – in welcher Gestalt auch immer, sei es als Wissenschaftstheorie oder als Metaphysik – ist in ihren Augen eine weitreichend verzichtbare Beschäftigung. Denn als Wissenschaftstheorie könne die Philosophie ja doch nur wiederholen, was die Fachwissenschaftler ohnehin schon wissen und tun, und als Spekulation habe die Philosophie im Wissenschaftsbetrieb noch viel weniger verloren. Je ausgeprägter die positivistische Ausrichtung und die positivistische Selbstzufriedenheit eines Medienwissenschaftlers ist, umso mehr Distanz baut er gegenüber ‚philosophischen‘ Problemstellungen ganz allgemein auf.“ (Margreiter: Interdiskursive Medienphilosophie, 6).

unpublizierten Aufsatz, der aber in wesentlichen Punkten seinem Vortrag beim Flusser-Symposium 1999 in Puchheim entspricht, kritisiert Dirk Matejovski diese Strategie: „Einer akademisch gefirmten, disziplinar verankerten Medientheorie wird ihr Anderes gegenübergestellt. Das Andere dieser ‚seriösen‘ Medientheorie ist offenbar ein Konglomerat aus Fiktion, Philosophie und ‚sonstigen‘ Ansätzen.“<sup>700</sup>

Der Erwerb von Medienkompetenz, von *media literacy*, von Fertigkeiten im Umgang mit den Medien und ihren Codes, wird häufig mit gemischten Gefühlen betrachtet. Auf der einen Seite ist die Beherrschung kommunikativer Codes und neuerer Kulturtechniken ein erstrebenswertes Bildungsziel. Auf der anderen Seite wird dem frühen Erlernen solcher Fertigkeiten oft – explizit oder implizit – mit dem Argument begegnet, daß auf diese Weise der fortschreitende Niedergang des Lesens noch weiter beschleunigt werde und die Schrift als unser noch beherrschender kultureller Code noch rascher marginalisiert werde. Kurz, der Erwerb von Medienkompetenz wird theoretisch begrüßt; wenn es jedoch um seine praktische Umsetzung geht, werden verbreitete Vorbehalte deutlich erkennbar. Darüber hinaus wird der Medienpädagogik häufig vorgeworfen, verdeckte Technologiewerbung zu sein.

Hat sich auch das „Allgemeine“ einer ehemals allgemeinen Pädagogik in zahllose Einzel- und Spezialpädagogiken aufgelöst, so müßten doch eigentlich innerhalb des Systems jeder dieser speziellen Pädagogiken Medien in irgendeiner Weise vorkommen und thematisiert werden. Es sei denn, es handelte sich um eine Art von Pädagogik, die auf einem Weltbild aufbaut, das Medien prinzipiell ausschließt. Etwa mit der Begründung, Medien seien eben nicht Teil der Welt, oder man müsse Heranwachsende von ihnen fernhalten<sup>701</sup>.

Charakteristisch für die (intelligenter) Variante dieser Grundhaltung ist etwa die folgende Bemerkung Heiner Müllers:

---

<sup>700</sup> Matejovski, 1. Vgl. auch hierzu Margreiter: „Was in den Kulturwissenschaften derzeit erfolgreich voran geht, steckt in der (akademischen) Philosophie [...] noch in den Kinderschuhen. Das Gros der philosophischen Institutionen verschanzt sich – ähnlich wie die mittelalterliche Scholastik – in einem Elfenbeinturm überlieferter Fragestellungen und läßt sich nur ungern und widerwillig auf neue Perspektiven und Begriffe ein. Ein solch neuer Begriff ist der Medienbegriff und eine solch neue Perspektive ist Medienphilosophie. Diese führt im akademischen Bereich und gemessen am philosophischen Mainstream derzeit noch eine Randexistenz. Doch ist es wohl nur eine Frage der Zeit, wann die Mauern des akademisch-philosophischen Elfenbeinturms rissig werden und der Medienbegriff zu einem allgemein anerkannten philosophischen Problembegriff aufrückt.“ (Margreiter: Interdiskursive Medienphilosophie, 19).

<sup>701</sup> Selbstverständlich wäre auch diese eigenwillige Haltung als der Sonderfall einer – sehr speziellen – „Medienpädagogik“ zu betrachten. Man kann sich zu den Medien nicht *nicht* verhalten.

Die Kinder wachsen immer mehr damit auf, daß Bilder Gegenstände ersetzen. Die Kinder werden früher mit virtueller Realität vertraut als mit wirklicher Realität. Das erste ist immer das Wirklichere. Das Fernsehen ist die tote Großmutter, die grausame Geschichten erzählt. Dadurch werden sie selber auch virtuelle Realität, so daß die normalsten menschlichen Reflexe nicht mehr da sind.<sup>702</sup>

Bezeichnend an dieser Auslassung ist nicht nur ihre technikfeindliche Tendenz, sondern auch der Umstand, daß den Erzählungen der Großmutter ein grundsätzlich anderer Realitätsstatus als dem Fernsehen unterstellt wird, quasi eine Nicht-Medialität.

Jede Pädagogik aber – egal, wie „allgemein“ oder „speziell“ –, die Anspruch auf Seriosität erheben will, wird von einem Weltbild ausgehen, das den Umstand akzeptiert, daß Medien Teil unserer Welt – und auf je ihre Weise prägende Voraussetzung unseres Erlebens – sind. Je nach Weltanschauung, wird diese Einsicht spezifiziert werden durch die ergänzende Definition, daß Medien diese Welt abbilden, sie strukturieren, konstituieren, konstruieren oder generieren. In allen diesen Fällen aber muß dem medialen Teil unserer Welt aus pädagogischer Sicht konsequenterweise ein mindestens ebenso großes Interesse entgegengebracht werden wie dem unterstellten nicht-medialen. Pädagogik muß demnach immer zumindest auch Medienpädagogik sein. So gesehen, ist Medienpädagogik der Normalfall einer wie immer gearteten „allgemeinen“ oder „speziellen“ Pädagogik. „If we tentatively assume that the media are ‘the historical grammar of our interpretation situation‘ [...] media education can no longer be just a sub-part of education. Rather, we then have to ask how education can be usefully thought of and modelled without media.“<sup>703</sup>

Für die Medienpädagogik müssen dieselben Kriterien, Ziele und Probleme wie für ihre jeweilige „Mutterpädagogik“ gelten. Hier ideologiefreie Räume zu unterstellen, wäre naiv. Zum Sonderfall wird die Medienpädagogik nicht durch ihre Methode oder ihr Ziel, sondern einzig aufgrund ihres Gegenstands.

Pädagogik soll auf eine sinnvolle Auseinandersetzung mit der Welt vorbereiten. Wie jeder konstruktive Dialog steht diese Auseinandersetzung im Spannungsfeld des hegel'schen *unglücklichen Bewußtseins*, d.h. zwischen dem Selbst und der Welt, zwischen den Extremen totaler Weltveränderung und totaler Selbstanpassung. Medien sind nicht nur ein wesentlicher

---

<sup>702</sup> Müller, Heiner, 6. In anderem Zusammenhang findet sich eine ganz ähnliche Bemerkung – allerdings ohne die von Heiner Müller mitgelieferte Bestürzungsgeste – auch bei Flusser: „Das Fernsehen ersetzt für die Kinder die Werkstatt und die Großeltern“ (Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung, 79).

<sup>703</sup> Hug, 131.

Teil der Welt, sondern vor allem der Kanal, durch den deren Wahrnehmung geht. Mehr noch: Derjenige Teil der Welt, der nicht unberührte *Natur* ist, ist von Menschen gemacht und medial konstituiert. Dies gilt für die Architektur einer Stadt nicht weniger als für den sogenannten *Cyberspace*. Aufgabe einer Medienpädagogik, der zugleich am Schicksal des Individuums wie an dem der Welt gelegen ist, muß es also sein, den Menschen, dem die Welt als Umwelt im Medium begegnet, darauf vorzubereiten, diese Begegnung als einen für beide Seiten nützlichen – d.h. potentiell sinnstiftenden – Dialog zu gestalten. Dies setzt inhaltliche Interessen sowie formale Fertigkeiten voraus.

Unter den Gefahren der bloßen Anpassung des *Individuums* an die *Kultur*, an die mediale und signifikante Welt, einerseits und an die *Natur* andererseits scheint paradoxerweise die erstere größer zu sein, obwohl doch eigentlich das offensichtlich Menschengemachte zur Mitgestaltung geradezu auffordern sollte. Dies hängt sicherlich mit Sozialisations- und Akkulturationsprozessen ebenso zusammen wie mit den strahlenden Verlockungen eines perfekten, d.h. dem Menschen bequem entgegenkommenden Designs, der sogenannten *Benutzeroberfläche*. Medien aber sind, wie die gesamte Kultur und Technik, keine Daten sondern Fakten: nicht gegeben, sondern gemacht, und darum fortwährend besonders veränderungsbedürftig. Medienpädagogik muß das Bewußtsein hierfür fördern. Ihr Ziel muß Kritikfähigkeit sein, aber auch das Selbstbewußtsein und das technische Können, das zum gestaltenden, mitbestimmenden Eingreifen erforderlich ist.

#### Für eine *visuelle* „Alphabetisierung“

Seit Jahrhunderten war die paradigmatische Kulturtechnik der sogenannten zivilisierten Welt das Lesen und Schreiben. Aus der Technik, diskrete Buchstaben in ihrer Reihung zu lesen, ergibt sich Flusser zufolge die Vorstellung von Linearität, die unserem Geschichtsverständnis zugrunde liegt. Die Finalität einer Grammatik, die Sachverhalte auf den Schlußpunkt des Satzes bringt, und die Kausalität, mit der innerhalb einer Zeile B aus A folgt, sind als Figuren unseres Denkens ebenso selbstverständlich und unauffällig wie grundlegend. *Kritik* selbst ist an die prüfende Entzifferung von in Zeilen Geschriebenem gebunden. Zwischen den Zeilen lesen zu können, erfordert sogar eine ganz ausgeprägte Kritikfähigkeit.

Bilder jedoch werden anders rezipiert. Der Blick folgt nicht der Zeile. Er kreist vielmehr auf kaum vorhersagbare Weise, vom Interesse des Betrachters gesteuert, von einem Bildelement zum anderen: Zusammenschau statt logische Schlußfolgerung. Bilder erlauben keine Kritik im gewohnten Sinne. Zugleich sind sie aber eindringlicher als Texte. Sie werden viel leichter geglaubt und viel weniger in Frage gestellt als Geschriebenes. Insbesondere, wenn es sich um ein technisches Bild handelt, d.h. um eines, dem nicht die Subjektivität eines Pinselstrichs anhaftet sondern die vorgebliche Objektivität eines „Objektivs“ zugrunde liegt. Der Mensch traut am ehesten dem, was er mit eigenen Augen zu sehen vermeint.

Die Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten wurde auch als Erziehung zur (und Ermöglichung von) Demokratie verstanden. Heute äußert sich das gesellschaftliche, kulturelle und politische Leben zunehmend in visuellen Kommunikationsprozessen. Entsprechend muß eine visuelle Alphabetisierung der Bevölkerung gefordert werden. Dies wird dadurch gesellschaftlich erschwert, daß zwar gemeinhin Übereinkunft darin besteht, daß man *Lesen* und *Schreiben* lernen müsse, daß man sich aber noch kaum bewußt ist, daß auch *Sehen*, d.h. hier die kritische Rezeption technischer Bilder, gelernt werden muß. Über die Partizipation an deren Herstellung zu sprechen, wäre dann schon ein weiterer, aber ebenfalls erforderlicher Schritt.

Die neuen Medien sind aufgrund ihrer strukturellen Komplexität und funktionellen Einfachheit irreführend und verführerisch. Sie verbergen ihre geistig-technologische Herkunft und die ihnen zugrundeliegenden Algorithmen und Programme, die in ihnen gefrorene Ideologie, hinter dem Anschein leichter Handhabbarkeit und großer Authentizität. Ihre strukturelle Komplexität verbirgt sich hinter ihrer funktionellen Einfachheit. Obwohl sie es vorgeben, bedeuten die technischen Bilder nicht *Realität* sondern Texte, die ihrerseits Bilder bedeuten, Abbilder der Welt. Die *Realität* wird durch diese Abbilder dritten Grades zunehmend verstellt.

Bei Untersuchungen des Zusammenhangs von Mediennutzung und Kritikfähigkeit sowie der jeweiligen Glaubwürdigkeit unterschiedlicher Medien, die der britische Psychologe Richard Wiseman an der University of Herfortshire Anfang der neunziger Jahre durchführte, ergab sich folgendes Bild: Gezielt plazierte Falschmeldungen wurden am wenigsten geglaubt, wenn sie durch das Radio verbreitet wurden, am meisten, wenn das Fernsehen sie präsentierte. Die Zeitung lag zwischen diesen beiden Extremen.

Wegen des hohen Perfektionsgrades, mit der technische Bilder Welt simulieren können, und aufgrund des Vertrauens, das diese Bilder genießen, ist eine Erziehung zum Durchschauen durch diese Bilder, zum Wissen von der Funktionsweise und manipulativen Macht der technischen visuellen Medien von äußerster Wichtigkeit. Will man sich nicht vom Ziel einer offenen, demokratischen Gesellschaft verabschieden, muß man möglichst viele Menschen dazu befähigen, aktiv an der Kommunikation in ihr teilzunehmen. Dies setzt natürlich voraus, daß sie den entsprechenden Code beherrschen, daß sie also visuell alphabetisiert sind.

Eine zentrale Forderung Vilém Flussers um ein halbes Jahrhundert vorwegnehmend, bemerkte Bertolt Brecht bereits 1932 in seiner Rede über die Funktion des Rundfunks:

Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.<sup>704</sup>

Es ist frappierend, wie ähnlich die Argumentation Flussers später klang, vor allem, wenn man hier probenhalber einfach *Distributionsapparat* durch *diskursive Medien* und *Kommunikationsapparat* durch *dialogische Medien* ersetzt. Und in der Wortwahl „in Beziehung setzen“ scheint sogar Martin Buber durchzuklingen.

Aufgrund ihrer technischen Eignung zur Interaktion enthalten die neuen Medien basisdemokratische und potentiell subversive Möglichkeiten. Marshall McLuhan bemerkte bereits, dass das Fotokopiergerät jeden Autor zum Verleger mache. Analog dazu haben das Internet, interaktive Fernsehkanäle, *public access channels* und *offene Kanäle* den Zuschauer zum Programmdirektor gemacht. Voraussetzung dafür ist natürlich immer, daß dies politisch zugelassen wird.

Mehr Wissen ist nötig: Flusser befürchtete, die Gesellschaft werde sich aufspalten in Programmierer und Programmierte. Genau, wie sie bisher in Schreiber und Leser zerfiel, nur mit noch einschneidenderen Konsequenzen. Es kommt deshalb darauf an, 1) möglichst viele *Programmierer* auszubilden und 2) möglichst viele Menschen zur Kritik zu befähigen, d.h. Ihnen zumindest ein Verstehen der sie manipulierenden Programme zu ermöglichen. Schon

---

<sup>704</sup> Brecht, 134.



dann ist etwas erreicht, wenn ein möglichst breites Bewußtsein dafür entsteht, daß jede Wahrnehmung subjektiv und vermittelt ist, und daß dieser mediale Charakter unserer Wahrnehmung ein hochgradiges Ausgeliefertsein den Programmen und Programmierern der sie prägenden Medien gegenüber bedeutet. Visuelles Mißtrauen muß sehr mühsam erlernt werden.

Flusser's arguments can be taken as a plea for a radically different kind of education in which the domination of technical images must be counter-balanced by a critical program of education on image-programming. Education is challenged, both to continue the struggle against illiteracy and also to uphold the warning – proclaimed in the 1920s by Moholy-Nagy – that those who are ignorant in matters of photography will be the illiterates of tomorrow.<sup>705</sup>

Wenn die Schreibtechnik auf den Inhalt des Geschriebenen zurückschlägt, darf man die impliziten Wertungen, Einschränkungen und Vorschriften, die hinter *Benutzeroberflächen* verborgen sind, nicht unhinterfragt hinnehmen. Zu fragen wäre beispielsweise, ob die *Icons* der gängigen Textverarbeitungsprogramme nicht dazu führen können, daß wir vermehrt dazu neigen, die *Welt* als Oberfläche mit diskreten, diskontinuierlichen Ikonen und Schubladen zu sehen, die scheinbar für alle Möglichkeiten menschlichen Handelns stehen, daß das Programm selbst oder seine Struktur aber nicht mehr in Frage gestellt wird. Quellcodes und Betriebssysteme werden von ihren Herstellern ja absichtsvoll unzugänglich gemacht. Es läßt sich kaum bestreiten, daß – schon durch einfache Textverarbeitungsprogramme – letztlich Softwareunternehmen die *Ordnung der Dinge* vorgeben. Gerade aus dem Blickwinkel konstruktivistischer Ansätze erscheint diese Gefahr als besonders bedrohlich.

### Was wird aus den Schulen?

Heute sind wir (möglicherweise zum ersten Mal) in der Situation, daß Erwachsene den Gebrauch einer Technologie von ihren Kindern lernen, nicht umgekehrt.<sup>706</sup> Das bloße Beherrschen der Technik gewährleistet jedoch keineswegs schon die oben skizzierte, zu erstrebende, kritische Grundhaltung. Eher muß im Gegenteil befürchtet werden, daß die undistanzierte, kritiklose Form des Umgangs mit der Technik gerade dadurch gefördert wird,

<sup>705</sup> Amelunxen, 90.

<sup>706</sup> „Wir befinden uns in der Situation, dass nicht nur in den Schulen der mediale Kompetenzwechsel vom Lehrer / von Lehrerin zum Schüler / zur Schülerin erfolgt. Die informationellen Werkstätten des Wissens sind zunehmend privat eingerichtet, high-end-Lernbereiche [...]. Die Prozesse des tradierten Wissenserhaltes drohen, von den gegenwärtigen und zukünftigen Bereichen der Wissens- und Wertschöpfung wegzudriften.“ (Fäßler: *Communities of Projects*, 16).

daß Kinder wie selbstverständlich in sie hinein- und mit ihr aufwachsen. Daß der Computer Lebenswelt und Sozialisator Heranwachsender ist, erscheint nicht als der Kern des Problems. Es ist vielmehr der unreflektierte Zugang, die Selbstverständlichkeit des Sich-Ausliefern an als gegeben empfundene Programme, die nach pädagogischer Betreuung verlangen. Als bedenklicher Nebeneffekt könnte theoretisch außerdem natürlich auch ein eingeschränkter Umgang mit anderen Kindern auftreten, wenn ein erheblicher Teil der Freizeit im „Dialog“ mit einer Computersoftware statt mit anderen Menschen verbracht würde.

Flussers Argumentation geht weniger von den Befindlichkeiten und Bedürfnissen Heranwachsender oder von deren Persönlichkeitsentfaltung aus. Seine Perspektive ist die aus einem utopisch-kulturellen, zukunfts-gewandt-gesellschaftlichen Blickwinkel:

Das menschliche Gedächtnis ist als ein für die gegenwärtige Kultur kompetentes Instrument zugunsten künstlicher zurückzustellen, und die menschliche Intelligenz ist auf das Manipulieren von künstlichen zu konzentrieren. Ein Schritt zurück aus den Kulturinformationen in die Kultursystematik ist zu leisten. Die Schule ist nicht mehr als ein Ort von Informationsübermittlung, sondern als ein Ort der Systemanalyse und Systemsynthese zu sehen. [...] Der Unterschied zwischen der klassischen und der neuen Schule ist, daß die Formen (Informationen) nicht mehr als zeitlos unveränderlich, sondern als veränderbar und erfindbar angesehen werden. Nicht kontemplative Philosophen, sondern aktive Erzeuger neuer Informationen, also aktiv an der Mehrung der Kultur Beteiligte sind das Ziel der Erziehung.<sup>707</sup>

Die pädagogische Aufgabe, die sich aus der beschriebenen Problemlage ergibt, wird von der Schule heute kaum gelöst oder überhaupt erkannt.

Dort, wo neue Entwicklungen für sie interessant sind, bringen sich Kinder und Jugendliche die notwendigen Kenntnisse außerhalb der Schule selber bei. [...] Würden junge Menschen wirklich darauf warten, bis sie solche „Sozialkompetenz“ in der Schule beigebracht bekämen, müßten sie sich auf eine unglückliche Jugend gefaßt machen.<sup>708</sup>

Mit dem Erlernen einer Kulturtechnik wie *Lesen*, *Schreiben*, oder *Benutzeroberflächen Manipulieren* ist aber noch keine Medienkompetenz, erst recht noch keine kritische, reflektierende Haltung oder gar soziale Verantwortlichkeit erworben. Das pädagogisch unbegleitete *freie* Erwerben dieser Techniken außerhalb der Institutionen von Schule oder Familie bietet sicherlich Chancen zu einer von diesen nicht kontrollierten, spontanen und ungehemmten Entwicklung von Ausdrucksfähigkeit. Vor allem aber birgt es die oben skizzierte Gefahr des unreflektierten, sozial nicht eingebundenen und unkritischen Erwerbs

---

<sup>707</sup> Flusser: Ästhetische Erziehung, 125 f.

<sup>708</sup> Bergmann, 47.

von lediglich technischen Strategien. Dies entspräche dem Verzicht auf jede Art von Erziehung oder Betreuung Heranwachsender.

Kinder und Jugendliche sind in der Handhabung der Technik und der Kenntnis der Angebote den meisten Pädagoginnen und Pädagogen sowieso überlegen, sie haben aber auch eigene Wahrnehmungs- und Verarbeitungsstrategien entwickelt, was Inhalte und Gestaltungsmittel von Medien betrifft. Diese Fähigkeiten müssen in der pädagogischen Auseinandersetzung mit Medien entfaltet und weiterentwickelt werden.<sup>709</sup>

Nur weil Erwachsene ihre Probleme im Umgang mit den technischen Medien haben, dürfen sie diesen wesentlichen Bereich nicht einfach aus der Erziehung ausklammern, solange sie das Prinzip *Erziehung* im Wesentlichen anerkennen. Heute sind es aber ganz offensichtlich die Erwachsenen, die Lehrer, die Schwierigkeiten beim Erlernen der neuen Fertigkeiten haben, nicht die Kinder. Diese müssen lediglich für das Unvermögen der älteren Generationen büßen, wenn diese aus Angst oder Trägheit technische Medien einfach nicht als wesentlichen Teil unserer Erlebniswelt anerkennen und also Heranwachsende gerade in diesem prägenden und schwer zu durchschauenden Teil der Realität ganz auf sich gestellt und allein lassen.

Eine Erziehung zum aktiven und kritischen Gebrauch der neuen, technischen, visuellen Medien muß zum einen stattfinden, um die Mehrheit der überwiegend konsumierenden Benutzer vor einer Manipulation durch die kleine Elite von produzierenden Programmierern (die keinerlei demokratische Legitimation für ihr faktisches Machtmonopol besitzt) zu schützen. Sie muß zum anderen in der Schule stattfinden, will man verhindern, daß diese als Ort der Erziehung vollkommen obsolet, nebensächlich und schließlich überflüssig wird. Wer auf viele zweifellos wichtige Funktionen der Schule für das Heranwachsen, für die Erziehung und Sozialisation von Kindern und Jugendlichen setzt, sollte nicht zulassen, daß dieser Institution eine so zentrale Aufgabe wie der Erwerb der wichtigsten Kulturtechniken und der Fähigkeit, diese zu verstehen und zu kritisieren, ausgegliedert wird. Man hätte in der Gutenberg-Galaxis ja wohl auch kaum zugelassen, daß Kinder zwar zur Schule gehen, die führende Kulturtechnik der Zeit jedoch, das Lesen und Schreiben, sich irgendwo anders hätten selbst und ohne Betreuung beibringen müssen.

Es wäre sicherlich wenig hilfreich, von Lehrenden zu erwarten, daß sie Fertigkeiten vermitteln, über die sie selbst nicht verfügen. Zwei Auswege bieten sich an: Erstens ließe sich zweifellos die Medienkompetenz der Lehrenden erhöhen – beispielsweise durch

---

<sup>709</sup> Schell, 24.

entsprechende Fortbildungsmaßnahmen, durch ein entsprechend erweitertes Curriculum in der Lehrerausbildung, oder schlicht durch den bereits sich vollziehenden Einzug der Hacker- und MTV-Generation in die Lehrerzimmer. Zweitens aber wäre schon sehr viel gewonnen, wenn Lehrende sich ihrer eigenen Medienkompetenz und deren pädagogischer Relevanz und Reichweite bewußt würden: Es geht weniger darum, den Heranwachsenden die Feinheiten von Programmiersprachen oder die neuesten Morphingprogramme zu erschließen, als ihnen vielmehr – in einem ersten Schritt – eine kritische Haltung zu ermöglichen<sup>710</sup>. Wer einmal an einem Bildbetrachter gedreht hat, weiß im Grunde schon genug über das Wesen der Filmmontage; er oder sie hat künftig zumindest die *Möglichkeit*, auch Actionszenen mit einem anderen Blick als dem des Kaninchen vor der Schlange zu sehen.

Im Grunde unterscheidet sich diese Form von passiver Medienkompetenz kaum von den für den Deutschunterricht bereits traditionellen Lerninhalten. Dennoch ist hier eine große Lernleistung zu erbringen. Denn so simpel dieser Transfer erscheint, so selten wird er in der Praxis vollzogen. Immer noch suggeriert das Bild Objektivität, während dem Wort Dichterisches anhaftet.

Wenn der Deutschunterricht – zumindest seit einigen Jahrzehnten – bemüht ist, aus Schülern kritische Leser zu machen, darüber hinaus zur allgemeinen Kritikfähigkeit zu erziehen und das Zwischen-den-Zeilen-Lesen zu lehren, so könnte von hier aus, vielleicht in Zusammenarbeit mit dem Fach Kunsterziehung, der Schritt unternommen werden, die Programme hinter den Bildern sichtbar zu machen: Aufklärung im ganz traditionellen Sinn. Bereits vor Jahrzehnten gab es all dies schon ansatzweise: Werbung (visuell und verbal), politische Reden und Filmplakate wurden gleichermaßen Gegenstand einer (strukturalen) Analyse im Unterricht.

Die konkrete medienpädagogische Arbeit im Klassenzimmer kann durchaus von der Werbung ausgehen. Dies hat den Vorteil, daß es über die Intention des *Senders* von vornherein keine Zweifel geben kann: Sie ist letztlich immer der Kaufanreiz. Von dieser klaren Intention her läßt sich dann die visuelle Rhetorik, das manipulative Potential der Bildsprache, besonders

---

<sup>710</sup> Der zweite Schritt wäre dann die Erarbeitung von aktiver Medienkompetenz, also der Fähigkeit, technische Bilder herzustellen, die in einem beabsichtigten Sinn wirken. Sinnvollerweise sollten erster und zweiter Schritt aber nicht chronologisch aufeinanderfolgen sondern organisch miteinander verzahnt sein: Strukturen werden klar, indem man sie benutzt; die Notwendigkeit, aus verschiedenen Stilmitteln das für das gerade Auszudrückende Geeignteste zu wählen, öffnet die Augen für das rhetorische Arsenal medienpraktischer Fertigkeiten.

klar strukturell analysieren: Welcher Effekt wird erzielt? Wie wird dies erreicht? Von der Analyse eines Werbeplakats zur Untersuchung der Bildkomposition einer dokumentarischen oder künstlerischen Fotografie einerseits oder zur *shot-by-shot-Analyse* eines Fernsehwerbespots andererseits ist es nur ein kleiner Schritt. Dem wiederum können sich analytische Fingerübungen zum Filmschnitt oder zur Wirkung von Filmmusik anschließen oder auch *hands-on-workshops* zur digitalen Bildbearbeitung.

Die ästhetische Erziehung [...] wäre eine Schule für dialogisches (und in diesem Sinn demokratisches) Schaffen. [...] Die gegenwärtige Trennung unserer Kultur in miteinander nicht kommunizierende Unterkulturen bedroht ihren Weiterbestand, kann aber dank einer ästhetischen Erziehung, die sich auf die neuen Technologien stützt, behoben werden. Eine so verstandene Ästhetische Erziehung hätte zum Ziel, „uomini universali“ in einem neuen, „höheren“ Sinn zu erziehen, und damit unserer Kultur neue Horizonte zu öffnen.<sup>711</sup>

Die neuen Schulen werden politische Räume sein, Republiken hinter dem Rücken der privatisierenden Apparate, und zugleich werden sie theoretische Räume sein, Orte des bedächtigen Schauens, denn die Kunst ist eminent theoretisch. In den neuen Schulen wird die apparatische Gesellschaft umschlagen in eine noch nicht vorstellbare Gesellschaftsform der dialogisch Apparate programmierenden Menschen.<sup>712</sup>

### **Der Apparat ist nicht die Botschaft**

Versucht man, die Bedeutung hinter technischen Bildern aufzudecken, ist es nützlich, die Aktivitäten des Apparats und ihr Ziel einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Die Bedeutung der technischen Bilder, die der Apparat produziert, liegt in der Ideologie, die der Konstruktion und dem Bau des Apparats zugrunde lag.

Fotografien sind nicht aus der Suche nach dem Wahren, dem Guten und dem Schönen entstanden, und diese Werte stehen nicht als unerreichbare Ideale über ihnen. Fotografien entstehen aus Apparaten und werden durch Apparate verteilt, deren Absicht es ist, sich selbst zu erhalten und zu vermehren, und das Wahre, das Gute und das Schöne sind für sie Prätexte im Dienst dieser Absicht. Es sind nicht unerreichbare Ideale, sondern Kriterien beim Programmieren.<sup>713</sup>

Flussers Prognose für den Fall, daß es uns nicht gelingen sollte, eine Kritik der Technoimagination und der Apparate, die sie produzieren, zu entwickeln, ist düster: „history in the strict sense of that term will come to an end, and we may easily imagine what will

<sup>711</sup> Flusser: Ästhetische Erziehung, 127.

<sup>712</sup> Flusser: Nachgeschichte, 114.

<sup>713</sup> Flusser: Kriterien – Krise – Kritik. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 98.

follow: the eternal return of life in an apparatus that progresses by its own inertia“<sup>714</sup>. Der visuelle Durchfall des Apparats erzeugt eine unappetitliche Flut kitschiger, weil überdeterminierter und dennoch bedeutungsentleerter Bilder, in der wir wohl schließlich ertrinken werden.

Mit seiner Botschaft vom Selbsterhaltungsdrang und der Trägheit der Apparate hat Flusser viele Leser und Hörer enttäuscht. Diese These muß als ein weiterer Grund angesehen werden, weshalb Flusser jahrelang zwischen allen Stühlen saß und seine Rezeption nahezu ins Leere lief: Trägheit als *movens* ist kein Wert, der sich in ideologisierten, historisch-politischen Debatten nutzen ließe. Im Gegensatz zur Weltverschwörung kapitalistischer Konzerne, kommunistischer Berufsrevolutionäre oder mysteriöser Sekten dient die Intention träger Selbsterhaltung nicht zum Anheizen aufgeregter Phantasien. Sie enttäuscht Anhänger von Verschwörungstheorien ebenso wie die eschatologischer oder politisch-teleologischer Systeme.

Es ist eine Naivität zu glauben, dass die großen Sender noch immer irgendwelchen grauen Eminenzen oder menschlichen Entscheidungen dienen. Die menschlichen Entscheidungen haben sich entweder bereits aus dem Horizont verflüchtigt, oder aber sie passieren in Funktion der Sender. [...] Wir leben doch in einer motivlosen Welt. Wir erklären doch nichts mehr durch Motive. Wir glauben doch nicht, dass eine Bewegung ein Motiv braucht. Wir glauben doch, dass eine Bewegung träge ist. Wenn wir eine Maschine in Bewegung setzen, also der Motor der Maschine sind, und sie läuft dann träge weiter, kann es passieren, dass wir die Zügel verlieren. [...] Es sind nicht irgendwelche dunklen Interessen, grauen Eminenzen, Großkapitalisten, Kommunisten und Freimaurer, die daran schuld sind, dass die Dinge so geschaltet sind, wie sie geschaltet sind. Die Leute wollen es. Sie wollen Television. Es ist diese Trägheit des Glücks, die einer Umschaltung entgegensteht.<sup>715</sup>

Die Lächerlichkeit des Verhältnisses zwischen fataler Wirkung und banaler Abwesenheit von Sinn auf Seiten der Ursache erinnert an Alpträume, an Texte Franz Kafkas (den Flusser nicht zuletzt deshalb geschätzt haben mag)<sup>716</sup> – oder an die Situation innerhalb des Raumschiffs in Stanley Kubricks “2001: A Space Odyssey”, wenn HAL, ein defekter Computer, auf Kosten der menschlichen Leben an Bord, zu deren Diensten er eigentlich stehen sollte, plötzlich nach Selbsterhaltung zu streben beginnt, während seine menschlichen Gegenspieler immer noch versuchen, ihn zu „verstehen“, in seine absurden Botschaften Bedeutung zu projizieren.

<sup>714</sup> Flusser: *The Future of Writing*, 69.

<sup>715</sup> Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 48 f, 246 und 210.

<sup>716</sup> vgl. Flusser: *Warten auf Kafka*. in: Flusser: *Jude sein*, 166 – 179.

Die Schöpfer der Botschaften, die Programmierer des Apparats, der immer weiter technische Bilder auszuspucken fortfährt, sind ebenso wie die, die HAL ursprünglich Bedeutung gegeben haben, längst von Bord gegangen; sie haben sich „aus dem Horizont verflüchtigt“<sup>717</sup>. Die Bedeutung technischer Bilder ist das Programm, das sie erzeugt hat. Aber es sind nicht die abgebildeten Objekte, die durch das Bild zu uns sprechen. Im strengen Sinn gibt es keine Sprecher, weil die wirklichen, im Apparateprogramm verborgenen Botschaften des technischen Bildes ja nicht dazu gedacht sind, von uns empfangen zu werden. Über das hinaus, was den Apparat konstruiert hat, trägt das Bild wesentlich keine Bedeutung.

---

<sup>717</sup> Flusser: Kommunikologie weiter denken, 49.

## 4. Menschwerdung

Man hat es aus verständlichen Gründen satt, nach all dem im zwanzigsten Jahrhundert Geschehenen als Mensch herumzulaufen, und will sich ändern. Es ist nur allzu verständlich, daß einem nicht wohl in der eigenen Haut ist. Aber, nach Abstreifen dieser Haut, als nunmehr rückgratlose, amorphe, schleimige Masse, in welche Form soll man sich krümmen? Was soll aus einem werden, der keine Lust mehr hat, angesichts der jüngsten Vergangenheit Mensch zu bleiben?<sup>718</sup>

Als Flussers Leben durch seinen Unfall im November 1991 abrupt beendet wurde, befand er sich gerade mitten im Schaffensprozess: „Seit einem Jahr arbeite ich (langsam) an einem Buch, das die Summe meiner Gedanken werden soll. Es soll ‚Menschwerdung‘ heißen“<sup>719</sup>, schrieb Flusser am 28.7.1991 an Milton Vargas. Das hinterlassene Textfragment transzendiert denn auch deutlich das medienphilosophische Werk Flussers. Vilém Flusser versucht in seinem letzten Text nicht weniger, als eine projektive Kulturanthropologie: Er beschreibt die Situation, in der sich Homo sapiens sapiens befindet – zugleich als Bestandsaufnahme, Mängelrüge und Entwurf eines Wesens, das es schließlich verdienen würde, „Mensch“ genannt zu werden.

### Vom Subjekt zum Projekt

Selbstvergessenheit hat nichts Mysteriöses an sich: Sie ist jener Augenblick, in welchem wir nicht mehr Subjekt sind. Durch diesen Verlust des Subjekts „in uns“, durch dieses Hinausgehen aus uns „selbst“ zum anderen hin wird die Niedertracht überwunden, und eben dies kann „Menschwerdung“ heißen. [...] In der Selbstvergessenheit erleben wir, wie sich etwas gegen das Tier empört, aus dem Tier aufrichtet und wie etwas entsteht, das verdient, „Mensch“ genannt zu werden.<sup>720</sup>

Leben im emphatischen Sinn bedeutete für Flusser, in einen Abgrund absurder Erfahrung geworfen zu sein, in die *Bodenlosigkeit*. Die existentielle Erschütterung dieses Sturzes in die Bodenlosigkeit, der Verlust aller Glaubensinhalte und Bindungen, ist eine Voraussetzung für

<sup>718</sup> Flusser: Vom Risiko, aus der Haut zu fahren, 2.

<sup>719</sup> nach Bollmann: Editorisches Nachwort. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 283.

<sup>720</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 259.



die Erlangung von Freiheit und Selbstbestimmung. Sie ist der Beginn der eigentlichen Menschwerdung.

Erst als ich unter Schmerzen erkannte, daß mich die [...] amputierten Fasern angebunden hatten, wurde ich von jenem seltsamen Schwindel der Befreiung und des Freiseins ergriffen [...] Das Umschlagen der Frage „frei wovon?“ in „frei wozu?“ dieses für die errungene Freiheit charakteristische Umschlagen, hat mich seither [...] wie ein Basso continuo begleitet.<sup>721</sup>

Das Erringen der Freiheit setzt Anstrengungen und Schmerzen voraus, den Verlust aller gegebenen Sicherheiten, eben den Sturz ins Bodenlose. Erst dann lassen sich freie (metastrategische) Entscheidungen treffen; erst dann kann Verantwortung für andere übernommen werden. „Man könnte auch sagen: ‚Freiheit ... bedeutet ... die Möglichkeit des Menschen, die Fesseln der Notwendigkeit zu lösen und Herr der Dinge zu werden.‘“<sup>722</sup> Frei sein, schreibt Flusser, bedeute nicht „das Zerschneiden der Bindungen an andere, sondern das Flechten dieser Verbindungen in Zusammenarbeit mit ihnen“<sup>723</sup>. Erst die Erfahrung der Bodenlosigkeit ermöglicht Freiheit, die wiederum Voraussetzung sowohl für wirkliche Entscheidungen ist, als auch für anerkennende Dialoge mit anderen.

*Menschwerdung* im ontogenetischen Sinne verlangt von uns, daß wir uns aus diesem schmerzhaften Sturz in die Bodenlosigkeit durch bewußt geknüpft Beziehungen mit anderen erheben.<sup>724</sup> Dies kann von entsprechend netzartig geschalteten, dialogischen Medienkanälen technologisch erleichtert werden.

Flussers Analyse der Kommunikation und ihrer Parameter basiert auf naturwissenschaftlichen Theoremen; seine Sicht der radikalen kulturellen Umbrüche zeigt tiefes Engagement für das *Projekt Menschwerdung*: den Einsatz zur Schaffung kommunikationstechnischer Voraussetzungen für eine Gesellschaft selbstbestimmter, freier, verantwortungsvoller Menschen, die ein weitgehend immaterielles Leben führen, das von ästhetischen Werten bestimmt wird.

<sup>721</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Von der Freiheit des Migranten, 17.

<sup>722</sup> Schlichting.

<sup>723</sup> Flusser: Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit. in: Flusser: Bodenlos, 253.

<sup>724</sup> Und nicht nur, wie Fabian Kröger schreibt, „ererbte und erworbene Information weiterzugeben (sich also der Entropie entgegenzustellen)“ (Kröger, 7): Dies geschieht als Minimalanforderung (vgl. Flusser: Menschwerdungen. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 179) an das menschliche Wesen ohnehin, ist bar jeden utopischen Zuges und kann also für das Projekt Menschwerdung nicht als Zielvorgabe, sondern lediglich als Ausgangspunkt dienen.

Nach Auschwitz gebe es, so Flusser, gar keine andere Möglichkeit, als das gegenwärtige Menschsein zu verwerfen und Wege hin zur Menschwerdung zu entwerfen.<sup>725</sup>

In dem von der Flusser-Forschung – wohl, weil es sich um eine Opernrezension handelt – vollständig übersehenen Text „Gewalttat“ von 1988 beklagt Flusser an einer für das Verständnis seines Menschenbildes zentralen Stelle,

daß die neue Anthropologie im Psychologischen stecken blieb, und keine entsprechende Ethik und Politik zur Folge hatte: was ist mit und aus dem Vieh „Mensch“ zu machen? [...] Und das ist die neue Anthropologie: wir erkennen uns als Primaten, und werden bei dieser Erkenntnis von Ekel geschüttelt. [...] „Der Mensch ist ein Primat, der sich vor sich selber ekelt.“ [...] [E]rst wenn das generisch Primatische in uns voll anerkannt ist, hat das spezifisch Menschliche in uns überhaupt eine Chance, die Oberhand zu gewinnen. Und das ist die nachmoderne Grundlage eines jeden künftigen messianischen Kulturoptimismus.<sup>726</sup>

Anstatt nach dem *missing link*, das Anthropoiden mit Hominiden verbindet, so suggeriert Flusser, sollten wir lieber nach dem *missing link* zwischen dem Menschen der Gegenwart und dem der Zukunft suchen. Der künftige neue Mensch erscheint schon gelegentlich hier und da, aber wir können noch nicht absehen, ob oder wie die beiden miteinander verbunden sind.<sup>727</sup>

Flussers Analyse der radikalen kulturellen Umbrüche zeigt tiefes Engagement für das *Projekt Menschwerdung*: den Einsatz für die Schaffung kommunikationstechnischer Voraussetzungen für eine Gesellschaft selbstbestimmter, freier, verantwortungsvoller Menschen.<sup>728</sup> Im Lichte von Husserls Auffassung von der Lebenswelt als einem Netz konkreter Intentionalitäten interpretiert Flusser die kommende telematische Gesellschaft, die er prognostiziert, als technische Implementierung freier Anerkennungsverhältnisse.

Gegen die Vorstellung Flussers von einem durch Netzdialoge ermöglichten kollektiven Miteinander vieler in verantwortlichen Anerkennungsverhältnissen miteinander Stehender wendet Karen Joisten folgendes ein:

<sup>725</sup> Zum Muster der Abstraktion aus Verletztheit vgl. Fußnote 92.

<sup>726</sup> Flusser: *Gewalttat*, 104 f.

<sup>727</sup> Flusser: *Menschwerdungen*. in: Flusser: *Vom Subjekt zum Projekt*, 169 – 183.

<sup>728</sup> Vgl. hierzu auch Manfred Faßler, der die Begriffe „Netzwerk“ und „Projekt“ in einem engeren, umgangssprachlicheren Sinn als Flusser verwendet. Die Rezeption und praktische Umsetzbarkeit von Flussers Theoremen scheint dennoch als zweite Ebene durch Faßlers Text durch: „Wir sind an einem hochinteressanten Wandel globaler Wissenskulturen beteiligt: vom archivierenden, relativ geschlossenen Konzept des Gesamtwissens (zentrierter Universalität) zu einem hochgradig vernetzten, dynamischen Konzept der weltweit verteilten Wissensgenerierung (fraktaler Globalität). Orte, an denen sehr unterschiedliches Wissen zusammen kommt, zu Projekten verdichtet wird und für Projekte bereitgestellt wird, werden darin wichtig. Netzwerke und Informationsströme, einzelne Menschen und Projektgruppen bestimmen die entstehenden Wissensökonomien.“ (Faßler: *Communities of Projects*, 19).

Das Sich-Binden des Menschen an seinen Mitmenschen, das im Menschen als Heimweg [sic] in dem Grundphänomen Vertrauen sichtbar gemacht werden kann, wird bei Flusser zu einem Vernetzen, das den Mitmenschen als einen Einzelknoten mit einer spezifischen Kompetenz auffaßt, mit dem man über die Gemeinsamkeit der Kompetenz „vertraut“ ist. Das bedeutet, daß das Binden hier nicht quer durch alle Vermögen des Menschen hindurchdringt, sondern vielmehr ein „Zusammenhalten“ meint, das in der Übereinstimmung von Interessen möglich wird. Der Mensch öffnet sich hier dem Anderen, um mit ihm eine Interessengemeinschaft einzugehen, die jederzeit, wenn das Interesse „erlahmt“, wieder gelöst werden kann.<sup>729</sup>

Joisten übersieht hier jedoch das von Flusser implizierte ideologiekritische Moment in seiner – als *Reduktion* mißzuverstehenden – Beschreibung von Beziehungen als Dialoge zum Zweck des gemeinsamen Projizierens. Demnach nämlich könnte sich die von ihr apodiktisch behauptete „Tiefe des Menschen“<sup>730</sup>, dem z.B. „die Familie [...] geheiligt“<sup>731</sup> sei, bei näherer Betrachtung auch ein ideologisch-kultureller Effekt, eine Funktion der bürgerlichen Gesellschaft sein, die im Sinne des Fortbestehens ihres Zusammenhalts bislang an programmierten Mystifikationen wie etwa „Familie“, „romantische Liebe“, „Heimat“ oder „Blut und Boden“ interessiert gewesen sein könnte.

Auch in einem weiteren Text arbeitet sich Joistens restaurative Familienideologie an Flusser in einem Plädoyer für die Bedingtheit des Menschen ab:

Die von FLUSSER aus meiner Sicht vertretene Totalität der Freiheit [...], die einem bedingten, uns auferlegten Verhältnis keinen Raum mehr läßt, hat [...] in ihrem Schlepptau die Austauschbarkeit, die Kurzfristigkeit und die Selektivität. [...] Hier kommt es zum Fehlen eines Regulativs, weshalb in der Konsequenz zwangsläufig Krankheiten psychischer Natur (i.w.S.) entstehen müssen.<sup>732</sup>

Der Einwand Joistens, in dessen Zusammenhang ihr die Bemerkung von der *geheiligten Familie* unterläuft (im Lichte ihrer offenkundigen konservativ-religiösen Weltanschauung<sup>733</sup> keine Überraschung), ist um so unverständlicher, als ja die von ihr erhobene Frage danach, wer da eigentlich projiziert, wenn das Subjekt sich in ein Projekt entwerfe, durchaus berechtigt und von hohem Interesse wäre, eine – wie ich finde, sehr lohnende – weitere Zuspitzung hier aber etwas leichtfertig verschenkt wird. Eine wesentliche Kritik Flussers nämlich, die tiefer geht als eine vage Unzufriedenheit mit den kulturellen oder religiösen

<sup>729</sup> Joisten: Philosophie der Heimat, 313 f.

<sup>730</sup> ebd., 321.

<sup>731</sup> ebd., 314.

<sup>732</sup> Joisten: „Vom Subjekt zum Projekt“, 60 f.

<sup>733</sup> vgl. z.B.: „Am wenigsten kann der Trans-Anthropozentrismus [dem Flusser von Joisten zugerechnet wird, Anm. AS] Heimat in ihrer Wesentlichkeit denken, etwas mehr gelingt es dem Anthropozentrismus, am ehesten dem Theozentrismus.“ (Joisten: Philosophie der Heimat, 321).

Implikationen seines Denkens, könnte, sozusagen Flusser aus sich heraus anerkennend, hier ansetzen: Die Frage ist in der Tat, ob ein Mensch im Zustand der Bodenlosigkeit, im Moment des Übergangs von einem gegebenen zu einem selbstgeknüpften Beziehungsnetz, überhaupt existiert, da er doch gerade als Knoten im Beziehungsgeflecht verstanden und als dessen Abstraktion definiert wird. Ein monadischer Mensch ohne Beziehungen wäre wohl anthropologisch kaum als „Mensch“ zu begreifen, und nach Flussers Definition nicht existent.<sup>734</sup> Außerhalb seiner Relationsfelder, aus deren Verdichtungen er sich abstrahieren läßt, jenseits von Beziehungen, gibt es keinen Menschen. Genau dieser Nicht-Mensch jedoch ist es, der das leisten soll, was nach Flusser den Menschen – diesmal im positivsten, emphatischen Sinne – ausmacht: die Stärke, in dialogischer Selbstverantwortung aus sich heraus Bindungen zu anderen einzugehen. Was genau also ist es, das diese selbstgewählten dialogischen Beziehungen einget?

Flussers analytischer, phänomenologisch geschulter Blick richtet sich immer wieder erneut auf die „Phylogenese“ des *homo sapiens sapiens*, also auf die Entwicklungsgeschichte dessen, was nach verbreiteter Ansicht den Menschen zum Menschen macht. Flussers Auffassung von *Geschichte* allerdings kongruiert kaum mit der gängiger Historiographie. Nicht Daten und Namen sind es, die ihn interessieren, sondern zunächst möglicherweise unscheinbare Entwicklungen technischer Natur.

Den Themenkomplexen *Vom Subjekt zum Projekt* und *Menschwerdung* sind die letzten beiden großen Arbeiten Vilém Flussers gewidmet. Ihre Ausgangsperspektive ist deutlich die eines Überlebenden in jedem paradigmatischen Sinne (biographisch, kulturell, kommunikationstechnisch, historisch, humanistisch). Aus den Texten kristallisiert sich der – außerhalb ihrer selbst liegende – Standpunkt ihres Autors als eines teilnehmenden Beobachters, den eben dasjenige *Prinzip Geschichtlichkeit* gezwungen hat, sich aus der Subjektivität ins Projektive zu erheben und zu entwerfen, von dem er sich nun verabschiedet. Es ist die Position des Überlebenden eines Paradigmas, das soeben von einem anderen abgelöst wird, von einer Kultur, ohne die die Figur dieser Autoreninstanz nicht leben kann – schon allein deshalb, weil sie Voraussetzung seiner Definierbarkeit als Autor ist. Dennoch sind die Texte frei von jedweder Larmoyanz. Auf einem durchaus optimistischen Grundton entwickeln sie spielerisch verschiedene Themen, in denen in einer neuen Kombinatorik die

---

<sup>734</sup> Nicht nur Karen Joisten übersieht diese theoretische Schwäche, die sich aus der Gleichzeitigkeit von Flussers Konzept vom Menschen als Abstraktion aus seinen Relationen und seiner Forderung nach selbstgeknüpften Beziehungen ergibt – sie blieb auch in der gesamten bisherigen Flusser-Forschung unbemerkt.

elementarsten Bestandteile, der Quellcode der projektiven Existenz eines künftigen Menschen, für eben dieses neue Paradigma sich selbst entwerfender dialogischer Projekte nutzbar gemacht werden.

„Vom Subjekt zum Projekt“ entstand 1988 bis 1989. Flussers Absicht war, Aspekte einer neuen Lebenseinstellung aufzuzeigen, die er unter dem Leitgedanken des „Entwerfens aus der Unterwürfigkeit“ zusammenfaßte. In neun Kapiteln entstand der Grundriß einer postmodernen Anthropologie, die Möglichkeiten durchspielt, wie sich der Mensch aus seiner unterwürfigen und unaufrichtigen Rolle als *Subjekt* aufrichten und entwerfen kann, wie es ihm gelingen kann, zum *Projekt* zu mutieren.

Die objektive Welt wurde „aus der konkreten Welt dank Händen hergestellt“ und kann erst „jetzt wieder abgestellt werden“, durch ein Entwerfen möglicher alternativer Welten. Es geht dabei vor allem darum „die wieder frei baumelnden (von Arbeit befreiten) Hände zu beobachten, und wie dies einem zweiten Aufrichten gleichkommt“ [...]. Flusser geht es also nicht um eine Rückkehr ins vierdimensionale Paradies der konkreten Lebenswelt, sondern um ein Zurückfinden zum ersten Zustand nach der Vertreibung, damit dessen befreiendes Potential, welches durch den Eintritt in das Subjekt-Objekt Verhältnis verschenkt wurde, endlich doch noch eingelöst werden kann.<sup>735</sup>

„Menschwerdung“ nimmt diesen Ansatz auf und transformiert ihn in das groß angelegte Vorhaben einer phänomenologischen Biographie der *Geste Mensch*.

Wenn Flusser – sehr kulturwissenschaftlich – die These vertritt, „daß alle unsere Gesten (unsere Akte und unsere Gedanken) durch die wissenschaftliche Forschung strukturiert sind und daß unsere Gesten, wenn sie sich denn ändern, deshalb anders werden, weil die Geste des Suchens im Begriff steht, sich zu verändern“ [...], so plädiert er dafür, dass wir uns selbst als Gesten erkennen, dass wir uns in einem ganz bestimmten Kontext wiedererkennen – das relationale Moment<sup>736</sup>.

Ja, Flusser geht soweit zu behaupten, daß wir im unabgeschlossenen Prozeß der Menschwerdung um diese *künstliche Geste* gar nicht herumkommen werden, die widernatürliche Einstellung [...] immer weiter zu treiben, bis das Künstliche vom Natürlichen nicht mehr zu unterscheiden ist.<sup>737</sup>

„Menschwerdung“ blieb Fragment. Dennoch läßt jeder Satz die Einlösung des Anspruchs spürbar werden, den Flusser mit dieser Schrift verfolgte: „einen guten, schönen, richtigen, kurz einen definitiven Text, eine Summa zu schreiben“<sup>738</sup>. Im Folgenden möchte ich

<sup>735</sup> Guldin: Die zweite Unschuld, 15.

<sup>736</sup> Guldin, Finger, Bernardo: Vilém Flusser, 67.

<sup>737</sup> Hartmann, 296.

<sup>738</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, Klappentext.

versuchen, auf der Grundlage des oben Gesagten einen Eindruck von Vilém Flussers Schrift „Menschwerdung“ zu vermitteln.

Es handelt sich dabei nicht um eine Entwicklungsgeschichte des Menschen (wenn auch durchaus um die Geschichte seiner technischen Revolutionen), und die Bezeichnung „Mensch“ bleibt einem hinter dem Horizont liegenden Ziel vorbehalten.

Der Hebel ist jene Maschine, aus welcher Gott kommt, und dieser Deus ex machina sind wir selbst, die wir im Aha-Erlebnis den Hebel entdeckt und erfunden haben. Wenn wir nur einen Stützpunkt für den Hebel finden – und das eben ist das große Wenn –, dann können wir alles (die Welt und uns selbst) aus den Angeln heben. Das ist der schwindelerregende Rausch, aus welchem alle Technik entsteht und der uns seit unserem Fall erfaßt hat.<sup>739</sup>

Flusser läßt keinen Zweifel daran, daß die Unterscheidung, die gewöhnlich zwischen „Technik“ und „Kunst“ vorgenommen wird, unsinnig sei. Die Wurzel beider, das griechische *technē*, bedeutete beides zugleich. „Avant la victoire de la bourgeoisie au 15ème, (qui était la base de la révolution industrielle), ‚art‘ et ‚technique‘ étaient synonymes, et ils signifiaient tous deux, la méthode pour faire.“<sup>740</sup> Vom Menschen und von seinen Vorfahren hergestellte Gegenstände sind mehr oder weniger geeignet, ihren Zweck zu erreichen, und sie sind mehr oder weniger informationshaltig. Deshalb läßt sich auch „die Geschichte der Menschwerdung als Serie von Rückschlägen und als Paradigmenwechsel nach jedem Rückschlag [...] als Kunstgeschichte (die sie ja eigentlich ist) betrachten“<sup>741</sup>. „‚Kunst‘ ist jede menschliche Tätigkeit, die absichtlich Unwahrscheinliches herstellt, und zwar ist sie desto ‚künstlerischer‘, je unwahrscheinlicher die Sachlage ist, die sie herstellt.“<sup>742</sup> Flusser räumt ein:

Es ist außerordentlich schwierig, diesen ästhetisierenden, nachgeschichtlichen Standpunkt zur Geschichte einzunehmen und auf ihm zu verharren, also etwa in der griechischen Philosophie, der jüdischen Prophetie, dem Christentum, der modernen Wissenschaft so etwas wie „Kunststile“ zu erkennen.<sup>743</sup>

Wir sind durch und durch gekünstelte, verschrobene, unnatürliche Wesen, weil die aufeinanderfolgenden Phasen der Geschichte auf uns zurückgeschlagen haben, wir wiederum zurückgeschlagen haben und weil es keinen Kern in uns gibt – nicht einmal den ursprünglichen gefallenen Affen –, der von diesen Kunstgriffen nicht angegriffen worden wäre.<sup>744</sup>

<sup>739</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 245.

<sup>740</sup> Flusser: Repenser la culture et la technologie, 3.

<sup>741</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 253.

<sup>742</sup> Flusser: Gewohnheit als ästhetisches Kriterium schlechthin, 41.

<sup>743</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 254.

<sup>744</sup> ebd., 257 f.

„Es ist uns gänzlich unmöglich geworden, uns natürlich zu verhalten, und wenn wir es dennoch versuchen, so handelt es sich um eine doppelte Verstellung.“<sup>745</sup> „Jede Anthropologie, die etwa zwischen Natürlichem und Künstlichem bei uns unterscheiden wollte, beruht auf Mißverständnis. Es gibt keinen aufrichtigen Menschen, und wer vorgibt, dies zu sein, ist besonders verschoben.“<sup>746</sup>

In „Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung“ stellt sich Flusser zunächst der Aufgabe, eine anthropologische Ausgangsbasis zu skizzieren: „Die hier vorgeschlagene Anthropologie ist eine Disziplin, welche den Prozeß der Menschwerdung behandelt, und dieser wird im Bild als ausgestreckte Hände ersichtlich.“<sup>747</sup>

Eine derartige Anthropologie, die vom möglichen Menschen handelt, ist eine vorgreifende Disziplin, und sie versucht, am vorderhand Gegebenen (an der Säugetierspezies „Homo sapiens sapiens“) eine zu erreichende Möglichkeit (den Menschen im eigentlichen Sinn) zu erhaschen. Man kann von einer solchen Disziplin nicht eigentlich sagen, daß sie „vom“ Menschen, sondern eher daß sie „zum“ Menschen handelt, und man kann von ihr nicht erwarten, daß sie den Menschen begreift, sondern eher, daß sie versucht, nach ihm zu greifen.<sup>748</sup>

Flusser beginnt seine *handliche* Geschichte der Menschwerdung mit dem Moment der Herablassung von Menschenaffen aus Baumkronen, mit einem Akt von *Niedertracht* also. Der in die aus klimatischen Gründen sich weitenden Zwischenräume zwischen den Bäumen gestürzte Hominide liegt zunächst wie ein Maikäfer hilflos und *unaufrichtig* auf dem Rücken. Der unter ihm sich wölbende, solide Boden reduziert die gewohnte kugelförmige Lebenswelt in den Baumkronen auf eine Hemisphäre. Nun geschieht etwas, was bis heute die größte Leistung der Menschheitsgeschichte und zugleich ihren Beginn ausmacht: Der Menschenaffe tastet herum, begreift einen Ast als Hebel, dreht ihn heraus, stellt den Hebel (zu sich) her, richtet sich an ihm auf und wird so über das Gras der Savanne hervorragend.

Wer „Empörung“ sagt, also „Menschwerdung“, meint Hebelfabrikation; alle Revolutionen (Herausdrehungen) sind technische Revolutionen, und der sich auf dem Erdboden windende gefallene Affe dreht sich und windet sich seit zwei Millionen von Jahren auf der Suche nach immer perfekteren Hebeln.<sup>749</sup>

Und wenn nach dem ursprünglichen Fall die Knochen noch irgendwie funktionieren, dann kann der Menschenaffe sich weit besser als der Käfer aus der Klemme befreien. Er kann

---

<sup>745</sup> ebd., 256.

<sup>746</sup> ebd., 258.

<sup>747</sup> ebd., 200.

<sup>748</sup> ebd.

<sup>749</sup> ebd., 245.

nämlich handeln, und sogar nach diesem Unfall Käfern aus ihrer Klemme helfen. Er kann ins Gefüge der Dinge eingreifen. Im Grunde genommen ist die Tatsache, daß sich der Menschenaffe nach seinem Fall aus dieser Klemme befreien kann, bereits an sich ein Eingriff ins Gefüge der Dinge: schon die Tatsache allein ist ein Transzendieren der Dinge, eine Verneinung der „Bedingung“.<sup>750</sup>

Diese Leistung ist in ihrer ungeheuren Bedeutung von unserem heutigen Standpunkt aus nur noch schwer zu würdigen. Dies allein schon deswegen, weil wir so lange schon wie selbstverständlich auf diesem Punkt stehen. Damals jedoch mußte

jeder einzelne heruntergekommene Menschenaffe [...] hervorragend sein, ein Genie, so genial, daß wir uns dies nicht mehr vorstellen können. Allein der zufällige geniale Einfall, sich gegen alle Niedertracht auf zwei Beine zu stellen, den damals jeder einzelne für sich leisten mußte – und den jedes einzelne Baby immer wieder zu leisten hat –, ist für uns gar nicht mehr nachzuvollziehen, seit wir den Babyschuhen entwachsen sind.<sup>751</sup>

Was christlich als „Sündenfall“ bezeichnet wird, marxistisch „Entfremdung“ heißt und in der neueren philosophischen Tradition mit „Subjekt-Objekt-Spaltung“ umschrieben wird, leitet Flusser aus dem Einbüßen der unteren Hälfte der Lebenswelt des menschwerdenden Affen ab. Indem er seine Umwelt in Objekte verwandelt, wird er selbst zum Subjekt.<sup>752</sup> Dieser subjektifizierte Affe wird sich zugleich selbst zum Objekt: „If I feel a pain in my stomach, only the pain is a concrete fact; ‘I’ and ‘stomach’ are nothing but abstract extrapolations from that concrete fact, extrapolations explaining the concrete fact.“<sup>753</sup> Der Affe arrangiert sich mit dem Verlust seines halben Lebens, weil ihn dies ein Stück weiterbringt auf dem Weg der Entfremdung, dem Weg zur Menschwerdung:

Vielleicht leben wir noch ein wenig (etwa wie Affen und Maikäfer leben), weil wir noch nicht ganz Mensch geworden sind, und vielleicht wird der aufrechte Mensch aufrichtig einzugestehen haben, daß er sein Menschsein um den Preis, nicht mehr zu leben, erkauf hat.<sup>754</sup>

<sup>750</sup> ebd., 220.

<sup>751</sup> ebd., 216.

<sup>752</sup> Mit der Einschränkung, daß ich die Verwendung des Begriffes „Wirklichkeit“ hier fragwürdig finde, läßt sich Flussers relationaler Ansatz wie folgt beschreiben: „Flusser negiert sowohl den Standpunkt der Realisten als auch den der Idealisten: ohne wahrnehmendes Subjekt ist das Objekt hinfällig und ohne wahrgenommenes Objekt ist das Subjekt nichts. Die Wirklichkeit ist weder im Objekt noch im Subjekt allein zu finden, sondern in der zwischen ihnen bestehenden Beziehung.“ (Guldin, Finger, Bernardo: Vilém Flusser, 95).

<sup>753</sup> Flusser: On Edmund Husserl, 95. In der Wahl dieses Beispiels durch Flusser könnte eine versteckte Bezugnahme auf Wittgensteins „Philosophische Untersuchungen“, Teil I, insbesondere 403 – 407, enthalten sein, z.B.: „Man könnte sich denken, daß jemand stöhnte: ‚Irgend jemand hat Schmerzen – ich weiß nicht wer!‘“ (Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, Teil I, 407. in: Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, 408).

<sup>754</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 239.



Der erste – biologische – Versuch einer zufälligen, von einem Fall oder Unfall ausgelösten Menschwerdung muß angesichts der Geschichte unserer Art als gescheitert betrachtet werden. Den Grund dafür sieht Flusser darin, daß wir Noch-nicht-Menschen unsere Geschichte als Subjekte erlitten haben, statt uns selbst als Projekte aus ihr zu entwerfen.

Daß wir niederträchtige Menschenaffen sind, daß sich in uns ein hervorragendes Tier herabgelassen hat, Mensch zu werden, und daß dies schiefgegangen ist, wissen wir nicht erst seit der brüllenden, Arme streckenden Herde und ihren Massenmorden. [...] Und es gibt [...] Anzeichen dafür, daß wir eine zweite Menschwerdung versuchen; uns aus der Niedertracht zu entwerfen versuchen.<sup>755</sup>

In den bisher durchlaufenen Phasen der *Menschwerdung* sieht Flusser nicht etwa eine zielgerichtete, kontinuierliche Entwicklung, sondern sprunghafte, quantische Mutationen, die uns zufällig haben entstehen lassen, soweit unsere Gattung eben bislang überhaupt entstanden ist.

Der werdende Mensch ist seinem Ursprung nach ein historisches Wesen und lebt unter kultureller Bedingung. Die damals begonnene Bewegung der Empörung ist immer noch nicht beendet, wir liegen noch immer auf dem Rücken.<sup>756</sup>

Falls „Mensch“ als jenes Säugetier definiert wird, das den biologischen Regeln zum Trotz erworbene Informationen speichert und weitergibt – das heißt also, falls „Mensch“ als ein Nicht-mehr-Tier definiert wird –, dann ist Menschwerdung das Speichern und Weitergeben erworbener Informationen. Man könnte dann von der Menschwerdung sagen, sie sei die Methode, aus einem Säugetier fortschreitend ein Nicht-mehr-Tier zu machen.<sup>757</sup>

„Menschwerdung ist eine Lüge: Es gibt keinen Menschen, sondern nur eine Art von Hominiden, welche vorgeben, anders zu sein als alle übrigen Anthropoiden.“<sup>758</sup> Und es ist, zugespitzt,

nur dann von einem Menschen als völligem Nicht-mehr-Tier zu sprechen, wenn alle tierischen Funktionen abgestreift wurden und sich das Dasein ausschließlich auf das Erwerben, Speichern und Weitergeben von Informationen konzentriert hat.<sup>759</sup>

„Menschwerdung“ ist“ deshalb, schreibt Flusser in seiner *Ersten Vorübung zu Menschwerdungen*,

---

<sup>755</sup> ebd., 218.

<sup>756</sup> ebd., 233.

<sup>757</sup> Flusser: Menschwerdungen. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 179.

<sup>758</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 255.

<sup>759</sup> Flusser: Menschwerdungen. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 179.

ein un abgeschlossener und vielleicht nicht abschließbarer Vorgang, und „Mensch“ nicht der Name eines Zustandes (etwa einer Spezies von Säugern), sondern eines nie zu erreichenden Horizonts, eines Grenzwertes.<sup>760</sup>

„Kurz, Menschwerdung ist ein Prozeß, dem von vornherein Grenzen gesetzt sind.“<sup>761</sup> Erst wenn wir unser Selbst, das das niederträchtige Selbst des gefallen Affen ist, überwunden hätten, würden wir verdienen, „Mensch“ genannt zu werden. Nun gebe es auch heute bereits Augenblicke, in denen wir den Affen in uns überwinden. Diese menschlichen Augenblicke der Selbstvergessenheit erleben wir beispielsweise im Dialog mit anderen, im Herstellen von etwas. Es sind die kurzen Momente, in denen eine Unterscheidung von Subjekt und Objekt keinen Sinn ergibt.

Das *Projekt Menschwerdung* enthält auch deutlich fordernde, projektive, teleologische Elemente: „Es geht ums Verwerfen des gegenwärtigen Menschseins und um ein Entwerfen in die Menschwerdung(en).“<sup>762</sup> Und deshalb

sollten wir beginnen, uns über das nächste fehlende Bindeglied, nämlich jenes aus gegenwärtigen in künftige Menschen, den Kopf zu zerbrechen. Denn den künftigen neuen Menschen sehen wir ja an verschiedenen Stellen auftauchen (wenn unsere Sicht auch getrübt sein mag), aber wir sehen nicht ein, was uns mit ihm verbindet und ob es überhaupt etwas gibt, das uns mit ihm verbindet.<sup>763</sup>

Flusser schrieb diese Texte aus einer zugleich wehmütigen wie fröhlichen Stimmung des Abschiednehmens heraus: In seinen Augen war es höchste Zeit, daß die auf linearem Denken, auf der Schrift also, beruhenden Wahrnehmungs- und Verhaltensmodelle abdanken müssen. Das eindimensionale Denken, das den Monotheismus, die westliche Kultur, Geschichte und Wissenschaft hervorgebracht hat, bedeutet ja keinesfalls die Dinge der Lebenswelt. Es verweist vielmehr auf Bilder. Dies an sich birgt schon Gefahren. Seit dem Siegeszug der technischen Bilder seit Mitte des 19. Jahrhunderts überwiegen jedoch in ihrer Anwendung die mißbräuchlichen, *magischen*, manipulativ eingesetzten Wirkungsmöglichkeiten dieser Bilder bei weitem das Aufklärungs- und Dialogpotential, das der Fotografie, dem Film, dem Fernsehen, dem Video oder den Computergraphiken eigentlich innewohnt. Darüber hinaus habe sich die Aufklärung totgelaufen. Nicht mehr das Kritisieren und Kalkulieren von Bildern bestimme unsere Kultur, sondern umgekehrt dienen die Texte dazu, einen monströsen Apparat zur Herstellung technischer Bilder zu füttern.

<sup>760</sup> ebd., 176 f.

<sup>761</sup> Flusser: Vorderhand. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 272.

<sup>762</sup> Flusser: Menschwerdungen. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 178.

Flusser, der auf den modisch-hippen Think Tanks der achtziger Jahre immer merkwürdig deplaziert wirkende Bote aus einer vergangenen altmitteleuropäischen Kultur, der zugleich fundierter und radikaler dachte als die anderen, weitaus jüngeren Vordenker einer Medientheorie, die zur Leitwissenschaft geworden war, war andererseits aber nicht nur beheimatet in der elitären Schriftkultur des Abendlands: Er war eins mit ihr. Aus der Position des Abschiednehmenden, der, schon unter Schmerzen, die heraufziehenden neuen Zeiten als potentiell bessere willkommen heißt, plädierte er nun für die aktive Gestaltung dieser uns noch fremden und unverständlichen Zukunft.

So neu ist der neue Mensch, der da in unserem Innern entsteht und den wir manchmal bereits beobachten können, daß wir uns fast außerstande sehen, an ihm noch das Menschenantlitz wiederzuerkennen. [...] In dem Maße, wie wir selbst neue Menschen sind, sind wir uns selbst unsympathisch. [...] Wir sind dabei, ein Monstrum zu gebären. Ob dieses Monstrum ein programmierter Roboter sein wird oder ein die Apparate zerstörender Vandal, in beiden Fällen ist es wir selbst, ein Mutant der in uns selbst angelegten Information.<sup>764</sup>

### **Von Bubers *dialogischem Leben* zum Überleben im Dialog**

Die zentralen Behauptungen, in die meine Argumentation in diesem Abschnitt münden wird, möchte ich bereits an dieser Stelle zusammenfassend vorwegnehmen: 1) Flussers Denken läßt sich nicht auf das Medientheoretische beschränken. Medientheorie treibt Flusser nur insofern um, als sie unter den gegenwärtig gegebenen Bedingungen unerläßliche Voraussetzung für eine weiter zu fassende allgemeine Informations- und Kulturtheorie ist. 2) Flussers Denken ist weder religiös noch transzendental noch zynisch, obwohl es sich häufig – je nachdem, welche Reaktion es provozieren möchte – religiös, transzendental oder zynisch anmutender Ausdrucksweisen bedient. 3) Flussers Denken hat einen melancholisch-ironischen Grundzug, der aber kaum explizit wird.

Zunächst soll der Zusammenhang vorgestellt werden, in dem der Dialog bei Flusser zu sehen ist. Es handelt sich dabei um ein epizyklisches Kulturmodell, in dem die Herstellung von Information als ein Versuch interpretiert wird, dem menschlichen Leben Sinn zu geben. An die flüchtige Beschreibung dieses Modells und der Funktion, die dem Dialog in ihm zukommt, schließt eine genauere Untersuchung des letzteren an. Dabei wird auch nach dem

---

<sup>763</sup> ebd., 181.

<sup>764</sup> Flusser: Zurück. in: Flusser: Nachgeschichten, 168 f.

Einfluß jüdisch-christlicher Traditionen sowie der Wandlung des Dialogbegriffs von Martin Buber zu Vilém Flusser zu fragen sein.

Angesichts des Todes ist das ihm vorangehende Leben absurd. Um es dennoch erträglich und lebbar zu machen, müssen Strategien entwickelt werden, den Tod entweder zu besiegen oder ihn vergessen zu machen. Die menschlichen Strategien angesichts der absurden Situation der Aussichtslosigkeit werden von Flusser im einzelnen benannt: der Selbstmord, die Kontemplation, das Feiern, das Spiel, der Ritus, der Dialog und die Übersetzung. Alle diese Strategien münden letztlich in die Frage nach Freiheit und Regelbefolgung. Auf einen Glauben an ein ewiges Leben findet sich in den Texten Flussers kein Hinweis.

Drei Strategien werden jedoch von ihm diskutiert: 1) Im Spielen, Feiern und Kontemplieren vergessen wir den Tod als Bedrohung und werden unserer Würde gerade als zweckfreie Existenz gerecht. 2) Es „läßt sich sagen, der Mensch versuche, seine Einsamkeit durch dialogische Erkenntnis des anderen zu überwinden, und dies sei das existenzielle Motiv aller Kommunikationen“.<sup>765</sup> 3) Jeder Mensch stirbt zwar, doch hat er die Möglichkeit, Spuren zu hinterlassen, die weitaus länger bestehen, als er selbst, die ihm also dauerhafte Wirkung, d.h. in gewissem Sinne andauerndes Leben, ermöglichen: „In seinem vergeblichen Kampf gegen den Tod gräbt er Informationen in Gegenstände, um sie im Kulturspeicher zu lagern. Kultur ist ein Gedächtnis, worin sich der Mensch vor dem Vergessen verbirgt.“<sup>766</sup>

Als Mittel zu den ersten beiden genannten Zwecken – dem Feiern und dem Kommunizieren – bietet sich der Dialog an. Die letztgenannte Strategie, das Informieren, erfordert dagegen als Methode den Diskurs. Beide, Dialog und Diskurs, bedingen einander gegenseitig.

<sup>765</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 299.

<sup>766</sup> Flusser: Gespräch, Gerede, Kitsch. in: Flusser: Nachgeschichte, 226 f. In einem „Die Verdopplung der Welt“ überschriebenen Artikel im Tagesspiegel, der vom Einsturz des Kölner Stadtarchivs ausgeht, dem auch die meisten Originale des Nachlasses von Vilém Flusser zum Opfer fielen, schreibt Deike Dening, offenbar in Kenntnis der Argumentation Flussers (denn der wird zwei Absätze vorher erwähnt und paraphrasiert): „In seiner Angst vor der Auslöschung, vor dem Verschwinden tut der Mensch merkwürdige Dinge: Er formuliert, packt und verschickt Botschaften an unbekannte Nachfahren, an die Überlebenden einer fiktiven Katastrophe und sogar an Außerirdische. Menschen vermauern bei der Grundsteinlegung Gegenstände in ihren Häusern, sie schicken eine Kapsel mit einem Popsong, einem Hirst-Kunstwerk und Ferrari-Farbe zum Mars, sie legen Sammlungen und Archive an, die sie überdauern sollen. Der Mensch macht Dinge gern haltbar, er pökelt und vergräbt, er dokumentiert und laminiert, er kauft sich eine externe Festplatte. Schon bald nach der Geburt ihres Kindes beginnen sich junge Eltern mit einer Sammlung Milchzähne gegen den ersten Verfall zu stemmen. Sie legen Fotoalben an, vermerken in Tagebüchern Laune und Wetter. Der Mensch, er hadert mit seinem provisorischen Charakter.“ (Dening, 2).

Die Frage nach der Präzedenz von Dialog und Diskurs ist [...] sinnlos. Damit ein Dialog entstehen kann, müssen Informationen verfügbar sein, welche in den Beteiligten durch den Empfang vorheriger Diskurse angesammelt wurden. Und damit ein Diskurs entstehen kann, muß der Verteiler der Information (der „Sender“) über eine Information verfügen, die in einem vorherigen Dialog hergestellt wurde. [...] Jeder Dialog kann als eine Serie von Diskursen betrachtet werden, die auf Tausch aus sind. Und jeder Diskurs kann als Teil eines Dialogs angesehen werden.<sup>767</sup>

Nicht Subjekte oder Objekte sind in Flussers Denken reale Entitäten. *Wirklich* sind nur Relationsfelder. Auch das Ich ist als Knoten abstrakter Beziehungen anzusehen, eine unwahrscheinliche Häufung vor dem Hintergrund einer überwiegend gleichmäßigen, wahrscheinlichen, bedeutungslosen Streuung.

Husserls Phänomenologie kann als Artikulation dieser Feldsicht angesehen werden. Sie besagt (stark gekürzt), daß sich die konkrete Lebenswelt nach „phänomenologischer und eidetischer Reduktion“ als ein Feld von konkreten Relationen erweist, aus welchem „Subjekte“ und „Objekte“ extrapoliert werden. [...] Wenn wir uns selbst als Funktion aller anderen erkennen, und alle anderen als unsere eigene Funktion, dann wird „Verantwortung“ jenen Stellenwert einnehmen müssen, der bisher von „individueller Freiheit“ besetzt ist. Und nicht mehr der Diskurs, sondern der Dialog wird die künftige Kultur strukturieren, also nicht mehr „Fortschritt“, sondern gegenseitige Begegnung.<sup>768</sup>

In diesem boden- und materielosen Universum spinnen Dialoge die Fäden, aus denen sich das Ich konstituiert. Doch auch das Du, mit dem ich dialogisiere, ist eine Extrapolation aus solchen Beziehungen. Statt sich wie Münchhausen am eigenen Schopf selbst aus dem Sumpf zu ziehen, gehen Ich und Du im Sumpf unter. Doch während sie dies tun, führen sie einen Dialog, der Information herstellt.

Informationen werden erzeugt, wenn vorangegangene, in Gedächtnissen gelagerte Informationen miteinander verbunden werden. Neue Informationen emergieren nicht aus dem Nichts, sondern sie sind unwahrscheinliche und daher unvorhersehbare Kombinationen vorangegangener Informationen.<sup>769</sup>

Und „im Diskurs werden die im Dialog hergestellten Informationen distribuiert“<sup>770</sup>.

Gegenstände werden, einer nach dem anderen, aus ihrem natürlichen Zustand gerissen, hergestellt, dorthin gestellt, wo der Mensch steht. [...] Dann wird die in sie eingegrabene Information, sei es durch Konsum, sei es durch Entropie, verwischt. [...] Das Modell [der Kultur, A.S.] ist demnach ein auf der linearen Tendenz der Natur zur Entropie sitzender

<sup>767</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 17.

<sup>768</sup> Flusser: Gedächtnisse, 53 f.

<sup>769</sup> Flusser: Gespräch, Rede, Kitsch. in: Flusser: Nachgeschichte, 231.

<sup>770</sup> Flusser: Stichworte, 17.

Epizyklus. [...] Der Mensch will die Zirkulation im Epizyklus so regulieren, daß sich die Informationen so lange wie möglich im Gedächtnis „Kultur“ häufen.<sup>771</sup>

Denn [...] der Mensch ist ein Wesen, das gegen die sture Tendenz des Universums zur Desinformation engagiert ist. Seit der Mensch seine Hand gegen die ihn angehende Lebenswelt ausstreckte, um sie aufzuhalten, versucht er, auf seinen Umstand Informationen zu drücken. Seine Antwort auf den „Wärmetod“ und den Tod schlechthin ist: „informieren“.<sup>772</sup>

Aber

alle Informationen, seien sie zufällig entstanden – wie in der Natur – oder absichtlich erzeugt worden – wie in der Kultur –, müssen letzten Endes zerfallen. [...] Nicht nur jeder einzelne Mensch, auch die ganze Menschheit und die ganze Biosphäre müssen letzten Endes zerfallen, ebenso wie die Erde, das Sonnensystem, die Galaxie, der Kosmos.<sup>773</sup>

Zwar: im Verlauf dieser ganzen dummen Geschichte entstehen zufällig immer wieder neue Informationen, und so ist vor allem auch das Menschengehirn entstanden. Aber im großen und ganzen werden alle diese zufällig emporgetauchten Informationen in den Strom in Richtung Vergessen und Auflösen wieder untertauchen müssen, auch die Menschengehirne und alles, was sie hergestellt haben.<sup>774</sup>

Wir sind, trotz allen Projizierens von Sinn, trotz allen Engagements für Kultur, wieder bei unserem Ausgangspunkt, bei der Sinn- und Bodenlosigkeit menschlichen Daseins, angekommen: Es gibt keinen Ausweg aus der Entropie, und „alles, was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht“.<sup>775</sup>

Eine derartige Wertung der Kulturzirkulation muß in uns selbstredend das Gefühl erwecken, daß es absurd ist, sich für Kultur zu engagieren – alles Wertvolle ist wertlos. Und tatsächlich können wir das Überhandnehmen des sogenannten „absurden Lebensgefühls“ überall konstatieren.<sup>776</sup>

Jedes Engagement, jede Sinngebung, erfolgt also vor dem Hintergrund und im Bewußtsein letztendlich rückstandsloser Vergänglichkeit sowohl des handelnden Ichs als auch des Sinns,

---

<sup>771</sup> Flusser: Gespräch, Gerede, Kitsch. in: Flusser: Nachgeschichte, 227. Flusser gebraucht zur Beschreibung des negentropischen Epizyklus der Kultur auch häufig das Bild von der *Insel* (z.B. „Gespeicherte Informationen schweben wie Inseln im allgemeinen Strom zur Entropie hin“. Flusser: Gedächtnisse, 42). Dies legt nahe, daß er Norbert Wiener gelesen hat: „Es geht in der Kybernetik, wie sie Norbert Wiener beschreibt und nach ihm viele andere verstehen, darum, ‚die Tendenz der Natur zur Unordnung aufzuhalten, indem ihre Teile auf verschiedene Zwecke eingestellt werden‘. Eine besondere Betonung erfährt dann in den 1950er Jahren der lebende Organismus, der eine ‚Insel örtlich abnehmender Entropie‘ sei. Oder: ‚Das Leben ist hier und jetzt eine Insel in einer sterbenden Welt.‘“ (Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 73 f.). In Flussers *Reisebibliothek* befand sich auch ein Buch Wieners.

<sup>772</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 19.

<sup>773</sup> Flusser: Gespräch, Gerede, Kitsch. in: Flusser: Nachgeschichte, 225.

<sup>774</sup> Flusser: Schöpflöffel und Suppe. in: Flusser: Dinge und Undinge, 138.

<sup>775</sup> Goethe, V. 1339 f., S. 40.

<sup>776</sup> Flusser: Gespräch, Gerede, Kitsch. in: Flusser: Nachgeschichte, 230.

das sich dieses gibt. Und dennoch erlaubt der Dialog Augenblicke des Erlebens von Sinn, die die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins zum Tode zwar nicht aufheben, aber doch vergessen machen. Die folgende Untersuchung des Dialogs bei Flusser wird zeigen, daß Flusser sich hier ein zentrales Motiv jüdisch-christlichen Denkens, das bereits von Martin Buber prägnant formuliert worden war, in säkularisierter Form zu eigen macht. Martin Buber, 1878 in Wien geboren und 1965 in Jerusalem gestorben, entwickelte als Religionswissenschaftler und jüdischer Ethiker ein Konzept menschlicher Existenz im und durch den Dialog.

Der Dialog setzt voraus, daß ein Ich in seiner Umwelt ein Du erkennt.<sup>777</sup> Genauer gesagt: Die Anerkennung des anderen als Du ist zugleich Voraussetzung und Ergebnis eines Dialogs. Dasselbe gilt für das Ich: Es etabliert sich erst durch den Dialog mit einem Du<sup>778</sup> – und nur als dessen Effekt. Ich und Du sind zwar Voraussetzungen für den Dialog. Aber sie entstehen eigentlich erst als Ableitungen aus diesem Dialog: Der Dialog selbst ist das Konkrete; Ich und Du sind Interpolationen, Abstraktionen.

Wir haben uns ein Netz von zwischenmenschlichen Beziehungen vorzustellen, ein „intersubjektives Relationsfeld“. Die Fäden dieses Netzes sind als Kanäle zu sehen, durch welche Informationen wie Vorstellungen, Gefühle, Absichten oder Erkenntnisse fließen. Diese Fäden verknoten sich provisorisch und bilden das, was wir „menschliche Subjekte“ nennen. Die Gesamtheit der Fäden macht die konkrete Lebenswelt aus, und die Knoten darin sind abstrakte Extrapolationen. Das erkennt man, wenn man sie entknotet. Sie sind kernlos wie Zwiebeln. Anders gesagt: Das „Selbst“ („Ich“) ist ein abstrakter, gedachter Punkt, um welchen sich konkrete Beziehungen hüllen. „Ich“ ist das, wozu „du“ gesagt wird.<sup>779</sup>

Nur im Akt des Dialogisierens erscheinen Ich und Du. Es handelt sich um einen komplexen, in eindimensionaler Logik nicht hinreichend beschreibbaren Akt der Selbstorganisation.

---

<sup>777</sup> Nicht nur auf Martin Buber nimmt Flusser hier Bezug; in einem Brief an Alex Bloch vom 29.6.1951 referiert er auch Martin Heideggers Unterscheidung zwischen „Ding“ und „Dasein“, die in einem Homologieverhältnis zur Opposition von „Es“ und „Du“ bei Buber steht: „Das von der Sorge eingeholte Material, das heißt Dinge und Zeug, wird von dem Gewissen wiederholt. Das Dasein holt nur Dinge oder Zeug, nie anderes Dasein ein. Aber es weiß doch von anderen Dasein, denn es holt gewisse Dinge in der Form von Gegenrede ein und schließt aus Analogie, daß es sich um andere Dasein handelt. Bedenken Sie an dieser Stelle einen neuen Unterschied zwischen ‚Mensch‘ und ‚Dasein‘. Der Mensch erscheint dem Dasein nur als Bruderdasein, wenn er redet, sonst als Ding.“ (Flusser: Briefe an Alex Bloch, 76).

<sup>778</sup> vgl. Hegels Bemerkung: „Das Selbstbewußtsein ist *an* und *für sich*, indem und dadurch, daß es für ein anderes an und für sich ist; d.h. es ist nur als ein Anerkanntes“ (Hegel, 141). Schon das Ich, wie Hegel es dachte, hat die Anerkennung durch ein Du zur Voraussetzung.

<sup>779</sup> Flusser: Die Stadt als Wellental in der Bilderflut. in: Flusser: Nachgeschichten, 176 f.

Spreche ich mit keinem Du, so *gibt es* weder mich noch das Du<sup>780</sup>. Im Dialog erkenne ich den anderen als Du: Ich erkenne ihn an. Antworte ich ihm, so habe ich Verantwortung<sup>781</sup> für ihn übernommen, die über den Dialog<sup>782</sup> hinausreicht. Ich und Du haben dann in gegenseitiger Verantwortung füreinander<sup>783</sup> ein Anerkennungsverhältnis<sup>784</sup> aufgebaut. Mich selbst gibt es nur in dem Maße, wie ich, den anderen anerkennend<sup>785</sup>, Verantwortung für ihn übernehme.

Flusser beruft sich mehrfach explizit auf „eine implizite Analyse des Dialogs in der jüdisch-christlichen Tradition, welche in Bubers ‚Dialogischem Leben‘ ganz explizit wird“<sup>786</sup>. Dies soll nun im folgenden überprüft werden.

In der Tat findet sich die oben umrissene Vorstellung des Dialogs als Konkretum und der Dialogisierenden als seiner Ableitung in ähnlicher Form bereits bei Buber, der Wirklichkeit nicht als ontisch gegeben versteht, sondern als in *Beziehungen geschehend*. Nur diese sind gegeben; sie sind das Apriori jeder Art von Weltkonstitution. *Wirklichkeit* muß nach Buber als Beziehung aufgefaßt werden.<sup>787</sup> Dabei kann sich Buber natürlich bereits auf Nietzsche berufen:

Daß die Dinge eine Beschaffenheit an sich haben, ganz abgesehen von der Interpretation und Subjektivität, ist eine ganz müssige Hypothese: es würde voraussetzen, daß das Interpretieren und Subjektiv-sein nicht wesentlich sei, daß ein Ding aus allen Relationen gelöst noch Ding sei.<sup>788</sup>

<sup>780</sup> „Darum kann Angelus Silesius sagen: ‚Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben. Werd ich zunicht, er muß von Not den Geist aufgeben‘, und Buber kann sagen: ‚Fragt man: gibt es Gott, sage ich: nein. Fragt man: glaubst du an Gott, sage ich: ja‘.“ (Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 294).

<sup>781</sup> Diese etymologische Entsprechung findet sich in beiden Muttersprachen Flussers: *Antwort* vs. *Verantwortung* entspricht im Tschechischen *odpověď* vs. *odpovědnost* (wie auch *response* vs. *responsibility*, *réponse* vs. *responsabilité*, etc.).

<sup>782</sup> „C’est pourquoi le dialogue, en ouvrant tout le temps la possibilité d’une réponse immédiate, rend ses participants responsables, tandis que le discours les rend irresponsables. Eh bien: la responsabilité, cette capacité de répondre immédiatement aux messages de la circonstance, est l’attitude politique.“ (Flusser: Du dialogue familial au téléphone, 1).

<sup>783</sup> „Echte Verantwortung gibt es nur, wo es wirkliches Antworten gibt.“ (Buber: Zwiesprache, 35).

<sup>784</sup> vgl. Marcel Mauss: „Durch die übergebene Sache [...] ist die eingegangene Verbindung keine nur momentane, sondern die Kontrahenten stehen in immerwährender gegenseitiger Abhängigkeit.“ (Mauss, 122).

<sup>785</sup> vgl. Wolfhart Pannenberg: „Weil es den Menschen unverlierbar ist, Person zu sein, darum ist alle Verbindung zwischen Menschen nur auf der Grundlage gegenseitiger Anerkennung möglich.“ (Pannenberg, 61).

<sup>786</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 293.

<sup>787</sup> vgl. hierzu: Casper, Bernhard: Nachwort. in: Buber: Ich und Du, 137.

<sup>788</sup> zitiert nach Rorty, 196; dort falsche Quellenangabe. Richard Rorty interpretiert diese Nietzsche-Stelle – wohl einschränkend, statt ontologisch also – sprachphilosophisch mit Wittgenstein: „Wenn Nietzsche sagt, ein unabhängig von seinen Beziehungen gedachtes Ding wäre gar kein Ding, sollte man ihn wie folgt verstehen: Da jegliche Sprache davon abhängt, daß Dinge zu anderen Dingen in Beziehung gesetzt werden, kann das, was nicht in solchen Beziehungen steht, kein Gegenstand der Rede sein.“ (Rorty, 209).



Und: „Dinge, die eine Beschaffenheit an sich haben‘ – eine dogmatische Vorstellung, mit der man absolut brechen muß“.<sup>789</sup>

### **Von der Erfahrung zur Beziehung**

Ein zunächst unscheinbarer Unterschied in Flussers und Bubers Definition des Ich wird sich als folgenreich erweisen: In Flussers Augen „erweist sich das ‚Ich‘ als ein sich ständig verschiebender Knoten eines intersubjektiven Gewebes“<sup>790</sup>. Das Ich ist also eine Abstraktion aus einander schneidenden Beziehungslinien mit anderen Ichs. Martin Buber dagegen unterscheidet zwei verschiedene, weil aus verschiedenartigen Grundsituationen abstrahierte Ichs: „Es gibt kein Ich an sich, sondern nur das Ich des Grundworts Ich-Du und das Ich des Grundworts Ich-Es.“<sup>791</sup> „Die Welt der Erfahrung gehört dem Grundwort Ich-Es zu. Das Grundwort Ich-Du stiftet die Welt der Beziehung.“<sup>792</sup>

Warum übernimmt Flusser diese Unterscheidung nicht? Während für Buber das Ich entweder in der Erfahrung der Welt aufscheint oder aber in der Beziehung zu einem Du, läßt Flusser nur letzteres zu. Stärker noch als bei Buber rückt damit für Flusser der Dialog, die Beziehung, als Konstituens von Konkreta, als einzig Sinnstiftendes in den Vordergrund: Eine unmittelbare Erfahrung des Es, der Welt, der Dinge, ist irrelevant oder unmöglich.<sup>793</sup>

Diese – von Flusser übrigens an keiner Stelle explizierte – Diskrepanz zwischen seinem und Bubers Ansatz hat meiner Ansicht nach zwei Gründe, deren einer in Flussers epistemologischen Grundannahmen begründet, also deduktiv und kausal abgeleitet, der andere aber im Ziel von Bubers Argumentation zu suchen, also induktiv und final notwendig ist. Zunächst zum Fehlen einer Ich-Es-Erfahrung im Denken Flussers:

Informationen werden im Dialog erzeugt, aus bereits bestehenden Informationen synthetisiert, und dann mit Hilfe von Diskursen weitergegeben. Sowohl beim Dialog als auch beim Diskurs handelt es sich um Kommunikationsakte zwischen einem Ich und einem oder mehreren Du,

<sup>789</sup> Nietzsche: Sämtliche Werke, Bd. 13, 62.

<sup>790</sup> Flusser: Vom Subjekt zum Projekt. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 14.

<sup>791</sup> Buber: Ich und Du, 4.

<sup>792</sup> ebd., 6.

<sup>793</sup> vgl. Faßler: „Welt ist für den Menschen nicht ‚unmittelbar‘ zugänglich. Diese Unbeobachtbarkeit der Welt erfordert stets eine instrumentelle, theoretische, modellierte, mediale Beobachtung.“ (Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 101).

jedenfalls aber zwischen Gedächtnissen. So entsteht Information, so wird sie weitergegeben. Zwar existiert eine viable Wahrnehmung beispielsweise eines Tisches (von dem wir doch wissen, daß er ein im Grunde immaterieller Punkteschwarm ist), doch wird diese diffuse Wahrnehmung, die eher eine Annahme ist, erst im intersubjektiven Dialog zur bestätigten Information. Flusser sieht im Dialog (auch im *inneren Dialog* der theoretischen Kontemplation) den einzigen Weg zur Erkenntnis: Information wird im Dialog erzeugt und per Diskurs weitergegeben. Sie ist nicht das Ergebnis unserer Sinneswahrnehmungen. Und „la synthèse est la seule méthode de création, car il n’y a pas de création ‚ex nihilo‘. Et la synthèse est le processus dialogique, politique.“<sup>794</sup>

### **Immanenz**

Bubers – theologisches – Konzept vom *dialogischen Leben*, vom Dialog mit dem anderen als einzigem Weg zu Gott, kehrt bei Flusser in säkularisierter Form wieder, als „Erlebnis des Heiligen im Menschen“<sup>795</sup>. Nur im Dialog mit einem Du kann ein Ich entstehen: als der andere eines anderen, der von diesem angesprochen wird. Erst wenn die Menschen sich im Spielen verwirklichten, *Homines ludentes* würden, die sich der reinen Anschauung, der Theorie (und Theorie bedeutet nicht mehr, die Wahrheit zu entdecken, sondern Bedeutung zu projizieren), dem Dialog und dem Feiern widmeten, von allen anderen Bedürfnissen und aller Arbeit befreit, erst dann könne man davon sprechen, daß das *Projekt Menschwerdung* abgeschlossen sei.

Nur bei genauem Lesen wird deutlich, wie Flusser, bei aller emphatischen Zustimmung, subtil die transzendente Gerichtetheit des buber’schen Gedanken säkularisiert und ihr unauffällig den Charakter der Gleichnishaftigkeit nimmt:

Ich glaube, daß dasjenige, was unsere Kultur von den anderen unterscheidet, eben dieses Erlebnis des Heiligen im Menschen ist. Wir können das auf mindestens zwei Arten ausdrücken. Entweder Gott ist als Mensch erlebbar, als ein anderer, der zu uns „du“ sagt und den wir genauso ansprechen, oder der Mensch ist das einzige Bild Gottes, das wir besitzen.<sup>796</sup>

<sup>794</sup> Flusser: *Du dialogue familial au téléphone*, 2.

<sup>795</sup> Flusser: *Jude sein (3) – religiöser Aspekt*. in: Flusser: *Jude sein*, 86.

<sup>796</sup> ebd.

Obwohl Flusser der von Buber herausgearbeiteten existentiellen Bedeutung des Dialogs ostentativ zustimmt und sich dabei explizit auf jüdische Tradition und transzendente Motivation beruft, nimmt er zugleich unauffällig eine Uminterpretation vor:

Zwar ist Bubers Buch *Ein dialogisches Leben* als ein theologisches Werk anzusehen, aber es spricht nicht „von“ Gott, sondern „zu“ Gott, und es tut dies, indem es zu uns spricht. Darum läßt sich sagen, daß die jüdisch-christliche Tradition in der Gegenwart nicht als Theologie, sondern als Suche nach zwischenmenschlichen Beziehungen durchbricht. In diesem Sinn ist jeder Versuch, der diskursiven Vermassung die Stirn zu bieten, als ein Durchbruch der jüdisch-christlichen Tradition durch die technologische Oberfläche zu werten.<sup>797</sup>

Während Buber die menschliche Kommunikation als letztlich immer unvollkommen betrachtet und als Metapher für einen erfüllten Kommunikationsakt mit Gott als Dialogpartner gebraucht, dient Flusser umgekehrt der Begriff „Gott“ als Metapher für das Heilige *im* Menschen, der mit dem anderen Menschen kommuniziert, um seinem Leben einen Sinn zu geben.

In einem Brief von 1989 an seinen Cousin, den bedeutenden Judaisten und Rabbiner David Flusser, versucht Vilém Flusser sich dessen Segen für seine Austreibung der Transzendenz (und damit verbundene Aufwertung des anderen, des Du) aus dem buber'schen Dialog-Konzept zu sichern. Zugleich spricht er, in Parenthese aber kurz und bündig, das Vorhaben seines letzten, unvollendet gebliebenen Vorhabens an, nämlich die Phänomenologie Husserls (und Bubers) auf die Bedingungen technisierter Gesellschaften zu applizieren:

Ich arbeite jetzt an einem Essay „Von Subjekt zu Projekt“ (Husserl angewandt an Telematik) und möchte von dir zu folgendem hören: Wenn es kein Selbst gibt, womit ich mich identifizieren kann, sondern wenn ich mich nur in Funktion der anderen identifiziere (Intersubjektivität), ist es jüdisch zu sagen, im anderen Menschen sei das Ganz Andere ersichtlich?<sup>798</sup>

Für die Argumentation Martin Bubers ist die Unterscheidung zwischen der Erfahrung des Ich-Es und der Beziehung des Ich-Du deswegen von zentraler Bedeutung, weil er im dritten Teil von „Ich und Du“ eine apotheotische Aufhebung aller Beziehungsverhältnisse in der Transzendenz versucht: „Die verlängerten Linien der Beziehungen schneiden sich im ewigen Du. [...] Das eingeborene Du verwirklicht sich an jeder und vollendet sich an keiner. Es vollendet sich einzig in der unmittelbaren Beziehung zu dem Du, das seinem Wesen nach

<sup>797</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 295.

<sup>798</sup> Bollmann, Stefan: Editorisches Nachwort. in: Flusser: Vom Subjekt zum Projekt, 279.

nicht Es werden kann.<sup>799</sup> Buber selbst nimmt die Systematisierung und Hierarchisierung vor, die ordnet und Sinn gibt: „Die Beziehung zum Menschen ist das eigentliche Gleichnis der Beziehung zu Gott: darin wahrhafter Ansprache wahrhafte Antwort zuteil wird.“<sup>800</sup> Das ist deutlich: Beziehungen zwischen Menschen haben nur Gleichnischarakter. „Wahrhaft“ ist nur der Dialog mit Gott. Nur in der Transzendenz also findet sich wahrhafter Sinn. Von Transzendenz aber ist bei Flusser nirgendwo die Rede.

Von Gott dagegen durchaus. Es wird nun zu zeigen sein, daß „Gott“ bei Flusser in einem vollkommen immanenten, säkularisierten Sinn gebraucht wird: Während Bubers Darlegung des Dialogs zwischen Ich und Du seiner Beschreibung der Beziehung zwischen Ich und Gott als notwendige Grundlage dient, meint Flusser, wenn er von „Gott“ spricht, Beziehungen unter Menschen. Anders gesagt: Während Buber den Menschen als Metapher für einen letztlich immer unvollkommenen Kommunikationsakt gebraucht, der erst mit Gott als Dialogpartner seine Erfüllung findet,<sup>801</sup> dient Flusser der Begriff „Gott“ als Metapher für das Heilige im Menschen.

Wollte man dies noch als religiöse Haltung bezeichnen, so handelte es sich dabei jedenfalls um eine restlos diesseitige, anthropomorphe Religion (die wohl nicht mehr zutreffend „Religion“ genannt werden könnte): Das Judentum kann, so Flusser, günstigstenfalls „zu einem verantwortungsvollen Leben in einer absurden Welt führen, mit der Anerkennung des Heiligen im anderen Menschen.“<sup>802</sup>

Für Buber dagegen ist die Beziehung zum anderen nur ein Schritt auf dem Wege. Der Dialog mit dem Du, der dessen Anerkennung bedeutet, ist ihm nicht Selbstzweck. Die entscheidende Bedeutung kommt dem Du vielmehr als potentielltem Medium zu: „Jedes geeinzelte Du ist ein Durchblick zu ihm. Durch jedes geeinzelte Du spricht das Grundwort das ewige an. Aus diesem Mittlertum des Du aller Wesen kommt die Erfülltheit der Beziehungen zu ihnen, und die Unerfülltheit.“<sup>803</sup> Nicht Flusser, sondern Buber ist hier Medientheoretiker, der Theoretiker des „Mittlertums“.

---

<sup>799</sup> Buber: Ich und Du, 71.

<sup>800</sup> ebd., 99.

<sup>801</sup> Für diesen Kommunikationsakt wird im Neuen Testament die Metapher des „Bildes“ benutzt: „Wie wir nach dem Bild des Irdischen gestaltet wurden, so werden wir auch nach dem Bild des Himmlischen gestaltet werden.“ (1 Kor. 15,49).

<sup>802</sup> Flusser: Jude sein (3) – religiöser Aspekt. in: Flusser: Jude sein, 85.

<sup>803</sup> Buber: Ich und Du, 71.

Wo immer Flusser von Gott spricht, ist dies spielerischer Umgang mit der Tradition, eine im Grunde überflüssige, unnötige Letztbegründung der Heiligkeit des anderen, der im Dialog erkennbar wird. Zwar argumentiert er wiederholt mit der jüdisch-christlichen Tradition, unübersehbar jedoch haben dabei Gott und der Mensch als letztbegründendes Argument Platz getauscht: Begründet man das Bilderverbot damit, nichts dürfe „neben dem Antlitz des Nächsten als Bild der Wirklichkeit“ stehen, weil „jedes andere Bild von der Menschenliebe und daher von der Gottesliebe ablenkt“<sup>804</sup>, so ist Gott als Argumentationsstütze letztlich verzichtbar und durch den Menschen bereits hinreichend ersetzt.

Es soll hier nicht um die Frage gehen, ob Vilém Flusser ein religiöser Mensch war. Ich versuche lediglich, meinen Eindruck zu belegen, daß die Idee des Dialogs auf dem Weg von Buber zu Flusser ihre Ausrichtung an Gott, ihre transzendente Dimension, eingebüßt hat – bei aller (gerechtfertigten) Berufung Flussers auf den jüdisch-christlichen Hintergrund dieser Idee: Indem er sie vollkommen und restlos auf das Anerkennen des Nächsten einschränkt und damit eingelöst sieht, verzichtet Flusser trotz aller Metaphorik argumentativ auf die Notwendigkeit der Konstruktion eines letztbegründenden Gottes. Dies ist so, weil der Dialog mit dem Mitmenschen – anders als bei Buber – seinen Zweck erreichen kann: „Ich bin sterblich, du bist sterblich, wir sind unsterblich. Dies wäre eine annehmbare Formulierung des negativ entropischen Engagements“<sup>805</sup>. „Wäre“: Der Konjunktiv signalisiert das Wissen um die ausweglose letztliche Allmacht der Entropie.

Das Juden-Christentum gehört, wie alle Religionen, Ideologien und Wissenschaften, der geschichtlichen Epoche an. Es ist eine Funktion der Schrift und wird mit dieser, ebenso wie die Geschichte selbst, unrettbar verschwinden: „Auf der emportauchenden funktionalen, kybernetischen Bewußtseinsebene wird alles historische, politische Denken, angefangen mit dem Judenchristentum bis über den Marxismus hinaus, als der telematischen Situation unangemessen aufgegeben.“<sup>806</sup>

<sup>804</sup> Vilém Flusser in Michael Bielickys Video „Vilém Flussers Fluß“.

<sup>805</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 125. Diese Formulierung ist – auf Portugiesisch – in Flussers Grabstein eingemeißelt, der auch bereits Namen und Geburtsdatum Edith Flussers trägt.

<sup>806</sup> ebd., 110.

## Der Dialog als Voraussetzung für Kultur

Wir [...] versuchen, den Bauch der Kultur aufzureißen, um zu sehen, welche kommunikologischen Schaltungen sich dahinter verbergen.<sup>807</sup>

### Mit Dialogen gegen die diskursive Massifizierung

Öffentlich berühmt wurde Flusser für seine Projektion einer künftigen telematischen Gesellschaft. Im Lichte der eben umrissenen Hoffnung, die Flusser in den Dialog unter Menschen setzt, und angesichts seiner existentiellen Analyse der Bodenlosigkeit, erscheint der medientechnologische Aspekt seiner Arbeiten jedoch beinahe wie ein Anhängsel, wie ein *Aperçu für die geistige Situation der Zeit*:

I shall [...] define [...] “present situation“ [...]. Let “the present situation“ be one in which society is divided into two systems of culturemes, and in which there is a tendency toward an interruption of feed-back between the two systems. [...] On the one hand there are culturemes based on élite consensus, (like scientific statements, technical and administrative apparatus, and art exhibitions), on the other culturemes based on mass consensus, (like posters, gadgets and mass products, and sport competitions). [...] There can be no feed-back between the two, only the discursive communication from the fonctionnaire toward the consumer. This is a new type of totalitarian structure, and any comparison with previous totalitarian situations must fail, because mass media have no parallel in the past.<sup>808</sup>

Flusser begriff sich – trotz seiner unleugbaren Bedeutung für die Medientheorie der zweiten Jahrhunderthälfte – insofern nur als Medientheoretiker, als dies eine Anwendung seiner aus der Grundunterscheidung zwischen Dialog und Diskurs abgeleiteten Kommunikationstheorie auf die gegenwärtige Situation unserer Gesellschaft zwingend erforderlich macht:

Nur wenn Dialoge und Diskurse miteinander im Gleichgewicht stehen, ist Kommunikation möglich. Herrscht, wie gegenwärtig, eine Diskursform vor, die Dialoge unterbindet, dann droht die Gesellschaftsstruktur zu einer amorphen Masse zu zerfallen.<sup>809</sup>

Auch hier eine ganz weltliche Argumentation. Den Grund für das gegenwärtige Ungleichgewicht, das den Dialog verhindert, statt ihn zu fördern, sieht Flusser in der vorwiegend amphitheatralischen Schaltung der (diskursiven) Massenmedien und der ebenfalls

<sup>807</sup> Flusser: *Kommunikologie weiter denken*, 35.

<sup>808</sup> Flusser: *On the Role of Art in the Present Situation*, 1 – 6 (die fehlerhafte Rechtschreibung des Originals wurde beibehalten).

<sup>809</sup> Flusser: *Gespräch, Gerede, Kitsch*. in: Flusser: *Nachgeschichte*, 232.

diskursiven pyramidalen (tendenziell faschistischen) Struktur moderner Institutionen der Öffentlichkeit wie Parteien, Kirche und Verwaltung.

Ein Zwischenresümee: a) Die existentielle Grunderfahrung der Bodenlosigkeit lenkt Flussers Interesse auf den Dialog als möglichen Ausweg (mit Verfallsdatum) aus der Verzweigung der Bodenlosigkeit. Aus der Analyse des Dialogs (vs. dem Diskurs) entwickelt Flusser seine *Kommunikologie*, seine Systematik der Kommunikationsstrukturen<sup>810</sup>. b) Mit der Methode der phänomenologischen Reduktion analysiert Flusser die gesellschaftskonstituierenden und –prägenden Kommunikationsstrukturen in unserer gegenwärtigen westlichen Gesellschaft. Dabei wendet er seine in der *Kommunikologie* entwickelte Systematik der Kommunikationsstrukturen mitsamt ihrer Implikationen an. c) Die Synthetisierung des Prinzips des *dialogischen Lebens* (a) mit der Analyse heutiger Kommunikationsstrukturen (b) und den sich gerade vollziehenden technischen Entwicklungen führt Flusser konsequent zur Utopie einer befreiten Gesellschaft, in der Menschen mit der Hilfe technisch dies unterstützender Kanäle in einem Netzdialog<sup>811</sup> zweckfrei miteinander kommunizieren und theoretisieren.

---

<sup>810</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: *Kommunikologie*, 16 – 34.

<sup>811</sup> Das Modell des *Kreisdialogs* bei Flusser entspricht strukturell dem des von Claude Lévi-Strauss beschriebenen archaischen Ringtausches: „Diese allgemeine Form der Gegenseitigkeit war im Dunkel geblieben, weil die Partner sich nicht gegenseitig geben (oder empfangen): man empfängt nicht von dem, dem man gibt; man gibt nicht dem, von dem man empfängt. Innerhalb eines Zyklus von Gegenseitigkeit, der in nur einer Richtung funktioniert, gibt jeder einem Partner und empfängt von einem anderen.“ (Lévi-Strauss, 73). Flussers Modell des *Netzdialogs* jedoch hat keine Entsprechung in den von Lévi-Strauss beschriebenen gesellschaftskonstituierenden Strukturen des Austausches von Frauen, Waren und Information in archaischen Kulturen.

Die Debatten um *Netzwerke*, die im Zusammenhang mit soziokulturellen Ausdifferenzierungen durch die Nutzung des Internet stattgefunden haben, sind nur in geringem Maße anschlussfähig an Flussers Konzept vom *Netzdialog* – auch nicht in dessen technisch implementierter Form: Während Flusser das Verbindende, Allumfassende, Gesellschaftskonstituierende des *Netzdialogs* betont, dreht sich der Diskurs um *Netzwerke* vor allem um deren segregierende, Peer-Groups und abgeschlossene Subkulturen erzeugende Wirkung. Nahezu die gesamte Diskussion von Netzwerken (etwa durch Manfred Faßler) läßt sich letzterer Grundposition und Zielrichtung zuschreiben, geht zudem stets von der Computerarchitektur des Internet allein aus. Nur gelegentlich fallen dabei definitorische Formulierungen, die auch die gesamtgesellschaftliche Wirkung des Netzes in einem weiteren Sinn zumindest als Potentialität nicht ausschließen: „Das kulturgeschichtlich schon lange existierende Konzept der Vernetzung, der Netzwerke, der Gewebe, der Fangnetze und Transportnetze erhält durch die binäre Morphologie eine neue Funktionalität: *Netz wird Ort der Medialität, wird Erzeuger und Speicher, Träger und Zerstörer künstlicher Körper der Medialität*: Netz generiert (erzeugt, schafft, produziert, konstruiert) als Netz ein mediales Bindungsgefüge, das wir als Netzwerke beschreiben.“ (Faßler: *Netzwerke*, 65). Faßler läßt immerhin auch die Frage zu, ob *Netz* verstanden werden kann „als Medienkonzept, das nicht nur Ideenökonomien global entstehen läßt, sondern globale Sozietäten erzeugt“ (ebd., 72).

## Dialogische Kanäle technisch implementieren

Flussers Utopie erweist sich erneut als von dieser Welt: Nur entsprechend technisch umgesetzte, aus dem Feld der Möglichkeiten in die Wirklichkeit gestellte, dialogische Strukturen werden uns davor bewahren können, zu programmierten Robotern zu verkommen.

In seinem Nachruf auf Vilém Flusser formuliert Norbert Bolz zutreffend:

Vilém Flussers Werk entfaltet die konkrete Utopie unserer telematischen Weltgesellschaft: Inmitten einer zerstreuen, betäubenden, zentralisierten – und damit eben tendenziell „faschistischen“ – Medienwirklichkeit des *broadcasting* brechen die neuen Möglichkeiten einer dialogisch geschalteten, reversiblen, vernetzten Kommunikation auf. Flusser zielt auf eine technische Implementierung freier Anerkennungsverhältnisse.<sup>812</sup>

So sehr Flusser auch den „Durchbruch der jüdisch-christlichen Tradition durch die technologische Oberfläche“<sup>813</sup> beschwört: Es handelt sich dabei eben um eine Tradition, die, diskursiv weitergegeben, im Dialog mit Flusser selbst neue Informationen produziert. „Wir sind vielleicht daran, auf dem seltsamen Umweg über die Telematik zum ‚eigentlichen‘ Menschsein, das heißt zum feierlichen Dasein für den anderen, zum zwecklosen Spiel mit anderen für andere zurückzufinden.“<sup>814</sup> Und dafür ist kein Gott mehr erforderlich.

## Unsterblichkeit durch Telematik?

„Die eigentliche Absicht hinter der Telematik ist, uns unsterblich zu machen. [...] Und sie ist eine technische Antwort“<sup>815</sup>: Sie ist die technische, materialisierte Kommunikationsstruktur des Netzdialogs, „die Basis aller Kommunikation und damit des menschlichen Engagements gegen den Tod“<sup>816</sup>. Netzdialoge „sind der letzte Staudamm, der Informationen vor der entropischen Tendenz der Natur bewahrt: das ‚kollektive Gedächtnis‘“.<sup>817</sup>

<sup>812</sup> Bolz: Ulysses Flusser, 107.

<sup>813</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 295.

<sup>814</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 132.

<sup>815</sup> ebd., 92.

<sup>816</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 33.

<sup>817</sup> ebd. Vgl. zu Flussers These, der Mensch stelle seinem genetischen Gedächtnis ein zweites, kulturelles, zur Seite, als mögliche Quelle Fritz Mauthner: „Tiere haben ein geringes oder gar kein Mitteilungsbedürfnis; die Tiere haben keine Kultur; die Tiere haben wenig Gemeinsames in ihrem Leben; [...] die Tiere können ihre erworbenen Erfahrungen wenig oder gar nicht vererben [...]. Wir können uns nach dem Gesagten vorstellen, wie sich das geistige Leben des Menschen durch Vererbung entwickelt hat [...] durch die unerklärte, aber nicht wegzuleugnende Tatsache, daß der Mensch in starkem Maße nicht nur seine ererbten, sondern auch seine erworbenen Dispositionen weiter vererbt, so daß jedes folgende Geschlecht besser eingübt hat oder leichter



*Überleben im kollektiven Gedächtnis*: Hier wird augenfällig, wie weit sich Flusser von Bubers Idee der Gottsuche im Nächsten bereits entfernt hat. Buber sucht Sinn in der Beziehung zu Gott; der Weg dahin führt durch den Menschen. Flusser dagegen schlägt vor, Sinn zu schaffen in der Beziehung zu Menschen; diese selbst ist bereits das Sinnstiftende<sup>818</sup>.

Flussers Kommunikationstheorie ist sich selbst ein gutes Beispiel: Vilém Flusser empfängt die in einem Pyramidendiskurs weitergegebene jüdisch-christliche Tradition, darunter auch Martin Bubers Theorie des *dialogischen Lebens*. Er empfängt außerdem in zahlreichen anderen Diskursen zahlreiche andere Informationen, z.B. über die Schaltung der Kommunikationskanäle in unserer Gesellschaft. Im Dialog – „wobei die zu synthetisierenden Informationen sich in einem einzigen Gedächtnis befinden können“<sup>819</sup> – synthetisiert Flusser die Informationskomplexe *Bodenlosigkeit*, *dialogisches Leben* und *Telematik* zu einer neuen, originellen Information: Ich kann meinem absurden Leben einen Sinn geben, indem ich mit meinem Nächsten in freier Anerkennung dialogisiere. Im Diskurs seiner Texte, einem „Prozeß, bei dem der Sender eine *bestehende* Information an den Empfänger sendet“<sup>820</sup>, gibt Flusser dieses Neue schließlich an seine Leser weiter.

## Sinngebung

Ausgehend von „der Tatsache, daß wir absurderweise in einer absurden Welt da sind, daß es an dieser Tatsache nichts herumzuraten gibt und daß wir nichts anderes tun können, als diesem Geheimnis des Sinnlosen einen Sinn zu verleihen“<sup>821</sup>, formuliert Flusser, deutlich wie an kaum einer anderen Stelle seines Gesamtwerks, in „Ins Universum der technischen Bilder“ den anthropologischen Kern, das *summum bonum* seiner Philosophie. Der Mensch ist demnach berufen, ein selbstbestimmtes, zweckfreies – also heiliges – Dasein zu führen, das der Kontemplation, der theoretischen Anschauung, dem Dialog sowie dem Feiern und dem Spielen gewidmet ist.

---

einüben kann, was dem vorangegangenen Geschlechte schwer geworden ist“ (Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache, 708 – 711).

<sup>818</sup> Buber würde dem zweifellos entgegenhalten: „Einer kann mit aller Kraft abwehren, daß ‚Gott‘ da sei, und kostet ihn im strengen Sakrament der Zwiesprache.“ (Buber: Zwiesprache, 38).

<sup>819</sup> Flusser: Stichworte, 17.

<sup>820</sup> Flusser: Diskurs und Dialog. in: Flusser: Bodenlos, 99.

<sup>821</sup> Flusser: Hintergründe. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 331.

Es ist bezeichnend für unser gegenwärtiges Vergessenhaben der Heiligkeit des Müßigen, daß wir [...] Spiele utilitär interpretieren und zum Beispiel sagen, aus einem [...] Kieselsteinspiel sei in der Steinzeit das nützliche Steinmesser, die nützliche Kultur entstanden. Damit verlieren wir aus dem Blick, daß gerade das Unnütze, Müßige an der Kultur, das Feierliche, Theoretische daran, nämlich die Kunst und die theoretische Wissenschaft, den Kern bildet. Eine Phänomenologie der menschlichen Gesten kann uns wieder daran erinnern, daß der Mensch ein feierliches Lebewesen ist, ein im jüdisch-christlichen Sinn religiöses. Im Grunde ist eben dies die Botschaft der hergebrachten Religionen: uns an die Zwecklosigkeit, die Feierlichkeit des Menschenlebens zu erinnern. Aber wir sind taub für diese Botschaft geworden.<sup>822</sup>

In einer Weiterentwicklung der Existenzanalyse betont Flusser die utopischen, uneingelösten Momente der *Menschwerdung*: In freier Entscheidung, verantwortlich nur meinen Dialogpartnern, projiziere ich mich selbst. *Menschwerdung* bedeutet Empörung aus der Erniedrigung des Subjekts aus einer hinzunehmenden, objektiven Welt hinauf und voran zum *Projekt*.

Il ne s'agit plus de vouloir nous liberer des chaines de la necessite, mais plutot de vouloir imposer des formes, (du sens), sur notre existence absurde dans un monde chaotique. Photographier, c'est cela: donner un sens a l'existence absurde dans un monde chaotique grace a une imagination nouvelle.<sup>823</sup>

Flusser glaubte, daß im Projizieren und Programmieren im weitesten Sinne menschliche Kreativität auf sowohl schöne als auch schreckliche Weise verwirklicht werde. Zugleich war er überzeugt, daß die neuen Technologien zu einem Bruch mit den humanistischen Traditionen der Vergangenheit und mit den auf ihnen basierenden Formen von Subjektivität führen würden. Trotz seines illusionslosen Urteils, daß sich der traditionelle Humanismus als unfähig erwiesen habe, die verschiedensten Formen von Unterdrückung, Zerstörung und die Katastrophen der Geschichte zu verhindern, und trotz seiner Kritik am gegenwärtigen Irrationalismus, der sich als extremer Rationalismus ausbebe, erhoffte Flusser eine Art *neuen Humanismus*, der die inhumanen Aspekte der Postmoderne aufwiegen würde, ein Hoffnungsszenario, das er der Bedrohung durch die übermächtigen *Apparat-Operator-Komplexe* entgegenstellte: Seine Voraussetzungen seien die radikale Infragestellung historischer und moderner Denkkategorien und die technische Implementierung dialogfähiger Kommunikationsmedien; sein Ziel sei die konsequente Realisierung der Bestimmung des Menschen zur ästhetischen Kontemplation und zum philosophischen Theoretisieren, zum Feiern und Spielen. Entweder würden künftig dialogisierende Menschen Apparate

<sup>822</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 129.

<sup>823</sup> Flusser: *Vers une photophilosophie*, 3; Originalschreibweise beibehalten.

programmieren, oder Apparate und deren Funktionäre würden diskursiv Menschen programmieren.

Aus jüdisch-christlicher Sicht habe die industrielle Revolution das Feiern der bürgerlichen Idealvorstellung andauernder Nützlichkeit unterworfen und die Einsicht in die feierliche und religiöse Natur des Menschen verwischt. Die Freizeit der Feiertage diene nun der Erholung; die Akademie und der Sabbath seien der Arbeit untergeordnet worden. Der Sabbath jedoch transzendiert die Geschichte; er hat weder Ziel noch Absicht. Er ist das Motiv aller anderen Tage.

Heute näherten wir uns wieder einer Gesellschaft, in der Muße die Regel und Arbeit die Ausnahme sei. Die Telematik erlaube uns jedoch heute, uns auf eine ziellose, müßige und feierliche Weise im anderen zu erkennen – durch Bilder. Sie sei eine Schule, in der wir zu feiern lernen. Das Fehlen von Motiven werde in der Zukunft die Grundhaltung menschlichen Verhaltens sein. Während alle nicht-dialogischen Bilder idolatrisch seien, seien dialogisch, telematisch synthetisierte Bilder Gebete, *Medien* von Mensch zu Mensch.

Wir wissen wieder, dass der Sinn des Lebens die Muße ist, das *Weekend*, die Freizeit, die Ferien. Wir arbeiten immer weniger, ich glaube zehn Prozent des Lebens, es wird noch weniger werden. Und die Arbeit wird darum zum Vergnügen werden. Aber das Ziel wird die Arbeitslosigkeit sein. Ich glaube, das Erste, was geschehen wird, ist, dass wir das *odium* der Arbeitslosigkeit los werden. Zu zeigen, dass ein Mensch, der arbeitslos ist, nicht aus der Gesellschaft ausgestoßen ist, sondern ein Pionier. Und die Werkstatt wird ein Ort werden, an dem man Muße lernt. Und Muße ist die Einstellung, in der man versucht, dem Leben einen Sinn zu geben. Vielleicht wird die Werkstatt der Zukunft eine Stelle des Suchens nach Sinnggebung sein.<sup>824</sup>

In einem Vortrag am 13. Februar 2001 an der Kunsthochschule für Medien Köln faßte die brasilianische Kunstpublizistin Claudia Giannetti den zentralen Aspekt der *Menschwerdung* bei Flusser zutreffend wie folgt zusammen:

In einem kurzen Satz im letzten Kapitel seines Essays „Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen“, der Mitte der siebziger Jahre geschrieben worden ist, gibt Flusser unter dem Titel „Diagnose und Prognose“ schon den ersten Hinweis auf das Hauptthema, das ihn von Mitte der achtziger Jahre bis zu seinem Tod 1991 beschäftigen wird. „In diese elende Lage [der Brasilianer]“, schreibt Flusser, „haben die Menschen Anlagen mitgebracht, die durch Mischung heterogener Elemente und deren schließlicher Synthese dabei sind, sich in ein Projekt zu verwandeln.“

Fast dreizehn Jahre lang beschäftigte sich Flusser mit der Idee der Menschwerdung, die zwei wichtige Essays zum Resultat gehabt hat: „Vom Subjekt zum Projekt“ und „Menschwerdung“

<sup>824</sup> Flusser: Zur Zukunft der Werkstatt. in: Flusser: absolute Vilém Flusser, 213.

entstanden von 1988 an bis zu seinem Unfall im Jahr 1991, durch den das Schreiben an beiden Texten unbeeendet blieb. In diesen beiden Essays greift Flusser (ohne es zu erwähnen) auf seine phänomenologische Analyse Brasiliens zurück, um sie in eine neue postmoderne Anthropologie zu überführen, die mit der Möglichkeit spielt, den Menschen aus seiner Rolle als Subjekt zu lösen und zum „Projekt“ werden zu lassen.

Flusser weist auf zwei verschiedene Prozesse in der letzten Menschenentwicklung hin: Der erste beginnt mit dem Sieg über die Natur durch den historischen Menschen, welcher auch einen Sieg über den Neben- und Mitmenschen bedeutet. Die Folge davon ist die Selbstverdinglichung des historischen Menschen, die Transformation vom Subjekt in ein Objekt und zwar mit allen seinen Parametern. „Der Mensch wird kalkulierbar, nicht nur als physische und physiologische, sondern auch als mentale, soziale und kulturelle ‚Sache‘.“ [...] Aus dieser Sicht ist der Mensch ein verlorenes Wesen. Der zweite Prozess, den wir in der Gegenwart erleben, wäre – laut Flusser – die Transformation des Menschen aus einer subjektiven oder objektiven in eine projektive Größe. Der Mensch ist ein verlorenes Wesen, weil er alle seine Stützpunkte für den Glauben verloren hat, was zum Orientierungsverlust führt.<sup>825</sup>

### **Sinnggebung durch Transcodierung und Übersetzung**

Im folgenden untersuche ich nun den Zusammenhang zwischen Übersetzung und Sinnggebung innerhalb von Flussers Konzept der Menschwerdung.

Der Dialog ist die einzige Quelle von Information und von neuer Bedeutung. In ihm gehen Daten verloren oder werden verändert, und neue werden erzeugt. Übersetzung ist ein Datentransfer zwischen verschiedenen, teilkompatiblen Codes. Information wird im Dialog hergestellt; Sinn entsteht durch Umcodierung einer Information, also durch Übersetzung.<sup>826</sup>

Das Problem der Übersetzung und der Übersetzbarkeit nimmt, wie jedes existentielle Thema, kosmische Ausmaße an, schließt alles ein. [...] Es schließt das Problem der Bedeutung und des Absurden ein, die zu einem Aspekt der Grenzen der Übersetzbarkeit werden.<sup>827</sup>

Würden Übersetzungen funktionieren wie mathematische Gleichungen, Äquationen, könnten sie keinen Sinn (er)geben: Nur, weil die verschiedenen Codes nicht restlos ineinander

---

<sup>825</sup> Giannetti, 20 ff.

<sup>826</sup> Im wesentlichen ist diese Vorstellung Flussers kompatibel sowohl mit Marshall McLuhans Auffassung von Sinn als inkommensurabilem Rest und Ergebnis von Übersetzungsvorgängen zwischen Medien als auch mit dem systemtheoretischen Sinnbegriff von Niklas Luhmann: „Sinn‘ beschreibt eine bestimmte Form des Prozessierens, in der aktuelle Operationen immer auf andere Möglichkeiten verweisen und nur vermöge dieser Verweisung und im Rahmen dieses offenen Verweisungszusammenhangs ihren Wert erhalten.“ (Khurana, 105). Der tiefgreifendste Unterschied zwischen McLuhans und Flussers Herangehensweise an Mediensysteme besteht wohl darin, dass Flusser Implikationen von Codes und Strukturen, von Kanälen, beschreibt. Bei McLuhan liegt der Akzent hingegen darin, daß er das Medium in den Mittelpunkt seines Betrachtungsinteresses rückt, dessen „meaning [...] only in constant interplay with other media“ (McLuhan: *Understanding Media*, 26) entstehe. Luhmann wiederum versucht, „die konkrete Form, in der ein System Sinn prozessiert“ (Khurana, 106) zu verstehen.

<sup>827</sup> Flusser: *Essays*, 2.

überführbar sind<sup>828</sup>, besteht die Möglichkeit von und die Hoffnung auf Sinn als Restbestand, als Sand im Getriebe eines Spiels, das andernfalls ein Nullsummenspiel wäre.<sup>829</sup> Die Bedeutung des Universums beispielsweise könnte dann „42“ sein, wie von Douglas Adams in „The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy“ demonstriert, wenn das Universum tatsächlich, wie von Descartes erträumt, in diskreten, ganzen, natürlichen Zahlen aufginge. Dies würde bestenfalls dann funktionieren, wenn wir in unserem Bemühen um Sinngebung ausschließlich diese diskreten, ganzen, natürlichen Zahlen ins Universum hineinprojizierten und dann weiterhin keine Störung mehr zuließen. Nur in diesem Fall erhielten wir durch „Analyse“ ein numerisch strukturiertes Universum.

Von Marshall McLuhan stammt die These, „that the ‘content‘ of any medium is always another medium“<sup>830</sup>. Der Eindruck von *Sinn*, so meine Hypothese, entsteht dann, wenn wir von einem Medium in ein anderes übersetzen, und zwar so, daß die Bedeutung des einen (neuen) Codes jeweils ein anderer (älterer) Code ist.<sup>831</sup> Nur wenn wir den Begriff verstehen, der seine Bedeutung ist, entziffern wir, nach Flusser, ein technisches Bild richtig. Also „erst durch die Übersetzung der Erfahrungen von einem Medium in ein anderes entsteht Erkenntnis“<sup>832</sup>.

Vilém Flusser überträgt diese ontologisch hierarchisierende Einstellung aus der technizistischen Kommunikationstheorie auf den existentiellen Dialog im Sinne Martin Bubers, auf den Dialog also, der den anderen anerkennt, und der für den anderen Verantwortung übernimmt: „Ein Hund hat dich angesehen, du verantwortest seinen Blick, ein Kind hat deine Hand ergriffen, du verantwortest seine Berührung“<sup>833</sup>. Die Annahme dieser Verantwortung verändert beide durch sie Verbundene: „Das ist ja das Wesen des Dialogs, daß darin der Beteiligte zum andern seines anderen wird, und sich verändert, indem er den

<sup>828</sup> Wie z.B. die gescheiterten Versuche von Bertrand Russell und Alfred North Whitehead zeigen.

<sup>829</sup> Denn alle mathematischen Gleichungen sind, Wittgenstein zufolge, Tautologien. „Alle Sätze der Logik sagen [...] dasselbe. Nämlich nichts.“ (Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, 5.43, S. 54).

<sup>830</sup> McLuhan: Understanding Media, 8.

<sup>831</sup> Eine weitere Voraussetzung ist wohl, daß diese Übersetzung nicht restlos aufgeht, daß eine Restinkommensurabilität bleibt.

<sup>832</sup> Baltes, Böhler, Höltzsch und Reuß: Marshall McLuhan – Thinkin’ the Body Electric. in: Marshall McLuhan: Medien verstehen, 9. „Eine symbolische Verallgemeinerung von Sinn kann somit für Kommunikation kaum vorausgesetzt oder als festgelegtes Ergebnis angenommen werden. Die Botschaften waren und sind leer. [...] Die eindeutige mathematische Verschlüsselung, die ihre Funktionalität im physikalischen Zustand der Medienwelt hat, sollte nicht verwechselt werden mit *bedeutender Codierung*, also jenem *genialen Akt der autonomen Sinnproduktion im Verlauf der Medienkopplung*. [...] Nichts wird durch Medien abgebildet, nichts originalgetreu wiederholt. Sinn, so Spencer Brown, ergibt sich erst durch die *Anwendung* von Unterscheidungen.“ (Faßler: Netzwerke, 55 ff).

<sup>833</sup> Buber: Zwiesprache, 37.

anderen ändert.“<sup>834</sup> Im verantwortungsvollen, anerkennenden Dialog wird Information erzeugt, die dann in eher unverantwortlichen Diskursen verteilt, mitgeteilt wird. Das Hintergrundrauschen, die eindringenden Geräusche und Störungen überhaupt, die mangelnde Perfektion der Übertragbarkeit von Daten, die beim Empfangenden eine Information bewirken, sind in dieser Art informatorischem Darwinismus, der auf die zufällige Mutation einzelner Daten, auf eine Evolution der Bedeutungen setzt, und die schließliche Verwirklichung aller Möglichkeiten als notwendig ansieht, eine Quelle der fortschreitenden Entwicklung neuer Information. Gäbe es diese Aberrationen und Entartungen nicht, wäre bald ein gefälleloser, entropischer Zustand erreicht, in dem alle Kommunizierenden dasselbe Wissen teilten und eine weitere Kommunikation folglich sinnlos und absurd würde.

Aber auch die Unkenntnis des Ich von sich selber ist eine Voraussetzung für Sinngebung: Aus der Freiheit dieser Unkenntnis heraus schöpfe ich die Kraft, einen Dialog zu führen. Kennte ich mich, fehlte der Antrieb für den Informationsaustausch; ich würde dann nicht dialogisieren.

Flusser macht, wann immer er über das Übersetzen spricht, deutlich, daß es ihm nicht vorrangig darum geht, „sprachliche Übersetzungen zu untersuchen. Sie sollen [...] nur als Beispiele für ‚Übersetzung‘ überhaupt, das heißt für Sendungen dienen, in welchen zwischen verschiedenen programmierten Codes entschieden wurde.“<sup>835</sup> *Übersetzen* wird ihm zum exemplarischen Akt der Erprobung und Bewährung menschlicher Freiheit. Er geht deshalb von einer „Definition von Übersetzung als metastrategische Entscheidung“<sup>836</sup> aus.<sup>837</sup> „Die typisch metastrategische Entscheidung charakterisiert eben, daß sie im Modus des Zweifels getroffen wird, nämlich mit und trotz Unkenntnis aller Faktoren.“<sup>838</sup> „Sie ist eine der seltenen

---

<sup>834</sup> Flusser: *Textkritik und Occams Klinge*, 71 f.

<sup>835</sup> Flusser: *Übersetzung*. in: Flusser: *Kommunikologie*, 341.

<sup>836</sup> ebd., 338 f.

<sup>837</sup> Deshalb geht Rainer Guldins Kritik an Flussers angeblicher Eingrenzung seines Übersetzungsbegriffs auf das Sprachliche an den Tatsachen vorbei. Guldin hat dagegen wohl recht mit seinem Hinweis auf das Nichtausgeschöpfte von Flussers Ansatz: „Flussers Beschränkung seines Interpretationsansatzes auf das Sprachliche und das Fehlen einer Weiterentwicklung seines theoretischen Verständnisses zum Phänomen der Übersetzung sind zu beklagen. Flusser hat sich in den 70er und vor allem in den 80er Jahren der Ausarbeitung einer Kommunikationswissenschaft und Medientheorie gewidmet, in denen die frühe Übersetzungstheorie als wesentliches Interpretationsmodell auf struktureller Ebene in vielfacher Verkleidung weiterwirkt. Seine theoretische Beschäftigung mit der Übersetzung hat er jedoch weitgehend unterbrochen, was unter anderem dazu geführt hat, dass er das Potential des eigenen theoretischen Ansatzes nicht konsequent ausgeschöpft hat.“ (Guldin: *Das Übersetzungsspiel*, 6).

<sup>838</sup> Flusser: *Übersetzung*. in: Flusser: *Kommunikologie*, 340.

Erfahrungen, bei denen ich mindestens in der These Freiheit von Determination unterscheiden kann.“<sup>839</sup>

Übersetzungen funktionieren wie Metaphern: Sie beziehen sich auf ein Drittes, auf ein *tertium comparationis*, das, ohne selbst je explizit zu werden, zur Überprüfung der Kongruenz des in je verschiedenen Codes Gesagten dient. Übersetze ich von einem Code, von einem Regelsystem, in ein anderes, so entsteht durch die Konnotation des *tertium comparationis* der Effekt von Bedeutung. Der erzeugte Eindruck, also die entstandene Information, ist bedeutend, weil sie auf das Dritte deutet. Daß „Baum“ indirekt auf ein pflanzliches Objekt meiner Erlebniswelt verweist, wird mir erst bewußt, wenn ich das Wort auf das Bild eines Baumes beziehe, das es bedeutet. Ohne dieses Bild wäre das Wort „Baum“ bedeutungslos. „Dies zeigt, in welchem Maße Übersetzen ein Rekodieren ist“<sup>840</sup>. Sinn entsteht in der Übertragung und an der Grenze der Übertragbarkeit von Daten zwischen den hierarchisierten Codes. Daß das Wort „Baum“ die problematische Bedeutung des Bildes eines Baumes bedeutet, ist sein Sinn, der Sinn des Wortes „Baum“. Sinn also kann nur entstehen, wenn wir von einer Metaebene auf niedrigere Abstraktionsebenen herunterschauen. Blicken wir dagegen in die umgekehrte Richtung, schauen wir also etwa aus der Bewußtseinswelt der vorhistorischen Bilder (Gemälde, Zeichnungen, etc.), aus einer Haltung scheinbarer Unmittelbarkeit und magischer Teilhabe am abgebildeten Objekt<sup>841</sup>, hinauf zum Technobild, so ist das Mißverständnis, der Kurzschluß eines angenommenen Objektbezugs des Codierten, unvermeidlich.

### **Dialoge als negentropische Anstrengung**

In der existentiellen Stimmung der Bodenlosigkeit, angesichts der Aussichtslosigkeit des menschlichen Kampfes gegen die Entropie, ist der Dialog der einzig mögliche, sei es verzweifelte oder verspielte, Akt von Sinngebung – wenn auch im Bewußtsein von deren begrenzter Haltbarkeit.

---

<sup>839</sup> Flusser: Probleme mit der Übersetzung, 2.

<sup>840</sup> Flusser: Übersetzung. in: Flusser: Kommunikologie, 341.

<sup>841</sup> s. Sontag: On Photography.

„Echt handeln könnte der Mensch erst, tatsächlich frei wäre er erst, wäre der Tod überwunden.“<sup>842</sup> Der Tod ist nach Flusser das Motiv, das Menschen zur an sich *unnatürlichen* Tätigkeit der Kommunikation antreibt:

Der Zweck der menschlichen Kommunikation ist, uns den bedeutungslosen Kontext vergessen zu lassen, in dem wir vollständig einsam und *incommunicado* sind, nämlich jene Welt, in der wir in Einzelhaft und zum Tode verurteilt sitzen: die Welt der „Natur“. Die menschliche Kommunikation ist ein Kunstgriff, dessen Absicht es ist, uns die brutale Sinnlosigkeit eines zum Tode verurteilten Lebens vergessen zu lassen.<sup>843</sup>

Unermüdlich variiert und paraphrasiert Flusser diesen Kerngedanken seiner Philosophie: „Die menschliche Kommunikation [...] geschieht in der Absicht, die Sinnlosigkeit und Einsamkeit eines Lebens zum Tod vergessen und damit das Leben lebbar zu machen.“<sup>844</sup> Im Interview mit Hans-Joachim Lenger berichtet Flusser von einem Evidenzerlebnis, das diese Intention illustriert:

Ich erinnere mich an ein Gespräch, das ich kürzlich mit meinem Freund Milton Vargas hatte. [...] Und wir sind zusehends einig geworden [...]. Und plötzlich sprang Milton auf und sagte: Es ist da. Das passiert. Es war da. Die Alten haben das, glaube ich, Hierophanie genannt. Es passiert. Und nur mit dem Anderen. Es kann nicht allein passieren. Es ist etwas da, was uns gemeinsam hält. „Es ist da“ – nein, das ist falsch. Aber wir „kommen drauf“. Sehr selten. Ist Ihnen doch auch schon passiert, nicht? Aber dann wird man eben sprachlos. Und vielleicht ist das der Sinn von allem, was wir machen. Es kann ja nicht alles sinnlos sein.<sup>845</sup>

Dennoch: Die Kultur ist ein negentropischer Epizyklus, der, dem alles mit sich reißen den Strom in die entropische Strukturlosigkeit und Homogenität entgegengerichtet, notwendigerweise letztlich zum Scheitern verurteilt ist.<sup>846</sup> Natürlich muß dies die Existenz absurd erscheinen lassen, was Flusser mit *Bodenlosigkeit* umschreibt, ein Gefühl, den Boden unter den Füßen verloren zu haben. Der Mensch, muß Flussers Leser folgern, betrügt sich in

<sup>842</sup> Flusser: Tod. in: Flusser: Nachgeschichte, 246.

<sup>843</sup> Flusser: Umbruch der menschlichen Beziehungen? in: Flusser: Kommunikologie, 10.

<sup>844</sup> ebd., 16.

<sup>845</sup> Flusser: Sprache, Technik, Kunst, 9.

<sup>846</sup> In einem Text Sigrid Weigels zu Flusser findet sich ein Hinweis auf eine Textstelle bei Erwin Schrödinger, die den thermodynamischen Entropiebegriff auf lebende Organismen überträgt: „Wie würden wir die wunderbare Fähigkeit eines lebenden Organismus, den Zerfall in das thermodynamische Gleichgewicht (Tod) zu verzögern, in der Ausdrucksweise der statistischen Theorie darstellen? [...] Damit läßt sich der unbeholfene Ausdruck >negative Entropie< durch einen besseren ersetzen: die Entropie ist in Verbindung mit dem negativen Vorzeichen selbst ein Ordnungsmaß. Der *Kunstgriff*, mittels dessen sich ein Organismus stationär auf einer ziemlich hohen Ordnungsstufe (einer ziemlich tiefen Entropiestufe) hält, besteht in Wirklichkeit aus einem fortwährenden >Aufsaugen< von Ordnung aus seiner Umwelt.“ (Weigel, 24). Flusser hat wohl seine Vorstellungen von Entropie und Negentropie im Wesentlichen durch die Lektüre Schrödingers gebildet. In seiner *Reisesebibliothek* befanden sich zwei Bücher Schrödingers: „Die Natur der Griechen. Kosmos und Physik“ sowie das für die populärwissenschaftliche Übertragung des Entropiebegriffs aus der Thermodynamik in andere Zusammenhänge maßgebliche „Was ist Leben? Eine lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet“.



seinem kulturellen Engagement sehenden Auges selbst. Schließlich gibt es letztlich keinen Ausweg aus dem entropischen Zerfall des Universums.

Andererseits wiederum gibt es zum Engagement am Projekt Kultur – vom Selbstmord abgesehen – keine echte Alternative.

Die Alternative ist, zu funktionieren anstatt zu leben, das heißt, die menschliche Kommunikation als Sinnggebung und als Methode des Überlebens im Anderen aufzugeben. Angesichts einer solchen Alternative erscheint das Wagnis, zu dem uns unsere Krise auffordert, weniger verzweifelt.<sup>847</sup>

Und auf einen überschaubaren Zeitraum von wenigen Jahrtausenden gesehen, scheint diesem Projekt ja durchaus Sinn innezuwohnen. Eine Sinnggebung realisiert sich immer dann aus ihrer Virtualität heraus, wenn ein neuer Dialogpartner einen im kulturellen Gedächtnis eingegrabenen Gedanken aufgreift und zu einer neuen Information prozediert: Dann ist – möglicherweise über Generationen und Zivilisationen hinweg – ein neuer Akt von Sinnggebung geglückt, der die fundamentale Sinnlosigkeit im Angesicht der Entropie vergessen macht und die Anstrengung der diskursiven Informationsweitergabe durch den vorangegangenen Autor rechtfertigt – weil sie dann letztendlich doch zu einem Dialog geführt hat.

Die dialogische Verständigung über die Welt ist die einzige Möglichkeit der Verwirklichung menschlicher Freiheit, eine Chance, Bedeutungen zu entwerfen, zu verwerfen und zu teilen: Sinn zu geben. Paradoxaerweise setzt diese Handlungsweise jedoch bereits einen Zustand von Freiheit voraus – einer Freiheit, die wiederum die Katastrophe des Sturzes in die Bodenlosigkeit zur Voraussetzung hat.

### **Übersetzung setzt Freiheit voraus**

„Tatsächlich sind Sprachen Methoden, mit denen systematisiert wird. Diese Behauptung kann ohne weiteres umgekehrt werden: Jede Methode zu systematisieren ist als System eine Sprache.“<sup>848</sup> Der Entwurf eines Systems enthält immer auch eine Stellungnahme zu Werten, indem er, implizit oder explizit, eine Hierarchie einführt.

---

<sup>847</sup> Flusser in: Klinger, 4.

Die Tatsache, daß „alles systematisierbar ist“, setzt erstens die Möglichkeit voraus, Phänomene in Gruppen einzuteilen, und zweitens, Phänomene auch innerhalb der Gruppen einzuteilen. Das bedeutet, daß eine Hierarchie von Systemen vorausgesetzt wird, und das Wort „Hierarchie = heilige Ordnung“ weist schon darauf hin.<sup>849</sup>

Wie aber wird diese *wertvolle* Hierarchie der Systeme festgelegt? Das Metasystem, das die Hierarchie der Systeme definieren würde, trüge die Bedeutung, die nur durch weiteres Übersetzen in wieder ein anderes Metasystem erfahrbar würde. Beider Systeme *tertium comparationis*, das für diesen Sinngebungsakt unverzichtbar wäre, wäre allerdings ein Meta-Drittes, etwas, dessen wir nicht habhaft werden können. Deshalb sind alle unsere Werteordnungen, alle Hierarchien, fragwürdig und können beliebig auf den Kopf oder auch wieder vom Kopf auf die Füße gestellt werden. Da uns aber dieser Fixpunkt des Meta-Dritten, dieser archimedische Punkt außerhalb unserer Welt, dieser unbewegte Bewegter, grundsätzlich unzugänglich bleibt, ist uns nur kleinteiliges Stückwerk, mühsame, zum Scheitern verurteilte Übersetzungsarbeit möglich.

Im unendlichen Regress dieser umkehrbaren Hierarchien liegt das große Fragezeichen, welches in dem Maße weicht, in dem die Übersetzung fortschreitet. [...] Die Sprache präsentiert sich mir als Spiel, dessen Bedeutung ich suche. Noch habe ich sie nicht gefunden und kann mir die Begegnung gar nicht vorstellen oder mich in sie einfühlen. Es wäre das Ende des Spiels.<sup>850</sup>

Eine Vollendung der Übersetzung ist alles andere als wünschenswert.

Übersetze ich, so wird von mir Sinngebung verlangt, denn ich transcodiere Inhalte von einer Sprache, einem System, in ein anderes und kann mich dabei auf keine verbindliche Letztbegründung außerhalb meiner selbst stützen. Genau in dieser Unsicherheit, in diesem Zurückgeworfensein auf mich selbst, in dieser Bodenlosigkeit, diesem Gefühl, stets auf Messers Schneide zu agieren und metastrategische Entscheidungen treffen zu müssen, die notwendigerweise fehlerhaft sein müssen, genau darin manifestiert sich meine Freiheit. Ist denn „nicht eben das Messerschneidegefühl dafür verantwortlich, was wir die Freiheit nennen?“<sup>851</sup>

„Jede einzelne dieser Fragen (und zahlreiche andere ebenso wichtige) führt in das Gestrüpp der schwarzen Kiste, die wir sind, nämlich ins Mysterium der Freiheit menschlicher

---

<sup>848</sup> Flusser: Probleme mit der Übersetzung, 8.

<sup>849</sup> ebd., 6.

<sup>850</sup> Flusser: Auf der Suche nach Bedeutung, Kap. VII: Aktuelle Phase und Kap. XIII: Zusammenfassung.

<sup>851</sup> Flusser: Die Schrift, 137.

Entscheidung.“<sup>852</sup> Frei ist aber nur, wer seine Bedingtheit selbst bestimmt, wer also mit dem Geworfensein in nicht selbstbestimmte Bindungen gebrochen hat.

### **Freiheit setzt die Erfahrung der Bodenlosigkeit voraus**

Nur der Dialog kann Instrument einer – stets unvollkommenen, vergänglichen – Sinngebung sein. Der Ursprung der Freiheit, die seine Vorbedingung ist, bleibt jedoch auch bei Flusser undeutlich. Dieses Mysterium erlaubt Interpretationen, Ursprungsmythen und Spekulationen über Bedingtheit, Determination, *re-ligio* und Selbstbestimmung des Menschen. Die Bodenlosigkeit ist lediglich die Voraussetzung der Freiheit, nicht ihr Grund.

So ist die existentielle Erschütterung des Sturzes in die Bodenlosigkeit, der Verlust aller Glaubensinhalte und Bindungen, eine Voraussetzung für die Erlangung von Freiheit und Selbstbestimmung. Sie ist der Beginn der eigentlichen Menschwerdung.

### **Sich selbst übersetzen**

Sich selbst zu übersetzen, seiner Existenz in ihr selbst Sinn zu geben, das wäre das Ende des Spiels mit Virtualitäten. Man wäre dann selbst hergestellt aus dem Feld der Möglichkeiten.

Ich und Du sind Knoten in einem Netz von virtuellen oder tatsächlichen Beziehungen. Wenn ein Dialog entsteht, konkretisieren sich beide und stellen sich gegenseitig aus einem weiten Möglichkeitsraum als Interpolationen in die Tatsächlichkeit her. Nun besteht aber das Ich aus der Überschneidung sehr vieler Virtualitäten und Beziehungen. Der Mensch ist, so Flusser, „ein Spieler, welcher sich im Schnittpunkt zahlreicher verschieden gearteter Spiele befindet“<sup>853</sup>. Flusser bezeichnet sogar von ihm besprochene Künstler explizit als „Figuren meines Spiels der Übersetzung, das heißt, einer Kritik, die danach trachtet, ihnen einen Sinn zu geben“.<sup>854</sup>

Wollte ich mir selbst, allein und solipsistisch, in meiner Abhängigkeit von diesen Beziehungen Sinn geben, so müßte ich mich selbst transcodieren. „In diesem Fall werde ich

---

<sup>852</sup> Flusser: Übersetzung. in: Flusser: Kommunikologie, 341.

<sup>853</sup> Flusser: Spiele. in: Flusser: Kommunikologie, 331.

mir selbst zum Problem der Übersetzung, nämlich ‚ich‘ als Vielfalt von Systemen, die untereinander übersetzbar sind, und auf ein Metasystem zu übersetzen sind.“<sup>855</sup> Gelänge mir aber der Versuch, mich selbst zu übersetzen, meiner Existenz also Sinn zu geben, dann wäre dies die Fülle meines Lebens. Das Spiel mit den Virtualitäten wäre dann vorbei.

Der Traum von der eigenen Übersetzbarkeit ist im Kern eine Erlösungsphantasie, eine Todessehnsucht. Er ist der Wunsch nach der Evidenz einer denotativen Codierung, auf einer Ebene, die mir Sinn verfügbar macht, ihn mir zur Hand gibt. Ein solcher Sinn aber ist nicht zu haben, denn Sinn entsteht ja dialogisch, prozessuell, durch immer neue Grenzüberschreitung (strukturalistisch ausgedrückt), durch Transcodierung (informationstheoretisch gesagt) oder durch die Transzendenz der „unmittelbaren Beziehung zu dem Du, das seinem Wesen nach nicht Es werden kann“<sup>856</sup>, in „der Beziehung zu Gott“<sup>857</sup> (theologisch formuliert). „Leben [...] heißt: zwischen Spielen zu übersetzen, das Spiel des Todes inbegriffen. Hier erscheint von neuem und überraschend der Ritus als Repertoire des Todesspiels.“<sup>858</sup> Den Begriff „Religion“ benutzt Flusser hier in seinem ursprünglichen Sinn: als „Rückbindung“. Ein Leben im Ritus ist nicht notwendigerweise ein Leben im Glauben, denn die Befolgung der Vorschriften verlangt keine Gläubigkeit. Im Gegenteil: Sie ist immanent und immer in Gefahr, in die Versündigung durch den Aberglauben abzurutschen.

Nur wer ganz im Ritus integriert ist, wird in flüchtigen Augenblicken verhüten können, seine Handlungen zu rationalisieren, auf einen friedlichen Tod und eine himmlische Belohnung zu warten. Nur ein solcher Mensch entgeht, für Momente, dem Heidentum.<sup>859</sup>

Orthodoxie und Orthopraxis sind demnach keine Lösung. Die in ihr selbstverständlich Lebenden nehmen sie nicht wahr, und für Außenstehende bleiben sie unzugänglich: „Es kann nur jemand so leben, der in einen solchen Kontext hineingeboren wurde.“<sup>860</sup> Unbefangenes Einssein mit einer solchen Lebensweise mag zeitweise simulierbar sein, ist aber nicht dauerhaft und nachhaltig herstellbar. Sinn und Zweck der Befolgung des Ritus ist gerade nicht die Sinngebung, sondern das Preisen der Sinn- und Zwecklosigkeit, und im „Grunde ist eben

---

<sup>854</sup> Flusser: Auf der Suche nach Bedeutung, Kap. VII: Aktuelle Phase.

<sup>855</sup> Flusser: Essays, 2 f.

<sup>856</sup> Buber: Ich und Du, 71.

<sup>857</sup> ebd., 99.

<sup>858</sup> Flusser: Auf der Suche nach Bedeutung, Kap. VII: Aktuelle Phase.

<sup>859</sup> Flusser: Vom jüdischen Ritus. in: Flusser: Jude sein, 97.

<sup>860</sup> ebd., 98.

dies die Botschaft der hergebrachten Religionen: uns an die Zwecklosigkeit, die Feierlichkeit des Menschenlebens zu erinnern“.<sup>861</sup>

Flusser stellt sich dem Problem des Ritus und seiner Befolgung, des orthopraktischen Lebens. Er wendet sich gegen den fundamentalen Irrtum, der Ritus hänge mit dem Glauben zusammen, weise einen Weg aus der Absurdität menschlichen Daseins oder impliziere ein Heilsversprechen. Die Befolgung von Regeln kann zwar als Möglichkeit der Sinngebung erscheinen (was die Orthodoxie gelegentlich Außenstehenden reizvoll erscheinen läßt). Dabei handelt es sich jedoch um ein grundlegendes Mißverständnis: „Es ist schwer, der Versuchung zu widerstehen, dem Ritus eine Bedeutung zu geben, seine Grundlosigkeit zu leugnen, ihn vernünftig ‚erklären‘ zu wollen und dem Absurden auszuweichen.“<sup>862</sup>

Leben in der Orthopraxis, im Ritus, darf keine Erfüllung finden, die Einhaltung des Ritus nicht das Paradies verheißen, denn würde sie mit einer solchen Sehnsucht verbunden, würde sie zu einem undialogischen Dasein führen. Ein solches Dasein wiederum wäre, wie jede Sicherheit in der Heilserwartung, zutiefst kulturfeindlich, weil es den Strom dialogischer Informationsherstellung zum Stillstand brächte – eine andere, von Flusser so nicht verwendete Definition für die Fülle der Zeiten, das Ende der Geschichte. In Flussers Metapher vom Technobild als einem Staudamm der Geschichte<sup>863</sup> klingt das an.

Sich selbst zu übersetzen, „auf ein Metasystem zu übersetzen“<sup>864</sup>, hieße, die Kontingenz des eigenen Lebens, das ja erst als Lebensgeschichte, als *narrative*, den Anschein von Sinn erhält<sup>865</sup>, in die Eindeutigkeit eines denotativen Codes, in die Unumkehrbarkeit eines bedeutenden, orthopraktischen, reglementierten Lebens zu überführen. Der diesem folgenschweren Irrtum geschuldete Versuch muß aber zwangsläufig scheitern. Gelänge er, wäre dies das Ende der Kommunikation, die jedem Sinngebungsakt zugrunde liegt: Die Vollendung der Übersetzung wäre das Ende der Kultur.

<sup>861</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 129.

<sup>862</sup> Flusser: *Vom jüdischen Ritus*. in: Flusser: *Jude sein*, 97.

<sup>863</sup> z.B.: „Technische Bilder sind Flächen, die wie Staudämme wirken. [...] So saugen die technischen Bilder alle Geschichte in sich auf und bilden ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft.“ (Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, 18.)

<sup>864</sup> Flusser: *Essays*, 3.

<sup>865</sup> frei nach Theodor Lessing: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*.

## 5. Kulturtheorie als Medienphilosophie

Die Beziehung zwischen technischem Bild und dem Menschen, der Verkehr zwischen beiden, ist [...] das zentrale Problem einer jeden künftigen Kulturkritik, und alle übrigen Probleme sind von hier aus zu fassen.<sup>866</sup>

Sein Leben hat Vilém Flusser selbst verstanden (und geführt) als Sinnsuche. *Sinn* allerdings, das ist ein zentrales Motiv seines Denkens, kann nicht *gefunden* werden, weil er nicht einfach da ist. Er muß *gegeben* werden. Zutreffender formuliert also hat Flusser sein Leben lang mit Optionen gerungen (und dabei zwei bereits einmal getroffene wieder verworfen), im Rahmen von welcherart Engagement er im Dialog mit anderen sich in welches *Projekt* entwerfen sollte. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde das zweimalige Scheitern des historischen Paradigmas in Flussers Leben skizziert. Dabei war die erste Katastrophe existenziell einschneidender: das Verwerfen des Marxismus, die Vertreibung aus der Heimat, das Durchleiden des Holocausts, der Verlust von Verwandten und Freunden, der totale Zusammenbruch und Sturz in die Bodenlosigkeit. „Die Emigration aus Prag war ein fürchterliches Erlebnis, die aus Robion wäre wahrscheinlich nur noch die freie Entscheidung, sich ins Auto zu setzen und wegzufahren.“<sup>867</sup> Doch auch die zweite Krise in Flussers Leben führte zu einer Neuorientierung. Diesmal scheiterte das geschichtlich-politische Denken in Gestalt des Glaubens an die Planbarkeit und technische Machbarkeit von Gesellschaft an der harschen Realität Brasiliens. Flusser konnte die technokratische Diktatur mit ihren diskursiv-faschistischen Kommunikationsweisen, wie sie sich im Zusammenhang mit der Modernisierung Brasiliens entwickelt hat – und innerhalb des historischen Paradigmas aus Flussers neugewonnener Sicht entwickeln *mußte* – ab einem bestimmten Punkt nicht mehr mittragen. Zurück im alten Europa, wurde Flusser rückverwiesen auf Martin Buber und das dialogische Prinzip. Auf der Grundlage der Phänomenologie vollzog Flusser nun die Abkehr von einem linear-historischen Denken hin zu einem nachgeschichtlichen, kybernetisch-systemischen Denken.

Das zweite Kapitel *Eine Rezeptionsgeschichte* deutete an, weshalb die Bedeutung dieses Paradigmenwechsels Flussers nicht öffentlich rezipiert wurde. Flussers Ablehnung der

<sup>866</sup> Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, 45.

<sup>867</sup> Flusser: *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*. in: Flusser: *Bodenlos*, 251.

technokratischen Diktatur des Apparats<sup>868</sup> in Brasilien, in die er selbst anfangs, unter dem Einfluß von Milton Vargas, seine Hoffnungen für eine neue Kultur gesetzt hatte, formulierte er im Frankreich der siebziger Jahre als *Apparatekritik* – und provozierte damit selbst das entscheidende Mißverständnis, das seine Wahrnehmung künftig festlegen sollte: seine Rezeption als Medientheoretiker, als Futurist, gar als *Prophet*. Wie im zweiten Kapitel erläutert, war dies vor allem der geistigen Situation der Zeit Anfang der achtziger Jahre geschuldet, der Dominanz des *mediatic turns* im Zeitgeist, aber auch dem Marketingkonzept des Bollmann Verlags sowie dem Umstand, daß Flussers anderer Verleger, Andreas Müller-Pohle, selbst Fotograf war und – auch nachdem die Rezeption von „Für eine Philosophie der Fotografie“ die Grenzen des fotografiethoretischen Diskurses kaum überschreiten konnte – natürlich vor allem an Flussers Überlegungen zum Technobild interessiert war.

Das medienphilosophische Denken Flussers, für das er schließlich am Ende seines Lebens bekannt wurde, wurde in Kapitel 3. *Flussers Kommunikationsphilosophie* veranschaulicht. Dabei erwies sich, daß *Medientheorie* in Flussers Werk nicht mehr als *eine* Äußerungsform einer umfassenderen Phänomenologie menschlicher Gesten der Mitteilung ist. In mehreren Exkursen wurde versucht, Flussers Analysen weiterzuführen und die Anwendbarkeit dieses Denkens auf verschiedene Phänomene zu erproben.

Das letztvorangegangene Kapitel 4. *Menschwerdung* nahm den beschriebenen dialogischen Grundgedanken wieder auf. Im Fokus war hier der Mensch, der nur als Dialogisierender existiert und sich nur so, im Zusammenspiel mit anderen, einen Sinn geben kann. Das Wissen um das Streben des gesamten Universums in die Entropie und den unvermeidlichen Wärmetod führt zwar zur Einsicht in die letztendliche Vergeblichkeit jeder Anstrengung, hindert den Menschen jedoch nicht daran, für sich und andere Sinn herzustellen.

### **Kultur als dialogisch-negentropisches Engagement**

Flusser setzt sich für die dialogische Schaltung von technischen Kommunikationskanälen ein, weil er an Momente gegenseitiger Erhellung glaubt.

---

<sup>868</sup> „Nach 1964 wurde mir klar, daß der Sieg der Technokratie über den ‚populismo‘ der einzige Weg ist, um endlich aus Brasilien eine Heimat werden zu lassen. Und es wurde mir auch klar, wie diese Heimat aussehen würde: ein gigantischer, fortgeschrittener Apparat, der in Borniertheit, Fanatismus und patriotischen Vorurteilen keiner europäischen Heimat nachstehen würde.“ (ebd., 259).

Gemeint ist hier jene Evidenz, die das „Geheimnis des Mitseins mit anderen“ in sich birgt. Sie ist eine vorthematische Evidenz (und darum ein „Geheimnis“), die von keiner Reduktion unter ein transzendentes Ideal rangiert werden kann. Gegeben ist sie nur der Situation des Dialogs<sup>869</sup>.

Dialogische Evidenzerlebnisse vermögen – zumindest zeitweise – die Einsamkeit des Menschen zum Tode aufzuheben. Im sozialen Kontext verhindern sie Stillstand und die Atomisierung der Gesellschaft in eine amorphe Masse.

### **Der technische Transfer von Bubers dialogischem Prinzip auf die Ebene der Gesellschaft**

Diese Einsicht nun, wonach die einen jeden von uns mit anderen verbindenden Fäden unser konkretes Dasein ausmachen, wonach (um dies anders zu sagen) die Kommunikation die Infrastruktur der Gesellschaft ist, führt zum Errichten der Informationsgesellschaft im hier gemeinten Sinn dieses Wortes.<sup>870</sup>

Dieser „gemeinte Sinn“ geht keineswegs auf in Computertechnologie und in Netzwerken.<sup>871</sup> Aber er macht diese Technologien seiner gesellschaftsutopischen Zielsetzung zunutze, indem er sie als einen ihrer Teilaspekte versteht.<sup>872</sup> Das utopische Moment im Denken Flussers besteht in der Übertragung der ursprünglich von Martin Buber geprägten Vorstellung von der Evidenz des dialogischen Erlebens auf die soziale Ebene – und dies unter den technischen Bedingungen einer Mediengesellschaft.

Martin Buber und Emanuel [sic] Lévinas sind [...] prominente Vertreter einer jüdischen dialogischen Philosophie, die ein starkes Moment der Verantwortung für den Anderen in unterschiedlicher Weise entwerfen. Flusser schließt an diese an und geht insoweit über sie hinaus, als er mit seinem reinen Beziehungsdenken diese Ethik der Verantwortung in das Informationszeitalter und seiner [sic] Vernetzungsstruktur einarbeitet.<sup>873</sup>

<sup>869</sup> Ernst, 14.

<sup>870</sup> Flusser: Verbündelung oder Vernetzung?, 16.

<sup>871</sup> „Der Zusammenhang von Softwareentwicklung und kultureller Entwicklung wurde bislang wenig angesprochen, geschweige denn erforscht. Dies hat nicht zuletzt zur Folge, daß es keine weiterführende, das Medium Computer/Netz aufnehmende Debatte über das Verhältnis der großräumigen Konzepte Gesellschaft/Kultur/Mediennetz gibt. [...] Die Folge ist, daß sich gerade Wissenschaften, die sich auf vordigitale soziale Zusammenhänge beziehen, gegen das Chaos der Netzwerke panzern – so Teile der Soziologie, der Publizistik, der Kulturwissenschaften. [...] Der Rückgriff auf einen noch viel älteren Modus sozialer Selbstorganisation, auf Vernetzungen, ist zwar auch bekannt. In welcher Weise aber die angesichtliche Selbstorganisation zu der anonymen, global verteilten Selbstorganisation durch mediale Netztechnologien steht, ist kaum beschrieben.“ (Faßler: Netzwerke, 25 – 29). Gerade hier berührt der enger gefaßte Netzwerkbegriff Faßlers die Vorstellung Flussers vom proxemischen Netzdialog, die dieser sozusagen ante factum entwickelt hat, d.h. vor der technischen Realisierung dieses Dialogkonzepts als *Internet*.

<sup>872</sup> „Verbindet man Kultur mit Zukunft, und dies müssen wir tun, so behauptet man die Machbarkeit von Kultur. In den Ausdrücken ‚Kulturschaffender‘ oder ‚cultural production‘ ist dies ebenso enthalten wie in den Konzepten [...] emergenter Netzwerke.“ (ebd., 300). „Die Netztechnologien sind Kultur.“ (ebd., 295).

<sup>873</sup> Hochscheid, 469.



Zugleich findet sich hier der Schlüssel für das so gewollt wirkende Mißverständnis Flussers durch eben diese Gesellschaft. Zum einen also hebt Flusser das bei Martin Buber noch mit Transzendenz unterfütterte Prinzip des *dialogischen Lebens* auf die Ebene gesellschaftlicher Kohärenz (und säkularisiert es dabei unauffällig). Zum anderen ist die dabei stattfindende Übertragung des Dialogs auf technische Hilfsmittel, auf reversibel geschaltete, konkret und gegenständlich gedachte Kanäle der Kommunikation, der Grund für die Etikettierung Flussers als eines Medientheoretikers. Falsch im eigentlichen Sinne ist diese Einordnung keineswegs; unzutreffend wird sie allein durch die durch sie implizierte Verengung flusser'schen Denkens im Sinne einer *Medientheorie*, die doch nur, wie ich zu zeigen versucht habe, die Art und Weise der Äußerung eines philosophischen Denkens war, wie es angesichts der gesellschaftlichen und technischen Situation der Zeit eben notwendig war.<sup>874</sup> Vilém Flussers Interesse galt deshalb den Kommunikationsweisen in einer Gesellschaft, weil er der Auffassung war, daß die Formen von Kommunikation, die Schaltung der Kanäle, durch die sie stattfindet, und die in ihr benutzten Codes diese Gesellschaft und ihre Kultur ganz entscheidend prägen.<sup>875</sup> Man kann in dieser Überzeugung ein Aufgreifen materialistischer Gesellschaftsvorstellungen erkennen, im Kontrast zu denen nun jedoch die Kommunikationsverhältnisse als *Unterbau* verstanden werden.

Man könnte Flusser sogar mit Fug und Recht einen *Anti-Medientheoretiker* nennen, weil der Ausgangspunkt von Flussers Überlegungen jeweils die Krisen der Kommunikationscodes sind, diejenigen Punkte nämlich, an denen Medien aufhören, *Mediationen* zu sein, und an denen sie beginnen, ein Eigenleben anzunehmen und so den Zugang zur Welt zu verstellen, statt ihn zu ermöglichen.

Die Kritik an Flusser aus traditionell soziologischer Perspektive – wie die in dieser Arbeit exemplarisch skizzierte Fabian Krögers – wirft ihm vor, Kommunikationsweisen über die

---

<sup>874</sup> Flusser hielt drei Vorlesungen an der Ruhr-Universität Bochum, darunter auch die letzte seines Lebens, die er selbst ganz explizit „Kommunikologie als Kulturkritik“ nannte (am 31.5., 22.6. und am 30.6.1991).

<sup>875</sup> Die Einsicht in die grundsätzliche gesellschaftskonstituierende Wirkung von Kommunikationsakten ist bereits im 18. Jahrhundert nachweisbar (vgl. hierzu Ströhl: Tausch als ökonomisch-anthropologisches Phänomen in der Goethezeit). Daß bestimmte Eigenschaften von Medien und Kommunikationsweisen ganz konkrete Auswirkungen auf die Beschaffenheit der Gesellschaften zur Folge haben, in denen sie benutzt werden, ist eine Erkenntnis, die seit den 1950er Jahren vor allem von der Toronto School of Communication ausgeht: „Der kanadische Wirtschaftshistoriker und Medientheoretiker Harold A. Innis hat sich als einer der ersten systematisch mit den Einflüssen und Effekten von Kommunikationsmedien auf die Formen gesellschaftlicher Organisation auseinandergesetzt und so, wie er etwa in einem Aufsatz aus dem Jahre 1951 schreibt, aufgezeigt, ‚welch tiefgreifenden Einfluss das Kommunikationswesen auf die Kultur des Abendlandes hatte und dass

gesellschaftlichen Agenten *race, class, gender* zu stellen. Genau darin aber liegt der Kern von Flussers Denken, und vollzieht man diese Grundannahme nicht mit, so wird man dem gesamten Denken Flussers gegenüber ablehnend bleiben müssen.

Diese Übertragung des dialogischen Prinzips auf das Wohl und Wehe ganzer Gesellschaften vor allem – aber nicht nur – im Zeitalter seiner technischen Umsetzbarkeit und der physischen Manifestation von bislang meist nicht-technisch gedachten Kommunikationsweisen wie *Dialog* oder *Diskurs* ist die wesentliche gesellschaftstheoretische Leistung Flussers. Und es handelt sich hierbei eben um eine *gesellschaftstheoretische*, nicht eine *medientheoretische* Leistung, weil die Medien sich ja nicht quasi selbst auf den Kopf schauen können, oder, etwas formeller gesagt, weil innerhalb des Mediendiskurses nicht zugleich von außen auf diesen Diskurs geblickt werden kann, wie sich ja auch innerhalb der Sprache die Grenzen der Sprache selbst nicht als solche reflektieren lassen. Die Funktion von Medien innerhalb einer Gesellschaft ermißt sich in einer gesellschaftlichen Reflexion; sie ist – Flusser zufolge – zwar aus Kommunikationsweisen ableitbar. Aber Relevanz erhalten diese Betrachtungen für uns doch nur aufgrund einer Verschiebung der Perspektive der Betrachtung, hin zur wertenden Beurteilung der Auswirkungen dieser Kommunikationsweisen auf politische und kulturelle Verfaßtheiten von Gesellschaften. Innerhalb des reinen Mediendiskurses wären diese Überlegungen, beispielsweise die Ausdifferenzierung dialogischer und diskursiver Medien und ihrer gesellschaftlichen Folgen durch Flusser, ergebnisleer und kaum zu motivieren.

Deshalb ist Flusser zwar in der Tat auch Medientheoretiker;<sup>876</sup> vor allem aber ist er ein phänomenologischer Philosoph, der sich mit Fragen der Kommunikation (nicht mit *Medien*) und mit ihren Bedingungen und Konsequenzen in Gesellschaften deshalb beschäftigte, weil

---

merkliche Veränderungen bei den Kommunikationsmitteln weitreichende Auswirkungen zeitigten““. (Pscheida, 153).

<sup>876</sup> Das im März 2009 erschienene Einführungsbändchen zu Flusser von Rainer Guldin, Anke Finger und Gustavo Bernardo Krause bringt, wenn auch ohne ins Detail zu gehen, zum ersten Mal explizit zum Ausdruck, „wie sehr Flusser nur dem Anschein nach ein Medien- und Kommunikationsphilosoph war, denn die ‚bricolage‘, die ‚assemblage‘ seines Werkes deutet hin auf ein ihm eigenes kulturwissenschaftliches Projekt: die unter der Oberfläche der brasilianischen (oder einer anderen) Kultur geformten Knoten ermöglichten ihm eine Untersuchung der formation of projects anhand von Kanälen und Kabeln, mit denen er sich selbst in die Gesellschaft einbrachte, um sie gleichzeitig auch mitzuformen – mit dem Ziel, deren Projekthaftigkeit zu analysieren und umzudenken.“ (Guldin, Finger, Bernardo: Vilém Flusser, 71) Gerade weil ich dieser Aussage rückhaltlos zustimme, halte ich den von den Autoren gewählten Begriff „kulturwissenschaftlich“ jedoch für ungeeignet: Wie der zitierte Satz ganz richtig darlegt, handelt es sich viel weniger um ein *wissenschaftliches* Projekt als um den Versuch, Kommunikationsphilosophie als Kulturtheorie analytisch anzuwenden, um dann den Schritt aus der Philosophie ins (publizistische, medienpolitische, technische) Handeln zu vollziehen. Mit „Wissenschaftlichkeit“ wäre dieser Ansatz zweifellos unzutreffend bezeichnet, wenn auch Flussers Bereitschaft zu aktivem Engagement für Kultur und Gesellschaft, wie oben ausgeführt, lebensabschnittlich starken Schwankungen unterworfen war.

Gesellschaften für ihn allein durch Kommunikation, durch das kulturelle Urphänomen des Tausches bestimmt sind.<sup>877</sup> „Kultur“, so erklärt Flusser seinen Bochumer Studierenden am 31.5.1991, „ist jene Vorrichtung, dank welcher erworbene Informationen gespeichert werden, um abgerufen werden zu können. Sie werden hoffentlich die Hinterlist sofort bemerkt haben. Ich habe Kultur so definiert, dass die Kommunikologie für sie kompetent wird.“<sup>878</sup>

Die Art und Weise der Kommunikation und die Beschaffenheit der durch sie verwendeten Codes haben ganz konkrete politische und kulturelle Folgen:

Es ist keine feststehende Tatsache, daß die dialogische Ausarbeitung von Informationen strukturell und strategisch nur wenigen Auserwählten gestattet sein muß, sondern strukturell und strategisch, das heißt theoretisch, ist die Demokratie (Dialog aller mit allen) möglich. Sie ist nur praktisch unmöglich, weil wir keine dafür geeigneten Netze besitzen.<sup>879</sup>

Es gibt nur sehr wenige Textstellen, an denen Flusser explizit von „Demokratie“ spricht. Daß er sie offenkundig für eine erstrebenswerte Gesellschaftsform hält, ist ihm dabei so selbstverständlich, daß er dies keiner Erwähnung wert findet. Daß das technisch Machbare ihrer Grundlagen jedoch zugleich ihre Voraussetzung unter heutigen Bedingungen ist, wird von ihm ausdrücklich hervorgehoben: „Die demokratische Gesellschaft ist dialogisch: sie gestattet den Austausch von Informationen – wie das Telefon. [...] Erstmals seit der Industriellen Revolution ist Demokratie technisch möglich geworden.“<sup>880</sup>

„J’imagine, dans ma fantaisie, un dialogue philosophique par la vidéo, ouvert aux millions, et qui remet, par son doute méthodique, le totalitarisme technocratique en question tout le temps.“<sup>881</sup> Damit wiederum wäre Flussers Denken in den siebziger und achtziger Jahren durchaus anschlussfähig an bereits bestehende Traditionslinien gewesen:

Wenn Luhmann gemäß seinem Begriff von Gesellschaft als „selbstreferentiell geschlossenem Kommunikationssystem“ nach Kräften der Evolution und Transformation fragt, stößt er zwangsläufig auf Innovationen der „Verbreitungstechniken der Kommunikation“.<sup>882</sup>

<sup>877</sup> Flusser: Dialogische Medien. in: Flusser: Kommunikologie, 291.

<sup>878</sup> Flusser: Kommunikologie weiter denken, 35.

<sup>879</sup> Flusser: Für eine Phänomenologie des Fernsehens. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 196.

<sup>880</sup> Flusser: Das Foto als nach-industrielles Objekt, 23 f.

<sup>881</sup> Flusser: Du dialogue familial au téléphone, 4.

<sup>882</sup> Kittler, Schneider und Weber: Editorial, 7.

Derartige Anschlußmöglichkeiten wurden von der Flusser-Rezeption jedoch aufgrund der oben beschriebenen Schwierigkeiten, vor allem aber aufgrund der Fremdartigkeit des Auftretens Flussers in Europa, nicht erkannt.

Daß sich Flusser als ein Philosoph, der sich für die Formen des Zusammenlebens von Menschen interessiert und für die Art und Weise, wie sie Welt konstruieren, zwangsläufig mit Medien, genauer: mit Codes und mit der Schaltweise von Kommunikationskanälen, befassen mußte, ist die eine Seite, das Verhältnis von Medientheorie und Kulturphilosophie in Bezug auf Flusser zu sehen. Die andere bestünde darin, ein eklatantes Defizit in der Medientheorie – zumindest – der siebziger Jahre festzustellen, gegen die Flusser damals anscrieb: nicht, weil etwa nur die Philosophie den nötigen „Tiefgang“, die kulturhistorisch abgesicherte Gedankentiefe, mitbrächte, sondern weil die damals noch in einer frühen Phase ihrer Professionalisierung befindliche *Medientheorie* (mit Ausnahme einiger weniger Ansätze, die eben *nicht* von der Kommunikationswissenschaft ausgingen) dazu tendierte, auf eine Weise ihren Gegenstand, die Medien, aus dem Wirkungsganzen herauszulösen, wie etwa ein Orthopäde Stoffwechselfragen aus dem Blick verliert. Die Medien *an sich* existieren aber nicht, jedenfalls nicht *für sich*. Sie sind phänomenologisch ja im Gegenteil geradezu definiert als die Beziehungen zwischen *etwas*, als *Vermittlungen*. Medien sind, so gesehen, etwas, *was der Fall ist, Verhältnisse* bzw., phänomenologisch gesprochen, *Intentionalitäten*.

Flusser betrachtete phänomenologisch Kommunikationskanäle, Kommunikationsweisen und beider Wirkungen auf Gesellschaften und Individuen im kybernetischen und im kulturgeschichtlichen Zusammenhang. „So erweist sich die zu leistende Fotografiephilosophie als Teil einer jeden künftigen Philosophie der Gesellschaft.“<sup>883</sup>

Er lenkte seinen Blick auf Kommunikationskanäle und Codes, ohne sie aus ihren gesellschaftlichen Zusammenhängen zu reißen und sie isoliert zu betrachten, was ein in jeder Hinsicht sinnloses Unterfangen wäre. Denn sie bestimmen unsere Existenz wie wir die ihre in einem Wechselverhältnis. Um im medizinischen Bild zu bleiben: Ein solches Vorgehen gliche der Betrachtung einer Schlagader unter Ausklammerung des Blutkreislaufs.

---

<sup>883</sup> Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. in: Flusser: Standpunkte, 42.

Flusser widersetzte sich der Herauslösung einzelner Bestandteile des Systems zu Betrachtungszwecken. Dies machte seine Divergenz zu den Medientheorien seiner Zeit aus; es ist zugleich die Grundlage für den dauerhaften Wert seiner Überlegungen.

Denn obwohl Flusser noch nicht die heute verbreitete Auffassung von den Medien als Systemen teilen konnte, an die man sich anschließen kann oder nicht, sah er sie phänomenologisch in ihrem *ganzheitlichen* Funktionieren in Funktion von Codes, Funktionären, Programmierern und Operatoren, als *Komplex Apparat-Operator*.

Fotos sind „technische Bilder“, das heißt: Apparate sind an ihrer Erzeugung und zum Teil auch an ihrer Distribution und an ihrem Empfang beteiligt. Daher muß jeder, der sich mit Fotos aktiv und kritisch beschäftigt, das Problem „Apparat“ ins Auge fassen. Es geht jedoch dabei um ein Problem, das weit über das Gebiet der Fotografie hinausgeht. Man kann es als eines der Grundprobleme der gegenwärtigen Kultursituation überhaupt ansehen. Daher führt ein Überdenken der Fotografie spontan zu Überlegungen, welche unsere Kultursituation überhaupt in Frage stellen. [...] Also nicht die Fotografie selbst, sondern die Fotografie als Zugang zum Verständnis der gegenwärtigen Lage steht dabei im Zentrum.<sup>884</sup>

Nils Rölller hat zwar recht, wenn er Flusser vorhält, dieser habe „in der Telematik die Chance“ gesehen, „dass sich Individuen unabhängig von störenden Vermittlungsinstanzen verständigen. Problematisch daran ist, dass er Übertragungstechniken als Mittel verstand“<sup>885</sup>. Dennoch ist Flussers Erkenntnisinteresse auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge und kulturellen Implikationen gerichtet, die sich aus dem Gebrauch bestimmter Kommunikationsweisen und Codes ergeben. „Alles, was für eine Veränderung des Bewusstseins und einen Umbau der Gesellschaften relevant ist, muss sich von den medialen Bedingungen, insbesondere von den Codes, ablesen lassen“<sup>886</sup>, wie Gernot Grube schreibt. Dies hat Flusser den weitaus meisten der Medientheoretiker voraus, die sich auf die Zeitung, das Buch, das Fernsehen, den Computer etc. konzentriert haben. Die Setzung des eigentlichen Medienapparats als Black Box erleichterte ihm dieses Vorgehen, indem sie den Blick fest auf die Qualität von Beziehungen unter kommunizierenden Menschen zu halten erlaubte.<sup>887</sup>

---

<sup>884</sup> Flusser: Für die Podiumsdiskussion meines Essays „Für eine Philosophie der Fotografie“. in: Flusser: Standpunkte, 59.

<sup>885</sup> Rölller: Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur „Tragödie des Hörens“, 9.

<sup>886</sup> Grube, 191.

<sup>887</sup> In die heute gängigen Medienphilosophien ist Flussers Kommunikologie, seine Typologie von Codes und Kommunikationskanälen, mitsamt ihrer unmittelbar gesellschaftlichen Wirksamkeit zur kaum mehr explizit beachteten Selbstverständlichkeit geworden. So z.B. beim 1961 geborenen Medienwissenschaftler Mike Sandbothe. „Medien binden in den verschiedensten Situationen Menschen aneinander und fungieren so als Werkzeuge, mit denen eben diese Bindungen koordiniert und modifiziert werden können. Hieran anschließend können Medien dahingehend typologisiert werden, ob und inwieweit sie als Transformationsinstrumente sozialer, kultureller und politischer Verhältnisse zu funktionieren in der Lage sind.“ (Janzen, 279).

Wie bereits Bertolt Brecht argumentativ gezeigt hat, sind Kommunikationstechniken zu vielerlei Zwecken einsetzbar; Flusser würde spezifizieren: sowohl zu dialogischen als auch zu diskursiven. Zum Medium jedoch werden sie erst in der gesellschaftlichen Praxis. Gleiches gilt für Codes wie das Bild oder die alphanumerische Schrift. Gerade ihr Beispiel macht augenfällig, wie sinnlos und im Grunde inexistent ein solcher Code ist, wenn er keine gesellschaftliche Praxis erfährt. Ein Code, in dem nichts ausgedrückt und der nicht rezipiert wird, *ist* kein Code.

Dies trifft ebenso auf die elektronischen Medien zu, also für die Verbünde aus Fotografie, Film, Radio, Fernsehen oder Computer und ihren jeweiligen Codes, ihren Produzenten und Rezipienten. Und dennoch sind in der sogenannten (nicht-philosophischen) traditionellen Medientheorie bis in die achtziger Jahre vorzugsweise Einzelmedien von allen Zusammenhängen isoliert betrachtet worden. Dies erklärt sowohl die Schiefelage Marshall McLuhans als auch das Scheitern von dessen Schüler Neil Postman.<sup>888</sup> Es erklärt umgekehrt die weitreichende Stärke Vilém Flussers, der, von seiner Erfahrung der Bodenlosigkeit ausgehend, ein anderes, zugleich weiteres und tieferes Erkenntnisinteresse mitbringt und der, von der Phänomenologie ausgehend, dazu geneigt ist, Zusammenhänge in einem umfassenden, kybernetisch gedachten Feld von Interdependenzen zu erkennen. Das ist meiner Einschätzung nach der zentrale Punkt, der Flusser als Medientheoretiker heraushebt: daß er im Grunde genommen keiner war, weil er mehr als ein solcher sein mußte.

Flusser selbst hat diese Paradoxie wohl gefühlt; expliziert hat er sein Alleinstellungsmerkmal jedoch nie. Andere haben dies ebenso wenig für ihn getan. In einem Aufsatz Flussers von 1974 findet sich aber eine Textstelle, in der seine wesentliche Kritik an der Praxis damals gängiger Medientheorie deutlich wird. Indirekt enthält diese Stelle die Kernbotschaft dessen, was Flusser als Medientheoretiker vor anderen auszeichnet, was er *anders* angeht. Vor allem wird Flusser hier als phänomenologischer Kulturtheoretiker erkennbar:

Nicht etwa, daß bisher dem Fernsehen nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet worden wäre. Im Gegenteil, besonders unter einigen Kommunikologen und Soziologen besteht die

---

<sup>888</sup> Neil Postman muß immerhin das Verdienst zugesprochen werden, Gesellschaftskritik als Medienkritik formuliert und in dieser Form populär gemacht zu haben. „Dies ist ein wichtiger Schritt weg von den herkömmlichen Kritiken materialer fabrik- und industrietechnischer Produktion, Arbeit und Bürokratie“, schreibt Faßler und fährt fort: „Obwohl ich manchen Hinsichten dieser Kritik nicht folge, teile ich die Position, daß Gesellschaftskritik als Medienkritik weitergeführt werden muß.“ (Faßler: Im künstlichen Gegenüber, 17). Erkennt man das Mediale gesellschaftlicher Grundlagen an, ist dies zweifellos richtig; dennoch erscheint mir Flussers explizite Konzentration auf die Codes der Medien und auf die Kanäle der Kommunikationsvorgänge zugleich präziser und plausibler.

Tendenz, das Fernsehen zu autonomisieren, das Phänomen aus seinem gesellschaftlichen Kontext zu reißen und es so zu einer Art selbsttätigen und selbstentscheidenden Götzen zu erheben – eine Idolatrie, wie sie auch in bezug auf den Computer im Gange ist. Durch dieses Verdrängen des Instrumentalcharakters des Fernsehens, und damit der Tatsache, daß hinter jedem Instrument Menschen stehen, die es besitzen und infolgedessen zum eigenen Vorteil benutzen oder benutzen lassen, entsteht die Gefahr, das Problem aus dem Bereich der Wissenschaft in den der Mythologie zu verschieben.<sup>889</sup>

Flusser sieht die von ihm entwickelte Theorie der technischen Bilder explizit in einer Stellvertreterrolle für eine umfassendere Kulturtheorie:

Da sie [die „neue Fotokritik“, AS] nicht mehr an einer Unterscheidung zwischen ästhetischen, ethischen und epistemologischen Parametern eines gegebenen Fotos (zwischen künstlerischen, politischen und wissenschaftlichen Fotos) interessiert ist, sondern für sie in jedem Foto alle diese drei Parameter gleichermaßen verborgen sind, wird sie eine Kritik der Kultur im allgemeinen, eine „Kulturkritik“ – in einem allerdings neuen Sinn dieses Wortes – sein. Die Kritik jedes einzelnen Fotos wird darauf abzielen, den allgemeinen Kulturapparat und die Stellung des Menschen in ihm zu kritisieren.<sup>890</sup>

Hier zeigt sich in aller Klarheit die Ausrichtung von Flussers Denken auf eine säkulare, dialogische Sinnstiftung, zu deren gesellschaftlicher Ermöglichung jedoch zunächst einmal mit Hilfe der Technik geeignete kulturelle Rahmenbedingungen geschaffen werden müssen. Entsprechend harsch fällt Flussers Kritik am Versagen der „Soziologen und Kulturkritiker“ bei der Förderung dieser Rahmenbedingungen aus:

Und es ist bezeichnend für die meisten Soziologen und Kulturkritiker, daß sie sich für den Zerfall der hergebrachten Gesellschaftsstruktur mehr interessieren als für das Emportauschen der neuen; das sie mehr auf das Krachen des Eises als auf das emportauchende Unterseeboot achten. Daher sprechen sie von einem Verfall der Gesellschaft, statt von der neuen Gesellschaft zu sprechen. Sie kritisieren die zerfallenden Strukturen, anstatt die neuen zu kritisieren. [...] Tatsächlich aber sind es gerade diese neuen Formen, die unsere konzentrierte Kritik erfordern. Denn sie sind nicht nur daran, die alten geheiligten Formen hinwegzufügen, sondern auch, neue Beziehungen zu heiligen und neue Werte aufzustellen. Wenn die Absicht der Kulturkritik ist, die menschliche Freiheit und Würde zu erhalten und zu mehren, dann muß sie sich gerade auf die neuen Formen konzentrieren. [...] Die gegenwärtige Kulturrevolution ist technisch, nicht ideologisch. Deshalb ist ihr nicht mit hergebrachten politischen Kategorien, wie „liberal“ und „sozialistisch“, „konservativ“ und „fortschrittlich“ beizukommen.<sup>891</sup>

Biographisch gesehen wurde Flusser nicht – wie häufig unterstellt – vom politischen Kulturpraktiker zum Medientheoretiker, sondern vielmehr zum phänomenologischen Kulturtheoretiker, der sich kommunikationsphilosophischer Mittel bediente, „um die ihm

<sup>889</sup> Flusser: Für eine Phänomenologie des Fernsehens. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 180.

<sup>890</sup> Flusser: Fotokritik. in: Flusser: Standpunkte, 67.

<sup>891</sup> Flusser: Ins Universum der technischen Bilder, 53.

überlieferte Philosophie neu zu formulieren und zwar unter den Bedingungen digitaler Zwischenmenschlichkeit<sup>892</sup>.

Sein gesamtes aktives Leben lang verfolgte Flusser ein utopisches Ziel: Er engagierte sich für den Menschen, arbeitete an den Voraussetzungen für eine neue, bessere Gesellschaft. Dem lag eine phänomenologische Grundvorstellung vom Wechselverhältnis von Mensch, Gesellschaft und (marxistisch) *Überbau* bzw. (technokratisch) *Programm* bzw. (kommunikationsphilosophisch) *Kommunikationsstrukturen* zugrunde, die Flusser allerdings erst in seiner letzten Lebensphase wie folgt formulieren konnte:

Der westliche Mensch und die westliche Gesellschaft sind abstrakte Horizonte eines konkreten, vorwiegend für lineare Codes programmierten Kommunikationsfeldes, und nur in Funktion dieses Feldes sind sie da. Statt „Programm“ läßt sich selbstverständlich auch „Glaube“ sagen, denn das Programm ist die Weise, in der ein Kommunikationsgewebe funktioniert, also Mensch und Gesellschaft da sind.<sup>893</sup>

Drei Phasen zeichnen sich dabei ab, die biographisch ableitbar und jeweils durch eine Katastrophe bzw. eine krisenhafte Einsicht voneinander getrennt sind. In der ersten Phase seines Lebens, in Prag, war Flusser Marxist.<sup>894</sup> Er glaubte an die Veränderbarkeit des Menschen in Abhängigkeit von materiellen Verhältnissen. Mit dem Holocaust ereignete sich eine tiefe Zäsur nicht nur in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, sondern auch in Flussers persönlicher Existenz. Die eschatologische Katastrophe war eingetreten. Sinn war nun nicht mehr *gegeben*; er konnte von nun an bestenfalls noch in dialogischen Projektionen hergestellt werden.

Das *Projekt Brasilien* war bestimmt vom Glauben an die Notwendigkeit und Machbarkeit eines neuen Menschen – fernab von den europäischen Zwängen und Altlasten. Diese Machbarkeit sollte eine technisch-technokratische sein. Das Projekt scheiterte nicht nur an den politischen Verhältnissen in Brasilien, sondern vor allem an Flussers Einsicht, daß seine Realisierung einen gesellschaftlichen Rahmen voraussetzen würde, der das Gegenteil von dem war, was Flusser vorschwebte, das Gegenteil einer im Netzdialog kommunizierenden Gesellschaft freier Kreativer, die füreinander Verantwortung übernehmen würden.

---

<sup>892</sup> Röller: Ein Archiv im Medienwechsel, 4.

<sup>893</sup> Flusser: Glaubensverlust. in: Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, 79.

<sup>894</sup> vgl. *Exkurs: Mediengeschichtliche Strömungen I. – Das vorgefundene Prag*.



Nachdem ihn diese Einsicht nach Europa zurückgeführt hatte, wandte sich Flusser, nun aus der Geschichte herausgefallen, *desengagiert* an unmittelbar politischen Wirkungen, der Kommunikologie zu und entwickelte seine Vorstellung von *Proxemik*<sup>895</sup>, die ihn zwangsläufig zur Beschäftigung mit der Schaltung von Kommunikationskanälen führen mußte – und zu dem, was seit den siebziger Jahren gemeinhin *Medienphilosophie* heißt.

Will man sich in unserer Krise orientieren und auf sie Einfluß nehmen, muß man versuchen, das ihr Wesentliche zu erfassen, und dieses Wesentliche ist eben die Veränderung der Kommunikationsart. Darum bildet die Theorie der Kommunikation eine Art Brennpunkt der theoretischen Überlegungen hinsichtlich unserer kulturellen Lage. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß ihr jene Rolle zukommt, die früher die Philosophie spielte.<sup>896</sup>

Zweimal also nahm Flusser Einfluß auf das Zusammenleben von Menschen in einer Gesellschaft, auf die Entwicklungsgeschichte von Kultur. Beide Arten des Engagements sind ohne das vorangegangene Erlebnis der Bodenlosigkeit undenkbar. Ohne die deprimierende Erfahrung des Scheiterns in Brasilien jedoch wäre auch Flussers weitere Entwicklung hin zum Mediendenker – besser: zum Analytiker bestehender Kommunikationsverhältnisse und zum Theoretiker künftiger besserer – nicht vorstellbar.

War Flusser also in Brasilien *Kulturpraktiker*, so wandelte er sich mit – bzw. bereits kurz vor – seinem Umzug nach Europa zum *Kulturtheoretiker*. Die Medien und ihre theoretische Reflexion waren allerdings für Flusser nachrangig.<sup>897</sup> Die Definitionsgewalt von Codes über menschliche Wahrnehmungs- und Verhaltensmodelle jedoch und die Schlüsselfunktion der Schaltungsweise von Kommunikationskanälen mußten nun der neue Schwerpunkt von Flussers *desengagiertem, anti-humanistischem* Engagement für eine bessere Gesellschaft werden.

---

<sup>895</sup> vgl.: *Bodenlos*.

<sup>896</sup> Flusser: Vorlesungen zur Kommunikologie. in: Flusser: Kommunikologie, 242. Diese pragmatische und bescheidene Haltung, die von anderen Berufsphilosophen meist als defätistisch empfunden wurde, nahm auch Richard Rorty ein: „Wir überlegen uns, was man tun könnte, um eine etwas bessere Zukunft anzubahnen, anstatt zu einem äußersten Rahmen empor- oder in unaussprechliche Tiefen hinabzublicken. Diejenigen Philosophen, die diese Entwicklung für richtig halten, können sich mit einer gewissen Wehmut an ihrer eigenen, stetig zunehmenden Bedeutungslosigkeit erbauen.“ (Rorty, 159).

<sup>897</sup> Vgl. hier den diesbezüglichen Gegensatz zwischen dem medientheoretischen Denken McLuhans und der Rolle der Codes bei Flusser (vgl. hierzu *Der Reisende aus Robion*). Trotz dieser Differenz hinsichtlich des Erkenntnisinteresses an Medien bzw. Kommunikationsstrukturen zwischen McLuhan und Flusser bleibt die Überzeugung vom prägenden Apriori dieser Strukturen ein wesentlich verbindendes Element im Denken beider Autoren. Für McLuhan besitzen Medien „ein jeweils spezifisches ausgeprägtes Vermögen, ‚jede Raum- und Zeitordnung und jede Arbeits- und Gesellschaftsordnung, [die sie] durchdring[en] oder berühr[en], um[zu]wandeln‘ und ‚jede Lebensform, die sie berühren, umzugestalten‘. Diese Umgestaltungen können im Fall einzelner Schlüsseltechnologien die zentralen Inventare einer Gesellschaft und damit die Grundordnung der gesellschaftlichen Struktur selbst betreffen.“ (Schultz, 47).

Diese letzte Entwicklung Flussers, die sich in den siebziger und achtziger Jahren in Frankreich vollzogen hat, führte schließlich dazu, daß der Philosoph doch noch – gegen Ende seines Lebens – Resonanz erfuhr. Zum *Resonanzkörper* in geistesgeschichtlicher Hinsicht wurde die durch die Verbreitung des diskursanalytischen Denkens veränderte Auffassung von Medienwirkungen:

Und der reflektierte Umgang mit medientheoretischem Vokabular wird in mehr und mehr akademischen Disziplinen als unverzichtbares Handwerkszeug betrachtet, seit die Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften sich dafür interessieren, ihre etablierten Gegenstände als durch und in Medienverhältnissen konstituierte zu begreifen. Im Verlaufe seiner jüngsten Karriere scheint der Medienbegriff sich einerseits zunehmend auszuweiten (praktisch alles kann, wie die Dinge stehen, als Medium thematisiert werden) und andererseits zunehmend tiefer angesetzt zu werden: Er steht im Begriff, sich als Bezeichnung für konstitutive Faktoren des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses überhaupt zu etablieren und somit die Familie der diskurskonstituierenden Schlüsselbegriffe der genannten Wissenschaften (wie „Sprache“, „Zeichen“, „Text“, „Kultur“ und „Praxis“) als neues Mitglied zu bereichern.<sup>898</sup>

Vilém Flusser muß sicherlich als einer der frühesten und bedeutendsten Vertreter einer nicht-empirischen, philosophischen Medientheorie gelten. Von „medienphilosophischen“ Überlegungen zu sprechen, ist in seinem Fall zweifellos zutreffender als von „Medientheorie“. Flussers gesamtes medienphilosophisches Denken ist geprägt von der Überzeugung, daß die von ihm in ihrem Wesen und ihren gesellschaftlichen Folgen systematisch untersuchten Codes und Kommunikationsstrukturen, daß also – in der verbreitetsten Begrifflichkeit –

Medien sich nicht als neutrale Transportkanäle für vorher abgepackte Botschaften verstehen lassen, sondern vielmehr durch ihre Strukturierungs- und Formatierungsleistungen an der Konstitution unserer Kommunikationsgehalte und -praktiken, unserer Wahrnehmungs- und Denkformen sowie letztlich unseres Verständnisses unserer selbst und der Welt konstitutiv beteiligt sind. Kurz, es geht um Medien als konstitutive Faktoren von Selbst, Gesellschaft und Kultur *überhaupt*.<sup>899</sup>

Weil Flusser die Geschichte als eine Epoche mit Anfang und Ende sieht, kann er einen neuen Menschen in Aussicht stellen, der jenseits der historisch-paradigmatischen Zwänge steht. Selbstverständlich handelt es sich beim *neuen Menschen* Flussers nicht um den sozialistischen *neuen Menschen*, sondern um denjenigen, der in einer Gesellschaft, in der sich Dialoge und

<sup>898</sup> Lagaay, Lauer: Einleitung – Medientheorien aus philosophischer Sicht. in: Lagaay, Lauer, 7.

<sup>899</sup> ebd., 12. Erst in neuester Zeit hat sich in den Medientheorien der von Flusser unzeitgemäß vorweggenommene Standpunkt als anerkannter Standard durchgesetzt, „daß die in einer Epoche dominierenden Kommunikations- bzw. Informationsmedien mit den Kommunikationsverhältnissen auch das Weltbild und die Wahrnehmungsmuster prägen. Der damit hergestellte Zusammenhang zwischen Medien und Strukturen der Erkenntnis nimmt Kultur als solche in den Blick: ‚Medientheorie‘ in diesem Sinne untersucht Medien als konstitutive Faktoren von Kultur.“ (Kloock, Spahr, 8).

Diskurse die Waage halten, Verantwortung für den anderen übernimmt und sich im Dialog mit ihm selbst entwirft – im Vollzug seiner aus der Absurdität der Bodenlosigkeit gewonnenen Freiheit heraus:

Nous n’imaginons plus la liberte en tant qu’effort pour se debarrasser des chaines objectives, (liberte en tant que negation du destin ou de la causalite), mais nous l’imaginons plutot en tant qu’effort pour imposer une forme et un sens au caos absurde dans lequel nous nous trouvons, (liberte en tant que negation du hasard).<sup>900</sup>

Hier ist eine weitere Differenzierung nötig: Als Voraussetzung für die Sinngebung des Einzelnen (*Ich*) ist ein Dialog mit einem anderen (*Du*) ausreichend. Daß Flusser dennoch auf dem Ideal eines Gleichgewichts beider Kommunikationsweisen besteht, hat folgenden Grund: Eine Gesellschaft, in der die Diskurse dominieren, wird arm an Informationen, weil diese nur in Dialogen entstehen können. Eine Gesellschaft wiederum, in der die Dialoge vorherrschen, aber diskursive Kommunikationswege fehlen, stagniert, weil die dialogisch erzeugten Informationen nicht weitergegeben und verbreitet werden können.<sup>901</sup>

Ablesbar an dieser Argumentation ist, daß es Flusser eben nicht allein um die Sinnstiftung des Einzelnen geht. Denn seiner Argumentation liegt als impliziertes Motiv das gemeinschaftliche Wohl zugrunde. Angesichts der Rolle, die Netzdialoge im Denken Flussers für die Konstitution und den Zusammenhalt von Gesellschaft spielen, ist Frank Hartmanns Behauptung, Flusser sei „präokkupiert mit dem Verhältnis des Einzelnen zum Apparat, mit dem singulären statt dem sozialen Prozessieren von Informationen“<sup>902</sup> gewesen, deshalb unhaltbar.

Darüber hinaus jedoch ergibt sich eine weitere, im Kontext flusser’scher Einordnungen in die Nachgeschichte und deren geistige Begründung geradezu frappierende Konsequenz: Die Diskurse, argumentiert Flusser, sind eine Notwendigkeit, weil ohne sie die Gesellschaft an Information verarmen würde. Sie sind also ein kulturelles Erfordernis. Impliziert wird damit jedoch das Ideal einer Kultur und einer Gesellschaft, die sich beständig weiterentwickelt. Ein progressives Element bleibt so dem Idealtypus auch einer posthistorischen Gesellschaft eingeschrieben. Dies wiederum widerspricht der kontrastierenden Differenzierung, wie

<sup>900</sup> Flusser: *Pour une Philosophie de la Photographie*, 5; Rechtschreibung und Interpunktion nicht korrigiert.

<sup>901</sup> vgl.: Flusser: *Kommunikologie*, 17f, sowie: Flusser: *Gespräch, Gerede, Kitsch*. in: Flusser: *Nachgeschichte*, 232.

<sup>902</sup> Hartmann, 289.

Flusser sie zwischen geschichtlicher und nachgeschichtlicher Gesellschaft vornimmt.<sup>903</sup> Also bliebe die Dynamik geschichtlicher Entwicklung auch in nachgeschichtlichen Gesellschaften erhalten. Damit ergibt sich ein unauflösbarer Widerspruch, denn eine solche dynamische, durch aus Dialogen gespeiste Diskurse vorangetriebene, negentropische Gesellschaft müßte ja nach Flussers eigenen Kriterien als eine im Kern historisch-lineare bezeichnet werden.

Dieser Befund, den offenbar weder Flussers Kritiker noch die bisherige Flusser-Forschung gesehen haben, rührt nicht nur an der Systematisierung gesellschaftlicher Epochen anhand ihrer Codes, wie Flusser sie vorgenommen hat; er muß auch, weil er Flussers Werk selbst systemimmanent ist, als einer der ganz wenigen Punkte substanzieller Kritik am Denken des Kommunikationsphilosophen gelten, die einer fairen Prüfung aus Flussers eigener Argumentationslinie heraus Stand halten.

Neben dieser Verortung eines Angriffspunktes gegen Flusser ist mir jedoch ein anderer Aspekt dieser Unstimmigkeit wichtig: Sie belegt, daß sich Flussers Denken in einem Rahmen ereignet hat, der von kulturellen Interessenlagen und Kriterien bestimmt war. Es ist nämlich nicht die Gesellschaft etwa im Sinne ihrer Besitzverhältnisse oder einer materiellen Basis, deren Weiterentwicklung durch dialogische Informationserzeugung und diskursive Informationsweitergabe als erstrebenswert dargestellt wird. Der Austausch von Information und das permutative Spiel mit ihr führen vielmehr zu informatorischem Fortschritt. Die Zirkulation neu ausgearbeiteter Information in der Gesellschaft wird von Flusser als eine Notwendigkeit in vor allem *kultureller* Hinsicht bestätigt.

### **Zur medialen Entwicklungsmöglichkeit von Kultur**

Flussers gesamtes medientheoretisches (besser: *kommunikationsphilosophisches*) Denken kreist also letztlich um die Erhaltung der Entwicklungsmöglichkeit von Kultur. Aus ihr erst ergeben sich die politischen Konsequenzen, wie Flusser sie vor allem in seiner *Kommunikologie* beschreibt. „Le but de l’engagement politique est de découvrir et résister aux méthodes crudes de la ré-programmation [de nos mémoires, AS]. Le but de la

---

<sup>903</sup> Zur Statik der dystopischen Version einer von Apparaten beherrschten nachgeschichtlichen Gesellschaft vgl. *Staudämme der Geschichte*.

communicologie [...], est de découvrir et résister aux méthodes plus subtiles, à la démagogie.“<sup>904</sup>

Aufgrund der Situation, in der er lebte, mußte sich der Kulturphilosoph Flusser als Kommunikologe betätigen – und wohl auch als Medientheoretiker mißverstanden werden. Das philosophische und schriftstellerische Werk Flussers geht jedoch nicht im *Medien-* oder Kommunikationstheoretischen auf. Zu viele Argumentationsstränge weisen aus diesem restringierten Bereich hinaus. Ihnen ist nur gerecht zu werden vor einem großzügiger angelegten kulturphilosophischen Horizont. Als das eigentliche Ziel von Flussers Denkbemühungen kann – und das ist als Antwort auf die eingangs gestellten Fragen und als wesentliches Ergebnis dieser Arbeit festzuhalten – das Funktionieren von *Gesellschaft* (wiederum synonym mit *Kultur* gedacht) gelten sowie die Sinnggebung des Einzelnen im Dialog mit anderen (die sich in ihrer Summe ebenfalls als *Kultur* beschreiben läßt). Der letzte Grund hinter Flussers Denken ist also nicht nur die Sinnggebung durch Projizieren, sondern auch die theoretische Absicherung der Bedingungen, unter denen Kultur weiterhin möglich sein kann. Flusser als Kulturtheoretiker *und* Philosophen zu betrachten, ist bislang unüblich, würde jedoch allein ermöglichen, die Besonderheit seines Denkens und dessen ganz spezifische Errungenschaften zu beschreiben. Bei dem Germanisten Christoph Ernst findet sich diese Minderheitenmeinung expliziert:

Wie nur bei wenigen Autoren findet sich in seinen Texten ein Zusammenspiel von Kultur- und Medienreflexion, das wichtige Problemkreise kulturtheoretischer Debatten berührt. Entgegen der gängigen Rezeption Vilém Flussers als „digitalem Denker“ sind es diese Anschlüsse, welche die Aktualität seiner Philosophie begründen.<sup>905</sup>

Sowohl Flussers Analyse gegenwärtiger Codes, Dialoge und Diskurse als auch seine Prognose und sein Entwurf kommender Kommunikationsweisen stehen im Dienst einer theoretisch fundierten Gestaltung gegenwärtiger und künftiger Kultur.

Seinem Freund Alex Bloch schreibt Flusser:

Jetzt, da die Kirschblüte vorbei ist, die Apfelbäume immer noch rosa, aber die Wiesen schon nicht nur gelb, sondern auch blau und stellenweise rot sind, da die Heiden nach Rosmarin

<sup>904</sup> Flusser: *Du discours scientifique à la démagogie*, 4 ; auch hier wurden Rechtschreibfehler Flussers nicht korrigiert.

<sup>905</sup> Ernst, 1.

duften und von Hummeln summen, da die Luft zwar noch scharf, aber Mittagstemperaturen schon bis 16 Grad steigen, da das unvergleichliche provenzalische Licht noch nicht wie van Gogh, sondern wie Cézanne schimmert, da auf den Steinen der Ruinen zwar schon die violetten typischen Blüten, aber noch nicht Schlangen wimmeln, ist die beste Zeit, durch die Gegend zu ziehen, in der Hoffnung, man werde ein Restaurant erreichen, dessen Menü von F 25,- eine gute Paté de Grive und einen Plateau de fromages enthält, welche die Mühe des Spazierens lohnen. [...] Das konkrete, riechbare, sehbbare, hörbare Erlebnis (Lesen, Musikhören, Gehen, Sich-Sonnen, aber glauben Sie mir, auch Schreiben) ist Leben, und alle Versuche, es zu „erklären“, sind Epiphänomene. Seien Sie [...] begrüßt, und schreiben Sie bald wieder.<sup>906</sup>

---

<sup>906</sup> Flusser: Briefe an Alex Bloch, 114 f (Brief vom 7.5.1978).

## Literaturverzeichnis

### 1. Texte von Vilém Flusser

Eine bis zum Jahr 2000 vollständige Bibliographie Flussers bietet „Flusser-Quellen“ von Klaus Sander (s.u.). Eine weitgehend vollständige Bibliographie von Flussers Buchpublikationen bis 2007 findet sich im Anhang von Flusser: „Kommunikologie weiter denken“ (s.u.).

Hier werden nur diejenigen Texte Flussers angeführt, aus denen in dieser Arbeit tatsächlich zitiert wurde. Herausgeber von Büchern Flussers werden nur im Falle von Sammelbänden angegeben, die posthum, also ohne auswählende und gestaltende Mitwirkung des Autors selbst, zusammengestellt worden sind. Bei der Mehrzahl der bislang auf Deutsch erschienenen Bücher Flussers handelt es sich um erst nach seinem Tod von Herausgebern thematisch zusammengestellte Anthologien.

- Flusser, Vilém: absolute Vilém Flusser. Hrsg. und mit biografischen Essays von Silvia Wagnermaier und Nils Röller. orange press, Freiburg 2003.
- Flusser, Vilém: Angenommen. Eine Szenenfolge. Immatrix Publications, Göttingen 1989.
- Flusser, Vilém: Ästhetische Erziehung. in: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Schöne Aussichten? Ästhetische Bildung in einer technisch-medialen Welt. Klartext, Essen 1991, S. 121 – 127.
- Flusser, Vilém: Auf der Suche nach Bedeutung. in: Laboratory, [http://www.equivalence.com/labor/lab\\_vf\\_autobio.shtml](http://www.equivalence.com/labor/lab_vf_autobio.shtml).
- Flusser, Vilém: Bezedno. Hrsg. von Petr Sacher. Hynek, Prag 1998.
- Flusser, Vilém: Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie. Mit einem Nachw. von Milton Vargas und editorischen Notizen von Edith Flusser und Stefan Bollmann. Bollmann, Düsseldorf und Bensheim 1992.
- Flusser, Vilém: Brasilianische Philosophie. in: Fouquet, Carlos und Rudolf Lanz (Hrsg.): Staden-Jahrbuch. Beiträge zur Brasilkunde und zum brasilianisch-deutschen Kultur- und Wirtschaftsaustausch. Instituto Hans Staden, São Paulo 1970, S. 131 – 141.
- Flusser, Vilém: Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bollmann, Mannheim 1994.
- Flusser, Vilém: Briefe an Alex Bloch. Hrsg. von Edith Flusser und Klaus Sander. European Photography, Göttingen 2000.
- Flusser, Vilém: Curies' Children. Vilem Flusser on Communication. in: Artforum International. Denville, Vol. 25, Nr. 5, Januar 1987, S. 7.
- Flusser, Vilém: Digitaler Schein. in: Rötzer, Florian (Hrsg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, S. 147 – 159.
- Flusser, Vilém: Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. Hrsg. von Michael Krüger. Carl Hanser, München und Wien 1993.
- Flusser, Vilém: Du dialogue familial au téléphone. in: Flusser Studies 06, Mai 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/06/dialogue-familial.pdf>.
- Flusser, Vilém: Du discours scientifique à la démagogie. in: Flusser Studies 06, Mai 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/06/discours-scientifique.pdf>.
- Flusser, Vilém: A Dúvida. Hrsg. von Dilmo Milheiros. Relume Dumará, Rio de Janeiro 1999.
- Flusser, Vilém: Ende der Geschichte, Ende der Stadt? Hrsg. von der Kulturabteilung der Stadt Wien. Picus, Wien 1992.
- Flusser, Vilém: Essays. in der deutschen Version (Übs.: Edith Flusser) unveröffentlichtes Typoskript, 4 S. Die portugiesische Version erschien als „Ensaio“ am 19. August 1967 in „O Estado de

- São Paulo“. Eine englische Übersetzung erschien in Flusser, Vilém: Writings. Hrsg. von Andreas Ströhl. University of Minnesota Press, Minneapolis und London 2002, S. 192 – 196.
- Flusser, Vilém: Fernsbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution. in: Weibel, Peter und Keiko Sei (Hrsg.): Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen. Ein Symposium aus Budapest. Merve, Berlin 1990, S. 103 – 114.
- Flusser, Vilém: Fernsehen. in: Klinger, Claudia: Wer ist Vilém Flusser? Die Krise der Codes. <http://www.claudia-klinger.de/flusser/seite2.htm>.
- Flusser, Vilém: Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma Futura Filosofia da Fotografia. Hucitec, São Paulo 1985.
- Flusser, Vilém: Das Foto als nach-industrielles Objekt: Zum ontologischen Status von Fotografien (1986). in: Jäger, Gottfried (Hrsg.): Fotografie denken. Über Vilém Flusser's [sic] Philosophie der Medienmoderne. Kerber, Bielefeld 2001, S. 15 – 26.
- Flusser, Vilém: The Freedom of the Migrant. Objections To Nationalism. Hrsg. von Anke K. Finger. University of Illinois Press, Urbana und Chicago 2003.
- Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. European Photography, Göttingen 1983.
- Flusser, Vilém: The Future of Writing. in: The Yale Journal of Criticism. Yale University, New Haven Herbst 1993, vol. 6, Nr. 2, S. 299 – 305.
- Flusser, Vilém: Gedächtnisse. in: Ars Electronica (Hrsg.): Philosophien der neuen Technologie. Merve, Berlin 1989, S. 41 – 55.
- Flusser, Vilém: Gedanken zum Würfel. in: Fehr, Michael und Clemens Krümmel (Hrsg.): Aus dem Würfelmuseum. Zur Kritik der konstruktiven Kunst. Wienand, Köln 1990, S. 13 – 19.
- Flusser, Vilém: Die Geschichte des Teufels. Hrsg. von Andreas Müller-Pohle, European Photography, Göttingen 1993.
- Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Bollmann, Düsseldorf und Bensheim 1991.
- Flusser, Vilém: Gewalttat. in: Link, Jürgen und Ulla Link-Heer (Hrsg.): kultuRRvolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie. Nr. 17/18: Demirovic, Alex und Walter Prigge (Hrsg.): Diskurs Macht Hegemonie, klartext Verlag, Essen Mai 1988, 104 f.
- Flusser, Vilém: Gewohnheit als ästhetisches Kriterium schlechthin. in: Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media. European Photography, Göttingen Januar – März 1991, Nr. 45, vol. 12, Heft 1., S. 41 ff.
- Flusser, Vilém: Haut. in: Flusser Studies 02, Mai 2006, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-haut02.pdf>.
- Flusser, Vilém: Heimkehr? Für „Prostor“ Prag. entstanden 1991, zuerst in tschechischer Übersetzung erschienen als „Návrat domů“ in Lederer, Aleš (Hrsg.): Prostor. Nezávislý časopis, 5. Jg., Nr. 16, nakladatelství Aleše Lederera, Prag Juni 1991, S. 167 f; deutschsprachiges Original veröffentlicht in: Flusser Studies 07, November 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/07/flusser-heimkehr.pdf>.
- Flusser, Vilém: A história do diabo. Livraria Martins, São Paulo 1965.
- Flusser, Vilém: Die Informationsgesellschaft: Phantom oder Realität? in: Matejovski, Dirk (Hrsg.): Neue, schöne Welt? Lebensformen der Informationsgesellschaft. Heitkamp, Herne 1999, S. 11 – 18.
- Flusser, Vilém: Ins Universum der technischen Bilder. European Photography, Göttingen 1990.
- Flusser, Vilém: Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bollmann, Mannheim 1995.
- Flusser, Vilém: Kommentar zu *Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach*. in: Jäger, Gottfried: Schnittstelle. Generative Arbeiten. Pendragon, Bielefeld 1994, S. 67 f.
- Flusser, Vilém: Kommunikologie. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bollmann, Mannheim 1996.
- Flusser, Vilém: Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen. Hrsg. von Silvia Wagnermaier und Siegfried Zielinski. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2009.
- Flusser, Vilém: Krise der Linearität. Hrsg. von G. J. Lischka. Benteli, Bern 1992.
- Flusser, Vilém: Kulturanimation. unveröffentlichtes Typoskript, 3 S.
- Flusser, Vilém: Leben und leben lassen. in: Vereinigung Kultur und Volk (Hrsg.): Spuren. Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft. Spuren e.V., Hamburg, Nr. 26/27, Februar/März 1989, S. 5 ff.



- Flusser, Vilém: *Lingua e Realidade*. Herder, São Paulo 1963.
- Flusser, Vilém: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bollmann, Bensheim und Düsseldorf 1993.
- Flusser, Vilém: *Medienkultur*. Hrsg. von Stefan Bollmann. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1997.
- Flusser, Vilém: *Moc obrazu. Výbor filosofických textů z 80. a 90. let. Výtvarné umění. The Magazine for Contemporary Art*. Hrsg. von Milena Slavická und Jiří Fiala. Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, Prag 3 – 4/1996.
- Flusser, Vilém: *Mythus als Entwurf*. unveröffentlichtes Typoskript, São Paulo 1964, 4 S.
- Flusser, Vilém: *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bollmann, Bensheim und Düsseldorf 1993.
- Flusser, Vilém: *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Bollmann, Düsseldorf 1990.
- Flusser, Vilém: *On Books*. für Artforum, New York, vermutlich im November 1991 geschriebenes, unveröffentlichtes Typoskript, 3 S.
- Flusser, Vilém, *On Edmund Husserl*. in: Weiner, Lewis (Hrsg.): *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*. Society for the History of the Czechoslovak Jews, Inc., New York 1987, vol. 1, S. 91 – 100.
- Flusser, Vilém: *On the Role of Art in the Present Situation (Notes for a lecture held at "Institut de l'Environnement", Paris, during a round-table on "Art and Communications" in December 1972)*. unveröffentlichtes Typoskript, 12 S.
- Flusser, Vilém: *Orgasmus, Reproduktionstechnik und Kindermachen. Die Strategien des Lebens gegen die Lebewesen*. in: *Telepolis*, 13.03.1997, <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=2120&mode=print>.
- Flusser, Vilém: *Paradigmenwechsel*. Vortrag im Prager Goethe-Institut am 25. November 1991. in: Steffens, Andreas (Hrsg.): *Nach der Postmoderne. Ein Zeitmischbuch mit philosophischen Texten zur Gegenwart*. Bollmann, Düsseldorf und Bensheim 1992, S. 31 – 40.
- Flusser, Vilém: *Der Philosophiekongress in Wien*. unveröffentlichtes Typoskript, 3 S.
- Flusser, Vilém: *Pour une Philosophie de la Photographie*. unveröffentlichtes Typoskript, 5 S., entstanden anlässlich von Flussers Vortrag am 17.12.1987 im Institut Français Neapel.
- Flusser, Vilém: *Příběh d'ábla*. Gemma Art, Prag 1997.
- Flusser, Vilém: *Probleme mit der Übersetzung*. Einleitung. Übs.: Edith Flusser. Typoskript, 22 S.
- Flusser, Vilém: *Repenser la culture et la technologie*. Unvollständig erhaltenes Typoskript eines Vortrags bei den *Rencontres „Informatique/Culture“*, La Chartreuse, 8.7.1983, 3 S. erhalten, unveröffentlicht.
- Flusser, Vilém: *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Bollmann, Mannheim 1995.
- Flusser, Vilém: *Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft?* Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1992.
- Flusser, Vilém: *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. Hrsg. mit einer Einführung von Martin Pawley. Reaktion, London 1999.
- Flusser, Vilém: *Sprache, Technik, Kunst*. <http://hjlenger.de/flusser.htm>.
- Flusser, Vilém: *Standpunkte. Texte zur Fotografie*. Hrsg. von Andreas Müller-Pohle. European Photography, Göttingen 1998.
- Flusser, Vilém: *Stichworte*. in: Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): *Vilém Flusser Issue*. European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media. European Photography, Göttingen Frühjahr 1992, Nr. 50, Bd. 13, Ausg. 2., S. 17 f.
- Flusser, Vilém: *Taking Leave of Literature*. in: B. Jurdant (Hrsg.): *Senses of Science*. European Association for the Study of Science and Technology. IVth Meeting: 29.9. – 1.10.1986 Strasbourg. Abstracts. Zitiert wird jedoch nach dem Typoskript, 7 S.
- Flusser, Vilém: *Telematik: Verbündelung oder Vernetzung?* in: Börner, Holger et al. (Hrsg.): *Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*. J. H. W. Dietz, Bonn Januar 1995, 42. Jg., H. 1, S. 18 – 23.
- Flusser, Vilém: *Textkritik und Occams Klinge*. in: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*. Zeitschrift für europäisches Denken. Klett-Cotta, Stuttgart, Januar 1986, Bd. 443, S. 71 – 75.
- Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*. European Photography, Göttingen 1984. (neu aufgelegt: mit Hubertus von Amelunxen (künstlerische Gestaltung), Reaktion, London 2000).

- Flusser, Vilém: Ueber die Zukunft. unveröffentlichtes Typoskript, 4 S.
- Flusser, Vilém: Verbündelung oder Vernetzung? in: Bollmann, Stefan (Hrsg.): Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur. Bollmann, Mannheim 1995, S. 15 – 23.
- Flusser, Vilém: Vers une photophilosophie. unveröffentlichtes Typoskript, 3 S.
- Flusser, Vilém: Vilém Flusser [im Gespräch mit Gerhard Johann Lischka am 19.3.1988]. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1990, Nr. 108, S. 94 – 101.
- Flusser, Vilém: Vogelflüge. Essays zu Natur und Kultur. Hrsg. von Michael Krüger. Carl Hanser, München und Wien 2000.
- Flusser, Vilém: Vom Risiko, aus der Haut zu fahren. Warum Dermatologie noch nicht Anthropologie ist. in: Telepolis, 17.09.1997, <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=2194&mode=print>.
- Flusser, Vilém: Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs. Hrsg. von Fabian Wurm. Steidl, Göttingen 1993.
- Flusser, Vilém: Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Bollmann, Bensheim und Düsseldorf 1994.
- Flusser, Vilém: Vom Zweifel. Hrsg. von Andreas Müller-Pohle. European Photography, Berlin 2006.
- Flusser, Vilém: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Hrsg. von Stefan Bollmann. Bollmann, Bensheim 1994.
- Flusser, Vilém: Wie philosophiert man in Brasilien? Dargestellt an drei exemplarischen Denkern. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. Januar 1967, S. 14.
- Flusser, Vilém: Wie sind Fotografien zu entziffern? in: Kiffel, Erika (Hrsg.): Ist Fotografie Kunst? – Gehört Fotografie ins Museum? Internationales Fotosymposium 1981 Schloß Mickeln bei Düsseldorf. Mahnert-Lueg, München 1982, S. 13 – 22.
- Flusser, Vilém: Writings. Hrsg. von Andreas Ströhl. University of Minnesota Press, Minneapolis und London 2002.
- Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Prag 1994.
- Flusser, Vilém: Zwiegespräche. Interviews 1967 – 1991. Hrsg. von Klaus Sander. European Photography, Göttingen 1996.
- Flusser, Vilém und Louis Bec: Vampyroteuthis infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Institut scientifique de recherche paranaturaliste. Immatrix Publications, Göttingen 1987.
- Kuhnert, Nikolaus, Sabine Kraft und Philipp Oswald (Hrsg.): Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau. Vilém Flusser. Virtuelle Räume – Simultane Welten. Arch+, Aachen März 1992, Nr. 111.
- Nüchtern, Klaus: Vilém Flusser. Ein Gespräch. European Photography, Göttingen, 1991.

## 2. verwendete Literatur anderer Autoren

- Adams, Douglas: The Hitchhiker's Guide to the Galaxy. Pan Books, London 1979.
- Adler, Hans G.: Theresienstadt 1941 – 1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Wallstein, Göttingen 2005 (= Reprint d. 2. Aufl., Mohr-Siebeck, Tübingen 1960; 1. Aufl. 1955).
- Amelunxen, Hubertus von: Afterword. in: Flusser, Vilém: Towards a Philosophy of Photography. Reaktion, London 2000, S. 86 – 94.
- Anděl, Jaroslav et al.: Czech Modernism 1900 – 1945. Museum of Fine Arts, Houston 1989.
- Apel, Heino: Kommentar: Der Magier im Hörsaal I. in: Cohn-Bendit, Daniel (Hrsg.): PflasterStrand. PflasterStrand-Kollektiv, Frankfurt a. M. 11.03.1985, Nr. 256, S. 32.
- Arendt, Hannah: Totalitarianism. Part Three: Of the Origins of Totalitarianism. Harcourt, Orlando 1976.
- Assmann, Aleida: Aspekte einer Materialgeschichte des Lesens. in: Hoffmann, Hilmar (Hrsg.): Gestern begann die Zukunft. Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, S. 3 – 16.

- Assmann, Aleida: Vilém Flusser. *Die Schrift*. Hat Schreiben Zukunft? in: Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Poetica*. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. B. R. Grüner, Amsterdam 1988, Bd. 20, Heft 3 – 4, S. 284 – 288.
- Baitello junior, Norval: Flussers Völlerei. Wie der nulldimensionale Raum die anderen Dimensionen verschlingen kann. Über die Verschlingung der Natur, die Treppe der Abstraktion, die Auflösung des Willens und die Weiblichkeit. Buchhandlung Walther König, Köln 2007.
- Balke, Friedrich: Sola Pictura. Überlegungen zu Vilém Flussers Buch „Die Schrift“. in: Link, Jürgen und Ulla Link-Heer (Hrsg.): *kultuRRevolution*. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie. Nr. 17/18: Demirovic, Alex und Walter Prigge (Hrsg.): *Diskurs Macht Hegemonie*, klartext Verlag, Essen Mai 1988, 106 ff.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.
- Baudrillard, Jean: Die Freiheit als Opfer der Information oder Das Temesvar-Syndrom. in: Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.): *Zeichen der Freiheit*. Benteli, Wabern-Bern 1992, S 138 – 157.
- Baudrillard, Jean: *Simulations*. Semiotext(e), New York 1983.
- Baudrillard, Jean und Boris Groys: *Die Illusion des Endes*. Das Ende der Illusion. Booklet der CD. supposé, Köln, 1997.
- Bell, Daniel: *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Heinemann Educational Books, London 1974.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I, 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 690 – 704.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.
- Berg, Nicolas: *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker*. Erforschung und Erinnerung. Wallstein, Göttingen 2004 (zuvor erschienen als Diss.: Berg, Nicolas: *Auschwitz und die deutsche Geschichtswissenschaft*. Diss., Freiburg i. Br. 2001).
- Bergmann, Wolfgang: *Feindbild Fernsehen*. in: *Die Zeit*, 3.3.1995, S. 47.
- Bernardo, Gustavo und Ricardo Mendes (Hrsg.): *Vilém Flusser no Brasil*. Relume Dumará, Rio de Janeiro 2000.
- Bidlo, Oliver: *Vilém Flusser*. Einführung. Oldib, Essen 2008.
- Bloss, Jochen, Władysław Stróżewski und Josef Zúmr (Hrsg.): *Intentionalität – Werte – Kunst*. Husserl, Ingarden, Patočka. Beiträge zur gleichnamigen Prager Konferenz vom Mai 1992. Filosofický ústav Akademie věd České republiky 1995.
- Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*. Wilhelm Fink, München 1991.
- Bolz, Norbert: *Die Schrift des Films*. in: Kittler, Friedrich, Manfred Schneider und Samuel Weber (Hrsg.): *Diskursanalysen 1. Medien*. Westdeutscher Verlag, Opladen 1987, S. 26 – 34.
- Bolz, Norbert: *Ulysses Flusser*. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): *Kunstforum International*. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, S. 107 f.
- Boomen, Marianne van den: *Transcoding metaphors after the mediatic turn*. in: Hug, Theo (Hrsg.): *Mediale Wende – Ansprüche, Konzepte und Diskurse/Mediatic turn – Claims, Concepts, and Discourses*. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft Jg. 25, H. 1. Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2006, S. 47 – 58.
- Brecht, Bertolt: *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. Rede über die Funktion des Rundfunks. in: Brecht, Bertolt: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Bd. 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1967.
- Brinkemper, Peter V.: *Neil Postman ist tot. Aber sein Slogan „Wir amüsieren uns zu Tode“ lebt zweideutig weiter*. in: *Telepolis*, 10.10.2003, <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=15617&mode=print>.
- Buber, Martin: *Ich und Du*. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1995.
- Buber, Martin: *Zwiesprache*. Traktat vom dialogischen Leben. Lambert Schneider, Heidelberg 1978.
- Bystřický, Jiří: *Denkbare Hintergründe*. in: *Flusser Studies* 05, November 2007, <http://www.flusserstudies.net/pag/05/Denkbare-Hintergrunde.pdf>.
- Čapek, Karel: *RUR*. Fr. Borový, Prag 1935.

- Cardoso, Rafael: Devil may care: Flusser's journey into exile and beyond reason. in: Flusser Studies 07, November 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/07/cardoso-devil-may-care.pdf>.
- Carrillo Canán, Alberto J. L.: McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind. in: Flusser Studies 06, Mai 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/06/carrillo-mediatic-approach-to-mind.pdf>.
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Nautilus, Hamburg 1978.
- Deppner, Martin Roman: Bild, Buchstabe, Zahl und Pixel im verborgenen Code. Die magischen Kanäle als Parameter jüdischen Denkens bei Vilém Flusser und Aby Warburg. in: Jäger, Gottfried (Hrsg.): Fotografie denken. Über Vilém Flusser's [sic] Philosophie der Medienmoderne. Kerber, Bielefeld 2001, S. 121 – 149.
- Diederichsen, Diederich: Medien? Theorie? in: Agentur Bilwet: Medien-Archiv. Bollmann, Bensheim und Düsseldorf 1993, S. 7 – 12.
- Diening, Deike: Die Verdopplung der Welt. Aus der Kölner Katastrophe lernen: In einem Stollen im Schwarzwald lagert das kulturelle Erbe Deutschlands – ein Besuch. in: Tagesspiegel, 29.3.2009, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772.2761914>, 3 S.
- Dornseiff, Franz: Das Alphabet in Mystik und Magie. Fourier, Wiesbaden 1979.
- Dotzler, Bernhard J.: Die Revolution der Denkart und das Denken der Maschine: Kant und Turing. in: Kittler, Friedrich, Manfred Schneider und Samuel Weber (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien. Westdeutscher Verlag, Opladen 1987, S. 150 – 163.
- Ernst, Christoph: Verwurzelung vs. Bodenlosigkeit. Zur Frage nach „Struktureller Fremdheit“ bei Vilém Flusser. in: Flusser Studies 02, Mai 2006, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/strukturelle-fremdheit02.pdf>.
- Farocki, Harun: Das Universum ist leer. in: Der Falter. Falter Verlagsgesellschaft Wien 1986, Nr. 12. erneut publiziert in: Nikitin, Nikolaj (Hrsg.): Schnitt. Das Filmmagazin. Thema: Vilém Flusser und der Film. Schnitt – Der Filmverlag, Bochum 2001, Nr. 24/4, S. 18 – 20.
- Farocki, Harun: Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. in: AG für Medientheorie und – praxis e.V. (Hrsg.): Zelluloid. Zeitschrift für Film und Medienarbeit. Köln Sommer 1987, Nr. 25, S. 77.
- Faßler, Manfred: Communities of projects. [http://www.fame-frankfurt.de/uploads/communitiesofprojects\\_Fassler.pdf](http://www.fame-frankfurt.de/uploads/communitiesofprojects_Fassler.pdf).
- Faßler, Manfred: Im künstlichen Gegenüber/Ohne Spiegel leben. Kommunikations- und kulturwissenschaftliche Annäherungen an Interfaces. in: Faßler, Manfred (Hrsg.): Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder. Wilhelm Fink, München 2000, S. 11 – 120.
- Faßler, Manfred: Netzwerke. Wilhelm Fink, München 2002 (= UTB 2211).
- Faßler, Manfred: Was ist Kommunikation? 2. Aufl., Wilhelm Fink, Paderborn 1997 (= UTB 1960).
- Faulstich, Werner: Medientheorien. Einführung und Überblick. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1991.
- Fiala, Erwin: Mediale Mechanismen der Individualisierung und Sozialisation. in: Albertz, Jörg (Hrsg.): Anthropologie der Medien – Mensch und Kommunikationstechnologien. Schriftenreihe der Freien Akademie, Bd. 20, Berlin 2002, S. 65 – 87.
- Finger, Anke: Prager Erinnerungen: ein Interview mit Edith Flusser von Anke Finger. 30. Januar 2007. digital recording [iPod], Flusser Studies 05, November 2007, <http://www.flusserstudies.net/pag/05/Interview.pdf>.
- Finger, Anke: Erinnerungen an Brasilien – ein Interview mit Edith Flusser. Teil II. 29. Juni 2007, Flusser Studies 07, November 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/07/interview.pdf>.
- Flusser, Gustav: Deutsche Politiker an das tschechische Volk. Reprint der Ausgabe von 1921, Hrsg. von Karl Braun. Thelem, Dresden 2005.
- Forest, Fred: In der Metro und auf dem Videoband mit Vilém Flusser. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, S. 102 ff.
- Fuchs, Thomas: Was heißt „sich entscheiden“? Die Phänomenologie von Entscheidungsprozessen und die Debatte um die Willensfreiheit. <http://www.klinikum.uni-heidelberg.de/fileadmin/zpm/psychiatrie/fuchs/Entscheidung.pdf>.
- Fukuyama, Francis: The End of History and The Last Man. The Free Press, New York und Toronto, 1992.



- Galling, Kurt (Hrsg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Mohr, Tübingen 1986.
- Giannetti, Claudia: Vilém Flusser und Brasilien. Buchhandlung Walther König, Köln 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster Teil. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1978.
- Goetz, Rainer: Vilém Flussers Neue Einbildungskraft und Ästhetische Bildung. Mögliche (Selbst-)inszenierungen in der „Erfahrungsarmut“. in: Jäger, Gottfried (Hrsg.): Fotografie denken. Über Vilém Flusser's [sic] Philosophie der Medienmoderne. Kerber, Bielefeld 2001, S. 61 – 79.
- Goodwin, Matthew D.: The Brazilian Exile of Vilém Flusser and Stefan Zweig. in: Flusser Studies 07, November 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/07/goodwin-brazilian-exile.pdf>.
- Graff, Bernd: Und täglich grüßt das Erdhörnchen. Das neue Musikvideo der Band „Weezer“ parodiert populäre YouTube-Filme und beweist, dass das Onlineportal eine der wichtigsten Referenzgrößen der Popkultur ist. in: Süddeutsche Zeitung, 30.5.2008, S. 15.
- Grube, Gernot: Vilém Flusser – Mundus ex machina. in: Lagaay, Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004, S. 173 – 199.
- Guldin, Rainer: Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk. Wilhelm Fink, München 2005.
- Guldin, Rainer (Hrsg.): Das Spiel mit der Übersetzung. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers. A. Francke, Tübingen und Basel 2004.
- Guldin, Rainer: Das Übersetzungsspiel: Zur kulturkritischen Dimension von Vilém Flussers mehrsprachigem Denkstil. in: Fröhlich, Gerhard (Hrsg.): Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Institut zur Erforschung und Förderung regionaler und transnationaler Kulturprozesse, Linz August 2004, Nr. 15, [http://www.inst.at/trans/15Nr/01\\_5/guldin15.htm](http://www.inst.at/trans/15Nr/01_5/guldin15.htm).
- Guldin, Rainer: Die zweite Unschuld: Heilsgeschichtliche und eschatologische Perspektiven im Werk Vilém Flussers und Marshall McLuhans. in: Flusser Studies 06, Mai 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/06/guldin-die-zweite-unschuld.pdf>.
- Guldin, Rainer, Anke Finger und Gustavo Bernardo: Vilém Flusser. Wilhelm Fink, Paderborn 2009 (= UTB 3045).
- Guldin, Rainer, Anke Finger und Gustavo Bernardo Krause (Hrsg.): Flusser Studies. Multilingual Journal for Cultural and media Theory. <http://www.flusserstudies.net>.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Writing/écriture/Schrift. Wilhelm Fink, München 1993.
- Günther, Gotthard: Das Bewusstsein der Maschinen. Eine Metaphysik der Kybernetik. Hrsg. von Eberhard von Goldammer und Joachim Paul, 3., erw. Aufl., Agis, Baden-Baden 2002.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bde., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.
- Hanke, Michael: Vilém Flusser Nucleus Research Group. in: Flusser Studies 02, Mai 2006, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/vilem-flusser-nucleus-research-group02.pdf>.
- Harpold, Terence: Links and Their Vicissitudes. Diss., University of Pennsylvania, Philadelphia 1993, <http://proquest.umi.com/pqdlink?Ver=1&Exp=10-24-2013&FMT=7&DID=741975061&RQT=309&attempt=1&cfc=1>. auch in: Landow, George (Hrsg.): Hypertext and Literary Theory. Johns Hopkins, Baltimore 1993.
- Hartmann, Frank: Medienphilosophie. WUV, Wien 2000 (= UTB 2112).
- Hartwagner, Georg, Stefan Iglhaut und Florian Rötzer (Hrsg.): Künstliche Spiele. Klaus Boer, München 1993.
- Hegel, Georg Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Meiner, Leipzig 1937, Bd. 2.
- Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik. Klett-Cotta, Stuttgart 2002.
- Heidegger, Martin: Die Technik und die Kehre. Klett-Cotta, Stuttgart 2002.
- Hermsdorf, Klaus: Zwischen Wlaschim und Prag. Stadt-Land-Antinomien bei Franz Kafka und Max Brod. in: Krolop, Kurt und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag 24.-27. November 1992. de Gruyter, Berlin und New York 1994, S. 175 – 186.

- Hochscheid, Kai: Vilém Flusser: Kommunikation und menschliche Existenz. in: Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006, S. 463 – 470.
- Holschbach, Susanne: Foto/Byte. Kontinuitäten und Differenzen zwischen fotografischer und postfotografischer Medialität. Medien Kunst Netz 2004.  
[http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/kontinuitaeten\\_differenzen/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kontinuitaeten_differenzen/).
- Hug, Theo: Media Pedagogy under the Auspices of the *mediatic turn* – An Explorative Sketch with Programmatic Intention. in: Hug, Theo (Hrsg.): Mediale Wende – Ansprüche, Konzepte und Diskurse/Mediatic turn – Claims, Concepts, and Discourses. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft Jg. 25, H. 1. Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2006, S. 117 – 136.
- Husserl, Edmund: Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1985.
- Idensen, Heiko: Hypertext als Utopie. Entwürfe postmoderner Schreibweisen und Kulturtechniken. in: nfd. Zeitschrift für Informationswissenschaft und -praxis. Journal for Information Theory and Work. Frankfurt am Main. 1/1993; 44. Jahrgang, Nr. 1, S. 37 – 42.
- Idensen, Heiko und Matthias Krohn: Bild-Schirm-Denken. Manual für hypermediale Diskurstechniken. in: Bolz, Norbert, Friedrich A. Kittler und Christoph Tholen (Hrsg.): Computer als Medium. Wilhelm Fink, München 1994, S. 245 – 266.
- Idensen, Heiko und Matthias Krohn: TextNetz-NetzText.//Bionic-Mailbox (Bielefeld, Zerberus-Netz) 0521-68000 (einloggen mit: „pool“) 1993.
- Illinger, Patrick: Filmen für die Tonne. Reisen, Kinder, Hochzeit: Was Millionen Video-Amateure heute aufnehmen, wird in wenigen Jahren verloren sein. in: Süddeutsche Zeitung, 18./19.10.2008, S. 24.
- Imdahl, Georg: Unser elektronisches Dorf soll schöner werden. Vilém Flusser fordert eine Revolutionierung der menschlichen Denkstruktur. in: Süddeutsche Zeitung, München 15.3.1994, S. 11.
- Jäger, Gottfried: Freiheit im Apparatkontext: Vilém Flusser. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, S. 82 f.
- Jäger, Gottfried: Schnittstelle. Generative Arbeiten. Pendragon, Bielefeld 1994.
- Janzen, Jan: Mike Sandbothe – Theorien zu Werkzeugen. in: Lagaay, Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004, S. 273 – 295.
- Joisten, Karen: Philosophie der Heimat – Heimat der Philosophie. Akademie Verlag, Berlin 2003.
- Joisten, Karen: „Vom Subjekt zum Projekt“. Verluste des Mensch-seins in der „Post-Anthropologie“ Vilém Flussers. in: Albertz, Jörg (Hrsg.): Anthropologie der Medien – Mensch und Kommunikationstechnologien. Schriftenreihe der Freien Akademie, Bd. 20, Berlin 2002, S. 51 – 64.
- Kafka, Franz: In der Strafkolonie. in: Kafka, Franz: Das Urteil und andere Prosa. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1995, S. 56 – 88.
- Kernan, Alvin B.: The Death of Literature. Yale University Press, New Haven und London 1990.
- Khurana, Thomas: Niklas Luhmann – Die Form des Mediums. in: Lagaay, Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004, S. 97 – 125.
- Kisch, Egon Erwin: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. II/2: Prager Pitaval. Späte Reportagen. Aufbau, Berlin und Weimar 1986.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. Fink, München 1985.
- Kittler, Friedrich: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Reclam, Leipzig 1993.
- Kittler, Friedrich: Flusser zum Abschied. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, S. 99.
- Kittler, Friedrich, Manfred Schneider und Samuel Weber: Editorial. in: Kittler, Friedrich, Manfred Schneider und Samuel Weber (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien. Westdeutscher Verlag, Opladen 1987, S. 7 ff.
- Klinger, Claudia: Wer ist Vilém Flusser? Die Krise der Codes. <http://www.claudia-klinger.de/flusser/seite2.htm>.

- Klonk, C.: Aus der Film- und Fernsehakademie Holger Meins. Von der Demaskierung zur Erpressung von Mitleid: Wie die RAF bei der Schleyer-Entführung den Terror mit Bildern entwickelte. Süddeutsche Zeitung, 18.9.2007, S. 15.
- Kloock, Daniela und Angela Spahr: Medientheorien. Eine Einführung. 3. Aufl., Wilhelm Fink, Paderborn 2007 (= UTB 1986).
- Koeltzsch, Ines: Gustav Flusser. Biographische Spuren eines deutschen Juden in Prag vor dem Zweiten Weltkrieg. in: Flusser Studies 05, November 2007, <http://www.flusserstudies.net/pag/05/Gustav-Flusser.pdf>.
- Konersmann, Ralf: In der Maske des Klassikers. Die Formen des Lebens und der Stil des Schreibens: Die Briefe Ernst Cassirers vollenden das dialogische Prinzip seiner Philosophie. in: Süddeutsche Zeitung, 20.4.2009, S. 14.
- Körte, Peter: Deutscher Film. Große Leinwand, kleines Format. in: Frankfurter Allgemeine FAZ.NET. Frankfurt, 27. Oktober 2008. <http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~E59009ECC98A94CFDBFE2BFADAAA6C420~ATpl~Ecommon~Scontent.html>.
- Kosík, Karel: Das Jahr 1968 und das „Ende der Geschichte“. in: Prager Zeitung, Prag 1993, Nr. 43, S. 13.
- Krenn, Günter: Frank Hartmann: *Medienphilosophie*. <http://www.univie.ac.at/theaterwissenschaft/rezensionen/hartmann.htm>.
- Kröger, Fabian: Vilém Flussers Medientheorie. Eine Kritik. 1996. <http://www.fabiankroeger.de/kulturwissenschaft/pdfs/96Medientheorie.pdf>.
- Lagaay, Alice und David Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004.
- Lauer, David: Hartmut Winkler – Die Dialektik der Medien. in: Lagaay, Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004, S. 225 – 247.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Eine der Kernfragen der Revolution. in: Lenin, Wladimir Iljitsch: Werke. 30 Bde., Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KpdSU. Dietz, Berlin 1960, Bd. 25, S. 378 – 386.
- Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Lessing, Theodor: Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen. Beck, München 1916.
- Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie I. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1977.
- Liessmann, K. P.: Wir können nur noch Saboteure sein. in: Der Standard, Wien 13. März 1991, S. 27.
- Lipp, Thorolf und Gertraud Koch: Kulturelles Gedächtnis, immaterielles Erbe, mediale Adaption. [http://www.thorolf-lipp.de/research\\_fieldwork/index\\_Heritage.html](http://www.thorolf-lipp.de/research_fieldwork/index_Heritage.html).
- Lischka, Gerhard Johann (Hrsg.): Zeichen der Freiheit. Benteli, Wabern-Bern 1992.
- Lovink, Geert: Mediatheory Is Here to Go. Ein Kommentar zu Mark Terkessidis. in: Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen, Sommer 1993, Nr. 11, S. 45 f.
- Lucht, Frank: Eine neue Einbildungskraft. Über Vilém Flusser. in: Bohrer, Karl Heinz und Kurt Scheel (Hrsg.): Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Sonderheft: Medien? Neu? Über Macht, Ästhetik, Fernsehen. Stuttgart Sept./Okt. 1993, Nr. 9/10, S. 893 – 897.
- Luhmann, Niklas: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. in: Gumbrecht, Hans-Ulrich und Ursula Link-Heer et al. (Hrsg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1985, S. 11 – 33.
- Luxemburg, Rosa: Einführung in die Nationalökonomie. in: Luxemburg, Rosa: Gesammelte Werke. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 5, Berlin/DDR 1975, S. 580 – 593.
- Manovich, Lev: The Language of New Media. MIT, Cambridge 2001.
- Manovich, Lev: Was ist ein digitaler Film? in: Bollmann, Stefan (Hrsg.): Hollywood Goes Digital. Neue Medien und neues Kino. Telepolis. Die Zeitschrift der Netzkultur. Bollmann, Mannheim Juni 1997, Nr. 2, S. 42 – 57.
- Marchessault, Janine und Rainer Guldin: Introduction. in: Flusser Studies 06, Mai 2008, <http://www.flusserstudies.net/pag/06/introduction.pdf>.
- Maresch, Rudolf: Medientechnik. Das Apriori der Öffentlichkeit. in: Friedrich-Ebert-Stiftung Berlin (Hrsg.): Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte. Dietz, Bonn 1995, Nr. 9, S. 790 – 799.

- Margreiter, Reinhard: Interdiskursive Medienphilosophie. in: Hug, Theo (Hrsg.): Mediale Wende – Ansprüche, Konzepte und Diskurse/Mediatic turn – Claims, Concepts, and Discourses. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft Jg. 25, H. 1. Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2006, S. 5 – 21.
- Margreiter, Reinhard: Was heißt und zu welchem Ende betreiben wir „Medienphilosophie“? in: Albertz, Jörg (Hrsg.): Anthropologie der Medien – Mensch und Kommunikationstechnologien. Schriftenreihe der Freien Akademie, Bd. 20, Berlin 2002, S. 37 – 49.
- Matejovskí, Dirk: Faszination und Verknennung. Der Medientheoretiker Vilém Flusser. unveröffentlichtes Typoskript, vorgetragen am 5. März 1999 auf dem Symposium „Anthropologische Ansätze bei Vilém Flusser“ in Puchheim bei München, 18 S.
- Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. in: Mauss, Marcel: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2.: Gabentausch. Todesvorstellung. Körpertechniken. Ullstein, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1978.
- Mauthner, Fritz: Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1920 – 1923.
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 3 Bde. Bd. 2: Zur Sprachwissenschaft., 3. Aufl., Felix Meiner, Leipzig 1923.
- Mauthner, Fritz: Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1, Georg Müller, München und Leipzig 1910.
- McLuhan, Marshall: Medien verstehen. Der McLuhan-Reader. Bollmann, Mannheim 1997.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. McGraw-Hill, New York, Toronto, London 1964.
- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore: War and Peace In the Global Village. Bantam, New York 1968.
- McLuhan, Marshall und Bruce R. Powers: The Global Village: Transformations In World Life and Media In the 21<sup>st</sup> Century. Oxford University Press, New York 1989.
- Mendes, Ricardo: Vilém Flusser: uma história do diabo, Diss., São Paulo 2000, <http://www.fotoplus.com/flusser/>.
- Meyer, Ronald: Gesten der Bodenlosigkeit. Neue Aufsätze des wilden Denkers Vilém Flusser. in: Göttinger Tageblatt, 29. Januar 1992, S. 18.
- Meyrink, Gustav: Der Golem. Ullstein, Leipzig 1915.
- Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg: Kulturtheorien der Gegenwart – Heterotopien der Theorie. in: Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006, S. 9 – 13.
- Moles, Abraham: Philosophiefiktion bei Vilém Flusser. in: Rapsch, Volker (Hrsg.): überflusser. Die Fest-Schrift zum 70. Bollmann, Düsseldorf 1990, S. 53 – 61.
- Moles, Abraham: Über Flusser. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, S. 92 ff.
- Moles, Abraham: Zur Philosophiefiktion bei Vilém Flusser. in: Link, Jürgen und Ulla Link-Heer (Hrsg.): kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie. Nr. 17/18: Demirovic, Alex und Walter Prigge (Hrsg.): Diskurs Macht Hegemonie, klartext Verlag, Essen Mai 1988, S. 109 – 112.
- Müller, Hans-Joachim: Wissenschaft ist das einzige, was uns vor Ideologie, und Technik das einzige, was uns vor Magie bewahrt. Der Philosoph als fröhlicher Wissenschaftler. Ein Portrait des unakademischen Denkers Vilém Flusser. in: Die Zeit, 15.3.1991, S. 71.
- Müller, Heiner im Gespräch mit Frank Raddatz: Für immer in Hollywood. Oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. in: Lettre International. Heft 24, Berlin 1994, S. 4 ff.
- Neite, Werner: Die frühen Jahre der Photographie – Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland. in: In unnachahmlicher Treue. Ausstellungskatalog. Agfa-Gevaert Foto-Historama Leverkusen, Köln 1979, S. 27 – 42.
- Němcová, Božena: Babička. Obrazy venkovského života. Prag 1855.
- Neruda, Jan: Malostranské povídky. 2. Aufl., B. Kočí, Prag 1925 (1. Aufl. 1878).
- Neswald, Elisabeth: Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers. Böhlau, Köln, Weimar und Wien 1998.



- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. 15 Bde., hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag und de Gruyter, München und Berlin 1988.
- Nikitin, Nikolaj (Hrsg.): Schnitt. Das Filmmagazin. Thema: Vilém Flusser und der Film. Schnitt – Der Filmverlag, Bochum 2001, Nr. 24/4.
- Pannenberg, Wolfhart: Was ist der Mensch? Die Anthropologie der Gegenwart im Lichte der Theologie. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1976.
- Pešánek, Zdeněk: Kinetismus. Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba. České Grafické Unie, Prag 1941 (Wiederaufl.).
- Piotrowski, Christa: Geschichtsbewusstsein made in Hollywood. Übernehmen Kino und Fernsehen die Geschichtsschreibung? in: Neue Zürcher Zeitung, 23. Oktober 1998, S. 36.
- Popper, Frank: Die Kinetische Kunst – Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion. DuMont, Köln 1975.
- Preikschat, Wolfgang: Das Zeitalter der Buchstaben ist am Ende: Vilém Flusser, Prophet der Informationstechnologien. in: Cohn-Bendit, Daniel (Hrsg.): PflasterStrand. PflasterStrand-Kollektiv, Frankfurt a. M. 11.03.1985, Nr. 256, S. 30 ff.
- Prokop, Dieter: Medienwirkungen. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1981.
- Pross, Harry: Programmierte Magie. in: Süddeutsche Zeitung, 28./29.1.1984, S. 152.
- Pscheida, Daniela: Wissensmodelle im Wandel: Vom Modus wahrer Erkenntnis zum Modus situativen Konsenses. in: Hug, Theo (Hrsg.): Mediale Wende – Ansprüche, Konzepte und Diskurse/Mediatic turn – Claims, Concepts, and Discourses. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft Jg. 25, H. 1. Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2006, S. 149 – 176.
- Rapsch, Volker (Hrsg.): über flusser. Die Fest-Schrift zum 70. Bollmann, Düsseldorf 1990.
- Riepl, Wolfgang: Das Nachrichtenwesen des Altertums. Georg Olms, Hildesheim 1972.
- Ripellino, Angelo Maria: Magisches Prag. Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1982.
- Rölller, Nils: Ein Archiv im Medienwechsel. Wissenschaftler, Künstler und Informatiker arbeiten daran, das Vilém\_Flusser\_Archiv (KHM Köln) als vernetzte intermediale Sammlung zugänglich zu machen. in: netzspannung, Ausgabe 0, 2001, <http://netzspannung.org/version1/journal/issue0/mediachange/index.html>.
- Rölller, Nils: Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur „Tragödie des Hörens“. [http://www.malstrom.ch/McLuhanundFlusser\\_roeller.pdf](http://www.malstrom.ch/McLuhanundFlusser_roeller.pdf).
- Rölller, Nils: Vilém Flusser: Medientheorie mit ethischem Anspruch. Zum 10. Todestag des heimatlosen Philosophen, dessen Vorträge vom Takt der Schreibmaschine bestimmt waren. in: Telepolis, 27.11.2001, <http://www.heise.de/bin/tp/issue/r4/dl-artikel2.cgi?artikelnr=11210&mode=print>.
- Rorty, Richard: Philosophie als Kulturpolitik. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- Rötzer, Florian: Entdeckung der Heimatlosigkeit. in: Siemens Kulturprogramm und ZKM Karlsruhe (Hrsg.): siemens medienkunstpreis 1997. ZKM, Karlsruhe und München 1997, S. 25 – 29.
- Rötzer, Florian: Im Spiegel der Kopffüßer, <http://www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/18/18764/1.html&words=Tintenfische&T=tintenfische>.
- Sander, Klaus: Flusser-Quellen. Eine kommentierte Bibliographie Vilém Flussers von 1960 – 2000. hrsg. von Andreas Müller-Pohle. 190 S., unveröffentlicht.
- Schell, Fred: Keine Chance für Miesmacher. in: Erziehung und Wissenschaft Nr. 11, 1996, S. 24.
- Schetsche, Michael T. und Christian Vähling: Jean Baudrillard: Wider die soziologische Ordnung. in: Moebius, Stephan und Dirk Quadflieg (Hrsg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006, S. 67 – 77.
- Schlichting, H. Joachim: Ich fühle, daß ich frei bin ..., [http://www.uni-muenster.de/Physik/DP/lit/Poetisches/K\\_willen\\_3.pdf](http://www.uni-muenster.de/Physik/DP/lit/Poetisches/K_willen_3.pdf).
- Schmidt-Klingenberg, Michael: Die Macht geht auf blöde Apparate über. in: Der Spiegel, 8. Mai 1989, Nr. 19, S. 133 – 138.
- Schöttler, Peter: Prologe im Himmel der Theorie. Die Historiker Richard Evans und Hans-Ulrich Wehler rufen zum Kampf gegen die „Postmoderne“. in: Die Zeit, 10. September 1998, S. 44.

- Schreiber, Jens: Stop Making Sense. in: Kittler, Friedrich, Manfred Schneider und Samuel Weber (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien. Westdeutscher Verlag, Opladen 1987, S. 172 – 188.
- Schrödinger, Erwin: Die Natur und die Griechen. Kosmos und Physik. Rowohlt, Reinbek 1956.
- Schrödinger, Erwin: Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet. Francke, Bern 1944, Wiederaufl.: Piper, München 1987.
- Schultz, Oliver Lerone: Marshall McLuhan – Medien als Infrastrukturen und Archetypen. in: Lagaay, Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004, S. 31 – 68.
- Seel, Martin: Medien der Realität und Realität der Medien. in: Krämer, Sybille (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1998, S. 244 – 268.
- Sonesson, Göran: On the Monitor, darkly. From Mediation to Media by Way of Reality. in: Hug, Theo (Hrsg.): Mediale Wende – Ansprüche, Konzepte und Diskurse/Mediatic turn – Claims, Concepts, and Discourses. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft Jg. 25, H. 1. Peter Lang, Frankfurt am Main et al. 2006, S. 73 – 88.
- Sontag, Susan: On Photography. Picador, New York 1977/2001.
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. CH Beck, München 1923.
- Spreen, Dierk: Mediensouveränität? Einige Zweifel am technisch-medialen Apriori. in: Börner, Holger et al. (Hrsg.): Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte. J. H. W. Dietz, Bonn November 1995, 42. Jg., H. 11, S. 1023 – 1027.
- Ströhl, Andreas: Flusser und der Dialog. Negentropische Klimmzüge über der Bodenlosigkeit. in: Flusser Studies 01, November 2005, <http://www.flusserstudies.net/pag/01/strohl-flusser-dialog01.pdf>.
- Ströhl, Andreas: Der heilige Franz – Kafka in Prag. Beobachtungen Anfang der 90er Jahre. in: Tutzing Blätter. Informationen aus der Evangelischen Akademie Tutzing. Hrsg.: Evangelische Akademie Tutzing, Nr. 1, 2002, S. 18 ff.
- Ströhl, Andreas: Tausch als ökonomisch-anthropologisches Phänomen in der Goethezeit: Goethes Erzählung „Der Mann von funfzig Jahren“. Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 1986.
- Ströhl, Andreas: Vilém Flusser. <http://www.goethe.de/ins/cz/prj/vfl/flu/ueb/deindex.htm>. Prag, November 2007.
- Ströhl, Andreas: Vilém Flusser: The Freedom of the Migrant. Objections to Nationalism. Edited with an introduction by Anke Finger. Endorsement. München 28.1.2001, unveröffentlichtes Typoskript, 3 S.
- Ströhl, Andreas: What Happened to Interactivity? in: Cruickshank, Alan (Hrsg.): Contemporary Visual Arts + Culture. Broadsheet. Contemporary Art Centre of SA, Adelaide März 2007, Bd. 36, Nr. 1, S. 46 f.
- Ströhl, Andreas und Christoph Bartmann: Heimkehr nach Prag. Zum Tod des Philosophen Vilém Flusser. in: Horst Harnischfeger (Hrsg.): GI Prisma. Aus der Arbeit des Goethe-Instituts. Goethe-Institut, München 1992, Nr. 1, S. 88 – 91.
- Ströhl, Andreas und Christoph Bartmann: Der letzte Mohikaner. Vilém Flusser und Prag. unveröffentlichtes Typoskript. Prag 1992, 9 S.
- Terkessidis, Mark: Medienphilophobie. in: Symptome. Zeitschrift für epistemologische Baustellen, Sommer 1993, Nr. 11, S. 38 – 45.
- Ther, Philipp: In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815 – 1914. Oldenbourg Wissenschaftsverlag, München 2006.
- Ther, Philipp: Narodní divadlo v kontextu evropských operních dějin – od založení do první světové války. Dokořán, Prag 2008.
- Theye, Thomas: Einführung. in Theye, Thomas et al.: Der geraubte Schatten. Photographie als ethnographisches Dokument. C. J. Bucher, München und Luzern, 1989, S. 8 – 59.
- Thielicke, Helmut: Der Einzelne und der Apparat. Die Freiheit des Menschen im technischen Zeitalter. Ein Stundenbuch. Furche, Hamburg 1964.
- Tomczak, Frauke: Der Biß des Porzellanhundes. in: Honneth, Axel, Hans-Peter Krüger und Hans Julius Schneider (Hrsg.): Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der

- internationalen philosophischen Forschung. Akademie-Verlag, Berlin 1995, Jg. 43, Heft 5, S. 897 – 900.
- Tucholsky, Kurt: Auf dem Nachttisch. in: Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe. Hrsg. von Antje Bonitz et al., 21 Bde., Bd. 11: Texte 1929. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 77 – 84.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Westdeutscher Verlag, Opladen 1976.
- Weber, Max: Politik als Beruf. Geistige Arbeit als Beruf. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund. Zweiter Vortrag. Duncker & Humblot, München und Leipzig 1919.
- Weibel, Peter: Vilém Flusser. A Brave New Man For a Cruel Old World. in: Bechtloff, Dieter (Hrsg.): Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst. Köln 1992, Nr. 117, S. 96 f.
- Weibel, Peter und Keiko Sei (Hrsg.): Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen. Ein Symposium aus Budapest. Merve, Berlin 1990.
- Weigel, Sigrid: Die „innere Spannung im alpha-numerischen Code“ (Flusser). Buchstabe und Zahl in grammatologischer und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive. Buchhandlung Walther König, Köln 2006.
- Weight, Jenny: I, Apparatus, You. A Technosocial Introduction to Creative Practice. in: Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies. Sage, London, Thousand Oaks und New Delhi 2006, vol. 12(4), S. 413 – 446, zitiert nach <http://con.sagepub.com/cgi/reprint/12/4/413>.
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1990.
- Weyh, Florian Felix: Geistiger Punk. Vilém Flusser: Kommunikologie weiter denken, S. Fischer Taschenbuch. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/915422/drucken/>.
- Wiegerling, Klaus: Medienethik und die mediale Ordnung der Welt. in: Albertz, Jörg (Hrsg.): Anthropologie der Medien – Mensch und Kommunikationstechnologien. Schriftenreihe der Freien Akademie, Bd. 20, Berlin 2002, S. 89 – 106.
- Wiesing, Lambert: Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern. in: Jäger, Gottfried (Hrsg.): Fotografie denken. Über Vilém Flusser's [sic] Philosophie der Medienmoderne. Kerber, Bielefeld 2001, S. 183 – 202.
- Wilson, Elizabeth und Andreas Ströhl: On the Philosopher Vilém Flusser. in: Seshachari, Neila C. (Hrsg.): Wéber Studies. An Interdisciplinary Humanities Journal. Wéber State University, Ogden Winter 1997, vol. 14, Nr. 1, S. 29 ff.
- Wilson, Elizabeth und Andreas Ströhl: Vilém Flusser. in: The Yale Journal of Criticism. Interpretation In the Humanities. Yale University, New Haven, Herbst 1993, vol. 6, Nr. 2, S. 285 – 288.
- Windgätter, Christof: Jean Baudrillard – Wie nicht simulieren oder: Gibt es ein Jenseits der Medien? in: Lagaay, Lauer (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Campus, Frankfurt und New York 2004, S. 127 – 148.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.
- Wolf, Fritz: Geschichte wird Ereignis-TV. in: Evangelische Akademie Tutzing (Hrsg.): Tutzinger Blätter. Informationen aus der Evangelischen Akademie Tutzing, Tutzing 2008, Nr. 3, S. 14 f.
- Zemánek, Jiří: Zdeněk Pešánek a kinetika světla v českém umění 30. – 70. let/ Zdeněk Pešánek and the Kinetics of Light in Czech Art of the 1930s to 1970s. in: Katalog 2. výroční výstavy Sorosova centra současného umění – Praha/Catalogue of the 2<sup>nd</sup> annual exhibition of the Soros Center for contemporary Arts – Prague. Hrsg. von Marta Smolíková, Soros Center of Contemporary Arts, Prag 1995, S. 53 – 66.
- Zepf, Irmgard: Vilém Flusser, ein Medientheologe? Fug und Unfug im Umgang mit Flussers Texten. in: Jäger, Gottfried (Hrsg.): Fotografie denken. Über Vilém Flusser's [sic] Philosophie der Medienmoderne. Kerber, Bielefeld 2001, S. 151 – 168.
- Zimmermann, Gerd und Reiner Bensch (Hrsg.): Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar 1998, 44. Jg., 5. Heft.

### 3. zitierte Filme und Tonträger

- Bielicky, Michael: Vilém Flussers Fluß. VHS, 235 Media Köln, Deutschland 1993, 45 min.
- Farocki, Harun: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges. Harun Farocki Prod., Deutschland 1988, 75 min.
- Farocki, Harun: Schlagworte – Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser. WDR, Köln 1986, 15 min.
- Kubrick, Stanley: 2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick für MGM, Großbritannien 1968, 143 min.
- Marker, Chris: La Jetée. Argos Films, Frankreich 1966, 28 min.
- Müller, Ray: Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl. Hans-Jürgen Panitz, Omega-Film, 1992/93, 188 min.
- Murnau, Friedrich Wilhelm: Der letzte Mann. Erich Pommer, Deutschland 1924, 101 min.
- Schneider, Noemi: Lob der Anarchie. HFF München, Deutschland 2008, 22 min.
- Scott, Ridley : Blade Runner. Michael Deeley, USA 1982, 117 min.
- Spielberg, Steven: Saving Private Ryan. Paramount und Dreamworks, USA 1998, 170 min.
- Spielberg, Steven: Schindler's List. Steven Spielberg, Branko Lustig und Gerald R. Molen, USA 1993, 194 min.
- Spielberg, Steven: Munich. Dreamworks SKG, Universal Pictures, Amblin Entertainment et al., USA 2005, 164 min.
- Ströhl, Andreas: Interview mit Edith Flusser am 1. Mai 2008 in New York City. 44 min., unveröffentlicht.
- Švankmajer, Jan: Konec stalinismu v Čechách. Jaromír Kallista, Tschechoslowakei 1990, 14 min.
- Verhoeven, Paul: RoboCop. Jon Davison und Stephen Lim, USA 1987, 102 min.
- Vertov, Dziga: Tschelowek s kinoapparatom (Der Mann mit der Kamera). UdSSR 1929, 80 min.

## Index

Dieser Index enthält im Haupttext vorkommende Personen- und Ortsnamen. *Kursive* Seitenzahlen verweisen auf Fußnoten auf der angegebenen Seite. Extrem häufige Ortsnamen, wie etwa „Brasilien“ oder „Prag“ werden ebenso wenig berücksichtigt, wie Namen, die lediglich in den Fußnoten Erwähnung finden. In Verbindung mit dem Inhaltsverzeichnis soll dieser Index eine schnelle Orientierung und das Navigieren im Text erleichtern. *Navigare necesse est, scribere non est.*<sup>907</sup>

Adams, Douglas	285
Adler, Hans G.	218 f., 218 f.
Adorno, Theodor W.	120, 194
Ägypten	31, 87
Aix-en-provence	64
Albanien	156
Allgäu	87
Amelunxen, Hubertus von	80, 81, 249
Amerika	52, 59, 99, 218
Anders, Günther	12, 120
Andrade, Oswald de	56
Antwerpen	135
Aquin, Thomas von	97
Arendt, Hannah	40, 66, 78, 218 ff., 219
Aristoteles	163
Ascona	135
Assmann, Aleida	87, 122, 87, 210
Assmann, Jan	122
Athen	70, 97
Auerstedt	164
Auschwitz	37, 43, 157, 165 f., 219, 258, 44
Australien	16
Balke, Friedrich	85, 85
Barth, Edith (= Flusser)	11, 14, 30, 40, 42 f., 46, 55, 60, 94 f., 99, 144, 30, 42f., 46, 54f., 60, 65, 94, 135, 138, 277
Barth, Gustav	46
Barthes, Roland	S81, 81, 181
Basch	29
Baudrillard, Jean	70, 88 f., 108, 120 ff., 126, 139 f., 165, 89, 120, 149, 166, 183, 206, 225
Bayern	94
Bec, Louis	62, 64, 94, 39, 62, 135
Bell, Daniel	74, 37, 74
Benjamin, Walter	12, 74, 81, 104, 186, 210, 74, 103f., 120, 167, 175, 204, 210
Berg, Nicolas	219, 219
Berlin	14, 97, 144, 157, 35, 140, 152

<sup>907</sup> frei nach Vilém Flusser, nach Heinrich dem Seefahrer, nach Plutarch, nach Gnaeus Pompeius Magnus.

Bern	132
Bernardo, Gustavo (= Gustavo Bernardo Krause)	12, 124, 142, 144, 12, 20, 118, 142, 179, 220, 261, 264, 298
Bidlo, Oliver	11 f., 111, 11, 111, 145
Bielefeld	105, 135, 105
Bielicky, Michael	95 f., 101, 135, 35, 135 f., 138, 277
Bloch, Alex	46, 61, 94, 309, 40, 47, 61, 95, 271, 310
Bloss, Jochen	99, 95, 135
Bochum	110, 125, 297
Böhmen	10, 18, 30, 42, 106, 157, 10, 92
Bollmann, Stefan	11, 100, 104, 125 f., 295, 42, 46, 50, 54, 60, 76, 135, 256, 275
Bolz, Norbert	108 f., 280, 77, 103, 109, 136, 208, 241, 280
Bor u Tachova	18, 99
Bourdieu, Pierre	81, 140
Branco, Castello	58
Brasília	51
BRD	92
Brecht, Bertolt	186, 193, 228, 248, 302, 120, 194, 248
Buber, Martin	10 f., 19, 37, 40 f., 66, 72, 74 ff., 126, 133, 141, 248, 267 f., 271-277, 281, 285, 294, 296 f., 41, 75, 271 ff., 276, 281, 285, 292
Buchenwald	43
Budapest	135
Bundesrepublik (Deutschland)	90
Bystřický, Jiří	138, 139, 239 f.
Čapek, Josef und Karel	29, 36 f., 37
Căsar, Gaius Iulius	225
Cassirer, Ernst	51, 147
Ceașescu, Elena und Nicolae	229, 229
Cézanne, Paul	310
Cohen, Hermann	51
Copacabana	55
Cornwall	42
ČSFR	93
ČSR	28
Dachau	43
Debord, Guy	12, 122
Dejvic(e)	28, 94, 99, 29
Den Haag	144
Derrida, Jacques	137, 140
Descartes, René	12, 107, 152, 285
Dornseiff, Franz	156, 156
Düsseldorf	95
Eichmann, Adolf	219
Einstein, Albert	27 f., 32, 226
Eisenstein, Sergej	92
Eliot, Thomas Stearns	55
England	28, 46, 120
Ernst, Christoph	309, 296, 309
Essen	95
Exeter	42
Farocki, Harun	106, 106

Faßler, Manfred	122, 9, 23, 38, 48, 68, 77, 123, 131, 170, 241, 250, 258, 270, 273, 279, 285, 296, 302
Faulstich, Werner	122, 243, 243
Fiala, Jiří	134, 137, 125, 138
Finger, Anke	12, 124, 140 ff., 144, 12, 42 f., 43, 46, 55, 60, 118, 139, 179, 220, 261, 264, 298
Flusser, David (Viléms Cousin, eigentlich: Gustav)	41, 43, 60, 275, 135
Flusser, Dinah	43, 100
Flusser, Edith (= Barth)	11, 14, 30, 40, 42 f., 46, 55, 60, 94 f., 99, 144, 30, 42 f., 46, 54 f., 60, 65, 94, 135, 138, 277
Flusser, Gustav (Viléms Cousin, später: David)	41, 43, 60, 275, 135
Flusser, Gustav (Viléms Vater)	28 f., 36, 42 f., 29
Flusser, Ludvíka	42
Flusser, Melitta	42
Flusser, Miguel Gustavo („Mischa“)	43, 100
Flusser, Victor („Vicki“)	43, 94, 100
Ford, Henry	154
Forest, Fred	107, 108, 135
Foucault, Michel	140
Frankenstein, Viktor	31
Frankreich	60, 63, 107, 118, 120, 223, 295, 306, 20
Frege, Gottlob	12
Freud, Sigmund	10, 34, 51 f., 81, 100, 82, 103
Freund, Karl	198
Fröhlich, Gerhard	144
Fukuyama, Francis	164 f., 168 f., 165
Fya, Branko	123
Germersheim	135
Giannetti, Claudia	283, 284
Giannotti, José Arthur	110
Gießen	99
Goethe, Johann Wolfgang von	163, 270
Gogh, Vincent van	310
Goldstücker, Eduard	100
Göttingen	11, 125
Graz	135, 201
Grube, Gernot	13, 301, 301
Guevara, Ernesto „Che“	166
Guldin, Rainer	12, 70, 124, 142 ff., 12, 70, 102, 118, 133, 139, 143, 179, 192, 220, 261, 264, 286, 298
Gutenberg, Johannes	69, 174, 252, 68
Habermas, Jürgen	23, 78 f., 78 f.
Haider, Jörg	95, 95
Hartmann, Frank	12, 309, 9, 13, 38, 261, 307
Hartmann, Nicolai	51
Hartwagner, Georg	227, 175, 227
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	164, 33, 72, 79, 271
Hegenberg, Leônidas	56
Heidegger, Martin	12, 34, 40, 120, 220, 36, 40, 120, 271
Heinrich der Seefahrer	161, 325
Heisenberg, Werner	40, 71
Herder, Johann Gottfried	12
Herfortshire	248
Hiroshima	166, 180

Hochscheid, Kai	13, 114, 296
Hollywood	190, 194 ff., 225
Homer	86, 149, 163, 172
Horkheimer, Max	120
Höb, Rudolf	219
Hulek	94
Humboldt, Wilhelm von	12
Husserl, Edmund	10, 30, 34, 40 f., 51, 66 f., 74 ff., 95, 100, 126, 134, 137, 221, 258, 269, 275, 67, 75, 82, 111, 126, 136, 148 f., 221, 264
Huxley, Aldous	62
Iglhaut, Stefan	227, 175, 227
Illich, Ivan	108, 119
Ingarden, Roman	95, 137, 149
Innsbruck	17
Irak	226
Israel	156
Italien	60
Jäger, Gottfried	105 f., 105
Jakobson, Roman	134
Jaspers, Karl	141, 220
Jena	164
Jerusalem	28, 41, 219, 271
Jesus von Nazareth	41
Joisten, Karen	11 f., 117, 258 f., 11, 117, 259 f.
Josefsstadt (= Josefov)	33
Josefov (= Josefsstadt)	33
Kafka, Franz	10, 27, 30, 32 f., 66, 75 f., 100, 217 f., 220, 255, 75, 218, 255
Kamper, Dietmar	108, 122, 138
Kant, Immanuel	12, 25, 29, 51, 108, 110, 208, 240, 182
Kassel	135
Kerckhove, Derrick de	120
Khomeini, Ruhollah Musavi	166
Kisch, Egon Erwin	32, 100, 33
Kittler, Friedrich	28, 108, 122, 140, 208, 210, 212, 28, 103, 108, 135, 140, 187, 208, 210, 299
Klárov	94
Kloock, Daniela	13, 13, 306
Kojève, Alexandre	164
Köln	144, 283, 124, 268
Kosík, Antonín	164, 135 f., 138
Kosík, Karel	164, 152, 166
Krause, Gustavo Bernardo (= Gustavo Bernardo)	12, 124, 142, 144, 12, 20, 118, 142, 179, 220, 261, 264, 298
Křížik, František	32
Kröger, Fabian	129 ff., 297, 129 ff., 257
Kronenberg, Kenneth	141
Kubitschek, Juscelino	51
Kubrick, Stanley	255
Kuhn, Thomas	71 f., 71 f.
La Ciotat	184
Lagaay, Alice	13, 120, 126, 243, 306



Lauer, David	13, 72, 120 <i>f.</i> , 126, 243, 306
Leibniz, Gottfried Wilhelm	200
Lenger, Hans-Joachim	288
Lenin, Wladimir Iljitsch Uljanow	217, 218
Leroi-Gourhan, André	154, 154
Letná	94
Lévinas, Emmanuel	296
Litauen	155
Loire	60
London	42, 44, 46, 57, 140, 47
Los Angeles	52
Louny	91
Lovink, Geert	140, 140
Löw, Judah (= Jehuda ben Bezal'el Löw)	30 <i>ff.</i> , 30
Lucht, Frank	128 <i>f.</i> , 128
Lugano	142
Luhmann, Niklas	299, 284
Lumière, Auguste und Louis	184, 190
Luxemburg	99
Luxemburg, Rosa	217, 217
Lyotard, François	109, 137, 140, 170
Mähren	10, 10, 92
Mallarmé, Stéphane	175
Manovich, Lev	190, 138, 181, 190 <i>f.</i>
Marburger, Marcel René	14, 37, 139
Marchessault, Janine	70, 70
Marcuse, Herbert	120
Margreiter, Reinhard	240, 240, 243 <i>ff.</i>
Marseille-Luminy	15, 58, 76
Marx, Karl	34, 41, 81, 72
Masaryk, Tomáš Garrigue	10, 26, 28 <i>f.</i> , 35 <i>f.</i> , 66, 95, 137
Matejovski, Dirk	244, 244
Mauthner, Fritz	12, 37 <i>ff.</i> , 37, 39, 280 <i>f.</i>
Mazedonien	16
McLuhan, Marshall	12, 66, 68 <i>ff.</i> , 81 <i>f.</i> , 97, 120, 126, 144, 155, 208, 239, 249, 285, 302, 68 <i>ff.</i> , 149, 155, 166, 177, 184, 188, 203, 233 <i>f.</i> , 240, 284 <i>f.</i> , 301, 305
Melbourne	234
Méliès, Georges	190
Mendes, Ricardo	142, 20, 30, 142
Meran	60
Mesopotamien	87
Meyrink, Gustav	33
Midas	226
Minneapolis	19
Mitchell, William J.T.	152
Mittleeuropa	28, 44, 76, 134, 137, 47, 137
Moebius, Stephan	13, 22
Moholy-Nagy, Lászlo	35, 249
Moldau	29, 31 <i>f.</i> , 52
Moles, Abraham	60, 62 <i>ff.</i> , 124, 60, 62, 64
Monte Verità	135
Moses	114
Moucha, Josef	95, 138, 135
Müller, Hans-Joachim	91, 29, 91, 109, 124

Müller, Heiner	245, 245
Müller-Pohle, Andreas	11, 63, 80, 82, 104 f., 126, 295, 80, 125
München	135, 144
Münchhausen, Karl Friedrich Hieronymus von	269
Murnau, Friedrich Wilhelm	198
Napoleon (Bonaparte)	164
Němcová, Božena	33
Neruda, Jan	30, 34
Neswald, Elisabeth	11, 14, 132 f., 132 f.
Neurath, Otto	12
Nietzsche, Friedrich	272, 26, 53, 114, 272 f.
Noah	31
Nordamerika	19, 140
Orient	156
Orwell, George	62
Österreich	16, 94, 107
Ostdeutschland	168
Osteuropa	95, 134, 137
Ostmitteleuropa	18, 66
Paik, Nam June	95
Palästina	41
Pankrác	43
Paris	64, 97, 152
Patočka, Jan	10, 95, 134, 136 f., 137
Peirce, Charles Sanders	12, 180
Perutz, Leo	33
Pešánek, Zdeněk	35, 35
Petříček, Miroslav	137, 136, 128
Philadelphia	135
Platon	73, 239
Plečnik, Jože	35
Plutarch	161, 161, 325
Polen	95
Postman, Neil	85, 121 f., 302, 302
Pound, Ezra	55
Pross, Harry	87, 87 f.
Proßnitz (= Prostějov)	66, 66
Prostějov (= Proßnitz)	66, 66
Provence	60, 64
Puchheim	135, 244, 12, 41
Quadflieg, Dirk	13, 22
Radok, Alfréd	91
Rakovník	28
Reagan, Ronald	88
Reale, Miguel	56 f., 28
Reinerová, Lenka	100
Rezek, Petr	95, 99, 134, 137, 135 f., 138
Rilke, Rainer Maria	30
Rio de Janeiro	43, 51, 135, 139, 142, 20, 40, 47, 56
Ripellino, Angelo Maria	32 f., 31 ff.

Robion	14 f., 62, 64, 90, 94 f., 97 f., 100, 294, 72,
<i>118, 305</i>	
Röller, Nils	11, 301, 55, 58, 69, 125, 301, 304
Rorty, Richard	78 f., 78 f., 272, 305
Roselius, Ludwig	154
Rosner, Bernd	13
Rotes Meer	31
Rötzer, Florian	104, 133, 227, 62, 104, 133, 135, 175, 227
Rudolf II.	32, 34
Rumänien	155, 166
Saddam Hussein Abd al-Majid al-Tikriti	229
Sartre, Jean-Paul	220
Sasson, Jakob ben Chajim	31
Schmidt, Siegfried J.	122
Schweiz	16, 142
Schwejk (= Švejk), Josef	75, 34
Shakespeare, William	175
Shannon, Claude Elwood	24, 71, 233
Silva, Vicente Ferreira da	54 ff.
Simson, Jizchak ben	31
Slavická, Milena	134, 137, 125, 138
Sloterdijk, Peter	121
Šnobl, Josef	4, 99
Sokrates	97
Sontag, Susan	81, 122, 181, 287
Southampton	43
Spahr, Angela	13, 13, 306
Sparta	69
Spoerri, Daniel	35
Švankmajer, Jan	30, 138
Švejk, (= Schwejk) Josef	75, 34
Svoboda, Josef	91
Sýkora, Zdeněk	91
Terkessidis, Mark	129, 129
Theresienstadt (= Terezín)	218
Thielicke, Helmut	220
Tinguely, Jean	35
Tokio	135
Tomczak, Frauke	115, 116
Tschechien	16, 20, 134, 137, 10, 136
Tschechoslowakei	27, 35, 66, 91, 98 f., 134, 136 f., 37, 92, 135
Tucholsky, Kurt	218, 218
Tutzing	135
Újezd	94
Ungarn	168
USA	16 f., 59 f., 92, 140, 142, 225
Vargas, Milton	54-57, 256, 288, 295, 28, 55
Vertov, Dziga	198
Virilio, Paul	68, 88, 106, 108, 120 ff., 140, 165, 212
Vorderasien	87
Wagnermaier, Silvia	11, 14, 57, 69, 123, 139

Weaver, Warren	71, 233
Weber, Alfred	217
Weber, Marianne	217
Weber, Max	217, 217
Weibel, Peter	108, 35, 108, 135, 166
Weight, Jenny	234, 235
Weiler	87
Weimar	135, 125
Welsch, Wolfgang	109, 212 f., 109, 138, 211, 213
Werfel, Franz	30, 33, 100
Westdeutschland	59, 80, 107, 116, 220
Wiegerling, Klaus	168, 168, 241
Wien	28, 41, 93, 95, 271, 72
Wingert, Bernd	173
Wiseman, Richard	248
Wittgenstein, Ludwig	41, 66, 72, 74, 167, 72 f., 167, 264, 272, 285
Wurm, Franz	100
Würzburg	135
Zielinski, Siegfried	14, 144, 123, 138
Zürich	91